

estafeta literaria

15 DICIEMBRE 1969
NUM. 434
15 PTAS.

Z-44



PEPI SANCHEZ

NAVIDAD, LITERATURA Y ARTE

PUEDEN JUGAR



PREMIO OLIMPIA DE NOVELA DE LA DELEGACION NACIONAL DE EDUCACION FISICA Y DEPORTES

★ La Delegación Nacional de Educación Física y Deportes convoca su premio Olimpia de novela sobre tema deportivo 1970, con las siguientes bases:

1.^a Podrán participar cuantos escritores lo deseen, cualquiera que sea su nacionalidad, con una o más novelas originales e inéditas basadas en temas que guarden relación con el deporte. Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con seudónimo, en cuyo caso será indispensable acompañarla de sobre cerrado que responda al mismo seudónimo y que contenga en su interior el nombre y los apellidos del autor. Dicho sobre permanecerá igualmente cerrado, salvo en el caso que corresponda al autor de la novela que obtenga el premio.

2.^a Las novelas, escritas en lengua castellana, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara, serán de extensión no inferior a doscientas páginas, tamaño holandesa.

3.^a Se otorgará un premio único de 250.000 pesetas a la novela que por unanimidad o, en su defecto, por mayoría de votos considere el jurado con superiores méritos. La expresada cantidad será abonada al firmante de la obra por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, con independencia de los derechos de autor, que corren a cargo de Editorial Planeta, S. A.

4.^a No podrá ser declarado desierto el concurso ni distribuido el premio entre dos o más concursantes.

5.^a La admisión de originales quedará cerrada el 31 de diciembre de 1969 y el fallo del jurado, inapelable, se hará público en el transcurso de un acto público organizado en Madrid el 23 de abril de 1970.

6.^a Los autores de novelas presentadas al concurso se comprometen implícitamente a no retirarlas antes de que se haga público el fallo, así como a aceptar todas las condiciones aquí figuradas.

7.^a Los originales serán entregados sencillamente encuadernados o cosidos y por duplicado en las oficinas de Registro de la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, calle de Ferraz, 16, Madrid (distrito postal 8), y habrá constancia en las cubiertas de aquellos que concurren al premio objeto de estas bases.

8.^a A los originales acompañará el autor una declaración suscrita por él en la que garantice que los derechos de publicación de cada obra presentada no los tiene comprometidos en forma alguna ni la novela o novelas a ningún otro concurso pendiente de resolución.

Tal declaración podrá estar suscrita, en su caso, con el seudónimo empleado para la novela, pero bajo la plica correspondiente figurará otra declaración idéntica y firmada con los propios nombre y apellidos del autor, requisito sin el cual, aun después de abierta la plica, no será premiada la obra.

9.^a El jurado lo formarán don Juan Antonio Samaranch, delegado nacional de Educación Física y Deportes, como presidente; la baronesa de Güell, doña Mercedes Salisach; don Ignacio Aldecoa; don Andrés Bosch; don José María Gironella; don Julio Manegat; don Antonio Valencia, y don José Manuel Lara.

10. Editorial Planeta, S. A., publicará una primera edición de la obra premiada de 5.000 ejemplares como mínimo y abonará al autor el 10 por 100 del importe de los ejemplares de que consta la edición, mediante liquidaciones semestrales. Para ediciones sucesivas, la Editorial se reserva el derecho de publicación, sin plazo de caducidad, y concederá al autor el 10 por 100 del precio de venta al público.

11. Editorial Planeta, S. A., se reserva, asimismo, el derecho de opción preferente para editar una o más veces las obras no premiadas que pudieran interesarle, previo acuerdo con sus autores.

12. Cada autor se obliga a suscribir cuantos documentos sean precisos para que la edición de su obra quede inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, y, si fuese necesario, de la Propiedad Industrial de España, como asimismo en los correspondientes registros extranjeros.

13. La Delegación Nacional de Educación Física y Deportes se limitará a entregar recibo de las obras debidamente presentadas al concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio ni facilitar a éstos información sobre clasificación de las novelas.

14. La devolución de los originales no premiados se efectuará a pe-

tición de los autores y previa entrega del respectivo resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizada.

Si un autor desea que el original duplicado le sea devuelto por correo, habrá de solicitar que se le remita, previa devolución del resguardo.

15. Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes del 1 de septiembre de 1970 serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno.

16. Para cualquier diferencia que hubiere de ser dirimida por vía judicial, las partes renuncian al fuero propio y se someten expresamente a los juzgados y tribunales de Madrid.

CONVOCATORIA DEL ATENEO DE VALLADOLID

★ El Ateneo de Valladolid, con el patrocinio de Editora Nacional, convoca su tradicional premio literario de novela corta. Podrán concurrir al mismo cuantas personas lo deseen, con una o varias novelas, escritas en castellano, siempre que sean inéditas.

El tema será libre, y la extensión mínima de las obras que concurren será de setenta y cinco folios y la máxima de cien, escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara.

Los originales deberán ser dirigidos al secretario del Ateneo de Valladolid (plaza de España, 10, 2.^o). Se presentarán por triplicado y encuadernados o cosidos de forma que no se preste al extravío de sus páginas. Será entregado un recibo de las obras.

El plazo de admisión de obras para el concurso finalizará el día 15 de enero de 1970. Dentro de los treinta días siguientes a la conclusión del mismo serán dadas a cono-

cer en la Prensa de la ciudad novelas admitidas al certamen.

En los originales se hará con el nombre y apellidos del autor dirección y su teléfono si lo tuviera. Cuando se presenten con seudónimo deberán enviarse, con el originales datos en sobre cerrado, cuyo exterior figurará el seudónimo utilizado.

El premio consistirá en la entrada al escritor seleccionado y galardón de cincuenta mil pesetas metálicas. La novela premiada se publicará mediante acuerdo del autor con el Ateneo de Valladolid, en el curso de 1970. El fallo del concurso se hará público el día 23 de abril de 1970, fiesta del Libro y aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes.

SALAMANCA: CONCURSO DE POESIA, NARRACION BREVE Y DE INVESTIGACION O ENSAYO

★ I) Con motivo del vigésimo aniversario de la fundación del Colegio Mayor Hispanoamericano «Hernán Cortés», la Asociación Cultural Iberoamericana de Salamanca y el Estado Español, en el Colegio Mayor, ofrecen las siguientes premias:

- 1.^o Premio de poesía, dotado con 10.000 pesetas.
- 2.^o Premio de narración breve, dotado con 10.000 pesetas.
- 3.^o Premio de investigación o ensayo sobre un tema hispánico, dotado con 15.000 pesetas.

II) A estos premios podrán presentarse cualquiera de los alumnos matriculados en Centros españoles de Enseñanza Superior.

III) El plazo de admisión de originales se abre el 1 de diciembre de 1969 y se cerrará el 10 de febrero de 1970.

IV) Los originales, que vendrán mecanografiados en folios a doble espacio, se remitirán por triplicado y firmados con pseudónimo. El señor Director del Colegio Mayor Hispanoamericano «Hernán Cortés», Gran Vía, 21 - Salamanca, señor Presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana, 1.^o segundo - Salamanca. En sobre aparte, cerrado, irá por fuera el pseudónimo, el nombre, apellidos y dirección del autor junto con alguna fotografía que acredite hallarse matriculado en un Centro español de Enseñanza Superior durante el curso 1969-1970.

V) El Jurado será nombrado por la Dirección de la Asociación Cultural Iberoamericana de Salamanca y la del Colegio Mayor Hispanoamericano «Hernán Cortés», después que termine el plazo de admisión de originales, y su fallo será inapelable.

Dicho Jurado podrá dejar desierto uno o varios premios, así como proponer la acumulación o distribución de los mismos, y la concesión y dotación de los accésit que crea dignos de mención o recompensa. El Jurado estimará, como mérito preferente, el que los trabajos traten temas de positivo interés para el mundo hispánico.

VI) La Asociación Cultural Iberoamericana y el Colegio Mayor Hispanoamericano «Hernán Cortés» se reservan el derecho de publicar los trabajos premiados.

VII) La entrega de premios se hará el día 7 de marzo de 1970, en el acto en que se conmemorará el vigésimo aniversario de la fundación del Colegio Mayor Hispanoamericano «Hernán Cortés».

CONCURSO DE CUENTOS «ATENEO DE SEVILLA»

★ El excelentísimo Ateneo de Sevilla convoca un concurso de cuentos patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial San Fernando con arreglo a las siguientes bases:

Podrán concurrir a este concurso todos los escritores españoles o extranjeros, cualesquiera que sea su residencia, con narraciones rigurosamente originales e inéditas, escritas en castellano.

El tema será de libre elección del concursante y la extensión de los trabajos no será inferior a seis folios ni superior a diez; mecanografiados a doble espacio y por una sola cara. Cada concursante podrá enviar cuantos trabajos desee.

Los originales se enviarán en sobre cerrado bajo un lema, el cual se repetirá en el exterior de un sobre, dentro del cual el autor hará constar su nombre y apellidos. Los trabajos se remitirán por triplicado al excelentísimo Ateneo de Sevilla, calle de Tetuán, 11, con la indicación: «Para el I Concurso de Cuentos Ateneo de Sevilla». La admisión de trabajos queda abierta desde la publicación de estas bases hasta las veinte horas del día 15 de enero de 1970, pudiendo ser prorrogado a juicio de los organizadores.

Se establecen los siguientes premios: Primero, de 30.000 pesetas, y segundo, de 20.000 pesetas.

La composición del Jurado que habrá de discernir los premios estará integrada por el presidente del excelentísimo Ateneo de Sevilla; un académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, designado por la misma; un catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, designado por el decano; un representante de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando; un escritor designado por dicha entidad; el presidente de la Sección de Literatura del excelentísimo Ateneo, y el secretario general de esta Entidad que actuará como tal.

El fallo se hará público en la primera quincena del mes de marzo de 1970, y la decisión será inapelable.

No se mantendrá correspondencia con los concursantes, que en todo momento habrán de respetar el anonimato.

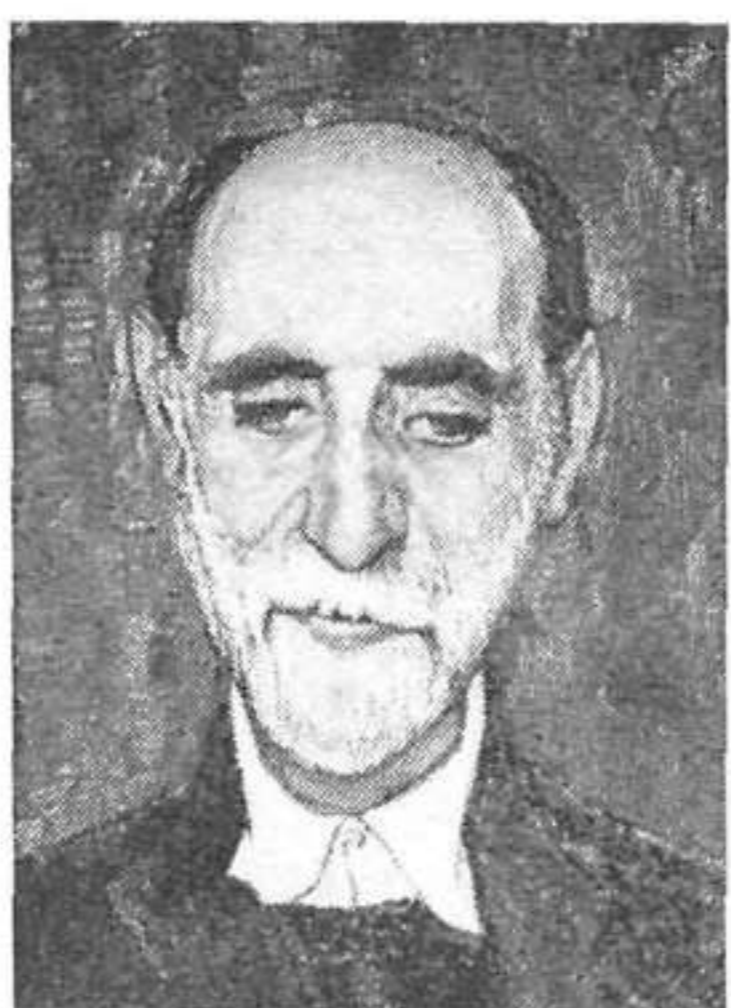
Todo concursante, por el solo hecho de participar en el certamen, acepta en su totalidad las condiciones del mismo.

La devolución de originales no premiados podrá solicitarse hasta el 15 de abril de 1970; pasada dicha fecha podrán ser destruidos.

Los trabajos premiados quedarán de propiedad de los organizadores, que podrán publicarlo en la forma que estimen conveniente.

LITERATURA Y ARTE NAVIDEÑOS

Desde el dibujo de Pepi Sánchez que llena nuestra portada hasta la colaboración del catedrático Joaquín de Entrambasaguas para la sección «El idioma nuestro de cada día», en la contraportada, este número dedica varias de sus páginas a comentar la relación existente entre las cristianas fiestas de Navidad y el arte y la literatura. El maestro Gerardo Diego (págs. 4 a 6) publica un artículo titulado *Prosa y poesía de Navidad*, en el que glosa las aportaciones al tema de Lope de Vega, junto a otras menos conocidas, pero quizá por ello más interesantes, como el villancico de licenciado Barbosa. María Dolores Enríquez, directora del Museo Nacional de Artes Decorativas, describe (págs. 7 y 8) el importante lugar que en la colección de dicho museo ocupa el conjunto de piezas correspondientes a nacimientos y figuras de belén, y su documentado trabajo se completa con la entrevista que Norberto Carrasco ha realizado a dos directivos de la Asociación de Belenistas Españoles en la Exposición de Belenes, publicada en la página 9.



JUAN RAMON
Y MACHADO,
EN EL TREN

Con transcripción de algunos de los poemas en los que Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado describen sus experiencias de viajeros de tren, Leopoldo de Luis ha escrito un curioso artículo, titulado *Billetes de ferrocarril para Juan Ramón y Machado*. (Págs. 10 y 11.)



ROMERO MURUBE

Según anunciábamos en «ESTAFETA-Noticias» del número anterior, publicamos en éste el trabajo necrológico que en torno al poeta sevillano Joaquín Romero Murube, recientemente fallecido, nos envía Joaquín Caro Romero, junto a la bibliografía del poeta muerto en los Reales Alcázares de Sevilla y una muestra autógrafa de su escritura. (Págs. 12 y 13.)



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

Los cuentos *El gran pecado*, de Jorge Ferrer-Vidal Turull, y *La huelga*, de J. A. Pérez del Valle—ilustrados, respectivamente, por Perellón y Velasco—han sido seleccionados para participar en el certamen convocado por LA ESTAFETA LITERARIA, así como los poemas *La borradora*, de Rodrigo Pesantez Rodas, y *Homenaje*, de José María Velázquez. (Págs. 21 a 25.)



LUIS ROSALES

El gran poeta y académico Luis Rosales ha sido entrevistado en su casa por Francisco Umbral. Al texto de nuestro colaborador se le añaden algunos documentos gráficos de Luis Rosales en la intimidad. (Págs. 18 y 19.)

Además, ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

la
estafeta
literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES.
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Sección bibliográfica:
ANTONIO IGLESIAS LAGUNA. 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, 300 ptas. Resto de EUROPA, 700 ptas. (avión), 490 ptas.
(ordinario). OTROS PAISES, 1.800 ptas. (avión), 770 ptas. (ordinario)

Prosa y



Poesía de Navidad

Por GERARDO DIEGO

I

PASTORES DE BELEN

UNA vez más, un año más, venimos los poetas, los cristianos todos al portal de Belén. ¿Y con quién acercarse sino con el inmenso, con el mínimo Lope? Inmenso en cuanto poeta humano, mínimo en cuanto humilde cristiano. Nadie como él ha sabido acercarse al divino pesebre con tal ademán de íntima devoción, con tan niña alegría, con tan genuino acento de paternidad. En las páginas de muchas de sus obras, de su teatro, de su lírica, aparece el tema de la Navidad. Pero en un libro sobre todo, en sus «Pastores de Belén», el motivo incomparable queda solo y triunfal para cantar en prosa y verso la maravilla mayor que vieron los nacidos.

Prosa y verso. Muchas y merecidas excelencias se han dicho del verso de Lope, y muy especialmente del religioso y navideño. Apenas cabe ya más que decir, sino releerle y recantarle con música de instrumentos y de voces o con la sola y simple música de su propia melodía sutilísima, transparente, de palabras. Digamos algo sobre su prosa.

La prosa de los «Pastores» es algo especial dentro del rico panorama de las prosas de Lope. En general, Lope es barroco sólo en su prosa. Yo no veo nada claro su barroquismo en su verso, pero sí en su prosa. «La Dorotea», por ejemplo, su obra más importante por muchos conceptos, es modelo de prosa complicada, culta, artificiosa, sin dejar por ello de serlo de prosa apasionada, encendida, esplendente. En sus cartas íntimas, Lope es distinto, pero no deja de ser también difícil para el lector de hoy. En aquellas calendas el artificio sintáctico y estilístico de la prosa era algo inevitable.

En los «Pastores de Belén» Lope quiere añiñarse, pero lo hace a su manera, que no puede ser la misma que adoptaría un poeta, un narrador de hoy, cuando ya estamos de vuelta de la elegancia complicada y buscamos sobre todo el lenguaje directo. Pero como la emoción de Lope es directa, directísima, el contraste de tal emoción y de la necesidad de expresarse sin salirse de las normas del decoro de su siglo, nos brinda una lección continua de maestría, de fulguración, de paradoja y de sorpresa.

Lope era un pintor prodigioso, amaba la pintura tal vez más que a ninguna de las Bellas Artes, y la pintura del ciclo de Navidad era ya tan rica de histo-

ria y de presente en el siglo de Lope que sus cuadros podían inspirarle emulaciones bien visibles. Y lo mismo que en los nacimientos de Tiziano, del Greco, de Rubens y de otros grandes pintores de su tiempo contrastan la riqueza de las ropas y colores, el fasto de las composiciones ambientes con la ternura fragante y niña de la devoción, lo mismo en la prosa de Lope la opulencia se alía con la sencillez y el cromatismo suntuoso con la inocencia de la luz.

Escuchemos, por ejemplo, el episodio de los lobos. La luz de la noche, de la Nochebuena, está palpitando en el cuadro de Lope con toda su fulguración visívila y maravillosa, y el contrapunto de fieras y de almas candidas está conseguido con una técnica pictórica y poética que se anticipa en su logro a las mejores conquistas de impresionistas y de simbolistas. Porque símbolo y simbología derivada pueden en seguida hacernos pensar y dejarnos absortos ante la inesperada escena. Hable Lope:

«La grito de los pastores, el regocijo de los ganados, las luces en el cielo, la primavera en la tierra, la mudanza del tiempo, las peregrinas impresiones del aire (notemos esta portentosa frase, tan al pie de la letra, impresionista, «las peregrinas impresiones del aire»), con todas las demás obras extraordinarias y raras que aquella dichosa noche habían sacado a la naturaleza de su paso, alborotaron de manera los animales nocivos de aquella selva, que como pudieran andar por el infernal fuego los dañados espíritus, ellos andaban confusos por la nieve, pareciendo a los pastores los fugitivos lobos una figura y diseño del temor que tenían los que persiguen el ganado de las almas.

Atravesó uno a la sazón de nunca vista grandeza, tan deslumbrado de los celestiales fuegos, que por guardarse del mayor peligro, dio en medio de ellos. Los pastores entonces con notable alegría, estallando las hondas solas, porque en aquella ocasión antes hallaran flores que piedras, le fueron persiguiendo. Cuál tiraba el cayado; cuál, por atajarle, se metía hasta la rodilla en los arroyos, que la hierba espesa de la margen de improvisado había cubierto; cuál, estampándose en la nieve de la súbita caída, daba temor al lobo y a los pastores muy grande risa, y cuál iba diciendo a grandes voces: "Huíd, fieros ladrones de las inocentes ovejuelas, que ya ha venido al monte aquel deseado pastor que con más cierta honda que la del hijo de Isaiá ha de postrar al suelo los filisteos lobos".»

II

PUNTUALIDAD DEL NIÑO

Cuando Antonio Machado inventó la aleyuya «la primavera ha venido/nadie sabe cómo ha sido», bien poco pensaba que se iba a convertir en un refrán. En un refrán todo lo popular que puede ser popular en esta era de seudocultura una invención personal. Pero yo alguna vez he pensado que si en vez de ser a Antonio Machado hubiese sido a Lope de Vega al que se le ocurriera el mismo pareado, el milagro del advenimiento no lo hubiera referido a la primavera, sino a la Navidad: la Nochebuena ha venido/nadie sabe cómo ha sido.

Porque la primavera no es exacta en su hora de llegada. Su puntualidad vacila y fluctúa según los caprichos de la meteorología, y unas veces se anticipa diez días sobre la fecha de su entrada oficial y otros años se retrasa quince. Por otra parte, tampoco viene tan de repente, tan instantánea, sino que la preceden unas semanas de augurio, de sospecha inminente, de floración o foliación tempranera y de tibieza de temperatura que le van abriendo camino. La Nochebuena, en cambio, es puntualísima. El Niño Jesús nunca se retrasa, y su nacimiento ocurre todos los años a la hora exacta, suceda lo que suceda en la cambiante vicisitud de los climas, hemisferios, paralelos y naciones. Ya venga acompañado de nieve, ya de hielos y escarchas, ya de bonancibles tibiezas soleadas, o ya de ardorosos rayos caniculares, porque el Niño Jesús nace también para ecuatoriales y australes, su advenimiento es infaltable e irretasable.

Fue el propio Lope el que ideó una tierna y graciosa letrilla—colmada de sustancia trinitaria y teológica— y echando mano de un instrumento medidor del tiempo, que ya en su siglo empezaba a fabricarse, engranando sutilmente ruedecillas verticales y horizontales. En su deliciosa fantasía novelesca «Pastores de Belén», dos de los pastores, Ergasto e Ireño, nos cuenta que, juntos, cantaron así:

*Un reloj he visto, Andrés,
que sin verse rueda alguna
en el suelo da la una,
siendo en el cielo las tres.*

*¡Oh qué bien has acertado,
porque de las tres del cielo
hoy la segunda en el suelo
para bien del hombre ha dado!*



*Con las ruedas que no ves,
porque está secreta alguna,
en el suelo da la una,
siendo en el cielo las tres.*

*Este reloj, que sustenta
cielo y tierra, es tan sutil,
que con dar una, da mil
mercedes a quien las cuenta:
Cuenta las horas, Andrés,
y di sin errar ninguna,
que en el suelo da la una,
siendo en el cielo las tres.*

«El caracol la forma tiene de un corazón.» Así lo dijo otro gran poeta, Rubén Darío. El reloj latidos cuenta de un corazón. La inmensidad del tiempo, su infinita melodía, no padece aunque se la secciona en la pulsación menuda del corazón humano o del corazón relojero. El reloj de sol, como el reloj de arena, o como la clepsidra, resbalan y dejan fluir el tiempo sin fragmentarle en mínimas secciones para nuestro cómputo aritmético. Pero desde la invención de los horologios mecánicos el reloj cuenta —o late— y también, si es completo, canta. Canta la una, las dos o las tres, horas o personas de la letrilla de Lope. Un poeta de este nuestro tiempo angustiado por la precisión, por la urgencia apresurada, no ya de las horas, sino de los minutos, se ha querido colar a la sombra de sus mayores, Lope y Anticnio, para ofrecer en el portal de Belén sus versillos del

NIÑO RELOJERO

*Ya ha florecido la nieve.
(Son las nueve.)
En flor almendro y almez.
(Son las diez.)
Son las once. Falta una.
En flor la luna.
— José: el parto.
(Son las doce menos cuarto.)
Ya está aquí: goce sin roce.
(Son las doce.)
— Te quiero.
Ay, qué Niño relojero.*

LA MISA DEL GALLO

La Misa del Gallo. Qué encanto; qué alegría indecible; qué luz, que acaso sólo el Greco supo traducir alguna vez al lienzo, la de la Misa del Gallo. Las costumbres españolas de las ciudades, con su profanación creciente, hacen peligrosa la apertura generosa de los templos a las misas de medianoche en Navidad. Y se suelen tomar precauciones para el derecho de admisión, con invitaciones que solicitan los parroquianos o feligreses o de algún otro modo para evitar que se cuele alborotadores y profanadores. En ciudades chicas y aldeas no hay peligro. Todos se conocen y ya se sabe que son todos los que están.

Yo quiero, aunque sea de víspera, evocar la Misa del Gallo, tomando como guión un precioso texto de un pliego popular del siglo XVII. Aunque popular, se conoce porque figura en la portada el autor de los villancicos, el licenciado Francisco Barbosa. Presbítero, maestro de Capilla y sochantre en la iglesia de San Miguel, de Jerez de la Frontera. Fecha, la Navidad de 1649. El pliego no tiene ni una poesía que sea insignificante. Es un momento de la poesía española culta y popular y debemos su reimpresión facsímil al bibliófilo ejemplar Antonio Pérez Gómez. Y vamos con la Misa del Gallo.

Es una letrilla combinada con un romance y lo bastante, lo demasiado larga para que no quepa aquí entera. Citaré unas veces y otras resumiré. El buen sochantre y maestro de capilla sabía bien la gracia de los ritmos y acentos y la variedad de las tonalidades y registros. En esta sola poesía sabe empezar a lo Góngora, el Góngora de «Campanitas de plata» o de ciertas coplas de Navidad, con una que hace de estribillo, y dice así:

*A la Misa del Gallo
tocan en Belén.
Campaniñas a coros
alegres, sonoros,
repíquelas bien,*

*que las avecillas del prado
con pico sonoro y en tono cortés
viendo el Sol que amanece
entre pajas, alegres le cantan
el parabién.*

*A la Misa que es del cielo
llaman si adviertes, en tanto
que el gallo entonando el canto
suenan campana de vuelo.
Corre, Pascual, con desuelo
que están tocando en Belén.
Campaniñas a coros, etc.*

Y luego sigue el romance. De este modo:

*Válgate Dios por el gallo
qué de Navidades tienes
pues sin ser tuya la Misa
es tuya la Misa siempre.*

*En las ternezas del Niño
qué privilegios adquieres,
que no los tuvo la mula
con hallarse en el pesebre.*

*Logras singularidades,
oh cuánto al mundo le debes,
pues te hizo Misacantano
sin graduarte de preste.*

*Eres gallo campanudo,
pues en todo el mundo tiene
tuya una Misa de Gloria
sin entrar en la de Réquiem.*

Encantadores conceptismos y juegos de lo profano a lo divino o viceversa. Estamos en la época en que se puede ser popular a fuerza de ser culto, sin temor de que teniendo el poeta ingenuidad resulte irreverente ni fastidioso el ingenio constantemente desplegado. Hoy todavía hay poetas así; pienso en Rafael Laffon o en José Luis Tejada, poetas, por cierto, no jerezanos, pero sí de Andalucía la Baja, como Rafael Alberti, poeta de Navidad cuando Dios quiso y que lo volverá a ser cualquier día.

Escuchemos al romance un poco más abajo. Cuando dice:

*Quien de curioso gallea
me diga qué gallo es éste,
que sin oírse su canto
está galleando siempre.
Dígame quién es el gallo,
que lo quiero conocer,
que aunque es el gallo de todos
no lo entiendo por mi fe.*

Y se entabla un breve diálogo.

—Oígame, que yo lo sé que lo
[digo,
míreme que yo lo digo y lo sé.
—Dígame si este gallo es de
[Misa,
dígame deste gallo quién es.
—Este es el gallo del pueblo
repetido tantas veces,
y es el «ábate que voy»
de las fiestas más solemnes.

Y después de otras ocurrencias, termina explicando:

*En punto de medianoche
siempre el gallo cantar suele,
y el canto del gallo primo
la medianoche se entiende,
y como entonces la Iglesia
canta la Misa solemne
de la Navidad, del Gallo
la Misa le llaman siempre.*

«NACIMIENTOS» Y «FIGURAS DE BELEN»

DE LA COLECCION DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID

Por MARIA DOLORES ENRIQUEZ

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

ENTRE las numerosas y diversas piezas de artes suntuarias y populares que posee el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, en la calle de Montalbán, ocupan un lugar importante y preferente aquellas que corresponden a los nacimientos y a las figuras de belén.

A lo largo de los veinte años de su actual instalación, en la época de las Navidades, se ha venido realizando una serie de exposiciones sobre la Natividad del Señor, exposiciones muy conocidas en el círculo artístico y cultural madrileño y que han sido muy solicitadas y visitadas por el público en general.

La dirección del Museo, con ayuda manifiesta del Ministerio de Educación y Ciencia y concretamente con la Dirección General de Bellas Artes, ha ido adquiriendo cuantos ejemplares y piezas que sobre este tema del nacimiento ha podido conocer, y así el número de la colección ha ido aumentando.

Con las piezas que posee el Museo puede hacerse una breve historia del «Nacimiento», en el cual quedan comprendidos los ejemplos antiguos y modernos.

Es el dulce y seráfico Francisco de Asís, durante la ya lejana Navidad de la Baja Edad Media, en el año 1233, cuando celebra la misa «vivificada» del Misterio del Nacimiento del Niño-Dios, celebrada en Greccio (Italia) —según nos cuenta San Buenaventura—, el que ha encendido la llama del belénismo universal.

Sin embargo, los escultores todos del renacimiento y de los primeros siglos de la Edad Moderna tratan el tema del Nacimiento de Jesús como un tema más, unido a los pórticos y retablos de las catedrales; aún no se ha convertido en escultura exenta, independizada del lugar donde forma una parte del repertorio general, ya sea la vida de Jesús o de la Virgen. Por eso es difícil, muy difícil, encontrar «belenes» de los siglos XV, XVI y XVII.

La gran imaginaria española, gloria universal de nuestra escultura, apenas si hace figuras de nacimiento.

En el Museo de Escultura de Valladolid hay un alto relieve de la «Adoración de los Reyes Magos», de Alonso Berruguete (1490-1561), que el Museo de Artes Decorativas tuvo la suerte de mostrar en una de sus exposiciones de nacimientos (Navidades de 1952-1953), maravillosa tabla del maestro castellano, equilibrada y apasionada al mismo tiempo.

Juan Martínez Montañés (1568-1649) creó una de las imágenes más po-

pulares de Andalucía: la del Niño Jesús, de pie, desnudo y bendiciendo, prototipo para una larga y feliz escuela. Perteneciente a ésta, el Museo posee un bello ejemplar. Pedro de Mena (1628-1688) escultor místico y austero entre los más hace, sin embargo, una sencilla y tierna Sagrada Familia, en la que el Niño

Jesús, ya de pie, juega con un corderito. De ella, el Museo tiene una muy fiel réplica.

De Luisa Roldán, la «Roldana» (1656-1704), sí que conocemos algunos ejemplos de nacimientos, conservados unos en España y otros en la Hispanic Society de New York. Indudablemente le gusta el



«Adoración de los Reyes Magos», obra de Alonso Berruguete, propiedad del Museo de Escultura de Valladolid

tema y sabe interpretarlo con una ternura y maestría peculiar. El Museo tiene, entre sus joyas más preciadas, cuatro pequeñas figuras del «Misterio» que consideramos obra suya.

Hay una curiosa variedad en las figuras del nacimiento, debido a Eugenio Gutiérrez de Torices, monje mercedario nacido en Madrid, cuya fecha de nacimiento se desconoce, aunque si se sabe la de su muerte en 1709. Este monje entretenía sus ratos de ocio haciendo deliciosas figuras de cera, verdaderas esculturas. En el Museo existe un mueble relicario, compuesto por seis escenas de la vida de la Virgen: Desposorios, Anunciación, Visitación, Adoración de pastores, Adoración de Reyes y Huida a Egipto, muestras primorosas de su arte.

Pero la tradición belenista, tal como hoy la entendemos, es obra del siglo XVIII, el siglo de las luces, fundamentalmente si g l o enciclopedista que sabe poner en primera línea una serie de

elementos desparramados y dispersos a lo largo de los siglos anteriores.

Pedro Duque Cornejo (1677-1757), escultor sevillano de gran renombre, hace figuras de nacimiento en gran tamaño; tallas maravillosas que enamoran por su sentimiento y belleza. El Museo posee un Misterio de este gran escultor, que fue reproducido en el sello de Navidad del año 1966.

Carlos III cuando sube al trono de España trae en su equipaje italiano unas cuantas figuras de nacimiento. El Museo posee un bellissimo nacimiento napolitano formado por unas cincuenta figuras: el Misterio, ángeles, pastores y pastoras, animales diversos, deliciosas ofrendas y la cabalgata de Reyes Magos con su profuso cortejo de pajes y palafraneros orientales y occidentales. Figuras deliciosas en su anacronismo, vestidas todas conforme a la moda del siglo XVIII, con ricas telas de seda, multicolores y floreadas. Estas figuras de nacimiento se dis-

tribuyen primeramente en la Corte y entre las clases nobles, después pasarán al pueblo.

En la faceta más erudita, los escultores hacen figuras de nacimiento. Un ejemplo señero de esto es Francisco Salzillo (1707-1783), el cual, si su obra más conocida es la de los pasos procesionales, hace también un nacimiento extraordinario, por encargo de la Casa Riquelme, compuesto por unas 500 figuras, figuras que son un prodigio de inspiración y expresión. En las Navidades de 1961-1962, el Museo de Artes Decorativas expuso en sus salas todo este nacimiento, que bien puede considerarse como el primero de España.

Existen en el Museo dos barros que representan la Virgen y San José, que pertenecen a la escuela de Salzillo.

Para el que había de ser el rey Carlos IV, los escultores valencianos José Esteve Bonet (1741-1802) y José Ginés (1768-1823) construyen un nacimiento conocido con el nombre de «Belén del príncipe», y del que el Patrimonio Nacional conserva una parte. En la colección del Museo existe un pequeño grupo de José Ginés, en la faceta artística neoclásica, que se considera como una de sus piezas más importantes.

Decíamos que esta tradición belenista tiene una derivación popular en la que raramente se encuentra algún nombre de escultor. Las figuras son obra de artesanos distinguidos, que ponen mucho amor y entusiasmo en la realización de cada pastor, oveja, oferente, ángel o figura del Misterio.

En esta faceta cada región española aporta su nota característica: Andalucía, Levante, Cataluña, Centro.

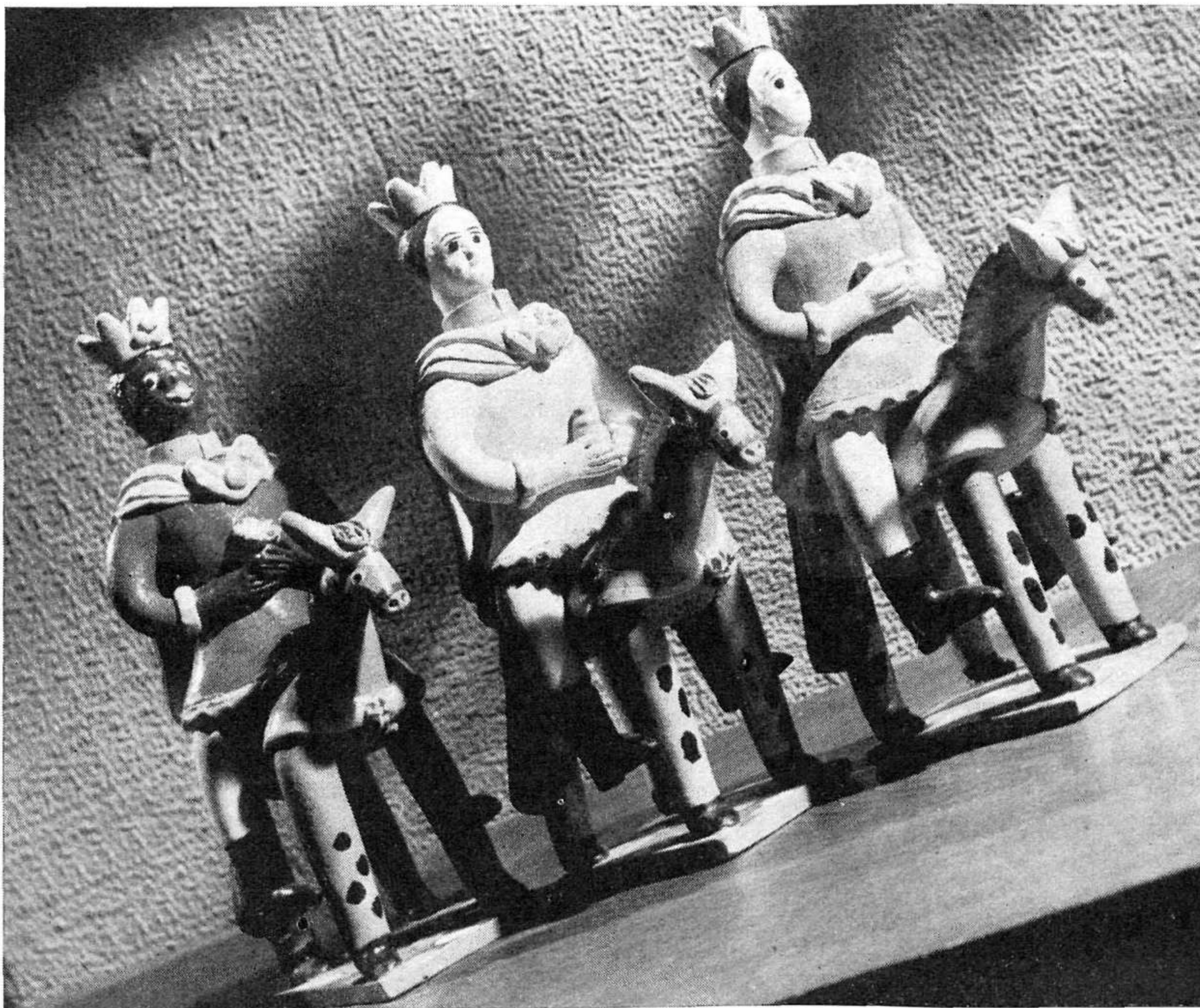
Si el Museo busca afanosamente piezas históricas de artistas afamados, no desprecia ni descuida en su colección, ejemplos de este modesto arte popular, figuras que se adquieren en el mercado de la plaza de Santa Cruz o de la plaza Mayor, en Madrid, y también a las puertas de la catedral de Barcelona, en donde cada año, a partir del día de Santa Lucía (13 de diciembre) se inicia el ciclo de la Navidad, que durará hasta la Candelaria (2 de febrero).

Hay en el Museo figuras de un nacimiento popular sevillano, de otro gaditano, otras murcianas, hechas por Ortigas; un nacimiento con figuras de José Castells, artesano catalán de primer orden.

En Madrid, esta tradición belenista ha repercutido en los artistas actuales. El Museo, muy especialmente, se ocupa de fomentar esta afición y recoge todas las manifestaciones artísticas que se ocupan del tema, cualquiera que sea la materia en que se expresa.

Así tenemos nacimientos de trapo, fieltro y saco, obras de: Elvira Lozaga, Adela Behrman, Agustina Sanz, etc. De cristal, como Padrós y Murano. Rafia, papel y cartón prensado. Hojalata y chapa metálica. Barros de: González Orea, Antonio Garrigós, Concha Rivas, Manuel Quevedo Villegas, Luis Buendía, etc. Cerámicas vidriadas, esmaltes, piedras de cantos rodados que representan figuras de nacimiento, como las de Pepi Sánchez...

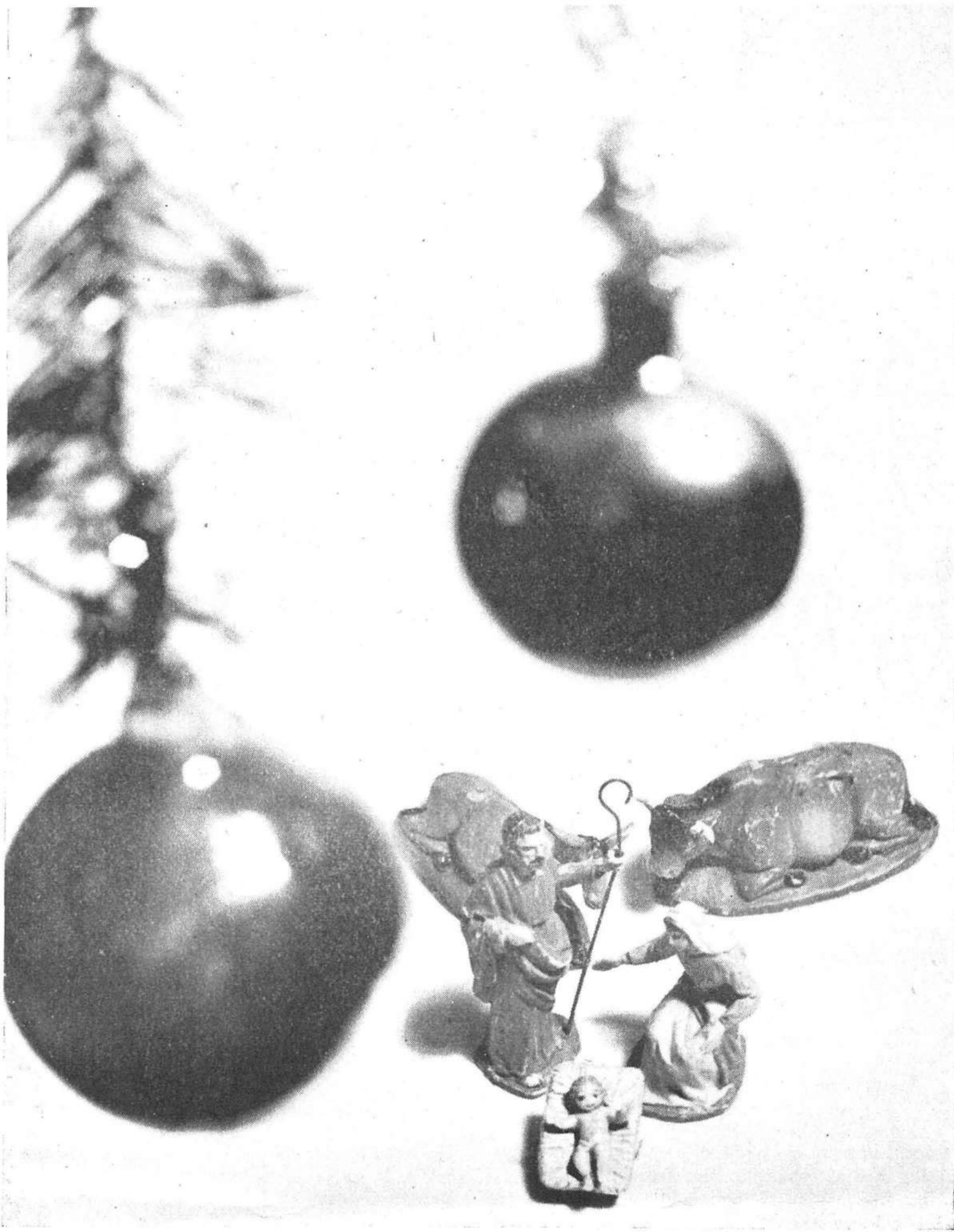
El Museo está ahora cerrado provisionalmente, porque se están realizando obras de ampliación y reforma. Esperamos y deseamos que, en las Navidades próximas, podamos reanudar la buena costumbre de celebrar la «Exposición de Nacimientos».



Figuras populares portuguesas. Los Reyes Magos



Nacimiento de cristal



EN LA EXPOSICION DE BELENES

Por NORBERTO CARRASCO ARAUZ

EN este Madrid prenavideño lo proverbial sigue estando ahí—colas de autobuses, abundancia de frío, luminotecnia a punto de instalarse—y esperanzadoramente lo nuevo, nuevo de verdad en estos días, es esa alegría presentida o de víspera, que cae sobre la ciudad con diciembre.

En la plaza de Lima, donde Madrid se ensancha a costa de los descampados de Chamarín de la Rosa que cantó Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, el Palacio de Congresos y Exposiciones acoge en esta época a la Asociación de Belenistas Españoles. Al instalar allí una amplia exposición de motivos navideños, ha venido a caldear la funcionalidad del edificio con el abigarramiento de pajes, soldados, pastores, lavanderas, ríos, cascadas, ovejas y campos enharinados.

Hemos venido aquí precisamente para hablar de estos extremos con los directivos de la Asociación. Con nosotros, don Fernando Parrilla y don Antonio Vilá, vicepresidente y asesor artístico, respectivamente, de dicho organismo.

—¿Aumenta la tradición belenista estos años?

—Sin duda alguna. Cada día es mayor el número de belenes que se instala. Además, poner muchos árboles de Navidad no significa la muerte del nacimiento. Con cifras en la mano, vemos que hoy, por ejemplo, se venden veinticinco veces más figuras que en mil novecientos treinta y seis. Quiere esto decir que el número de los que se ponen entre nosotros es bastante mayor incluso por encima de esa cifra de veinticinco señalada, ya que antes, al disponer en las casas de más espacio, se necesitaban más figuras para cada belén. Hoy, sin embargo, con las casas tan pequeñas, hay nacimientos que se reducen al portal.

—¿Qué región española destaca en la artesanía belenística?

—Han sido siempre las primeras Murcia y Granada, siendo también muy famosa la artesanía de Olot, en Gerona.

—¿Se siguen instalando hoy belenes monumentales o con figuras vivientes?

—Belenes de grandes figuras no se ponen ahora porque resultan muy costosos y difíciles;

además, la experiencia que se hizo en Madrid en el Retiro no tuvo demasiado éxito.

—¿Y respecto a los belenes vivientes?

—Esa tendencia continúa hoy. Por ejemplo, en Madrid suelen levantar un nacimiento «vivo» los alumnos del grupo escolar Concepción Arenal.

—¿Es costosa la instalación de un belén?

—Bueno, el plástico lo ha abaratado todo. Además, responder estrictamente es imposible porque la variedad, aquí, es amplísima. Tenemos desde el belén hecho con recortables a los de pasta de madera, barro cocido, cerámica, tallas a mano y porcelana, etc.

—¿Existen en la América española estas tradiciones?

—Sí, por supuesto; concretamente, en la Argentina, existe la Hermandad del Santo Pesebre, análoga a nuestra institución. En ese mismo país, en mil novecientos sesenta y siete, en el Congreso Internacional de Belenistas, se celebró una exposición de belenes y otra en Montevideo el mismo año. Para el mil novecientos setenta, de acuerdo con el Instituto de Cultura Hispánica, pensamos ampliar nuestros intercambios con América, así como hacernos eco aquí de las tradiciones americanas.

—¿Qué consejos darían ustedes para instalar un belén de tipo medio?

—Ante todo, hay que tener en cuenta la perspectiva, por eso no se deben situar en primer plano las figuras pequeñas, ni tampoco muchas casas o árboles. Se debe ordenar todo de mayor a menor, según tamaño, y poner una iluminación no demasiado intensa y variada, porque esto daría un aire de verbena al nacimiento.

—¿Cuáles son las actividades de la Asociación a lo largo del año?

—Nuestras reuniones se intensifican en la proximidad de las Pascuas; así, por ejemplo, en la primera quincena de noviembre organizamos unos cursillos de montaje e instalación, siendo libre la asistencia a los mismos. Asimismo, se tienen charlas relativas a estos temas y exposiciones sobre asuntos navideños.

—¿Qué se requiere para asistir al certamen que ustedes organizan?

—Nada especial, sino ponerse en contacto con nosotros. Los premios son medallas de oro, plata y bronce y varios diplomas. El fallo tiene lugar en una cena de hermandad que celebramos en Madrid el tres de enero.

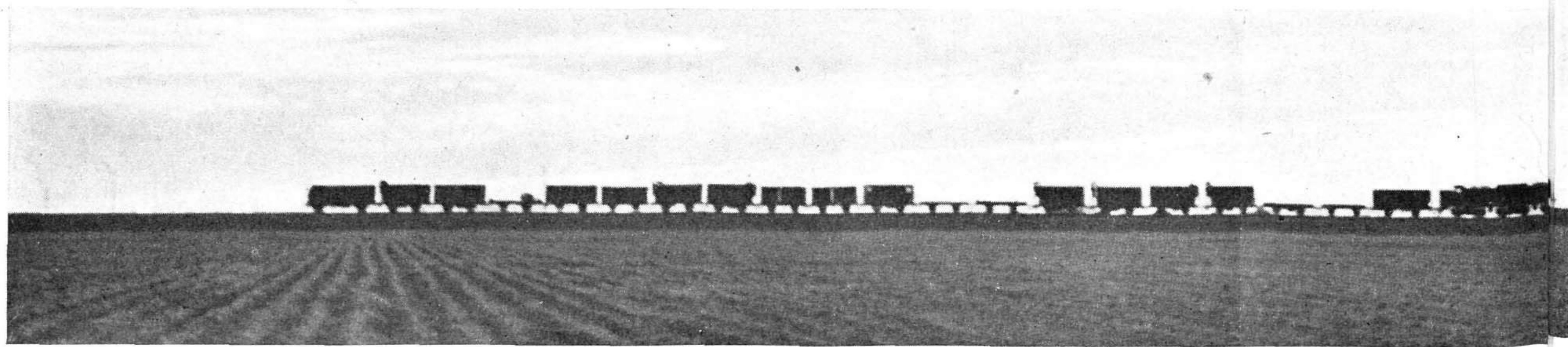
—¿Cuáles son las novedades más notables este año en su exposición?

—En primer lugar, como usted ve, la hemos levantado en el Palacio de Congresos y Exposiciones, avenida del Generalísimo, veintinueve, cedido generosamente por el Ministerio de Información y Turismo. La exposición se inaugura el catorce de diciembre y estará abierta hasta el once de enero. Se puede visitar diariamente—incluso festivos—de diez a dos y de cuatro a nueve.

—¿Alguna noticia más?

—Exhibimos un belén de porcelana de Lladró; otro regional, en el que aparecen las diversas provincias españolas con sus típicos trajes, del señor Marín (de Chiclana); unas figuras napolitanas del marqués de Lozoya, así como importantes aportaciones del Museo de Artes Decorativas, etc.

En este momento el ejército de montadores que cuida de los varios nacimientos allí instalados requiere a los señores Parrilla y Vilá. Como nada queda por hacer, abandonamos esta babel laboriosa, inocente y esperanzada—tablones, estructuras de madera, armaduras de hierro, juegos de luz, ramajes, rimeros de corcho—que llevará el calor navideño a los ojos y los corazones nuevos de los niños y a otros ojos y corazones—tuyos, suyos, nuestros—gastados sí, pero abiertos también a la ilusión.



BILLETES DE FERROCARRIL PARA JUAN RAMON y MACHADO

Por LEOPOLDO DE LUIS

YA han desaparecido en los trenes los vagones de tercera clase, y aun en los últimos tiempos la madera amarilla, abrigada por la pana y el áspero paño de las ropas humildes, fue sustituida por mullida gutapercha. También del nuevo carrozado de los coches de primera clase ha desaparecido la antigua balleta gris. Pero siempre existirán poetas viajeros con su obra en asientos de madera o en divanes grises. O, si se prefiere, poetas realistas y poetas simbolistas. Poetas para *muchos* y poetas para *pocos*. Poetas que vuelcan el *yo* en el *todos* y poetas que contemplan solamente su *yo* —aunque ese *yo* alcance luego infinitas duplicaciones, que ése, como el de las mayorías y minorías, es otro cantar.

Ejemplos magistrales de esas dos actitudes pueden ser Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Precisamente porque son coetáneos (nació aquél en 1875, éste en 1881). Precisamente porque no tuvieron una formación muy distinta. Precisamente porque marcharon juntos en sus comienzos. Todo les hace ser un ejemplo interesante y curioso. Dos poetas que ingresan en la lírica por la puerta del modernismo, cuando el modernismo trae la herencia simbolista para desentumecer las alas de la lírica finisecular. Estaba triste la princesa de la poesía española y un «feliz caballero» que la adoraba sin verla, en caballo con alas se encaminó hacia acá para vencer a la muerte por prosaísmo que la amenazaba, encendiéndola con un metafórico beso sensual.

Antonio Machado había nacido seis años antes que Juan Ramón, pero comenzó a publicar libros tres años después. En el umbral del siglo, eran dos jóvenes iniciados en la estética modernista, con amigos comunes —Darío, Valle-Inclán, Villaespesa, Manuel Machado, Martínez Sierra—, pero ya de esbozada personalidad propia. En el movimiento modernista se implica una rebeldía, una pugna con la sociedad burguesa y chabacana. Es un fermento romántico que infunde ansias de evasión, reflejadas exteriormente en los poetas como un deseo viajero. El modernismo fue cosmopolita y

abierto. París, poco accesible entonces a las clases medias españolas, era frecuentado por la nueva ola poética. Rubén debía de deslumbrarles con su vagabundaje de diplomático. Alguno, como Villaespesa, cruzaría en seguida el mar.

Pero el modernismo imprimió también un sello aristocrático a la existencia y a la poesía. Baste recordar que, para Darío, los poetas son «torres de Dios», en tanto que la gente, «vulgo municipal y espeso». Manuel Machado, añadiendo al deje rubeniano una chispa de señoritismo andaluz, aseguraría que «no se ganan, se heredan elegancia y blasón». Su hermano, contrariamente, pensaba que todo hay que ganarlo: el traje que nos cubre, la mansión que habitamos, el pan que nos alimenta, el lecho donde yacer. Y hasta el camino, que no existe, sino que se hace al andar.

Si Antonio Machado y Juan Ramón responden uniformemente al gusto por los viajes, propio del modernismo, no responden igual al talante aristocrático. Y esta disparidad les hace ser, ya para siempre, ya para todos sus años y para toda su obra, viajeros muy distintos en el camino de la poesía. Machado es viajero de tercera; Juan Ramón lleva siempre billete de primera. Ambas afirmaciones no son caprichosas, aparecen explícitas en sus versos:

*Yo, para todo viaje
—siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera—
voy ligero de equipaje.*

Es el comienzo del poema «En el tren», de *Campos de Castilla* (1907-1917). Y, poco después, en otro poema del mismo libro:

*Tras la turbia ventanilla
pasa la devanadera
del campo de primavera.
La luz en el techo brilla
de mi vagón de tercera.*

Un viaje hacia Madrid, en tren, se refleja en el poema «Iris de la noche», perteneciente a «Canciones de tierras altas», en el libro *Nuevas canciones* (1917-1930), y aunque no se dice la

clase del vagón en que viaja el poeta, queda ésta revelada por los acompañantes a que alude: gentes modestas, de vida acosada, como esta madre que

*... ceño sombrío
entre un ayer y un mañana,
ve unas ascuas mortecinas
y una hornilla con arañas.*

Queda claro que no se trata de *sleeping-car*. Don Antonio Machado, que auguró para sí mismo un viaje de partida definitiva «ligero de equipaje» y así lo tuvo, en su muerte rodeada de tan aflictivas circunstancias, realizó sus viajes en la modesta tercera clase de los trenes españoles, y desde sus incómodos asientos nos dio una densa, realista y humana poesía de amor y de solidaridad.

Por los mismos años (1910-1911), en *Melancolía*, escribe Juan Ramón Jiménez unos poemas que titula, genéricamente, «En el tren». Veamos estos versos del que, dentro de los mismos, se llama «Anochecer en los Pirineos»:

*¡Otra estación! El cielo va a deshacerse en agua.
Y, desde el diván gris, tras los cristales ciegos,
se ven praderas vagas y pueblos diminutos
que tienen una torre y un verde cementerio.*

Ya tenemos el «diván gris» con fuerza identificadora del cupón de viaje. Viajero de primera, el poeta nos dará, pocos versos después, otra pista de la carrocería ferroviaria:

*Brumoso, en elegante dejadez se copiaba
el cielo violeta en la roja caoba.*

Paño gris y madera de caoba. Así se ornaban los departamentos de primera, en efecto. Y en esa caoba que guarnecía el cómodo interior, en su bruñida superficie, el viajero indolente podía entretener el tedio contemplando los reflejos del atardecer. Juan Ramón, viajero con billete de primera, nos dio una refinada, depurada, exquisita poesía.

La sensualidad tampoco falla. Antonio Machado abandonó pronto las emociones más superficiales de aquel sensualismo modernista. Ya

hemos visto en qué viajera centra, con rigor ético, su contemplación. Juan Ramón Jiménez, más hedonista, al mirar desde el tren, verá:

*Una mujer confusa, bella, medio desnuda,
nos dice adiós... ¡adiós!*

Todos hemos pensado alguna vez, yendo en el tren de noche, en las gentes dormidas en los pueblos oscuros que el convoy cruza partiendo el corazón de las sombras con su largo silbido, esos silbidos ululantes de las locomotoras, que en la noche cobran ecos de escalofrío y misterio. Machado y Juan Ramón Jiménez, como grandes poetas que son, han sabido plasmar ambos maravillosamente ese sentimiento general, a través de sus particulares emociones. Pero también en ello queda marcada la diferencia de actitud. Juan Ramón, sensual, con un erotismo casi de complejo freudiano, pensará que

*Desde el lecho, abrazados, sin nostalgia y sin frío,
fundiendo en una sola las ascuas de sus bocas,
dos amantes habrán oído, como en sueños,
este tren lento, largo, de cansancio y de sombra.*

Antonio Machado experimenta un sentimiento afín al cruzar una noche la sierra de Gua-

darrama, pero su pensamiento no irá hacia los que gozan, sino hacia los que sufren; no hacia los que beben plenamente la vida, sino hacia los que, sedientos, se desesperan por un delgado hilo vital; no hacia el placer, sino hacia el dolor:

*Hospital de la Sierra, en tus mañanas
.....
oirán en tus alcobas ordenadas
orejas bien sutiles
hundidas en sus tibias almohadas
el trajinar de estos ferrocarriles.*

Sí, dos hombres de una misma generación, dos grandes poetas que parten de unos mismos postulados, y qué viajeros tan distintos, cuán diferente modo de mirar. Juan Ramón buscará belleza. Machado buscará raíz. Juan Ramón, con inquietud de ansioso de valores estéticos y sensoriales, al pasar por una ciudad, quiere tomar algo de ella:

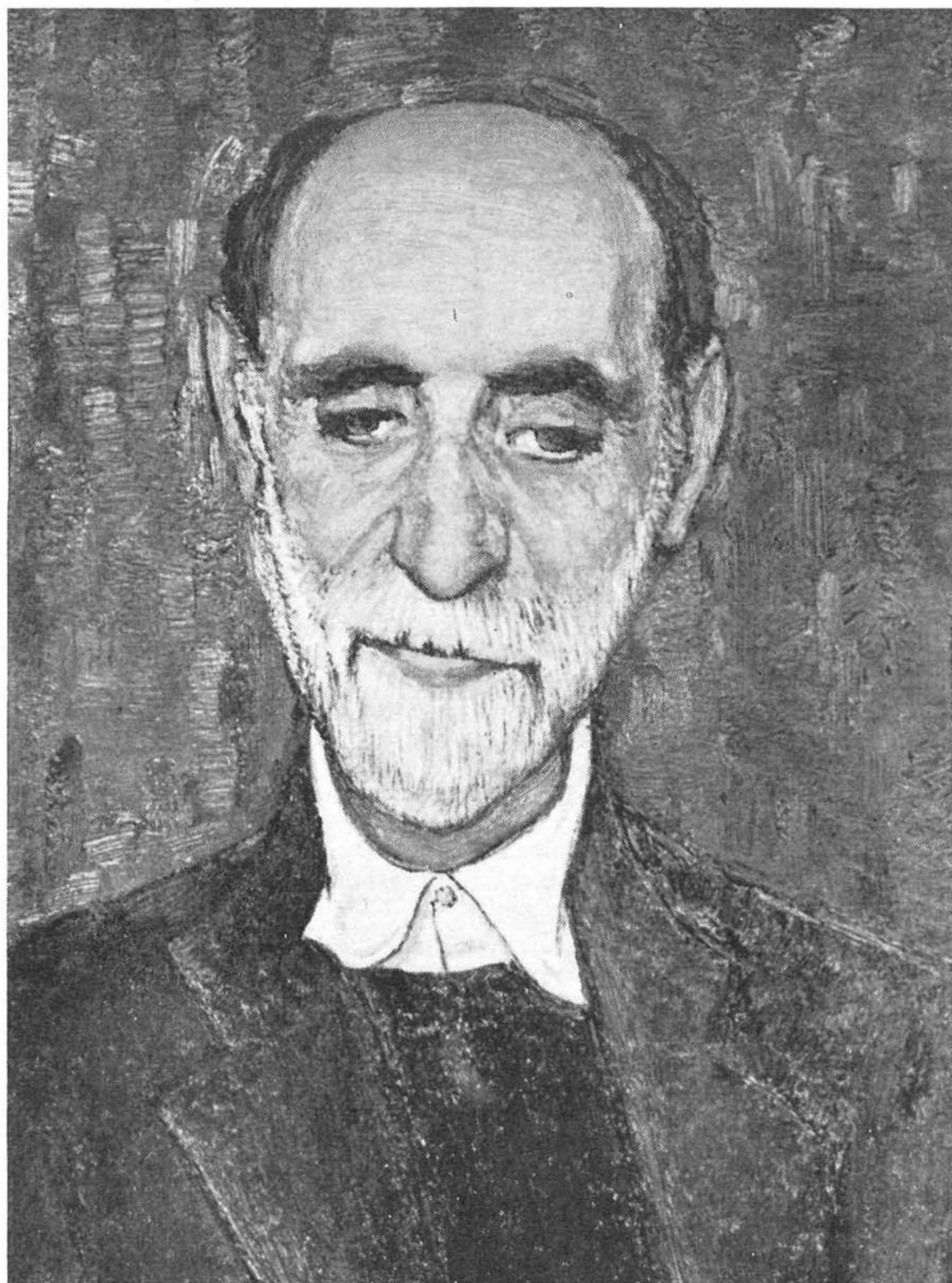
*Ciudades ignoradas nos darán algo suyo:
un reló encendido, un río, un puente viejo...*

Machado, con sosiego meditador, creará, en cambio, que es algo de él lo que la ciudad guarda:

*Y algo nuestro de ayer que todavía
vemos vagar por estas calles viejas.*

Juan Ramón Jiménez busca la sorpresa de lo prodigioso. Antonio Machado posee lo prodigioso y apenas si se sorprende.

La diferencia de billete nos sirve para comprender la diferencia de estas dos grandes obras poéticas. Desde su vagón de tercera, Machado contempló y comprendió hondamente la realidad de España. Interpretó gentes y paisajes. Compartió sus sufrimientos y sus trabajos. Desde el diván del compartimento de primera, Juan Ramón Jiménez depuró exquisitamente sus sentimientos, captó el perfil más fino de la belleza, creó una mística. No son la cara y la cruz de una moneda, no. Son la vida misma, vista desde distinto asiento. En los grandes poetas, vida y obra son bloques sin fisuras. Vista con cierta perspectiva, la biografía respalda siempre la labor poética y a la inversa. No hay mixtificación. Estos dos maestros son una prueba. Por eso podemos percibir la consecuente actitud y las sutiles relaciones que algo tan sencillo como un billete de ferrocarril implica cuando quien lo usufructúa es un poeta genial.



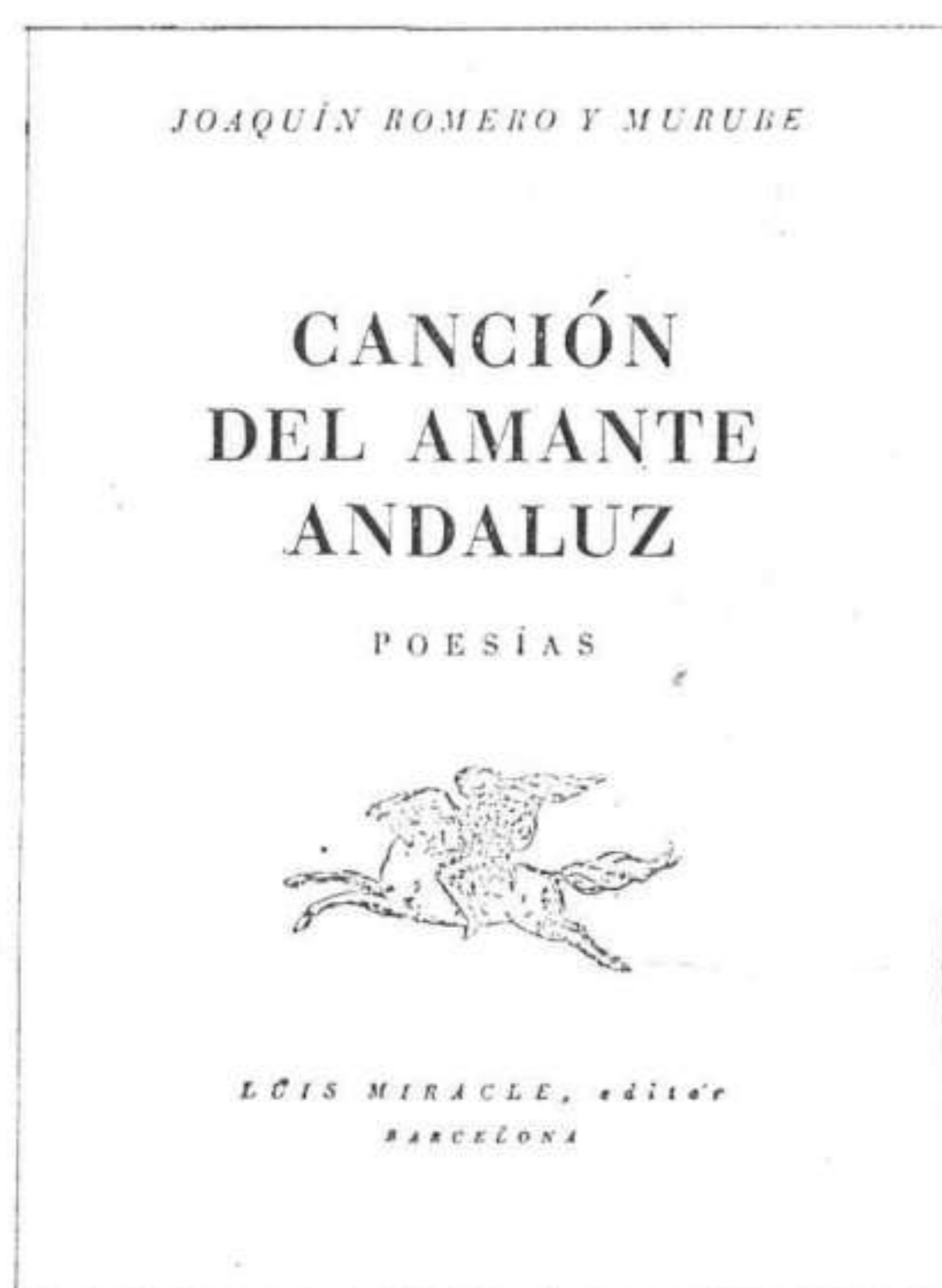
Juan Ramón Jiménez, por Juan Guillermo



Antonio Machado, por Alvaro Delgado

JOAQUIN ROMERO MURUBE: SU MUERTE, SU VIDA, SU OBRA

Por JOAQUIN CARO ROMERO



*¡Qué dolor que te hayas ido,
sin haberte visto más,
como yo hubiera querido!
Amigo.*

ALBERTI

¡Cuánto Joaquín y cuánto Romero hubo en nuestra amistad!

Estábamos siempre muy unidos. Y había personas que nos confundían por el nombre y el apellido.

—¿Es usted pariente de Joaquín Romero Murube?

—Hasta ahora, no. Lo siento.

Otras veces, cuando algún amigo me presentaba a otro, alteraba inconscientemente el orden del apellido de la fama, y decía:

—Te presente a Joaquín Romero Caro.

Yo no rectificaba —¿para qué?—, sino me limitaba a ensayar cara de inocente, como si suplantase irónicamente una personalidad que no existía.

Pero no quedaba ahí la cosa. En distintas ocasiones llegaron cartas y libros a mi domicilio, no a mi nombre, sino al de Joaquín Romero Murube. Yo se lo contaba a él, porque nos divertíamos mucho.

Hace varias semanas, en Madrid, una vieja dama aficionada a la literatura estuvo presente en una lectura poética que di, pues se figuraba que al que iba a tener la suerte de escuchar era a Joaquín Romero Murube, no a Joaquín Caro Romero.

¡Cuánto Joaquín y cuánto Romero hubo...!

En una carta que acabo de recibir de Jorge Guillén, fechada en Cambridge, hay un deseo que no pude cumplir: «Recuérdeme a Joaquín el Mayor.»

¡Joaquín el Mayor!

Dejó de existir a las dos menos veinte de la madrugada del sábado 15 de noviembre de 1969, en el Alcázar de Sevilla. La muerte lo eligió mientras dormía, en el primer sueño, atacándole por el corazón, ese sensible tintero tan gastado por la vida, roto de repente.

Horas antes de morir, Joaquín Romero estuvo cenando normalmente en casa de unos buenos amigos. Fue una cena de cuatro matrimonios. Uno de los contertulios declaró en la prensa local que el poeta se manifestó en la sobremesa muy animado, ingenioso, con el especial sentido del humor que le caracterizaba. Habló de García Lorca, de Falla, de Cernuda, de Guillén, siempre rondándole los recuerdos de la vieja amistad. No experimentó al parecer sensación de cansancio durante la velada. Aunque el menú no fuera nada extraordinario, hubo un plato que debió de gustarle bastante, pues le encargó a su mujer: «Doña Sol, con mucha discreción, pide la receta.» Según el testimonio de los últimos que le vieron con vida, «cenó bien, pero sin abusar. Dijo que no quebrantaba el régimen a que el médico le tenía sometido, y no probó ciertas cosas. Hizo una apología de los melones de su pueblo, que no se los dejaban saborear tampoco. No bebió licores, ni siquiera café.»

Luego, ya se sabe. La muerte. Y muy callada.

*¡Oh muerte, ven callada,
como sueles venir en la saeta!,*

invoca la *Epistola moral*, que hoy nos parece escrita para el propio Joaquín.

Ahora, en su ciudad, bautizarán a una calle con su nombre, le editará un libro el excelentísimo Ayuntamiento. (En los municipios suele haber algún ordenanza beneficiario de Apolo dispuesto a salvarnos para la posteridad.)

Hay quienes afirman que en este país somos generosos únicamente con los difuntos. ¡Si al menos esto fuera verdad! En Sevilla —y basta un solitario ejemplo— el nombre de Luis Cernuda no ha merecido hasta la fecha más que silencio. Y entiendo que tal circunstancia no obedece a otra cosa que a la ignorancia, que es el fondo inconsciente del desprecio.

Joaquín Romero, metido en su palacio, respirando en sus jardines, acariciaba dos proyectos: publicar un día sus *Memorias* y las del rey Don Pedro. Hay unas líneas en las que se autorretrata con una ironía en cierto sentido fatalista y cruel: «Nací en Villafranca y Los Palacios el día 18 de julio de 1904. Niñez campesina y lugareña; en tiempo de mis abuelos tuvimos cortijos, fincas y dehesas. Don Antonio Chacón cantaba malagueñas en el patio de casa mientras yo leía el catón... Todo esto se perdió como Cuba y las islas Filipinas. Correspondo al grupo literario "Mediodía". He publicado varios libros:

el que más me gusta, *José María Izquierdo y Sevilla*. Es el que menos se ha vendido. Mi mayor orgullo sería hacer un libro definitivo sobre Sevilla. Como esta ciudad es la menos conocida de todas las ciudades españolas, aunque el vulgo crea lo contrario, sé lo difícil de mi empeño. Pero no creo que haya nada bueno literariamente por los cauces de la facilidad y de lo cómodo. He de ir a eso—a mi libro sobre la Sevilla difícil—, y en eso trabajo, dudo, sufro, sueño, fracaso y me divierto.»

Otra directa referencia autobiográfica la encuentro en su libro *Sevilla en los labios*: «Mi verdadera vocación es la de poeta, pero casi nadie lee mis libros, lo que suele ocurrir a todos los poetas de España. Aquí dejo alguno de ellos: pido indulgencia al que lo encuentre. Soy andaluz y también de los callados, un poco escéptico, triston y lo suficiente conocedor de la realidad de las cosas para estarme riendo, desde los comienzos, por la candidez de todo lo que aquí va escrito.»

En su juventud se matricula Joaquín Romero en la Universidad hispalense, y empieza a cursar Derecho y Filosofía y Letras, simultaneando sus deberes estudiantiles con el cultivo de la poesía. Al fallecer su padre, abandona los estudios y logra un empleo en el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, en el Negociado de Desempeños. Lee. Escribe. Encauza definitivamente sus inquietudes literarias. Es uno de los creadores de la revista *Mediodía*, cuyo primer número aparece en 1925. Se ha insistido mucho en resaltar que *Mediodía* significó la desprovincialización de las letras sevillanas. Y esta verdad tiene su fundamento. Un clima universitario, con sus dos polos en Pedro Salinas y en Jorge Guillén, acreditó a aquel conjunto de poetas entusiastas.

A los veintidós años—dos más tarde de publicar su primer libro, *Prosarios*—gana unas oposiciones en el Ayuntamiento. Tres años después edita *Sombra apasionada*, y se dedica profesionalmente al periodismo. En 1933 es nombrado director-conservador de los Reales Alcázares, cargo que desempeñó hasta su muerte. (Una vez me dijo: «No tuve juventud. Pasé de la teta al alcázar sin darme cuenta.») Contrajo matrimonio con una prima suya, y no tuvo descendencia. Continuó publicando libros y artículos. Y conociendo nuevas gentes, distintos paisajes. Recorrió Italia, Francia, Suiza, Portugal, Marruecos... Pero sin privarse del gusto de volver a su privilegiado hogar: el alcázar. Eugenio Montes, en el prólogo a su *Discurso de la mentira*, le adjudica el título de «jardinero mayor de líricos alcázares».

Escogió la vida y el ambiente que prefería. Releyendo en el libro *Ocnos*, de Cernuda, el capítulo dedicado a José María Izquierdo—con el que se sentía muy identificado nuestro inolvidable «don Joaquín»—, tropezamos con unos párrafos que se le podrían aplicar a su figura sin deformar el mensaje ni la intención original. También Romero Murube se pasó la mayor parte de su vida escribiendo en los periódicos de su ciudad artículos «en que tiraba a la calle su talento». Y no me resisto a transcribir el resto del capítulo, por lo mucho que se ajusta a la realidad de este fiel adorador solitario de Sevilla que acaba de desaparecer: «Su amor por la poesía, por la música, ¿cómo podía conllevar aquellas gentes que le rodeaban? Con menos talento y cultura, con inferiores cualidades espirituales, otros le han oscurecido ante el público español. ¿Por qué se obstinó alicortado en su rincón provinciano, pendón de bande-



ría regional para unos cuantos compadres que no podían comprenderle? Hoy, distantes aquellos días y aquella tierra, creo que de todo fue causa un error de amor: el amor a la ciudad de espléndido pasado, cuyo espíritu acaso quiso él resucitar, dando para ello lo mejor que tenía, sacrificando su nombre y su obra. Bécquer y Machado la dejaron tras sí. José María Izquierdo (*léase Joaquín Romero Murube*) nunca la abandonó. Después de todo, ¿quién sabe! Durante sus horas de recogimiento silencioso, escuchando la música o en sus atardeceres junto al río, mientras se perdía así entre el ruido de los otros bajo el cielo nativo, tal vez gozó gloria mejor y más pura que ninguna.»

Sí, se empeñó en sacrificarlo todo a su ciudad:

*¡Sevilla, si tú quisieras,
contigo me casaría!*

No llego a ser capaz de comprender bien este amor, la pasión de este hombre, que evoco emocionado. Tengo pruebas de que muchos de sus paisanos se comportaron ingratamente con él. Pero él, sin darse por decepcionado todavía, se sostuvo en sus ideales sirviendo a un imposible. ¿Y por qué? Su amigo Luis Cernuda se lo hubiera preguntado de esta manera:

*¿Para qué dejas tus versos,
Por muy poco que ellos valgan,
A gente que vale menos?*

La obra de Romero Murube—que constituye un fervoroso homenaje a Sevilla durante los cuarenta y un años comprendidos entre la publicación de su primer libro y el último—está por conocer y justipreciar. Cuántas palabras suyas en el olvido. «Sevilla no existe, no es más que un embrujo de luz...»

En los momentos en que trazo esta semblanza no tengo la serenidad ni la perspectiva suficientes para profundizar en su esencia, en su estilo, en la espesura de su labor

creadora, donde hay que separar y reunir muchas páginas realmente extraordinarias.

Su bibliografía, según mis anotaciones, la componen los siguientes títulos:

Prosarios. Gironés, Sevilla, 1924; **Sombra apasionada.** Colección «Mediodía», Sevilla, 1929; **Dios en la ciudad.** Sevilla, 1934; **José María Izquierdo y Sevilla.** Imp. Municipal, Sevilla, 1934; **Sevilla en los labios** (Prólogo de Eduardo Lloset). Colección «Mediodía», Sevilla 1938. Segunda edición en 1945. Editorial Miracle, Barcelona; **Canción del amante andaluz.** Editorial Miracle, Barcelona, 1941; **Discurso de la mentira** (Prólogo de Eugenio Montes). Ediciones de la «Revista de Occidente», Madrid, 1943; **Kasida del olvido.** Colección «Adonais», número XXII, Madrid, 1945; **Tierra y canción.** Editora Nacional, Madrid, 1948; **Ya es tarde.** Gráficas del Sur, Sevilla, 1948; **Memoriales y divagaciones.** Editorial Tirvía, Sevilla, 1951; **Pueblo Lejano.** Ediciones Insula, Madrid, 1954; **Lejos y en la mano** (Prólogo de Paul Morand). Gráficas Sevillanas, Sevilla, 1959; **Los cielos que perdimos** (Prólogo de Francisco López Estrada). Gráficas Sevillanas, Sevilla, 1964, y **Francisco de Bruna y Ahumada.** Imp. Municipal, Sevilla, 1965.

TRADUCCIONES AL FRANCÉS

Silences d'Andalousie. Traduit de l'espagnol par Ana Arroyo. Preface de Emilio García Gómez. Editions Générales, Genève, 1953, y **Village Lointain.** Preface de Gregorio Marañón. Perret Gentil, Genève, 1958.

A mi juicio, los libros más destacados de su producción poética son *Canción del amante andaluz* y *Kasida del olvido*. Pero lo mejor de su obra total es *Pueblo lejano*, «historia de un pueblo andaluz sin las habituales representaciones fáciles de una Andalucía convencional y de exportación.» Asimismo hay bastante bueno donde escoger en *Discurso de la mentira*, *Sevilla en los labios*, *Memoriales y divagaciones*, *Lejos y en la mano*, *Los cielos que perdimos...*

La crítica, en la voz de José Luis Cano, ha advertido que existe, que perdura una poesía que, arrancando seguramente de los poetas arábigo-andaluces, ha llegado hasta nuestro tiempo, manteniendo una línea «melancólica y elegiaca, de acento hondamente nostálgico. Poesía de soledad también y de elegante indolencia, que apenas puede ocultar una veta árabe de refinada sensualidad. Pues bien: en esa línea de poesía andaluza, que fluye paralela—a veces, rozándola—a otra de estirpe no menos claramente sureña—la de Góngora, la de Alberti, la de Lorca—, no puede olvidarse a Joaquín Romero Murube. Casi diría que Joaquín Romero tiene algo de esas dos líneas, de esas dos columnas—la una, alegre, recamada de gracia; la otra, más melancólica y contenida—de la lírica andaluza.»

Herederó de la silla de Almotámid, del jardín de Don Pedro y de la luna de Don Juan, Joaquín Romero Murube firmaba alguno de sus escritos como un rey y un poeta de leyenda: «En el Alcázar de Sevilla, a veinticinco de septiembre de mil novecientos treinta y siete, fiesta de San Fermín, obispo. Al terminar de escribir esto, da el reloj de la Giralda la una de la madrugada, hora de verano.»

— El que es buen escritor lo es lo mismo en Casariche que en París. La gente tardará un poco más en enterarse, pero el escritor no debe tener prisa. Y la gente debe importarle poco. Se que deserta, en mucha parte, no tiene confianza en si mismo.

(Frase autógrafa de Romero Murube.)



estafeta

NOTICIAS



AYUDAS AGUILAR A LA INVESTIGACION

Se han fallado las Ayudas a la Investigación Manuel Aguilar correspondientes al bienio 1969-70. Resultaron premiados don Miguel Artola Gallego, por *Partidos y programas políticos (1808-1936)*; don José María Genis Gálvez, por *Análisis macro-molecular de la diferenciación del cristalino*; don Alberto Sols García, por *Metabolismo de la glucosa: regulación a nivel enzimático*, y don Germán Téllez Castañeda, por *Las raíces de la arquitectura colonial en la Nueva Granada*.

La dotación económica totaliza dos millones de pesetas. Al acto de la concesión asistieron el director de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza; el presidente del Instituto Nacional del Libro, don Carlos Robles Piquer; embajadores de El Salvador y Venezuela; agregados culturales; escritores, etc.

CONMEMORACION DEL I CENTENARIO DEL ALMIRANTE MENDEZ NUÑEZ

Ha finalizado en el Ateneo de Madrid el ciclo de conferencias dedicado a exaltar la figura del almirante Méndez Núñez, con motivo del I centenario de su muerte. El ciclo fue inaugurado por el académico y almirante don Julio F. Guillén, quien versó sobre el tema «La marina romántica». Siguieron conferencias del almirante don Indalecio Núñez Iglesias —«Méndez Núñez, marino y diplomático»—; de los académicos de la Historia Julio Caro Baroja —«El barco en el arte popular»— y Dalmiro de la Válgoma —«Méndez Núñez. Notas a una vida aleccionadora»—, cerrando el ciclo José Camón Aznar, que disertó sobre «Pintores marinistas románticos».



PEMAN Y EL LENGUAJE

En la Biblioteca Cultural del Patronato Montelar pronunció una conferencia José María Pemán, sobre el sugestivo tema «Nacimiento y formación del lenguaje español».

«METAMORFOSIS DE LA LITERATURA»

En el Club Internacional de Prensa de Madrid fue presentado el libro *Metamorfosis de la Literatura*, de Pierre de Boisdefre, recientemente publicado por Ediciones Guadarrama.

JULIO MANEGAT, PREMIADO EN SITGES

Nuestro colaborador Julio Manegat ha obtenido el premio periodístico «Samuel Barrachina», que se falla en Sitges, por su artículo publicado en «La Hoja del Lunes» de Barcelona. El citado premio estaba dotado con 25.000 pesetas. Un accésit de 10.000 fue adjudicado a Herminio Pérez. Se otorgan otros premios de 5.000 pesetas a Horacio Plaza, Francisco Lliset y Angel Miguel Sanz.

CONCURSO «UN VINO PARA UN PLATO»

JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS, PREMIADO POR SU ARTICULO EN «LA ESTAFETA LITERARIA»

En el transcurso de una cena, celebrada en el hotel Ritz, organizada por el Comité de Vinos de España, se ha concedido el premio de 100.000 pesetas del concurso «Un vino para un plato», al trabajo de don Joaquín de Entrambasaguas, publicado en LA ESTAFETA LITERARIA, con el seudónimo de «Juan Failde».

El Jurado de este premio, presidido por Pío Miguel Irurzun, presidente del Sindicato de la Vid, estaba compuesto por Maruja Callaved, José Bugeda Sanchis, Francisco Casares Sánchez, Antonio Calvet Martín, Alfonso Ferrer Echevarne, Luis Soto Ybarra, Pablo Hernández Poblet, José María Vitorica Pérez-Yarza, Juan Antonio del Castillo Urrutia, Salvador Ruiz Berdejo, Dámaso Santos, Manuel Thomas

de Carranza y Luque, actuando como secretario del mismo Nicolás Castejón y Paz-Pardo, secretario general de la Federación de Importadores de Bebidas Extranjeras y delegado general del Comité de Vinos de España.

Con el anuncio del ganador de este concurso, el señor Castejón señaló que para el año próximo se convocará un premio de 200.000 pesetas sobre el tema «Un plato, aceitunas y vino», así como otro concurso para la promoción de los vinos españoles en el extranjero, de cuantía aún no fijada, que llevará el nombre de «Premio Salvador Rivero», en recuerdo-homenaje a su figura y dedicación a la defensa de las denominaciones de origen de los vinos de España.



JUAN JOSE PLANS, PREMIO «ASPID DE ORO»

Juan José Plans, por su artículo «Farmacia de turno», ha obtenido el premio «Aspid de Oro», en su tercera edición. El premio es convocado anualmente por la Farmacia «San Felipe» de Cuenca para trabajos periodísticos y está dotado con 25.000 pesetas. Juan José Plans, hasta el pasado mes compañero nuestro de redacción, es actualmente guionista de Radio Nacional de España, con el espacio «La conquista del Universo», programa que está obteniendo gran éxito. De Juan José Plans, que ya ha publicado cuatro libros, se editará próximamente Flower Pop, relatos fantásticos, y Tiempo, novela.



RAFAEL MORALES VUELVE A SU PATRIA



Yo recordaba una página de Azorín viendo a Rafael Morales, en el centro de una larga mesa, sentado entre el presidente de la Diputación de Toledo y el alcalde de Talavera, mientras el secretario del municipio leía el acta municipal en la que constaba el acuerdo de nombrarle hijo predilecto de su ciudad nativa.

Qué acta municipal. Más bien parecía una página de historia literaria, con citas de ilustres críticos, bibliografía, resumen admirativo, etc. Pocas veces —¿alguna?— una prosa de cabildo tuvo menos sabor a archivo que aquella que estábamos escuchando.

Rafael, el poeta, serio, con su calva apergaminada; y a un lado y otro de la mesa presidencial, y también en dos tribunas laterales, casi de padres del Concilio, los poetas que fuimos, lo mismo que antes a la Tertulia Hispanoamericana, para decir en verso el homenaje de la amistad.

A todos, lo sé bien, nos cogía de lleno y de costado la emoción apenas disimulada del protagonista frente al público de paisanaje atestando el patio del Casino.

Hay que ser de pueblo o de ciudad pequeña e ilustre para que un acto así tenga lo que debe tener. Poco antes había visto en el bar los carteles anunciadores de este acto, y en uno de ellos se recordaba que Rafael es hijo de Leandro Morales, ya fallecido. No habían olvidado las raíces, y a tocarlas nuevamente, a saber que estaban allí, es a lo que volvía el poeta a su patria.

Adhesiones de dos ministros —Información y Turismo y Educación y Ciencia—; altas autoridades; director de LA ESTAFETA LITERARIA; escritores, amigos...

Y en seguida el desfile de voces poéticas. A la cabeza, Gerardo Diego, que jamás se excusa en tales ocasiones; un poema de Vicente Aleixandre leído por el delegado de Información y Turismo de Toledo, y los de Luis López Anglada, Rafael Montesinos, José Hierro, José Luis Prado Nogueira, Federico Muelas, José García Nieto, Luis Jiménez Martos, Antonio de Zubiaurre, Juan Antonio Villacañas, Joaquín Benito de Lucas, Juan Antonio Castro, en la voz de un actor local, y Emilio Niveiro.

Para mí la sorpresa fue Niveiro.

Confesó que era el primer poema que había escrito en su vida. Niveiro es el amigo, el que poco antes de la guerra de 1936 llevó a Rafael Morales al conocimiento de grandes ingenios poéticos de entonces. El gran amigo, en quien creyó siempre, estaba allí consagrado en olor de pueblo talaverano.

Rafael habló con la voz rota por el recuerdo de los padres difuntos, y leyó un poema a su ciudad-madre. Un pergamino en imitación de cerámica decía el título entrañable.

En un santiamén los salones del Casino se convirtieron en escenario para la pacífica liza del banquete. Estaban prohibidos los discursos (cuerdo acuerdo). En vez de adhesiones a los postres, a los postres una fila de personas dispuestas a que el homenajeado les firmase la minuta, lo que Rafael iba haciendo, «con la parsimonia de un antiguo rito», extendiéndose como si se tratara de componer artículos. Y es que cada minuta

tenía amplio blanco para escribir recuerdos.

—Esa señora de luto—decía alguien—le sacaba de niño a pasear.

—Ese señor que se inclina ahora fue un gran amigo de su padre.

—Una amiga de su madre.

Era la caravana de la devoción con sombras del pasado. El poeta, sonriente y sin parar la pluma, levantaba acta de las grandes emociones de la noche.

Pensé que parecía un recién casado en su banquete de bodas.

Y es que era un recién casado, un definitivo recién casado con la ciudad que le había visto nacer y le había visto volver el 6 de diciembre de 1970 al filo de las siete de la tarde.

L. J. M.

FALLO DEL «ADONAI» 1969



Angel García López



Manuel Ríos Ruiz



Pablo Armando Fernández

Angel García López, premio; Manuel Ríos Ruiz y Pablo Armando Fernández, accésit

El pasado día 11 fue fallado el premio «Adonais» de Poesía 1969, que fue concedido a nuestro colaborador Angel García López, por su libro *A flor de piel*. Los accésit se otorgaron a Manuel Ríos Ruiz, secretario de redacción de LA ESTAFETA LITERARIA, por su obra *Amores con la tierra*, y al poeta cubano Pablo Armando Fernández, por su original titulado *Un sitio permanente*.

El jurado estuvo compuesto por Florentino Pérez-Embod, director general de Bellas Artes, y los poetas José García Nieto, Rafael Morales, José Luis Cano y Luis Jiménez Martos. Concurrieron al premio 111 obras y fueron seleccionadas 35 para la final. Los libros premiados aparecerán próximamente en la colección «Adonais» de Ediciones Rialp.

«ALCARAVAN» Y LOS POETAS DE ARCOS

En el Club Tiempo Libre y en la sección de poesía que dirige Angel García López, pronunció una conferencia el poeta y crítico Carlos Murciano, quien versó sobre el grupo poético «Alcaraván» de Arcos de la Frontera. Otra conferencia de Carlos Murciano tuvo lugar en la Casa de Granada madrileña, donde disertó sobre «Las sombras en la poesía de García Lorca», al final de la cual le fue impuesta la «Escoba de oro» del aquelarre poético.

DECIMO ANIVERSARIO DE LA EDITORIAL EDAF

El ministro de Información y Turismo, don Alfredo Sánchez Bella, presidió la cena conmemorativa del décimo aniversario de la fundación de la editorial EDAF. Asistieron el presidente del Instituto Nacional del Libro Español, don Carlos Robles Piquer; el presidente de la editorial, don Antonio Fossati, y otras personalidades, miembros y colaboradores de EDAF.

El señor Fossati agradeció la asistencia del ministro y del presidente del INLE a los actos conmemorativos, e hizo historia de las

LECTURA DE CESAR ALLER

El poeta César Aller ofreció una lectura de poemas originales e inéditos en la sección de poesía del Club Tiempo Libre, siendo presentado por Angel García López.

DAMASO ALONSO: «MI POESIA Y LA GENERACION DEL 27»

En el Ateneo de Oviedo ofreció una conferencia el presidente de la Real Academia, don Dámaso Alonso, quien desarrolló el tema «Mi poesía y la generación de 1927».

CONFERENCIAS DE RODRIGO RUBIO

En el Ateneo de Oviedo y en otros centros culturales asturianos, ha pronunciado una serie de conferencias acerca de la novela el escritor Rodrigo Rubio.

principales etapas atravesadas por la editorial y elogió la labor del Ministerio de Información y Turismo en pro de la difusión del libro español.

A continuación habló el señor Sánchez Bella, quien dijo que, a pesar de las múltiples ocupaciones, no había querido dejar de estar presente en dicho acontecimiento, que venía a marcar un hito dentro de las editoriales de lengua española. Se refirió luego a la audaz conquista conseguida por los libreros españoles en los mercados hispano-americanos, y de los que un día, ya lejano, marcharon a aquellos países de habla hispana y establecieron sus industrias editoras, siempre en pro de la difusión de la cultura. Dijo que si eran ejemplares los españoles que habían establecido casas editoriales en aquellos países, en esta ocasión era un ilustre argentino, el señor Fossati, quien se había establecido en España con el mismo afán de difundir al máximo el libro español, alabando la labor que había realizado.

ANTONIO HERNANDEZ, EN «EL AQUELARRE»

Dentro de las actividades del Aquelarre poético que dirige Alvarez Cienfuegos pronunció una conferencia el joven poeta Antonio Hernández, sobre la nueva poesía andaluza, ocupándose primero de la tradición poética del sur, para pasar después a comentar las antologías de Portillo, Arauz, Cano y Jiménez Martos y terminar leyendo y glosando poemas de los más jóvenes y, a su juicio, más significativos poetas andaluces: Manuel Ríos Ruiz, Angel García López, Antonio López Luna y Juan María Jaén Avila. Finalmente sostuvo un animado e interesante coloquio acerca del tema desarrollado.

ACTOS EN EL ATENEO DE MALAGA

Durante el presente mes de diciembre, el Ateneo de Málaga ha programado el siguiente ciclo de conferencias: «Algunas reflexiones sobre Occidente, el Tercer Mundo y la Cultura», por Manuel Antonio Rendón y Gómez; «Introducción a Picasso», por Alfonso Canales; «Qué fue la vanguardia en literatura», por José María Sauviron; «Consideraciones literarias», por José Antonio Muñoz Rojas, y «El futuro de la poesía», por Manuel Alcántara.

CONFERENCIA DE JIMENEZ MARTOS

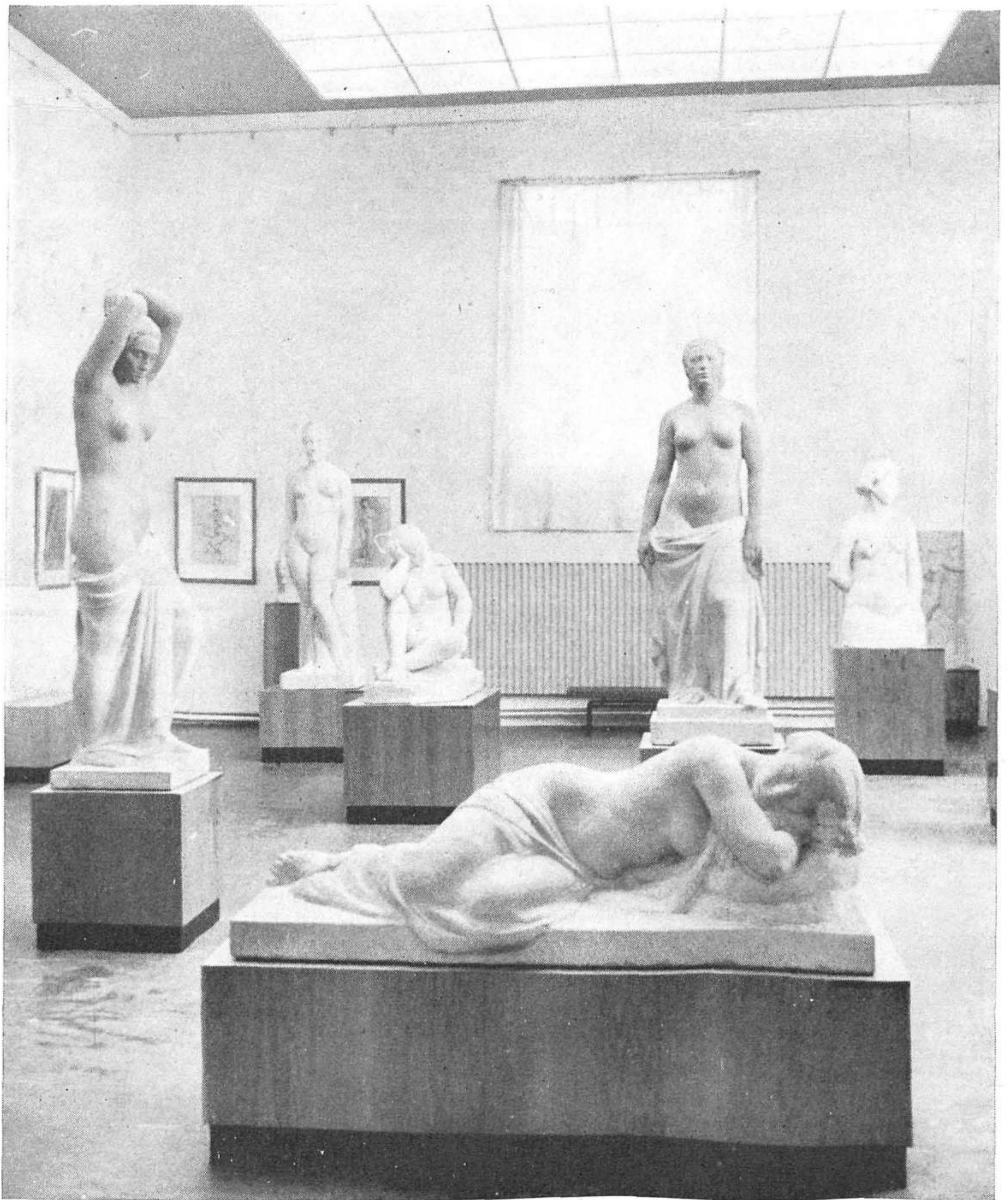
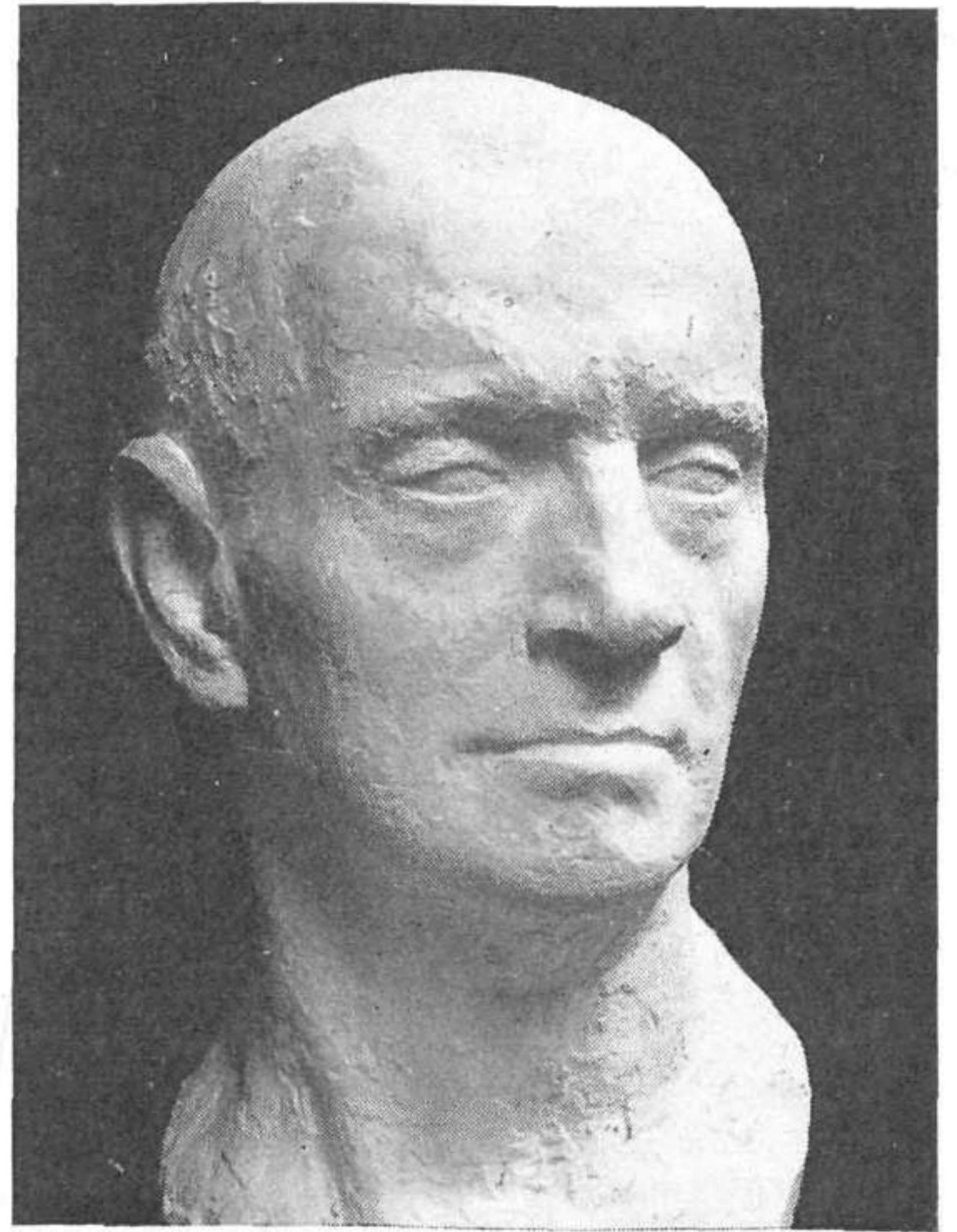
En las «Tardes de poesía» de Puente Cultural ofreció una lectura de versos y prosas originales el poeta y crítico Luis Jiménez Martos, y en el Club de Literatura del Colegio Mayor Alcor pronunció una documentada y orientadora conferencia sobre el tema: «Dos centenarios: Bécquer y Gabriel y Galán».

CONCESION DEL «CIUDAD DE OVIEDO» DE NOVELA

El premio «Ciudad de Oviedo» de novela, dotado con 100.000 pesetas, ha sido adjudicado a Oscar Muñiz por su obra *El juego del diablo*, ganadora entre siete finalistas. En segundo lugar se clasificó la novela *El rey*, de Marino Viguera.

carta de Barcelona

LA CIUDAD ESTRENA MUSEO, Y OTRAS



COSILLAS, AL BORDE DEL FRÍO

Por JULIO MANEGAT

DICIEMBRE... Frío, castañas en las esquinas, gripe, cielos azules, preparación de inmediata Navidad... El camino de siempre, y siempre con cosas iguales y con cosas distintas. Alguna de ellas, importante. Acerquémonos.

JOSE CLARA AL FIN TIENE SU MUSEO

Largo tiempo esperado, largas horas de trabajo, de preparación... Y un día del pasado noviembre se abren las puertas del Museo Clará. Inaugurar un nuevo Museo es una buena noticia. Es un signo de vitalidad cultural. Y es, en este caso, un acto de justicia, de homenaje, de reconocimiento. Porque José Clará, este ilustre catalán del mármol, el cincel y el lápiz de extraordinario dibujante, amaba mucho a Barcelona y deseaba que aquí permaneciese la mayor parte de su obra.

El Museo se ha instalado en el estudio del escultor, en el barrio de Tres Torres, uno de los más sosegados y bellos barrios de la ciudad alta. Es un Museo amplio, que ocupa varias salas y el taller del artista, en la misma casa en la que hoy vive su hermana, celosa guardiana del tesoro Clará. Ahora, el guardián será la ciudad entera.

El conjunto de piezas y dibujos que se exhiben en el Museo Clará agrupa una gran parte de la obra del artista: ciento seis esculturas en bronce, treinta y ocho en mármol, veintidós en piedra, cincuenta y cinco en barro cocido y casi quinientas piezas en yeso. Y, además, añaden ustedes, cien bocetos, ocho mil dibujos y trescientos cuadernos de notas y apuntes. Todo ello da medida de la personalidad del escultor, de su sensibilidad creadora, de su fecundidad expresiva.

Es, sí, una buena noticia para Barcelona, una buena noticia para todos los amantes del arte, de la escultura y del dibujo.

CARLES FAGES DE CLIMENT

Ya les hablé del homenaje que iba a tributarse a la memoria del poeta catalán Carles Fages de Climent, al cumplirse el primer año de su fallecimiento. Este homenaje se realizó con fervor, con emoción. La Biblioteca de la ampurdanesa Figueras se llama ya Biblioteca Fages de Climent. Y en la costa, en el rincón tan querido, y cantado, por el poeta, se alza ya una estela de piedra con su nombre. La piedra deja de ser piedra cuando lleva el nombre de un poeta.

Como recuerdo, reproduzco aquí los versos últimos del poema al Cristo de la Tramuntana, lienzo de Dalí:



**Braços en creu damunt la pia fusta.
Senyor, empareu la closa y el sembrat.
Doneu el verd exacta al nostre prat
i mesureu la tramuntana justa
que eixugui l'erba i no ens espolsi el blat.**

(Brazos en cruz sobre el piadoso madero. / Señor, amparad la cerca y el sembrado. / Dad el verde exacto a nuestro prado / y medirar la tramontana justa / que seque la hierba y no nos avente el trigo.)

DUKE ELLINGTON EN LAS NAVES GÓTICAS

Si hace unos años se hubiera anunciado un concierto de Duke Ellington en el interior de una iglesia española, más de un caballero se hubiese rasgado las vestiduras del escándalo y de la ofensa. Ahora, ni se piensa en cosas semejantes. Y Duke Ellington ha dado un concierto extraordinario en el más bello templo gótico de Barcelona: en la basílica de Santa María del Mar, en el noble barrio de la Ribera, el núcleo de la Barcelona medieval y artesana.

Blues... El más puro jazz en la orquesta del mago. Y el más puro sentido religioso: oración, súplica, rebeldía, amor... Tristeza y esperanza fueron como gritos armónicos bajo el manto increíble de este templo de Santa María del Mar. Duke Ellington y solistas como Harry Carney, Russell Procoppe, Alice Babbs, Cooti Williams, Paul Gonsalves... Y el público se comunicó con el músico, con la música y participó del concierto, participó de la oración.

Y una buena noticia: Televisión Española ofrecerá la grabación de este concierto el próximo día 28. No se lo pierdan ustedes.

MARIA DE LAS MERCEDES

María de las Mercedes es una joven cantante mejicana. María de las Mercedes ha sido aquí una sorpresa, una alegría de sorpresa. Tiene voz de verdad, voz que no precisa micrófono: fuerte, amplia, clara, honda y templada. Es una fuerza rica, con luz y sombras dramáticas, con alegría también, como un color. Y sabe cantar, sabe hacer brotar las palabras desde dentro. No para escucharse a sí misma, como hacen tantos cantantes de hoy, sino para comunicarse a los demás, a los que reciben la voz, las palabras y la música.

Y las canciones... Canciones, palabras, poemas de Argentina y Chile, de Paraguay y el Perú, del Brasil y de México... Y canciones compuestas por la propia cantante. Creo que se hablará de esta muchacha y de la presencia de América en sus palabras, en su voz. Dos recitales de esta joven mejicana, dos grandes éxitos. Cuando uno escucha por ahí tantas sandeces más o menos musicales y más o menos «microfonadas»...

«VCZ INTERIOR», DE RAFAEL ALFARO

Se ha concedido el Premio Boscán de Poesía correspondiente a este año que se nos va, como casi todos los años, con más pena que gloria. Es, con el Adonais, el más importante que se convoca en el país.

Muchos originales concurrían al certamen. Y mucha presencia de poetas hispanoamericanos. Pero esta vez el Premio ha ido a parar a manos españolas: Rafael Alfaro, con su libro «Voz interior», es el Premio Boscán de 1969. Quedó finalista Trina Mercader con su libro «Sonetos ascéticos».

Y esto es todo por hoy, amigos. Feliz Navidad para todos ustedes. Y que, como decían las viejas, el 1970 sea «para bien».





■ «MI GÉNERACION SALVO LA CONTINUIDAD DE LA CULTURA ESPAÑOLA»

■ «EL LIBERALISMO ES UNA LARGA TAREA HUMANA»

■ «ESTOY VOLVIENDO A ESCRIBIR MIS RIMAS»

LUIS ROSALES

Entrevista: FRANCISCO UMBRAL



APENAS habíamos hablado nunca. Apenas había yo escrito sobre él. Pero yo recordaba desde siempre algunos versos suyos, de esos que se quedan en la lectura adolescente, para siempre. «Duran las cosas sencillas, / su vivir triste y honrado; dura el paso sosegado / del Duero por Tordesillas.» O aquello otro de decirle a la

madre que se queda «huérfana de hijo». Uno se había dedicado más al otro, a Panero. Pero qué temblor de poeta a poeta. Una vez leyó el original de un libro mío, ensayos sobre poesía, y le pareció bastante bien. O no absolutamente mal. Ahora, cuando ha salido El contenido del corazón, yo he podido, por fin, escribir con

cierto despacio un artículo sobre Luis Rosales. Y ya me es bien conocida su mirada azul, su voz granadina, su sabiduría de cigarro puro.

Pasa las mañanas en una editorial y las tardes en su estudio, un estudio como de estudiante pobre y con el gusto todavía sin acabar de hacer. Aquí hay libros, estanterías de madera

cruda, cuartos con trastos, ventiladores, maletas, libros de versos, una gran maceta, una cocina donde nadie cocina jamás, un cuadro de Zabaleta y otros de otros señores, un abstracto y un poster de Antonio Machado con aquello de «Caminante, no hay camino...». He llegado al estudio, en el barrio de Argüelles, y el poeta-escritor-académico está escuchando a Juan Sebastián Bach.

—Aquí me vengo por las tardes a escribir, a leer, a trabajar, a tomar notas. Yo, para ponerme a escribir algo, tengo que tener, cuando menos, dos días por delante. Con poco tiempo no puedo escribir nada. Tomo notas, eso sí.

—¿Por qué empezaste a escribir en ABC y por qué dejaste de escribir en ABC?

—Bueno, no sé por qué empecé. Pero en ABC había otro señor que solía tratar mal literariamente a mis amigos. Laín, Aranguren, etcétera, de modo que me planteé un problema de incompatibilidad personal y lo dejé. Luego, lo he lamentado. Primero, porque nadie tiene por qué plantear este tipo de incompatibilidades. Y luego porque lo que se escribe en el artículo, o se escribe para el periódico o no se escribe nunca. Y es una pena que se pierda. Quizá vuelva.

Ha encendido el largo cigarro puro de la entrevista y me ha ofrecido uno. Este señor académico me quiere matar. Le digo que no y sigo preguntando, que es lo mío. Pero entra en el estudio un hijo del escritor, un chico alto, adolescente y mal arreglado, que le da un beso a su padre y le dice que se va a llevar a unos niños al cine. «Dios compensa siempre las buenas acciones, hijo.» Luego me explica que se trata de los niños de un amigo argentino, que están solos en España. Pobrecitos. Luis Rosales tiene empaque de rico andaluz que viene de los toros de ver una buena corrida y la explica. Habla muy bien, maravillosamente bien, y nunca se le mezcla el humo con las palabras. Parece que disfruta con el puro y mira muchas veces a ver si se le ha apagado—que no se le ha apagado—sólo por el placer de volver a encenderlo.

—Tú has publicado en estos años tres libros de ensayo. ¿Es que te has secado como poeta?

—Lo último que he publicado es poesía. El contenido del corazón.

—Un libro de hace muchos años.

—Sí. Pero los últimos poemas son muy recientes. Y ahora estoy volviendo a trabajar en Rimas.

—¿Por qué ese arrastrar tus libros, nunca terminados, a lo largo de toda una vida? ¿No conoces esa repugnancia del creador hacia lo que crea, ese deseo de olvidarlo y empezar en seguida otra cosa?

—Creo que una obra no está terminada nunca. Creo que tiene múltiples luces, posibilidades, y que hay que agotarla, si es posible. A esta entrevista nuestra tendremos que ponerle un punto final, pero no podremos decir que realmente se haya agotado. En relación con esto, te diré que cada género literario tiene sus exigencias, sus proyecciones, su manera. Es una ventana para asomarse a uno mismo o a la realidad exterior. La poesía es una ventana, y la prosa otra, y el ensayo otra, y el artículo otra. Hay que asomarse a todas las ventanas, si es posible. En este sentido creo en los géneros literarios. Hay poetas, como Juan Ramón, Guillén, quizá Salinas, que no sirven al tema, sino que se sirven de él, lo reducen todo a una unidad, que son ellos. No les importa tanto el tema o el género como tener un estilo propio, personal, original. Así, hacen siempre juanramonismo o guillenismo. Les importa más la originalidad que la diversidad. Yo no soy de esos.

—¿Tú nunca dirías «el género soy yo»?

—Nunca.

—¿Por qué el poema en prosa?

—Yo diría que la poesía en verso lleva al poeta, le engaña, en tanto que la prosa hay que llevarla, hay que tirar de ella, y se corta cuando hace falta. No hay engaño. El verso es síntesis. Lirismo es la fuente machadiana. Unos cuantos elementos reales y luego la emoción pura. Así, hay zonas de minuciosidad que quedarían sin explotar si no fuese por la prosa. En la poesía española había desaparecido el tema, el argumento. Yo volví a valorar el poema con argumento.

—¿Por qué Cervantes y la libertad?

—Un amigo estaba empeñado en demostrar (en que yo demostrase) que el Quijote viene a suprimir las clases sociales. Hubo un concurso y yo escribí un libro, que me premiaron, sobre este tema. Pero luego estuve en América, tuve grandes experiencias y volví cambiado. Yo no tenía ya nada que ver con mi libro. Había que volver a escribirlo. Y entonces me salió ya otro libro. Ya sabes que está sin terminar. Me faltan más tomos. No sé si lo terminaré alguna vez.

—¿Por qué el libro sobre el Barroco?

—Ese libro no es más que el esbozo de lo que yo hubiera querido hacer y quizá no haré nunca.

Luis Rosales, ya se ve, es un poeta, un sabio, un hombre que mueve grandes contingentes de sensibilidad y cultura entre libros desguazados,

entre proyectos que nunca acaban de ser realidad. Tiene una obra importante y grande, pero lleva siempre tras de sí los flecos suntuosos de una cultura en marcha que va dejando perder, y sus libros pueden tener así el encanto de las sinfonías incompletas. Los va dejando a corazon abierto, interminados y magistrales.

—¿Por qué Villamediana?

—Había que demostrar que a Villamediana lo mató la pasión política del Conde-Duque y su amor real.

—¿Cómo ves hoy, históricamente, tu generación, la generación del treinta y seis?

—Mi generación salvó la continuidad de la cultura española por encima de la guerra. Fuimos un grupo de diez hombres escasos, un pequeño puñado de liberales que desde Escorial y desde otros sitios, como habíamos hecho la guerra con los nacionales y no éramos sospechosos, pudimos homenajear a Vallejo y a Antonio Machado en años difíciles.

—Querido Luis, hubo un tiempo en que ser liberal era mucho, lo más que se podía ser. ¿No te parece que hoy es poco, es quedarse corto?

—¿Desde dónde?

—Desde donde quieras.

—El liberalismo es una larga tarea humana. No se llega fácilmente a liberal. El liberalismo



es un perspectivismo histórico, un tener en cuenta todas las posibilidades y todas las diversidades de la realidad. Se ha confundido largamente liberalismo con democracia, y no son exactamente la misma cosa.

—¿Has tenido alguna vez ambición política?

—La política exige un temple (o más bien un destemple) del que yo carezco, afortunadamente.

—La poesía española posterior a ti.

—Blas de Otero, José Hierro, Eugenio de Nora, José María Valverde. Todas esas grandes voces se han perdido, no sé por qué, excepto la de José Hierro, que es ahora mucho mejor que

al principio. Creo que en todos ellos pesa la gran tradición contemporánea de la poesía española, desde Bécquer para acá. Son conscientes de esa tradición, la asimilan y la prolongan.

—Gente más joven.

—José Angel Valente, que es demasiado cerebral. Claudio Rodríguez.

—Más jóvenes aún, más recientes.

—Félix Grande.

—Más cerca.

—Pedro Gimferrer no ha dado aún su libro, ni siquiera su poema, pero ha tenido la gran virtud de ser el primero que rompe con treinta años de poesía aburrida.

Pocas veces he escuchado a un hombre que hable tan hermosamente de literatura. Todavía le queda puro para rato. Qué gran finura crítica cuando distingue entre originalidad y profundidad, entre verso y prosa, mucho más allá de todas las preceptivas. Me voy a ir y se va a quedar en su pequeño reducto liberal, con Antonio Machado y Juan Sebastián Bach. Sólo tiene los ojos de poeta, aunque quizá la conversación le sutiliza prodigiosamente. Está solo en su tarde del barrio de Argüelles, creyendo en Cervantes, en la libertad, en el Barroco, en la poesía, en su madre y en su hijo, en Villamediana, que se lo mataron, y en Leopoldo Panero, que se le murió.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

RAMON M.^a TENREIRO

(La Coruña, 1879 - Berna, 1938)



Era bajo y algo rechonchete. Tenía el pelo y la barba ralos, poco abundantes pero encañonados. Y desde que llegó a Madrid desde su tierra natal por donde más pululaba, con zambos pasos duendes y miradas lubricadas por el ansia, era por las salas y salones, biblioteca y «buffet» del Ateneo. Como humilde can que capicolea para hacerse perdonar su intrusión se presentaba en las turbulentas tertulias, políticas y literarias, que capitaneaba don Ramón María del Valle-Inclán. Por cierto que éste interrumpió una de sus peroratas más estridentes y subversivas—desde el punto de criterio de la política maurista—para dirigirse a Tenreiro y conminarle así:

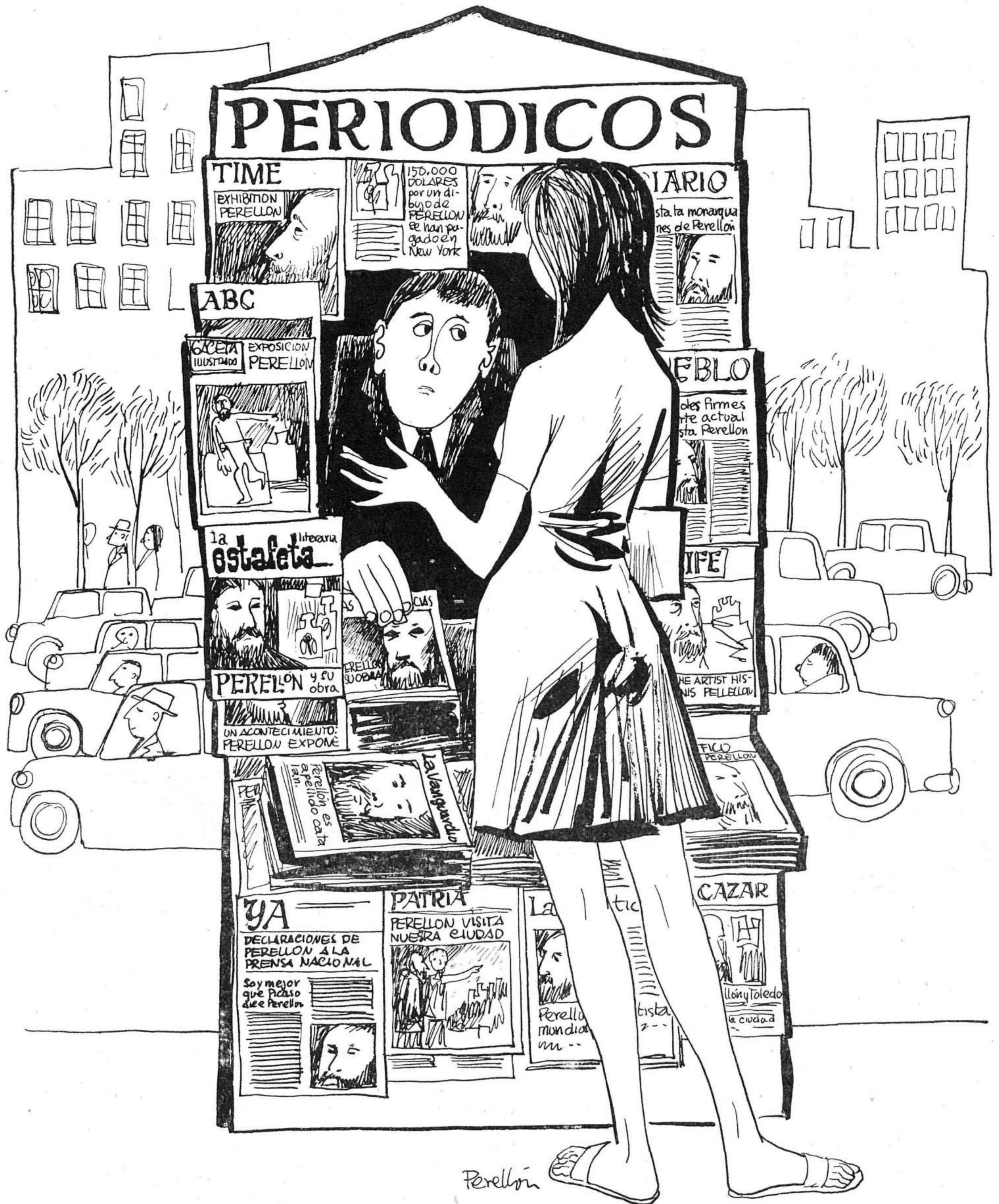
—¡Oiga, pollo! Como yo me llamo con derecho de jerarquía y antigüedad Ramón María, sería muy conveniente que usted se quitara la María y se dejara mondo el Ramón. Que todavía le viene ancho...

Tenreiro prometió allí mismo que su María quedaría reducida a la M. Y cumplió su promesa. Era abogado. Y poseyó una cultura vastísima, hablando a la perfección inglés, alemán, francés e italiano. Durante bastantes años, entre 1907 y 1918, se mantuvo en Corte exclusivamente de las ridículas cantidades que ganaba por traducir—con grandes propiedad y esmero—obras de Goethe, Hebbel, Fogazaro, Joergersen, Kellerman, Zweig... Deseando, con tesón de gallego apete, poner a prueba de categoría literaria envió su novelita Embrujamiento al concurso de novelas breves—el primero que se organizó en España—en 1908 por la dirección (Eduardo Zamacois) de El Cuento Semanal. Quedó seleccionada la obra de Tenreiro y fue publicada en el número 78 de la revista correspondiente al 26 de junio de 1908. Y tanto agradó su texto al novelista Francisco Acebal, que entonces dirigía la gran revista literaria La Lectura, buen crisol de literatos eruditos, que nombró crítico literario de ella a Tenreiro. Quien se acreditó pronto de atento lector, agudo y justo juez.

Yo conocí a Ramón M. Tenreiro en «la Cacharrería» del Ateneo, cierta tarde en la que se tiraban «a degüello», discutiendo de cuanto se presentara discutible en aquel quiquiriquí aparatoso, Valle-Inclán y Cejador. Y

daban tales voces, y multiplicaban ademanes tan fieros, y derrochaban tantos y tan crudos ajos, etas y oños, que los muchos asistentes, en papel de coro mudo, lo estábamos pasando pistonudamente. Y entre quienes más, Tenreiro, que no sentía demasiada simpatía por aquel don Ramón María que años antes le había recortado el nombre con abuso de fama y malos modos. Seguía siendo Tenreiro el escritor un poco gris, como a contraluz, a quien perjudicaba su cultura de buena procedencia germana para lograr éxitos literarios. Había por entonces publicado la colección de cuentos Lunes antes del alba—1918—, El loco amor—1921—, novela larga en exceso discursiva y con ciertos resabios gracianescos; la novela corta Dama pobreza—1926—, delicada leyenda franciscana, y la novela grande La esclava del Señor—1927—. (En 1930 publicaría la última de sus novelas: La ley del pecado.) Recuerdo que pese a tan parva labor puramente literaria creativa, la fama de Tenreiro era mucha entre las minorías atenistas. Y escritores de la talla de Azorín, Pérez de Ayala, Enrique Díez Canedo, Enrique de Mesa, le tenían en muy buen concepto. Se alababa de él su pulcro y medido estilo, su prosa señora con rico y castizo vocabulario, su agudeza para plantear los temas y el sentido común que sembraba con serenidad en cuantas tertulias él se arrimase. Que ya no eran las literarias, sino las políticas que combatían la dictadura del general Primo de Rivera. Tenreiro, asiduo colaborador de El Sol, miembro de la Academia Gallega, formaba parte del grupo gallego y galleguista cuya jefatura ostentaría Casares Quiroga. Obtuvo acta de diputado en las Cortes Constituyentes de la República. Acta que, al parecer, biró a Valle-Inclán. Ramón Gómez de la Serna—en sus Retratos contemporáneos—copia una carta de Valle-Inclán a Tenreiro en la que reprocha sus métodos turbios para conseguir el acta. Nota curiosa: para luego imputarle graves cargos y ponerle como no digan dueñas ni abades mirrados, don Ramón encabeza su carta a Tenreiro llamándole Mi querido y admirado amigo.

El ser habitual colaborador de El Sol y diputado a Cortes transformó físicamente a Tenreiro, hasta el punto de tener escasa semejanza el que inició su bohemia en Madrid, hacia 1907, y el que ocupó un escaño del Congreso entre la minoría gallega. Yo le recuerdo bien trajeado, con un bigotito cuidado y espeso, calva la parte alta de su cabeza y sin poder ocultar su propensión tribunicia; aun cuando se dice que en las sesiones de Corte no dijo pio, sino los habituales sí o no exigidos con frecuencia a los diputados coro.



EL GRAN PECADO

Por JORGE FERRER-VIDAL TURULL

HABIA dejado de soñar despierto y era como si le faltase la vida. Dejó de soñar sin saber por qué, de forma repentina, inesperada. Sentado junto a su puesto de periódicos, observaba ahora, con ojos desorbitados, el paso de los peatones y coches por la calle que llevaba al puerto, oía el ruido ensordecedor de la circulación, y si levantaba la vista hacia los cielos, imaginaba que las

enormes y espesas copas de los árboles intentaban aprisionarlo en la realidad. Su mente actuaba sin descanso, engendrando pensamientos absurdos, razones que explicasen qué hacía allí vendiendo periódicos en mitad de la calle, permaneciendo sentado horas y más horas sin más ocupación que entregar la prensa, a cambio de unas monedas, sufriendo, exasperándose, pasándolo mal.

—Dame *Las Noticias*.

A veces alzaba la cabeza, y si distinguía ante sí a algún tipo de terno bien cortado y aspecto señorito, y no digamos si una mujer hermosa, se sonrojaba, se revolvió en su silla, y en lugar de *Las Noticias*, ofrecía el *Diario* o una revista gráfica. La presencia de gentes con apariencia y, en especial, de mujeres le sacaba de

quicio. La patrona de su pensión se lo decía siempre:

—No tienes por qué ser tímido, *Daimiel*. Tienes quiosco y no eres mal parecido.

—¿No soy mal parecido, señora Práxedes?

Le llamaban *Daimiel* porque de allí había llegado con la emigración hacia las zonas costeras. Y la verdad era que había salido adelante mal que pesara a su enorme timidez y gracias al don divino de soñar a todas horas.

Aquella mañana, deslumbrante de sol y cielo azul, mientras permanecía sentado junto a su puesto de periódicos, se le antojaba absurdo que él, *Daimiel*, hubiese sido capaz de todo lo realizado con anterioridad. Ejemplo: papeleos, visitas, instancias, trámites en las oficinas municipales y ante el Sindicato de la Prensa para obtener licencia de apertura de quiosco; relación con distribuidores de revistas ilustradas y hasta de libros, porque también en el puesto vendía novelitas de Corín Tellado y policiales. Pero hacer las cosas soñando resultaba fácil. En pleno sueño diurno se podían mover montañas. Se desasía uno de la realidad y no estaba donde estaba, sino donde se deseaba permanecer. La temática de sus ensoñaciones había sido confusa y múltiple en todo instante. Por lo general, al menos en los momentos de grave dificultad o aprieto, soñaba con un solo aspecto del éxito en su vida: la comprensión, el amor, la posesión íntegra y definitiva de la mujer. No de una mujer indiscriminada, sino de aquella en la que él había cristalizado todas las delicadezas, virtudes y hermosuras concebibles. Así, mientras se encontraba ensoñado con ella, podían echarse empleados municipales con continuas pegadas, secretarios sindicales intransigentes y problemas y más problemas. Algunas veces, siempre como complemento del sueño principal, generaba otros secundarios: un buen piso, coche, cadena de establecimientos librerías y si venía a cuento, hasta un pequeño yate con su vela latina, para que ella, la mujer, gozase bien la vida. Entonces y sólo entonces, aunque tuviese ya cincuenta años, sería el momento de iniciarse en la vida amorosa.

—Deme el *Diario*.

Y *Daimiel*, sin levantar la mirada del suelo, ofrecía lo primero que encontraba a mano.

—Quiero el *Diario*, no un *Simenon*.

Y *Daimiel* meneaba la cabeza, como si le costase comprender.

—Pues no lo tengo.

Más que tristeza era desesperanza. Su mundo se había derrumbado, se había partido por la mitad, resquebrajado. A partir de la noche anterior había renacido a una nueva existencia de pesadilla. Le asustaba el sol y el cielo azul y las copas de los árboles, le aplastaban contra el suelo como losas. No había ya lugar al sueño. Ni en el éxito ni en la posibilidad de convertirse en hombre de negocios periodísticos ni en obtener, al fin, la aquiescencia de la mujer amada. La mujer amada había sido siempre la misma: larga y escurrida de carnes, de cabellera oscura, de ojos verdes y con los pechos duros. No como la señora Práxedes. Todo lo contrario de la señora Práxedes.

El sol, a través de la hojarasca de los copudos plátanos, dibujaba arabescos mareantes sobre el suelo. *Daimiel* cerró los ojos y volvió a revivir la rotunda e integral náusea de la noche anterior. La señora Práxedes le había hundido en un abismo, a la vez, de goce y de desesperanza. Aquel extraño mareo que experimentó junto a ella se parecía al oscilante juego de sol y sombra sobre el pavimento de la calle y el olor de la nueva primavera era el mismo que el del cuerpo de la mujer.

Había llegado a casa a las diez de la noche y se encontró con la señora Práxedes, botella en mano.

—Vienes muy tarde, *Daimiel*. ¿Estás cansado?

Y el hombre, sonrojado, confuso, observándolo sin saber qué hacer, dándose cuenta de que,

bajo su bata astrosa, semiabierta, flotaban sus carnes en desnudez total.

—Hay que vender prensa. No estoy cansado.

—Tanto mejor. Ya es hora de que a los treinta años poseas a una mujer. Es mucha virginidad la tuya. Ven conmigo.

Fue una caída vertiginosa, un brutal impacto contra un mundo desconocido, sugeridor y cruel, que le había dejado el alma exhausta, sin fuerzas para reconciliarla con la ensoñación.

Ahora, en pleno día, *Daimiel* se esforzaba en forjar nuevos sueños. Inútil. Lo que antes acudía a su imaginación sin necesidad de convocarlo, se resistía en reaparecer. La mujer amada, en especial semejaba haber muerto. Cerraba los ojos e intentaba reproducir la imagen de la muchacha, joven, de cabello oscuro, de cintura flexible y ojos verdes. Inútil. La carnaza de la señora Práxedes lo inundaba todo.

—Deme una policíaca.

Y entregaba el *Diario*.

—Es el *Diario*.

Y él, sin levantar la vista del arabesco de soles y de sombras en el pavimento:

—No tengo policíacas.

—Y esto, ¿qué es?

El cliente le colocó un *Simenon* ante los ojos.

Y él, ido, ajeno:

—Estó son veinte pesetas.

Sentía haber dejado de ser un hombre de negocios, pero lo que más lamentaba era haberse prostituido en el amor. Aquel pecado no aceptaba reparación posible. Ni perdón. Aunque Dios y los hombres pudiesen olvidarlo, él no se absolvería jamás. En la grandeza de la falta, iba la enorme, inhumana penitencia: lo que él ahora identificaba como realidad, el encontrarse preso de la realidad, sin remota fuga o escape. Odiaba la vida inédita de aquella mañana, tal como se le presentaba ante los ojos. Mejor estaría muerto.

Recordaba escenas que le martirizaban. Detalle por detalle iba repasando en su memoria escenas de la noche anterior, las caricias de la señora Práxedes, sus exigencias, sus contorsiones y gritos de borracha. La vergüenza le envolvía entero. Se notaba sofocado y rojo de asco como aquellos extranjeros de pelo rubio y tez lechosa que iban a comprarle el *Daily Mail* o el *Morgentablet*, destrozados por el sol del verano y las brisas de la playa.

De pronto, su mirada sobre el suelo distinguió ahora los pies, calzados con sandalias blancas, de una mujer que observaba las revistas expuestas en el quiosco. Las piernas, de rodilla hacia abajo, aparecían bronceadas, mejor, doradas por el sol y las uñas de los pies pintadas en rojo semejaban reflejar su propia vergüenza. Sonó una voz clara, cristalina, que a *Daimiel* se le antojó familiar:

—*Paris-Match* y *Semana*. ¿Eh, me oye?

El seguía observando aquellos pies perfectos, las uñas sonrosadas que descubrían las sandalias, las canillas de las piernas, armónicas, como de terciopelo.

—¿Está usted malo?

Daimiel fue levantando la mirada, poco a poco. El borde de la falda blanca sobre las rodillas, la leve concavidad del vientre, la cintura reducida a sus posibilidades últimas, la solidez del seno apenas pronunciado, el cuello esbelto, el rostro de labios entreabiertos, sorprendidos, de nariz moldeada con perfecta dulzura, los ojos verdes como los postreros horizontes de la mar, la cabellera oscura hasta mediar la espalda. *Daimiel* sintió el vacío bajo las patas de su silla. Intentó ponerse en pie y se desplomó ante la muchacha. Después se llevó las manos a la cabeza para vencer el vértigo, las juntó ante su boca y sin levantar la mirada del suelo murmuró algo ininteligible.

La muchacha volvió a dejar las revistas sobre el mostrador del quiosco y se alejó con rapidez. Y *Daimiel*, al verla huir, se confirmó en la idea de que para la magnitud de su pecado no había esperanza de perdón.

La

UN vaho ardiente, frisan las cinco de la tarde

bajo el raso cielo, ondula las líneas horizontales del paisaje y hace caracolear a ras de tierra, y aun al nivel de las espigas, las cañas de trigo, que aunque ya metidas en color rubio aún se mantienen verticales.

El vapor, el aire, la refracción, vaya usted a saber qué... produce espejismos en la carretera; parece como cubierta de grandes charcos de agua nítida, que disminuyen rápidamente al acercarse a ellos, que desaparecen como si el sol los bebiese, como si la tierra los absorbiera, y reaparecen más lejos. El hombre que se aferra al volante, en lucha con el calor y el sopor de la digestión, contempla aburrido este juego; inconscientemente semitona una antigua canción: «aquí te espero... comiendo un huevo...» rememorando acaso el juego infantil; los recuerdos se pierden en lontananza, como los charcos del camino; los ojos se entrecierran, parpadea; el espejismo juguetea, el «aquí te espero», la digestión... y el consorcio de minas, y la huelga...

Atilano el caminero contempla también los engañosos charcos, frunciendo el ceño, juntando y desjuntando sus peludas cejas rubiejas, entre guiños de sus ojos pitañosos.

—Puede que sea verdad eso que dicen los papeles sobre los desiertos; el espejismo no es sólo ilusión de la sed; ahí está...—runrunea monologando, como persona acostumbrada a muchas horas de forzada soledad.

Atilano, sombreado el curtido rostro bigotudo por la visera encintada en rojo, antecogida la carretilla que alberga sonoramente el pico, la azada y el palote, y hasta un remedo de pisón, marcha por la orillita izquierda del camino real, junto a la cuneta limpia de grava y de yerbas, limpia de cardo y de llantén, de manzanilla y de brezo; camina con pasos calmados, como de hombre que nunca ha sentido la atosigante y capciosa llamada de las sirenas, equidistante del mar y de la urbe, cuya edad, rayana en el retiro, le libra ya de caer en tales Sirtes.

Va embutido en un traje de mahón, al que el jabón y la intemperie, alternativamente, han llevado a un delicado tono azulina, y el uso, a un calco perfecto de su magra anatomía. Atilano regresa a su casilla, a sus patatas guisadas con pimentón y dos dedos, a lo ancho, de chorizo, y a su vaso de claretillo; a los lamentos de cómo está la vida y ¡ay, mis varices!, de su mujer, y a los berridos, con recuerdos de Alemania, de su nieto. Atilano el caminero ha ganado ya su sueldo mínimo correspondiente a este día; son las cinco de la tarde.

El canto del carretillo, con su acompañamiento, en vibrato, del palote, es el único son que se oye; hasta las cigarras seestean silenciosas. Nace a lo lejos, tenue, el zumbido de un motor, que va creciendo, creciendo; silba el aire al paso del automóvil; pero el sonido, en vez de morir suavemente, culmina con un estruendo metálico cuando el vehículo, como ignorando la curva, cruza a derecho y va a empotrar contra la piedra miliar su proa.

—Este se ha dormido—gruñe el caminero—; Dios le ampare, ¡qué morrada!

HUELGA

Por J. A. PEREZ DEL VALLE



Velasco

—Y sin salir de su aire calmado, y sin dudar, tampoco, dirige la carretilla al montón de chapa retorcida y humeante.

El hombre del automóvil, aún bailándole en la mente el hipnotizante «aquí te espero» de los espejismos, la cabeza sangrante y un gesto más de asombro que de dolor, trata inútilmente de abrir una puerta, entre tenues quejidos.

—La portezuela... de prisa, por favor...—la voz le sale como astillada; el cristal del parabrisas, desmenuzado, le cubre como una luminosa granizada de piedras preciosas.

Atilano comprueba la inutilidad del esfuerzo, y se dirige hacia la otra puerta, la del lado del camino.

—De prisa... esto puede estallar—balbucea el hombre, aumentando su expresión de consciencia, asomándole ya a los ojos el miedo.

—Si no ha ardido ya... ¡Venga!—agarra las

manos que se le tienden, y tira suavemente. Un alarido brota del automovilista, y se sueltan las manos.

—Mi pierna... ¡debe estar rota!—y al inclinarse, ve caer unas gotas de sangre de su cabeza; se lleva las manos a la frente, y al contemplarlas tintas de rojo, grita lleno de espanto:

—Pronto, un coche... un médico... el hospital...

El caminero vuelve a tenderle las manos un poco ásperamente.

—Vamos, hombre; hay que salir de aquí.

El caminero tira de él ignorando sus gritos, y cuando ha logrado sacarle del coche, se encuentra con que no sabe qué hacer. El hombre se aferra a él locamente, sin dejar de suspirar por su coche; se aferra a Atilano como a la vida.

El caminero se queda pensando, pasmado, la aparente imposibilidad de que en el estrujado montón de hierros retorcidos, de asientos desvencijados, hubiera cabido un hombre.

—No se preocupe; en cuanto llegue un auto, ya parará... Calle, que ya se ve uno venir.

—Eh..., oiga... ¡socorro!—grita el herido fuera de sí, al ver que el automóvil pasa ignorándole, casi más bien apretando el pie derecho contra el acelerador—. ¡Socorro!... so...co... rro...—termina con voz desmayada; y empieza a arrugarse, a dejarse invadir por la debilidad y la desolación; su rostro parece haber percibido un inesperado e incomprensible puñetazo, cuando está lleno de dolor y vaciándose de sangre.

Atilano le deposita en el suelo, con la espalda recostada contra el coche. La sangre rojando

sobre la fina camisa blanca es todo un funesto pregón, como un alarido.

—¡Virgen Santísima!, este hombre se me va de entre las manos. Y ese coche... Si no para pronto uno, mal asunto... ¿Cómo se encuentra? —pregunta al ver que el herido abre los ojos volviendo de su desmayo.

—Mal... muy mal... No ha parado... me ha visto y se ha dado a la fuga; me ha dejado tirado en la cuneta... como un perro... Menos mal que pronto pasará Beltrán... mi socio, ¿sabe?... quedó atrás terminando una copa, en el parador..., ya tiene que estar llegando.

—Cálmese; reserve las fuerzas. Ya viene otro coche y le pararemos; el anterior no nos vería... iría distraído... ¡ánimo!

El coche se acerca rápido; destella el sol en sus cristales. Cuando inicia la curva y afloja la marcha se ve junto al conductor una señora que gesticula y bracea airadamente, como instando a seguir ruta sin hacer alto; el sonido del motor crece y pronto se pierde en la distancia.

El herido cae de nuevo en un abismo de desolación, y comienza a disparatar, terminando en una charla oscura y delirante.

—¡Si no lo veo no lo creo!—exclama el caminero haciéndose cruces—; ¡esto es la muerte! ¿adónde va el mundo?

—Asesinos... canallas... hijos de... Ahora llegará Beltrán... Un Dart color de guinda... comimos en el parador... socios... grandes negocios en perspectiva... nunca me dejará en la estacada... todo está bien montado... todos los cabos atados... la huelga...

Un hombre se acerca montado en bicicleta; lleva un mono manchado de arcilla por todas partes; en su boca reseca lleva pegada una colilla. Antes de que llegue, Atilano le grita:

—¡Benito! ¡Esto es la muerte! ¡Si no lo veo...! Están venga a pasar coches, y ninguno para; le están dejando morir. Hay que avisar a la policía de carretera.

—¿Qué tiene?—El hombre habla sin despegar la colilla del labio; por debajo la boina costrosa, sus ojos chicos escrutan humanos.

—Ya ves... una pierna rota; ¡pero se está desangrando!

—Vuelvo volando a la tejera, y desde allí llamaremos a la gasolinera; ellos se encargarán...

Escupe la colilla, se ajusta la boina y pone en movimiento la máquina; la bici, un modelo antiguo, pesado y herrumboso, cruje al impulso de los pedales... Se cruza con el tejero un Dart de color de guinda; su conductor muestra un repentino interés por las senaras, por las hazas, por la miés de la derecha del camino real...

—Beltrán... ¡Es Beltrán!... ¡Beltrán!!... Era... Bel...trán y me ha... dejado... aquí... muriéndome, acaso...

—No diga tonterías, señor; un poco de sangre no es cosa grave; en seguida vendrá ayuda; el tejero ha ido a telefonar a la policía; de todos modos voy a parar un auto aunque me tenga que tirar debajo de las ruedas, ¡repuño!

Se ha irritado de pronto, y comienza a lanzar furiosas obscenidades por la boca; el bigote le retiembla airado; coge la carretilla y la pone de través en la carretera; cuando ve acercarse otro vehículo, se tumba a la larga tratando de cerrar el paso al precio que sea.

—Ahora no se atreverán, esos ca...—sigue hilvanando interjecciones soeces, mirando retador y rabioso hacia el coche que se acerca.

El automóvil afloja la marcha; se ve que el conductor está estudiando la situación; luego mete dos ruedas en la cuneta, y empujando suavemente la carretilla, se abre paso y acelera locamente, como con un rugido de triunfo.

Atilano se pone en pie, y con los puños en alto, amenazadores, repite hasta la saciedad su rosario de obscenidades, recreándose en las consonantes sonoras, vibrantes.

El herido, que ha visto con turbia mirada la maniobra, deja caer la cabeza y lloriquea.

—Me están dejando morir... esos ca...—. Luego sigue delirando, entre quejidos:

—Beltrán... no hay como codearse a buen nivel... las buenas oportunidades... provocaremos la huelga... se aprietan un poco más las clavijas... irán todos a la pura calle... yo me encargaré... el consorcio... mucho dinero... dinero... din...

La sombra de Atilano, que se inclina de nuevo sobre él, le hace aclarar un poco la mirada.

—¿Cómo se encuentra? ¿Puedo hacer algo por usted?

—Ahí tengo un frasco de coñac... en la guantera... deme...

—Se habrá roto con el golpe...—dice el caminero, revolviendo en el interior.

—...es de plata...—se queja un rato—; aprisa... cambiaremos la planificación de las explotaciones... a la pura calle con la ley en la mano... demasiada mano de obra... Alicia pensará que me estuve... copeando... por ahí... tengo frío... la reunión duró hasta tarde... hubo que madrugar... el ministerio... todo fue fácil... el sueño... la digestión... mi estómago ya no es lo que era... «aquí te espero... comiendo»... debí quedarme a descansar un poco... quería decirle pronto a Alicia... no sabes lo que te has perdido... codearse con gente tan interesante... con la huelga, lo haré... y luego ellos, Beltrán y el vasco... con cuatro especialistas... los demás a la pu... dinero... hay que «fardar» Alicia... Beltrán tenía un Dart de color guinda... cambiaremos el Seat... un Mercedes por lo menos... negro, no... ya no se lleva... no podemos ser menos... te aseguro que no, Alicia... de veras que no fui con ninguna mujer... a lo mejor el vasco... tú sabes que yo, sólo tú... ellos, bueno... tengo frío... y sed... mucha sed...

Atilano le introduce sin contemplaciones el frasco entre los dientes.

—Más vale que se emborrache y pierda del todo el conocimiento; da pena, ¡esto es criminal! No pasa nadie ahora, y quizá se esté muriendo de veras... ¡clama al cielo! Cuando ya podría estar hace rato en San Juan de Dios, en manos de los doctores... Llega otro coche; éste sí que parece que se detiene.

—¿Qué pasa?—asoma una cabeza curiosa por la ventanilla.

—¿No lo ve? Hay un hombre malherido, ¿podrían llevarle hasta el hospital?

—Vamos, Pedro—suena una voz en el interior—, no te metas en líos.

—Bueno, si encontramos un policía, ya le diremos...

—¿Policía? Ni la mientes—sigue la voz—; pide a Dios que no se entere de que hemos pasado por aquí; y toma la primera desviación que encuentres.

—Pero, oigan...

—Lo sentimos, amigo; cuidate y cuidarte he...

Una nubecilla vela el sol unos minutos; parece descender, con la sombra, frío al corazón; las cigarras, como puestas de acuerdo, arrancan a cantar, serrando la mentida paz de la tarde con sus élitros sonoros; tabletea una codorniz; en lo alto un ave rapaz describe círculos concéntricos sin mover las alas. Atilano ausculta el horizonte, el oído tenso, hasta llorarle los ojos pitañosos, sin dejar de registrar los sótanos del cerebro para sacar a relucir hasta las más olvidadas palabras ofensivas.

Por fin, adelantándose a la vista, el oído percibe la venida de una moto.

—¡Animo, señor!; estamos salvados, ¡la policía llega! Habrán recibido el recado de Benito el tejero.

El accidentado, la cabeza sobre el pecho, donde la sangre, al sol, ha ennegrecido, no parece oírle.

El policía, imponente figura vestida de cuero de los pies a la cabeza, detiene su máquina, que ruge unos instantes antes de pararse; con movimientos justos, medidos, elegantes, descendiendo, y mientras se apea alza sus enormes gafas de aspecto no humano; sin una palabra de introducción, echa una mirada al herido, a la documentación del coche y al motor; luego vuelve a la moto; respira eficiencia y autoridad cuando extiende la antena y coge el micrófono del transmisor.

—Aquí ene ciento cuarenta y siete be llaman-

do a central ge ce de ce ¿me oye? cambio... Un hache grave y Seat mil quinientos fuera de uso, responda, cambio... Orden localización vehículos abandono área correspondiente ¿conformes?... Ce doscientos siete hache cero vía siete, corto.

Atilano, olvidado de pronto del herido, siente que toda su cálida furia se deslía ante la fría autoridad que a todas vistas va a encararse con él. Sólo piensa en la manera de escapar de prisa, donde se siente irrazonadamente como en una trampa; recoge el carretillo y le pone mirando hacia la casilla, al borde del camino; pero no hay escapatoria.

—Cuénteme cómo ha sido—le espeta el policía.

El caminero piensa con nostalgia que otros días a esta hora estaba viendo cómo su nieto le registraba los bolsillos de la chaqueta, siempre con la esperanza de que un hada buena le haya depositado en uno de ellos un pirulí, milagro que se ha dado ya en alguna remota ocasión.

—Yo no sé nada...

—¡Vaya! Sería milagro.

—La verdad, señor agente; yo acababa de dejar la faena y me iba para casa cuando me adelantó el coche y fue a estrellarse contra el hito; pensé que se habría dormido en la recta el conductor—dijo retorciéndose nerviosamente el bigote.

—¿Y usted qué hizo?

—Me pidió ayuda... No podía abrir la portezuela; y le ayudé a salir. Se empeñó en que le sacase para pedir auxilio... pasaron varios coches sin detenerse; pero no podía tenerse en pie; debe tener una pierna rota, además de lo de la frente; no ha parado de desvariar sobre huelgas y minas...

El caminero se arrepiente en el acto de haber hablado; el agente saca una libreta y comienza a tomar notas; Atilano se siente desfallecer; cualquiera sabe lo que puede pasar...

—¿Y usted ignora que no se debe tocar a un accidentado? Ha cometido una infracción que puede ser muy grave; si tenía lesión interna, puede haber empeorado; ya está sin conocimiento, ¿ve?... si es que lo tenía, como dice usted, para pedir ayuda. Habrá que dar cuenta de esto.

La voz helada, legalista, del policía, es como un estilete mellado revolviéndose en las entrañas del peón caminero; su pobre casilla...

—Pero, señor policía, yo...

—Déme su nombre y dirección.

—Atilano Vela, para servirle; peón caminero de la casilla 2.113.

—Bueno, pues no se mueva de por aquí sin permiso; tiene que estar a disposición de la autoridad.

El herido hace un intento de levantar la cabeza; el policía vuelve la espalda al caminero como juez que ha emitido su veredicto.

Minutos más tarde hay detenida una retahíla de vehículos en aquel paraje poco antes desierto; varios policías y unos hombres de bata blanca se mueven de un lado para otro. También hay un coche grúa retirando el automóvil destrozado.

También llega Benito el tejero, pero a un guiño de Atilano, y un movimiento de sus dedos pulgar y medio, ha seguido adelante, deteniéndose a prudente distancia.

Cuando van a poner en la ambulancia la camilla con el hombre accidentado, éste abre los ojos y mueve la cabeza como buscando algo; al mismo tiempo murmura:

—El caminero... ¿qué es un peón caminero?... ¿es que hay peones camineros... y obreros... huelgas...?

Por la carretera se alejan Atilano Vela y Benito el tejero; Atilano se diría que lleva una tonelada de peso en la carretilla; va cabizbajo y desolado; junto a él, Benito, una mano en el manillar de la bici, manotea hablando animadamente. Sus voces se pierden en la lejanía; sus figuras, poco a poco, también.

LA BORRADORA

*Borradora la llamaban
a la muchacha
que borraba todo.*

*Secretaria trilingüe
sabía inglés,
francés
y quichua,
pero borraba en español.*

*Borraba puntos,
acueductos,
santos,
por borrar líneas
un día borró la línea equinoccial.*

*Borradora:
esta letra,
este occidente,
este irse,
y ella borraba siempre en español.*

*Con borrador de tinta
un día hermoso,
se equivocó
y borró su corazón.*

RODRIGO PESANTEZ RODAS

HOMENAJE

*No es esta la música que un día
sonara alegre inaugurando
un tiempo feliz.
Qué lejos está de parecerse, aunque con la misma
melodía. Hoy indica una simple derrota corporal;
ayer nos levantaba el corazón
en la dulce compañía de un ser ya ido.*

*Cuando en la tarde se oyen serenas
las notas del viejo artista amigo, ocurre que su canto,
decidido y solemne, vuelve a su labor
primera: el recuerdo, que es su oficio.*

*Si nos fuera negada la luz ya quedaría
el sonido como un sol y si ocurriese
que cada uno de tus actos los marcara una música,
aunque triste, sería como fiesta
si el momento en que aquella te envolvió
fiesta fue y permanece.*

*Mas ahora, con este verano de ciudad, se desvanece
el sueño en la lluvia prematura
—¿y quién se duele?— siempre a la espera de que todo
sea distinto para rejuvenecerte
por muy solos que caminen ya tus ojos,
que se pudran
de silencio en las tristes avenidas
quemadas sin amor.*

*Y, buscando un rostro deliberadamente cierto
o con íntima historia para ti,
encuentres en la habitación, ya de regreso,
una carne que es la tuya,
extraña y sola pero llena del saber
del amigo que nunca te olvidó,*

y tuyo, J. S. BACH.

JOSE MARIA VELAZQUEZ





«Nocturno 29», de Pedro Portabella

LA "ESCUELA DE BARCELONA", TODAVIA

Por JUAN MUNSÓ CABÚS



«Las crueles» («El cadáver exquisito»), de Vicente Aranda

EN los últimos tres años—prácticamente, a partir de «Fata Morgana», la denominada «Escuela de Barcelona» ha sido plato obligado—o casi—en la mesa profesional y, sobre todo, intelectual de nuestro cine. Quién más, quién menos, se ha desayunado durante muchos días—para bien o para mal—con las «provocaciones» cocidas al horno de los Esteva, Jordá, Durán y compañía. Ahora parece que las aguas—por desgracia, desde luego—van volviendo a su cauce. El fenómeno ha dejado de serlo, y los ánimos aparecen bastante más sosegados. La nube de la «Escuela»—enojosa, incómoda, antiestética—se fue por el horizonte, devolviendo la paz y la tranquilidad a quienes, de súbito, se sintieron muy molestos con su aparición. (No creo que «Después del diluvio» logre restablecer inquietud alguna; aunque quizá lo consiga «Las crueles» y, más aún, «El extraño caso del doctor Fausto».)

Aprovechando ese *impasse*—más aparente que real, desde luego—vale la pena volver a hablar de ese movimiento, menos definitivo de lo que estiman, aún hoy, sus adalides, y mucho más trascendente de lo que han dado en suponer sus detractores. Decir de la «Escuela de Barcelona» que ha sido el movimiento más importante registrado en el cine de nuestro país en los últimos años—como lo ha hecho Ricardo Muñoz Suay—, puede parecer una sospechosa exageración (tanto más sospechosa si tenemos en cuenta que R. M. S. es el «padre literario» de ese «alzamiento»). Ahora bien, lo que sí queda fuera de toda duda—y sospecha—es que el cine de la «E. de B.», en uno u otro sentido, habrá hecho meditar a más de cuatro; siempre, claro está, que se lo hayan tomado con un mínimo de respeto; es decir, como un honrado deseo de salirse de esa cerca un tanto asfixiante—por lo tirana—de la literatura a ultranza (con sus ramificaciones inmediatas y más o menos convencionales). Imparcial y honestamente considerada, la «Escuela de Barcelona»—creo—habrá servido, en el peor de los casos, para comprobar que en España, junto al cine tradicional y de uso común, puede alinearse otro, de tipo más minoritario si se quiere—incluso menos coherente, en apariencia—, pero hecho con un afán de renovación que escapa a lo que corrientemente se entiende como tal en el mundillo de nuestro cine—tan estrujado entre sus impermeables ideas, dicho sea de paso.

A mí, particularmente, el cine de la «Escuela de Barcelona» me ha interesado mucho—bastante más, eso también es cierto, por su ideario revulsivo que por los resultados obtenidos en concreto—. De todos modos, no creo que semejante confesión sirva de mucho para afirmar los posibles valores que puedan darse en el cine que ahora nos ocupa. Si sospechosa puede resultar la opinión de Muñoz Suay—por sus relaciones con el grupo de Esteva—, tanto o más puede serlo esa confesión mía; ya que, como catalán—y barcelonés—, se me ha de suponer más a favor que en contra de un movimiento alumbrado en la ciudad donde uno ha nacido y vive. Pero, aun dándose esa circunstancia—y por encima de cualquier otra suspicacia—, les aseguro que mi interés por los trabajos de la traída y llevada «Escuela» hubiese alcanzado el mismo grado y nivel de haber sido Madrid, Sevilla o Bilbao las ciudades en donde hubiese alentado.

Es lógico, sin embargo, que semejante movimiento fermentase en Barcelona. Hay una serie de razones bastante específicas que abonan la absoluta certidumbre de que un cine de las características del de la «Escuela» en cuestión haya tomado cuerpo y vida en Barcelona y no en otra parte—en Madrid, por ejemplo—. En una entrevista publicada en «Nuestro Cine» (núm. 61), Joaquín Jordá le preguntaba a Carlos Durán si creía en la existencia de un cine de Barcelona distinto del que hacían los jóvenes de Madrid, a lo que el autor de «Raimón» contestó textualmente: «No sé. Una explicación clara y concreta es casi imposible. Para darte una imagen gráfica te diré, por ejemplo, que en el cine de Madrid aparecen como personajes mujeres feas, que dan la sensación de oler mal y que, después de la más mínima escena amorosa, quedan siempre embarazadas y viven grandes tragedias.» La respuesta de Durán—salta a la vista—resulta tan chocante como peregrina; en plena Meseta, a orillas del Mediterráneo y en cualquier parte.

Ahora bien, aparte el chiste (?) de Durán, es evidente que existen apreciables diferencias entre el cine producido en Madrid y el elaborado en Barcelona. («La tía Tula» o «Nueve cartas a Berta», pongamos por caso, son dos películas que nunca pudieron hacerse en la Ciudad Condal; del mismo modo que «Dante no es únicamente severo» o «Las crueles» no se conciben como expresión típica de cine madrileño.) En cierta ocasión, no lejana, Miguel Marías dijo que en las películas de la «E. de B.» había una manifiesta «vocación francesa» (como la hay, de signo americano, en los *westerns* fabricados en Italia; con la complicidad, a veces, de España.) «Esto—agregaba Marías—prueba el carácter no auténtico y totalmente imitativo de esas películas; desesperados intentos de «europeísmo» que vienen a subrayar su provincianismo cinematográfico.» Es posible—hasta probable—que Miguel Marías tenga razón; por lo menos en parte. Pero eso, de ser así—incluso tomado únicamente por su vertiente negativa—ya sirve para reafirmarnos en lo dicho: que existe una clara diferencia entre el cine madrileño y el de la «Escuela de Barcelona» (al que, dicho sea de paso, no debe confundirse con el «cine catalán»; que es otra cosa, si bien igualmente distante del que suele producirse en la capital).

Por razones de proximidad con la frontera, por ese estar más atento a lo que ocurre en París que en el resto de España—cosa que, desde un punto de vista artístico, no deja de tener su lógica—y porque detrás de la generación de los Miró, Foix, Pere Quart, Oms, etc.—para resumir—, llegó la de los Tapies, Cui-xart, Espriu, Benguerel, Guinovart y otros, el catalán—o, mejor dicho, el barcelonés—se ha acercado a la pintura, la literatura, la música, la escultura y, naturalmente, el cine con un espíritu que—en sus pros y contras—no ha bebido su inspiración creadora en las mismas fuentes que pudieron hacerlo los pintores, literatos, músicos, escultores y cineastas de tierras adentro. Puede que, a través de las películas de la «Escuela de Barcelona», asome la oreja de ese «provincianismo» denunciado por Marías; puede también que en los Esteva, Jordá, Durán, etc., haya más de imitativo que de puramente creacional, pero así es. Ahí está ese mundo, con todas sus fugas, incoherencias y limita-

ciones, pero—por esa misma causa—con la personalidad que le es propia.

De ahí que el cine de la «Escuela de Barcelona»—la etiqueta, al fin y al cabo, es lo de menos—haya tenido que nacer (y, en todo caso, morir) en la capital catalana. Pudo haberse producido un movimiento semejante en Galicia o en Vizcaya—que duda cabe—, pero su fisonomía hubiese sido necesariamente distinta, porque distintos son los grupos históricos, geográficos y sociopolíticos a que pertenecen.

LA «ESCUELA DE BARCELONA» Y EL CINE CATALAN

Antes he dicho que no se debe confundir—o mezclar—el cine de la «Escuela» con el cultivado por otros realizadores catalanes al margen de ella. Y así es. Ramón Terenci Moix ha dicho que el cine barcelonés—no el catalán—«es tan ajeno a la realidad concreta de Cataluña como «Las chicas de la Cruz Roja» lo es a una visión de España en su totalidad». (Salvando las distancias que puedan existir entre el

tan o definen a la Cataluña actual—Barcelona incluida—han ido desfilando por la pantalla, con mejor o peor fortuna, pero siempre a través de un empeño testimonial y crítico, tan necesario como plausible.

En este campo, Jorge Grau fue uno de los primeros en inaugurar para el cine catalán esa «ambición de presente» que se advierte en la mayoría de los trabajos alumbrados en Barcelona a partir de 1960. (Con su «Noche de verano» la burguesía catalana—en expresión de Miguel Porter—iniciaba su autocrítica.) Poco después, Román Gubern y Vicente Aranda—«Fata Morgana» quedaba todavía lejos—insistieron en esa crítica de las estructuras burguesas de la ciudad, en «Brillante porvenir»—al igual que hiciese Jaime Camino en «Los felices 60»—. Sobre el desarraigo del catalán, hijo de inmigrantes—otro tema importante—, Pedro Balañá hizo «El último sábado». (Más adelante, José María Forn, abundando en esa temática, se encontraría a sí mismo en «La piel quemada».)

El cine catalán aborda también los temas generales—de interés y



«Noche de vino tinto», de J. M. Nunes

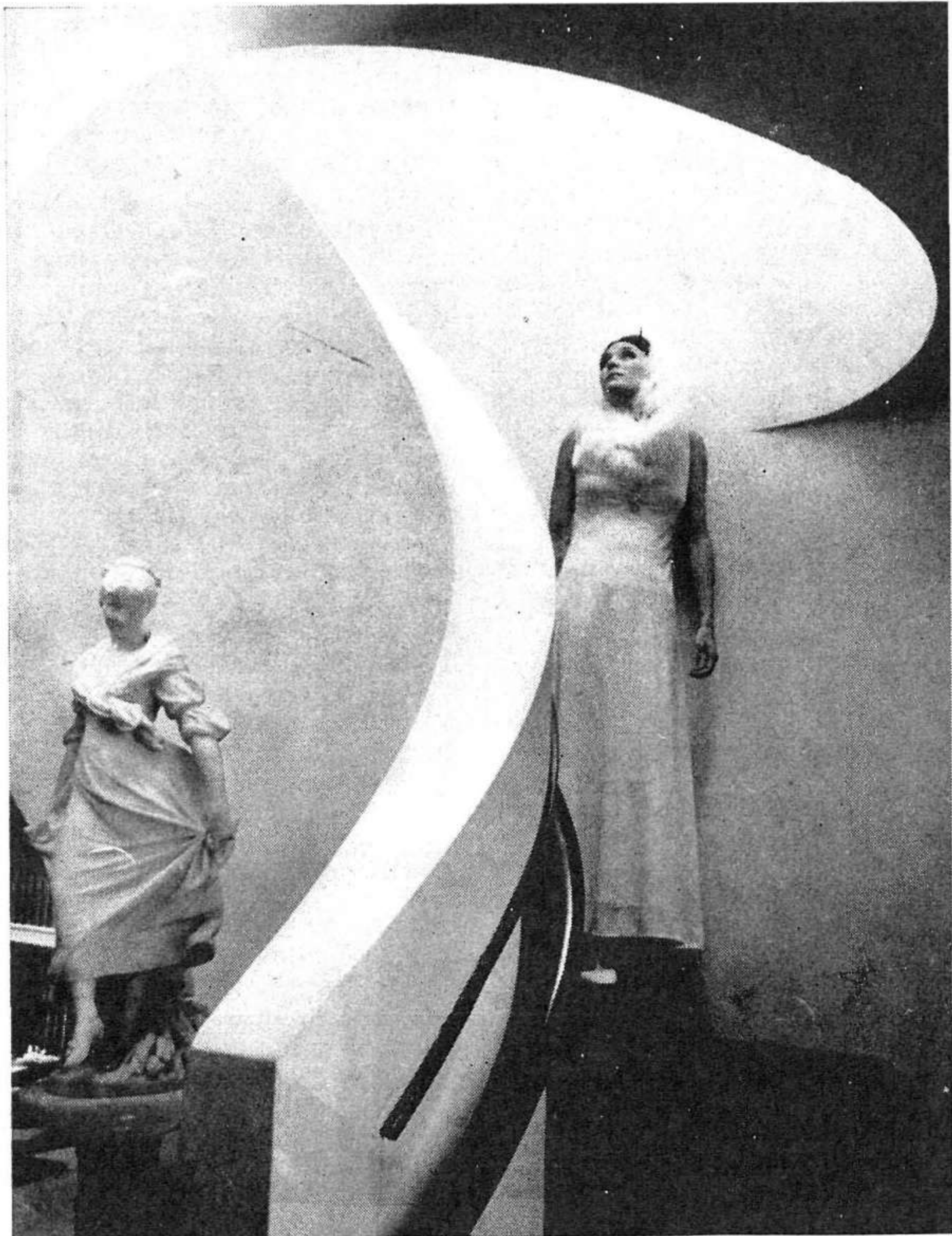
film de Rafael J. Salvia y los de Esteva-Jordá-Durán: Ramón Terenci Moix está en lo cierto.)

El cine catalán ha poseído siempre, en mayor o menor grado, una fisonomía peculiar. Desde los primitivos Ricardo de Baños, Magín Murriá o José María Codina—sin olvidar al venerable y obligado Fructuoso Gelabert—hasta los últimos *morceaux de bravoure*, de Isasi, pasando por la época—injustamente olvidada—de la «Emisora Films», de Iquino y Ariza, el cine catalán—esto es, el producido en Barcelona; por catalanes o no, pero sí con una óptica que poco tiene en común con la madrileña—ha poseído unos rasgos muy concretos, unos perfiles tan definidos que se han hecho identificables a la legua.

Ultimamente, ese cine—al margen, repetimos, del de la «Escuela»—se ha enriquecido de forma apreciable con la incorporación de nuevos hombres—militantes, la mayoría, en las filas del llamado «nuevo cine español»—; hombres que, en posesión de un oficio más sólido que el de sus antecesores—y, todo hay que decirlo, con unas posibilidades de comunicación mucho más amplias que hace unos años—han abordado, de nuevo, la gran aventura del cine catalán. Así, varios de los aspectos que afec-

alcanza más o menos nacionales—. En esa dirección, por ejemplo, corren películas como «España, otra vez», de Jaime Camino—visión «compensada», según se ha escrito, de nuestra guerra—; «Una historia de amor», de Jorge Grau; o «La respuesta», de José María Forn—obra rabiosamente «comprometida» en todo sentido—. Ahora bien, tanto en uno como en otro caso, lo mismo si la temática es localista que suprarregional, el cine catalán (que, como puede verse, se ocupa de los problemas de la sociedad actual; la de consumo y la otra), posee un estilo que, incluso en sus errores, le diferencia del producido más acá del Ebro.

Sin embargo, ese cine—el de los Grau, Forn, Camino, Balañá, etc.—poco o nada tiene que ver con el de la «Escuela», no ya por su estilo—que, en esto, sí pueden hallarse diversos puntos de contacto—, sino por su concepción y, más todavía, por su destinación. Uno de los detractores más conspicuos de la «Escuela de Barcelona», Miguel Marías ha dicho—con más razón que un santo—que Barcelona no se limita al mundo del «Drugstore» o de «Bocaccio»; entendiendo así que el cine de la «Escuela» vive de espaldas a la realidad catalana, incluso barcelonesa. Así es, en efecto.



«Dante no es únicamente sueño», de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá

La «Escuela» es un caso aparte —incluso dentro del contexto del cine catalán—. Pero ese «deseo de provocación que sólo puede llegar al espectador desarrollado», propio de la «Escuela» —al decir de Porter—, no lo consideramos negativo, sino al contrario; entre otras razones, porque junto al realismo crítico de los Forn, Grau y Camino, puede coexistir a las mil maravillas —incluso compensándole de sus naturales limitaciones— ese concepto vanguardista, minoritario, intelectual, anárquico, revulsivo y casi insolente que viene a definir el credo ético y estético de la «Escuela». (En Francia, la «nouvelle vague» vino a desmontar muchas de las cosas que, hasta entonces, se tenían casi por sagradas, porque la suya fue una revolución prácticamente completa; no a medias. Luego, como tal, la «nouvelle vague» ha acabado autodestruyéndose —porque, en cierto modo, así tenía que ser—, pero lo cierto es que con su «inconsciente desfachatez» vino a inyectarle al cine «de qualité» francés una savia que le estaba haciendo muchísima falta. Y no hablemos del caso inglés, en donde, a partir de los «airados» gritos de los del «Free», el cine británico ha pasado a ser, de simple comparsa, a divo prácticamente absoluto.)

A LA REVOLUCION POR LA LIBERTAD Y LA PLASTICA

Hablando acerca de los motivos que habían impedido al cine musical un desarrollo más amplio, Pierre Billard escribió en uno de los números de *Cinema 59*: «La comedia musical, en sus formas más acabadas, no reclama una cultura literaria, sino pictórica, mucho menos al alcance del público. Es más

—seguía diciendo—, la apreciación exhaustiva de ciertas secuencias supone en el espectador, no solamente una cultura pictórica, sino, además, el conocimiento de cincuenta años de historia del decorado teatral, vestuario, atrezzo, música, circo, pintura y «music-hall». Esas premisas que, según Billard, son necesarias para una completa estimación del espectáculo musical —referido, claro es, al cine— pueden servir también, en considerable medida, para facilitar una comprensión de la discutida «Escuela» barcelonesa.

Es cierto que el llamado «nuevo cine español» —con sus más ilustres trabajos—, lo mismo que, con anterioridad, la gloriosa revolución decretada por Berlanga y Bardem, han proporcionado a nuestro cine éxitos apreciables; mucho más apreciables, por supuesto, tanto en número como en significación, que los obtenidos por la «Escuela de Barcelona». Sobre la bondad, categoría, interés y representatividad del trabajo llevado a cabo por los Saura, Martín Patino, Fons, Summers, Picazo, etc. —incluidos Bardem y Berlanga—, nada hay que objetar. Todos y cada uno de ellos, en mayor o menor escala, han contribuido a poner en pie un cine que —a Dios gracias— en nada, o muy poco, se ha parecido al denunciado por Juan Antonio Bardem en aquella ya casi legendaria reunión de Salamanca.

De todos modos, la revolución de Bardem y Berlanga, planteada a partir de «Bienvenido, Mr. Marshall» y «Esa pareja feliz» —al igual que la llevada a cabo, diez años después, por los adalides del «nuevo cine español»— consiguieron sus propósitos utilizando unas mismas armas: las del realismo más o menos crítico, con la decidida y manifiesta apoyatura de una tradición eminentemente literaria. (En

Francia, la rebelión de la «nouvelle vague» fue mucho más abierta y completa —esto es, menos conservadora, menos «tradicionalista»—. De ahí que los resultados —superada la propia «N. V.»— hayan sido más fructíferos que los alcanzados por ese «nuevo cine español» que ha muerto sin dejar apenas rastro; excepción hecha, en parte, de Carlos Saura y algunos aciertos aislados.)

La «revolución» ensayada por la «Escuela de Barcelona», en cambio, participa de la tradición literaria del país en un escasísimo tanto por ciento. Por ello ese grito de rebeldía —aparte de resultar molesto, por lo insólito de su «atreveramiento»— haya podido ser mucho más importante —y beneficioso— de lo que se ha dado en estimar; sobre todo, al oeste del Ebro, en donde la literatura —con minúscula— sigue causando verdaderos estragos.

Amo profundamente el cine de Berlanga (a mi entender, una de las cosas más serias que se han hecho en este país en materia cinematográfica), me encantan las «Nueve cartas a Berta», de Basilio Martín Patino; siento un verdadero respeto por la obra de Bardem —otro de los auténticamente «grandes» del cine nacional—, me ha interesado hasta lo indecible la obra de Summers y, en general, comulgo con el credo del «nuevo cine español». No obstante, aun así, creo que ha llegado el momento de incorporar al cine —al nuestro— la música, la pintura, la escultura...; todas esas otras artes que, alineadas junto a la literatura, la dominan y potencian en la medida que le corresponde; hasta conseguir esa forma de comunicación que, siendo literatura, música, danza o pintura —es decir, cine al ciento por ciento— permita el asalto a una libertad expresiva total. (Por ese motivo, hoy por hoy, considero más oportuno el «Dante...», de Esteva-Jordá; el «Nocturno 29», de Portabella, o «El extraño caso del doctor Fausto», de Gonzalo Suárez; que ese constante tejer y destejer «literario» —sin duda, asfixiante— de la mayoría de nuestras «jóvenes promesas».)

EL FALLO DE LA «ESCUELA»

En lo que ha fallado la «Escuela de Barcelona» —insisto en que la etiqueta es lo de menos— ha sido, aunque resulte paradójico, en los hombres que la han creado y defendido. El ideario estético de la «Escuela» —establecido según unas determinadas necesidades, por lo demás lógicas, de expansión— creo que aparece bastante claro. (Por otro lado, sus virtudes higiénicas hubiesen podido ser infinitas.) Sin embargo, los hombres de la «Escuela» —teóricos admirables, visionarios de excepción— no han sabido estar a la altura de sus preocupaciones, llegado el momento de traducir en realidades tangibles —esto es, en obras, en películas— sus luminosas ideas. Dicho de otro modo: la teoría ha sido —sigue siéndolo— muy buena. (Incluso estamos por decir que ha sido compartida, asimilada, por buena parte de los detractores del «sistema».) No obstante, los ejemplos puestos en circulación por «ilustrar» esa teoría no han tenido la suficiente fuerza —por lo menos de convicción— para ganar la partida. De ahí que el movimiento preconizado por la «Escuela» se haya venido abajo —o casi— por culpa de

esos mismos hombres que atisbaron la posibilidad de una revolución tan formidable como urgente. Es una lástima, pero así es.

Jacinto Esteva —con «Dante no es únicamente severo», realizada en colaboración con Joaquín Jordá, y «Después del diluvio»—; Carlos Durán —con «Raimón» y «Cada vez que...»—; Ricardo Bofill —con «Circles»—, y José María Nunes —con «Noches de vino tinto» y «Biotaxia»—, salvo aciertos parciales de considerable entidad, no han poseído la suficiente fuerza de persuasión —sí de excitación— para decantar a su favor un estado de opinión que, sobre el papel, pudo serles asequible con muchas menos dificultades que las halladas ahora, a la luz de unos trabajos que, como tales, se quedan a mitad de camino —y gracias— de lo que se intentó demostrar.

De cualquier forma —eso no es menos cierto—, el espíritu de la «Escuela de Barcelona» permanece vivo. Ahí están, para demostrarlo, obras como: «Nocturno 29», «Las crueles» y «El extraño caso del doctor Fausto»; lo cual —en definitiva— hace presumir que la «Escuela» —no ya como grupo, sino como significación, como postura— ha podido perder una batalla, pero no la guerra.

NUEVA JUNTA DIRECTIVA DE LA FEDERACION NACIONAL DE CINECLUBS DE ESPAÑA

En asamblea extraordinaria, celebrada en Madrid en los últimos días de noviembre, la Federación Nacional de Cineclubs ha elegido una nueva Junta directiva, que reemplaza a la Comisión ejecutiva provisional, nombrada a raíz de una serie de dimisiones de cargos de la última Junta Rectora de la Federación.

Estas dimisiones de miembros directivos de la Federación habían colocado a ésta en una difícil situación, que amenazaba incluso con la escisión de la Federación y también con su desaparición. El nombramiento de la nueva Junta ha causado satisfacción en los medios cineclubísticos, y se espera que, tras el largo período de crisis, la Federación vuelva a recuperar el prestigio, la vitalidad y el espíritu cineclubista de épocas pasadas.

Actualmente, la Junta rectora está compuesta de la siguiente forma:

Presidente: Luis Mamerto López Tapia (director de la Semana de Cine de Benalmádena, productor cinematográfico).

Vicepresidente: Pedro Ignacio Fagés (crítico de cine).

Secretario: José Luis Montalbán (crítico).

Tesorero: Gonzalo Ortiz Amor (directivo de cineclub).

Vocal nacional primero: Antonio Pelayo (periodista).

Vocal segundo: Francisco Javier Arlabán (director de cineclub).

Vocal tercero: Gaudencio Gella (directivo de cineclub).

Director-gerente: José Luis Hernández Marcos.

La vocación cineclubista de todos los reseñados, directivos de diversos cineclubs madrileños, promete colmar las esperanzas que en ellos han puesto los cineclubs españoles.

el film de la quincena

Por LUIS QUESADA

SIGNORE & SIGNORI,

de Pietro Germi



Juventud perdida, En nombre de la ley, El camino de la esperanza, La ciudad se defiende, El bandido de Tacca del Lupo, El ferroviario, Celos, Divorcio a la italiana, Seducida y abandonada son películas tan desiguales y distintas entre sí por intención, aliento, estilo y valores, que difícilmente podrían ser consideradas como obra de un mismo director. Sin embargo, todas llevan la firma de Pietro Germi.

Nacido hace cincuenta y un años, formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, guionista, actor y director cinematográfico, Pietro Germi es considerado como una de las principales figuras del cine italiano, corroborándose esta opinión por los premios obtenidos en festivales, por el «Oscar» concedido al guión de Divorcio a la italiana, por la «Palma de Oro» en Cannes a esta obra suya que hoy comentamos: Signore & signori.

Pero Germi, al igual que otros famosos realizadores italianos (Lattuada entre ellos), ha ido derivando su obra desde una posición de crítica serena, inteli-

gente, veraz y honesta, hasta su actual labor en que, aun pretendiendo hacer crítica social, ha caído en el vacío de una comercialidad que no repara en medios bufones, en recursos mediocres y chabacanos, con la vista puesta en la taquilla.

Señoras y señores es pura astracanada, mediocrementemente realizada, grotescamente representada por sus intérpretes, sobre un guión que más bien parece de vodevil barato, en el que únicamente se salva una cierta intención crítica sobre la hipocresía y las trapisondas de algunos grupos de la pequeña burguesía en una ciudad de provincia italiana.

Evidentemente el espectador lo pasa bien. El chiste fácil, la acción hilarante, el diálogo lleno de frases picantes y palabrotas, unidos a la escabrosidad de las

situaciones, hacen la felicidad del público amorfo de cualquier sala de exhibición, en cualquier lugar del mundo.

Estamos, por tanto, en presencia de una película netamente comercial, discretamente realizada por un director afamado a quien se deben obras de mayor peso y envergadura.

Acaso considerando al Germi de El ferroviario o del Camino de la esperanza se ha introducido Señoras y señores en el circuito de arte y ensayo. Pero, ¿programaríamos en arte y ensayo un film como Don Juan en Sicilia, sólo porque su autor es Lattuada, el mismo de Senza pietá?

Señoras y señores es un buen film comercial, dando a esta palabra todo su verdadero valor. Lo que no es, ni será nunca, a pesar de su «Palma de Oro» en

Cannes, es un film de «Arte y Ensayo».

Estamos asistiendo a la creación de un concepto «Arte y Ensayo» totalmente falseado, que urge corregir antes de que caigamos en una completa subversión de valores. «Arte y Ensayo» son algunas—no todas—películas de Bergmann, de Antonioni, de Buñuel, del «nuevo cine» de algunos países del Este (La fiesta y los invitados, Los años de Cristo, Domingo, Buenas obras), del «nuevo cine» de otros países, como Brasil o Canadá.

Señoras y señores es un film que puede ser proyectado en italiano en salas especialmente dedicadas al «Cine en versión original», apelación legítima que dejaría libre el paso a unas contadas salas de «Arte y Ensayo» para proyectar los films que verdaderamente merezcan esta denominación.



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

COSMOPOLITISMO, PINTORESQUISMO SUPERFICIAL, AUSENCIA DE CARACTER

NO sé de ningún arte o industria—o ambas cosas a la vez—que haya llegado al grado de internacionalismo que el cine. No sólo las películas suelen proyectarse casi en el mundo entero, sino que, a tenor de ello quizá, se hacen con la colaboración de las gentes de la más diversa nación. Por fácil contrasentido—que a mí se me antoja lleno de sentido—con tan diferentes aportaciones de origen no se logra universalidad, sino, a lo sumo, vacío cosmopolitismo.

Pues en rigor no se trata de aportaciones verdaderamente originales, en efecto, sino amputadas de lo que pudiesen tener de más originario, de genuino y de raíz. Está claro, por lo demás, que tal múltiple colaboración se lleva a cabo en los aspectos, planos e intenciones más tópicos y convencionales. Se obtiene, pues, precisamente lo contrario de lo que se persigue; es decir, angostura y monotonía.

Porque no hay nada más semejante entre sí que la pretendida diversidad de aptitudes y gentes que amontonan elementos comunes y buscan emociones mostrencas. ¿Cuántas veces se ha dicho que lo más local y personal puede ser lo más universal?

Pero, por lo visto, el cine tiene unas exigencias comerciales que le llevan a aquella suma de colaboraciones digamos que internacionales, las cuales vienen a suponer casi siempre una resta. Pues, salvo casos que se presentan todavía como excepcionales, las personas, las acciones, las pasiones y los sentimientos siguen radicados en un sitio o lugar que posee estilo e impulso propios y en los que puede reconocerse e incluso rastrearse, no sólo aquel origen a que aludí, sino también lo que se llama carácter. Acaso pueda sostenerse que una cierta carencia de carácter lo constituye también.

Que ese carácter pueda responder igualmente a un cierto internacionalismo, el cual, con toda probabilidad, no será universal, se halla asimismo fuera de duda. La dificultad radica en conjugar elementos de valor sin mutilaciones dolorosas y sin mantenerse en lo más superficial de cuanto se acepta comúnmente, generalmente, que no es, repito, universalmente.

Nunca en domingo es una de esas películas de confusa amalgama, pintoresca sin raigambre popular, folclórica sin mucha sustancia, con personajes y actores de diversa nacionalidad, falsamente griega en ambientación y tono general, supuestamente halagadora de modos y costumbres y, en realidad, distante e incomprensiva y casi desdeñosa en ocasiones de una manera de ser nacional, psicoló-

gica e histórica; o sea en todo lo atañadero a un país, su espíritu y sus gentes.

Se han escrito bastantes novelas y comedias donde en un ambiente determinado se barajan gentes de diversa procedencia para ofrecer, obligadamente, con arreglo al propósito, contraste fértil de caracteres. En el cine, sin embargo, se ha llegado a una irritante mezcolanza sin motivos que tengan que ver con la acción y sí, en cambio, con aquellas necesidades comerciales que la mayoría de las veces están inventadas por productores, distribuidores y agentes múltiples, asistidos de una nueva y nociva pedantería; la pedantería del conocimiento de los mercados y de la psicología de las masas.

Menos mal que se equivocan tan a menudo que han de rectificarse de continuo, pues no hay nada que experimente tantos cambios ni que sea tan imprevisible como el gusto de las masas. Sus proveedores van muy a la zaga y, cuando pretenden adelantarse, con frecuencia también yerran. Pero la rutina puede más en la mayoría de los casos. Por otra parte, son víctimas de la publicidad que ellos desencadenan. Si se han gastado mucho dinero en un género o en una actriz, se esclavizan a ello, aunque antes procuran esclavizar el famoso gusto de las masas que nunca se sabe con precisión en qué consiste.

Nunca en domingo cuenta, por lo menos, con dos ocurrencias ingeniosas: la de la prostituta sentimental empeñada en que la tragedia clásica tenga un final feliz y que narra a su modo el desenlace dichoso de *Medea*, por ejemplo, y la del estudioso o intelectual americano, que, obseso con los complejos, los atribuye sin ton ni son a cualquiera que muestre impulsos simples y fuertes.

Claro que el tipo de intelectual, aunque simpático, o quizá simpático por ello mismo, adolece de una deformación frecuentísima en su descripción. Y consiste en convertir al intelectual en una especie de tonto que desconoce la vida y sus pasiones hermosas, violentas y por eso, en efecto, profundamente vitales. Y la verdad es que esto puede ocurrir tanto en los intelectuales, calificación y clasificación que cada vez me parece más ambigua, como en los pescadores, o en los mineros, o en los albañiles, o en los panaderos.

El papel de la meretriz de vitalidad y simpatía arrolladoras, que despierta por todas partes fervores y admiraciones, con adoradores, muy bien avenidos, por cierto, y llenos de comedimiento, que suscita piropos y agasajos, que obtiene regalos desinteresados, asistencias tiernas, sonrisas comprensivas, que celebra los domingos fiestas familiares y suavemente folclóricas con sus numerosos y simpáticos amantes, que está enamorada de su oficio en el que es capitana y abanderada de otras más desafortunadas; este papel, como digo, está interpretado por Melina Mercouri.

Siempre nos dejamos llevar de la notoriedad de los nombres que provoca tanta inercia como el olvido. La memoria es frecuentemente algo estúpido y mendaz, porque me complació más el trabajo de otros actores cuyo nombre no recuerdo ahora. Y no es que desdeñe el arte de la Mercouri, sino que me pareció demasiado actriz y demasiado en actriz. Quizá se deba también a que este personaje de prostituta simpática de final venturoso me parece tan falso como casi todos los de prostitutas patéticas. Vidal y Planas me suena tan hueco como este Jules Dassin.

En cuanto a este director, Dassin, no sé bien si es norteamericano de origen francés que hace cine en Europa o francés que ha hecho cine en los Estados Unidos. Los cruidos no están de acuerdo. Su destreza y su oficio no dejan de hallarse patentes. También se manifiesta, o más bien asoma, algún atisbo literario, preferentemente teatral, en la oposición primera de dos mundos: el fresco y espontáneo, representado por la meretriz y sus amigos, y el escolar y nostálgico que viene a representar el turista candoroso.

**film
ideal**

REVISTA MENSUAL DE CINE

Comentarios sobre películas

Estudios de Directores

Festivales cinematográficos

Entrevistas

Esquemas de películas

Documentación y Fichas mensuales de estrenos

SUSCRIPCIONES Y PETICIONES DE NUMEROS:

APARTADO DE CORREOS 50827 MADRID

LA buena escultura siempre ha sido una especie de meditación, convertida a la hora definitiva de lo expresivo en irrefutable mandamiento. Lo que les ocurre a las falsas, a esas que flotan por desgracia en el área de lo mediocre, es que en vez de elevarse sobre el plinto difícil de la autoridad necesaria, tienen algo de espantapájaros circunstanciales, carentes de voluntad misteriosa y de tensión. Lo escultórico perenniza potencialmente una idea. El hecho de que una escultura se quede en un espantapájaros, o se convierta en un monolito elocuente, depende por otra parte de que la meditación que la acredita se plante con la pasión imprescindible, o lo que es lo mismo, que el escultor crea de la manera más profunda en la idea o en la criatura que intenta eternizar. Si Pablo Serrano elevase monumentos, valiéndose de personas en las que tristemente no creyese, sus resultados se inscribirían en ese género de la plástica descreída, donde nos encontramos con muñecazos en absoluto edificantes. Porque Pablo Serrano, por el contrario, cree—¡y de qué manera!—en figuras como las de nuestro Galdós único, su escultura del extraordinario canario es, en principio, una *meditación apasionada*, y a continuación, por si la cosa no bastase, una profunda *creencia* que responde con su orden grandioso de la autoridad con que se impone por el hecho de permanecer.

Probablemente nada cree tanto en sí—aunque nadie lo haya subrayado—como las piedras y los metales. Parece mentira, sin embargo, que quienes intentan resolver ideas, propósitos en materia definitiva, se olviden que a ella sólo tienen derecho aquellos escultores que por haber advertido seguridad tan asombrosa, recurren a la piedra o al bronce para llevar a cabo la síntesis expresiva de un apasionado meditar. El problema plástico no está en fortificar apenas lo sentido, sino en convertir en un volumen dinámico aquello en lo que el artista cree. El Galdós de Pablo Serrano, en vez de una idea resuelta en metal noble, es un organismo material donde ha encarnado una idea, porque la fe del bronce a la vista de la fe en un ser extraordinario, no ha hecho otra cosa que permitir su reemplazo. Ni la confianza impresionante de un metal sustituye el descreimiento de un escultor, ni un plástico debería resolver en materia definitiva aquello en lo que escasamente cree. El mundo está lleno de piedras y bronce convertidos en celestinas de algo que en el fondo no los necesita, porque esculpir para muchos no es otra cosa que robustecer. Sin embargo, cuando

nos encontramos con logros como el del aragonés que nos ocupa, lo material es una encarnadura confiada en la creencia que lo anima. Y lo escultórico, una palabra mayor, grandiosamente monumental por tanto, en la que se contiene para trascender en todo momento la síntesis meditabunda que llegó a hacerse creencia en la conciencia del creador.

Serrano cree en Galdós como en un patriarca civil, y su monumento expresa en una síntesis personalísima toda la fe también que el fabuloso novelista tuvo en su tierra y en sus compatriotas. Lo gigantesco galdosiano no es para nuestro artista la cantidad de su obra, sino la energía que animó a quien por tener raíces muy profundas en las posibilidades de su pueblo, se permitió el lujo de exaltar sus momentos grandiosos y sus matices más contingentes, con una lealtad, con una finura que no todos los galdosianos, por desgracia, celebran. Asomado a la vida como un hombre leal más que como un politiquero; seguro de las posibilidades de un pueblo que él veía yugulado como nadie; confiado en su barro humano, rico en virtudes a veces acreditadas, el Galdós de Pablo Serrano nos invita a *ponderar*, con la fuerza, con el vigor, con la naturalidad con que él quiso al pueblo de España. Pero no como los santones o como los interesados nauseabundos, que muchas veces lo han frustrado por ambición y mediocridad lamentables, sino tremenda, entregada, totalmente... Con inmensas raíces en ese pueblo comprendido hasta la raíz por el novelista. Con la patriótica confianza—según nos decía un colega—, que en nada se parece al patriotismo de los embaucadores...

El Galdós de Pablo Serrano significa la confianza en una riqueza, de la que el gran novelista fue genial exponente. Los que seguramente objetarán al escultor por qué no lo hizo de cuerpo entero, olvidan que el autor de «Misericordia» fue sobre todas las cosas una fe entera, una confianza entera, piedra inmutable en medio de muchos vaivenes mediocres y desgraciados, y que a la hora de perpetuar actitud tan considerable, es con ella con la que tenía que trabajar. Pablo Serrano ha esculpido una actitud, porque lo que le ha interesado esencialmente ha sido ésta y no un tipo. Lo que importa de una gran figura es su sentido en vez de su continente, y el valor fundamental de la eternizada por nuestro artista, queda resumido en un mundo formal impregnado por la confianza del escritor. Pareciera, admirando la obra de Pablo Serrano, que cuando se entiende a un pueblo cara a cara, reposadamente, fraternalmente,

GALDOS, OBRA DE PABLO SERRANO

Por ENRIQUE AZCOAGA



descartado cualquier estúpido paternalismo, el monumento que tal actitud merece, no pudiera ser otro que este agobiante y sereno, tremendo y natural con que el artista acaba de enriquecer su personal aporte plástico. Y que sólo merecieran monumentos, conmemoraciones, palabras expresivas mayores, quienes en función de una actitud contrastada y doliente, son capaces como Galdós de confiar desde su soledad en empresas positivas, en posibilidades insólitas, evitadas o disminuidas en demasiadas ocasiones por la corrupción interesada.

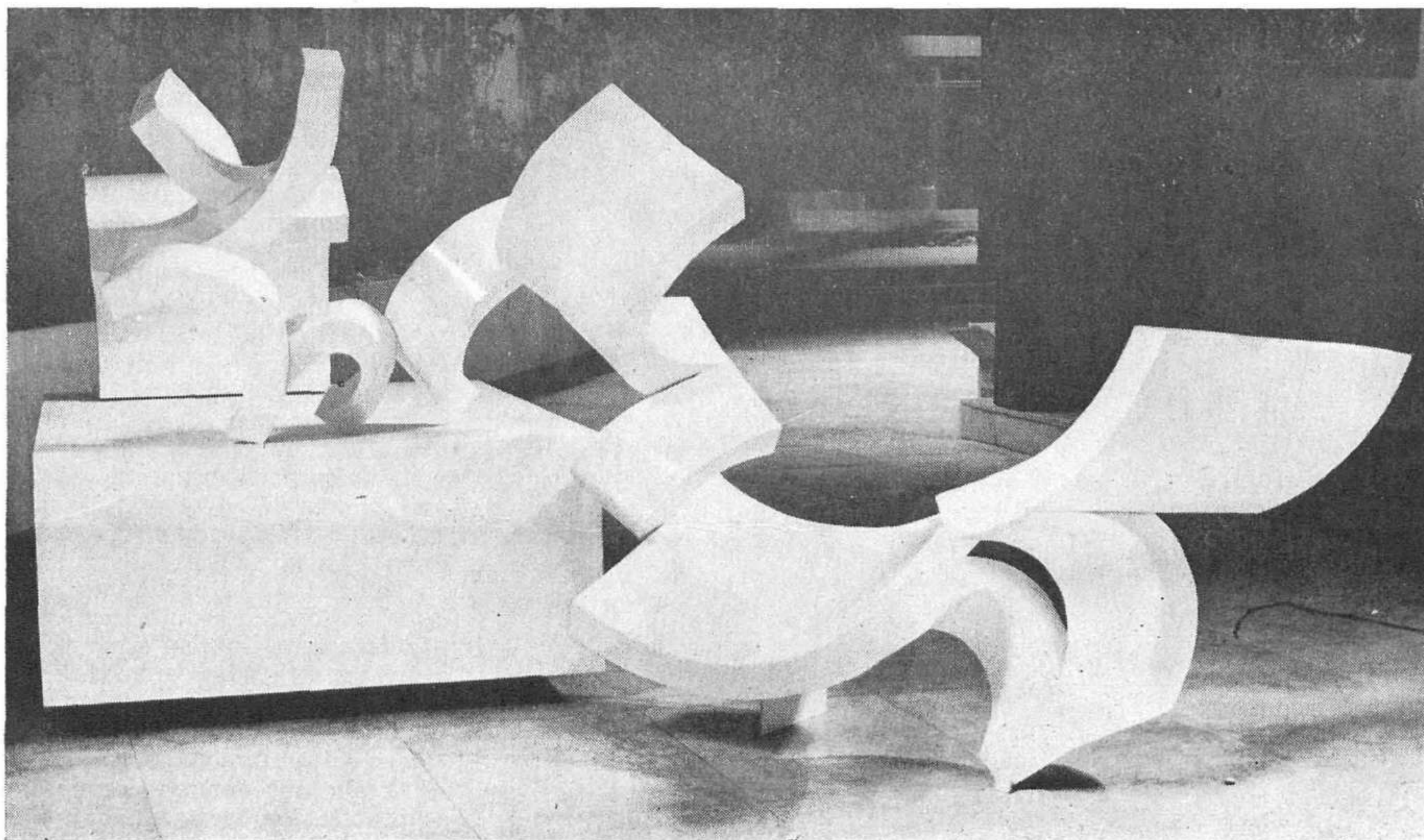
¿Qué fue Galdós, por desgracia, en una época que no se dio cuenta de su verdadera estatura...? Un ser humanísimo capaz de ponderar, de querer como pocos, lo bueno y lo malo de una sociedad que lo marginaliza. ¿Qué es el Galdós, por suerte, que Pablo Serrano ha perennizado con robustez y sentido admirables...? Un intelectual popular, cuya confianza se acreditó naturalmente con un gran sentido crítico, para quien confiar no era suponer que lo español en todos los aspectos era lo indiscutido y supremo. El espectador no se nos muestra tanto en función de la curiosidad como de la pasión por lo humano, y más concretamente, por lo español rico y diverso. El patriarca, encadenado por tremendas raíces a España, la mide en su ideal estatura y la considera en todo aquello que la disminuye por falta de ambición enaltecedora. Galdós, enraizado en la roca viva que plásticamente expresa su creencia, celebra con grandiosidad lo que lealmente entiende. Y en vez de disculpar, de dispensar a lo querido, todo lo que los que malquieren suelen dispensar en demasiadas ocasiones, medita apasionadamente, eternamente en las causas de frustraciones y traspiés lamentables, en absoluto perdonados por quien tanto sufrió a la hora de aceptar.

Para querer hay que encadenarse, sí; pero siempre y cuando el sufrimiento, como en el caso de Benito Pérez Galdós, sepa hacerse autorizada gloria crítica. En el Galdós de Pablo Serrano resuena lo español con vuelo, lo español que merece la pena, no perdonándose por lo que la naturaleza plástica revela, aquello que caricaturiza a España en tantos casos. Muchas veces los monumentos *protegen*, perdidos en un padrinismo lamentable. En este caso, el Galdós de Pablo Serrano *exalta*, y por consiguiente no nos permite apiadarnos, contentarnos con lo rastrero, lo mediocre, denunciado por el escritor excepcional. Como exalta artísticamente lo que después de una meditación crítica y apasionada nos mueve por encima de todo a creer...

DOS NUEVOS NOMBRES EN LA ESCUELA CANARIA:

JOSE ABAD y JOSE LUIS FAJARDO

Por CARLOS AREAN



José Abad

A lo largo del siglo actual la escuela canaria se ha caracterizado por su inquietud vanguardista. Ahora, gracias a los desvelos de Carmina Macein podemos ver en Madrid la obra de otros dos miembros de la escuela: el escultor Juan José González Abad y el escultopintor José Luis Fajardo. Ninguno de ellos sobrepasa los veinticinco años de edad y hace ocho tan sólo que comenzaron a dar a conocer sus primeras obras. Pertenecen éstas, de manera muy concreta, a la escuela de la que ambos proceden. Esta adscripción no quiere decir que Abad o Fajardo se inspiren en otros artistas de la escuela, sino que intentan, como sus predecesores, abrir nuevos caminos y hallarse a la altura de los tiempos. Conviene, por tanto, recordar qué es lo que esta escuela canaria ha hecho hasta ahora. Antes de nuestra guerra civil era sobrerrealista en lo que tenía de diferencial. Su motor era el gran crítico Eduardo Westerdahl, a quien se debió por aquel entonces la organización de la primera exposición sobrerrealista celebrada en España. El nombre ilustre de Oscar Domínguez habla por sí sólo, como

prueba del espíritu de renovación y polémica que caracterizó entre 1924 y 1936 a los artistas del archipiélago.

A partir de nuestra guerra civil, el número de focos renovadores de nuestro arte disminuyó en España, pero éstos son, en contrapartida, mucho más eficaces que en las épocas inmediatamente anteriores. Tras el breve prelude zaragozano de 1947, el nuevo movimiento vanguardista quedó reducido a Barcelona, Madrid y las islas Canarias. Todo el mundo sabe lo que en 1948 representó Dau-al-Set en Barcelona y lo que diez años más tarde logró El Paso en Madrid, beneficiándose de la apertura iniciada desde 1940 por Benjamín Palencia, Eugenio d'Ors y la tercera escuela de Madrid. Menos conocido es, en cambio, lo acaecido en Canarias, aunque no le haya ido en zaga a lo realizado en nuestras dos grandes ciudades tentaculares. Eduardo Westerdahl, desde Santa Cruz de Tenerife, y Felo Monzón, desde las Palmas de Gran Canaria, movieron el ambiente, coordinaron las buenas intenciones y lograron que los artistas más avanzados dispusiesen de salas para presentar sus obras

y de un público que comenzase a adquirirlas. Si la batalla anterior había sido la del sobrerrealismo, la de los años cuarenta era en España la de la abstracción. Westerdahl, como crítico y organizador, pudo crear un cuerpo de doctrina, en tanto Felo Monzón, pintor de una curiosidad similar a la de Juan José Tharrats, coordinó a su alrededor a artistas, a los que facilitaba amplia información de lo que se realizaba en el mundo, despertando así una inquietud similar a la que el fundador de Dau-al-Set había promovido en Barcelona.

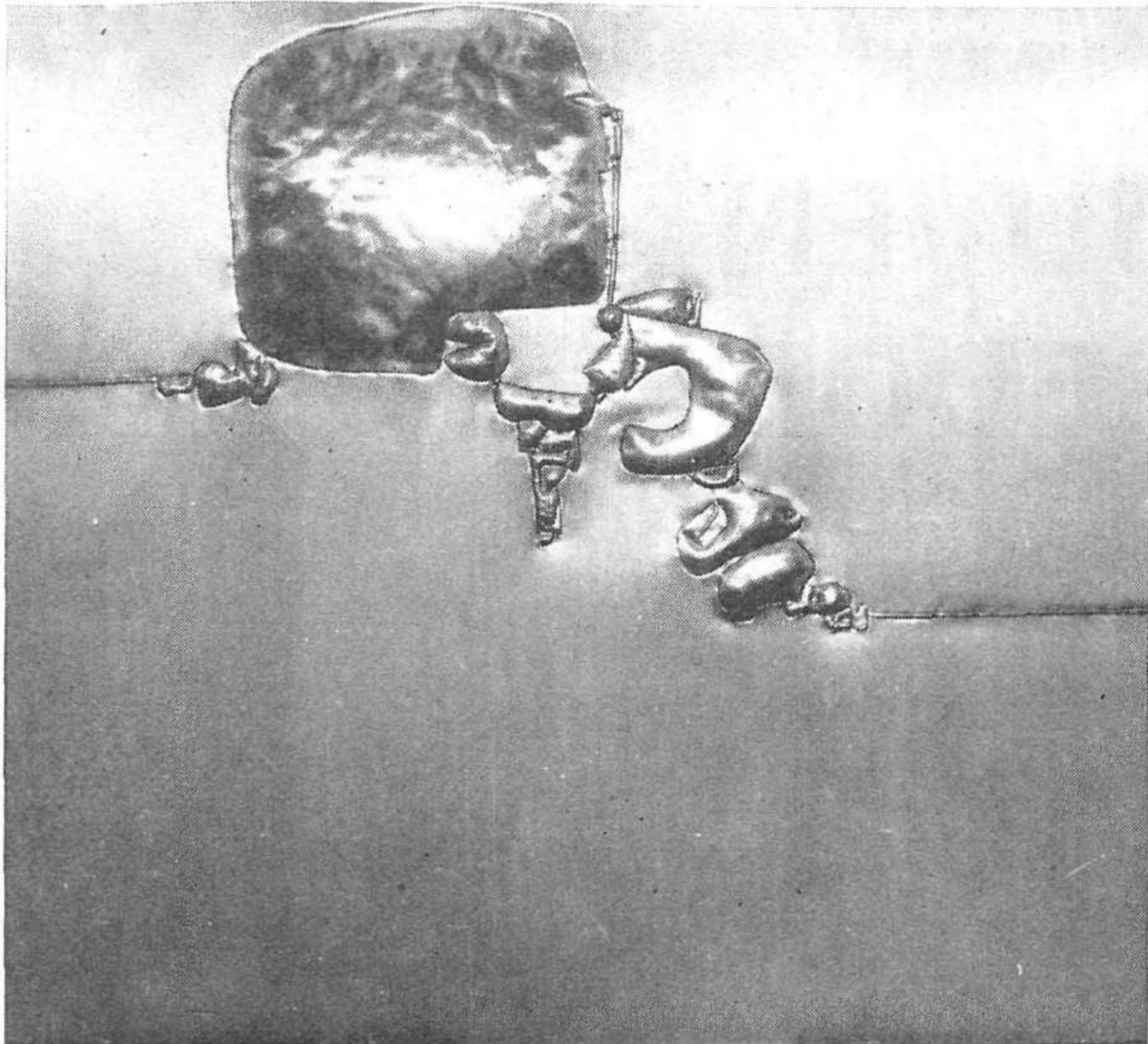
Los frutos no se hicieron esperar y de aquella renovación salieron no sólo los más grandes nombres actuales de la escuela canaria, sino también algunos de los más importantes de la de Madrid. Manolo Millares reentroncó con tradiciones milenarias mediante sus Pictografías canarias, pero se convirtió en violento escultopintor de choque al establecerse en Madrid e invadir el espacio con sus arpilleras desgarradas, dotadas de una emoción insuperable. Millares es hoy uno de los pintores más importantes del mundo y su capacidad de choque no resulta ni tan siquiera

inferior a la de Rauschenberg. Escultopintor notable fue también en Madrid César Manrique; quien pasó al lienzo la tortura calcinada de su nativa isla de Lanzarote, a la que ha preferido regresar. En escultura nos enriqueció asimismo la escuela canaria con la obra simultáneamente hercúlea y medida de Martín Chirino. Su dominio del acero y del hierro responde a una tal sobriedad cuando modula sus serpentinadas sin fin, que acaba por convertirse en obsesivo. Prueba de la importancia de esta escultura, es que gana a cada nueva visión, en vez de decaer, tal como en este arte, frecuentemente espectacular, sucede muy a menudo.

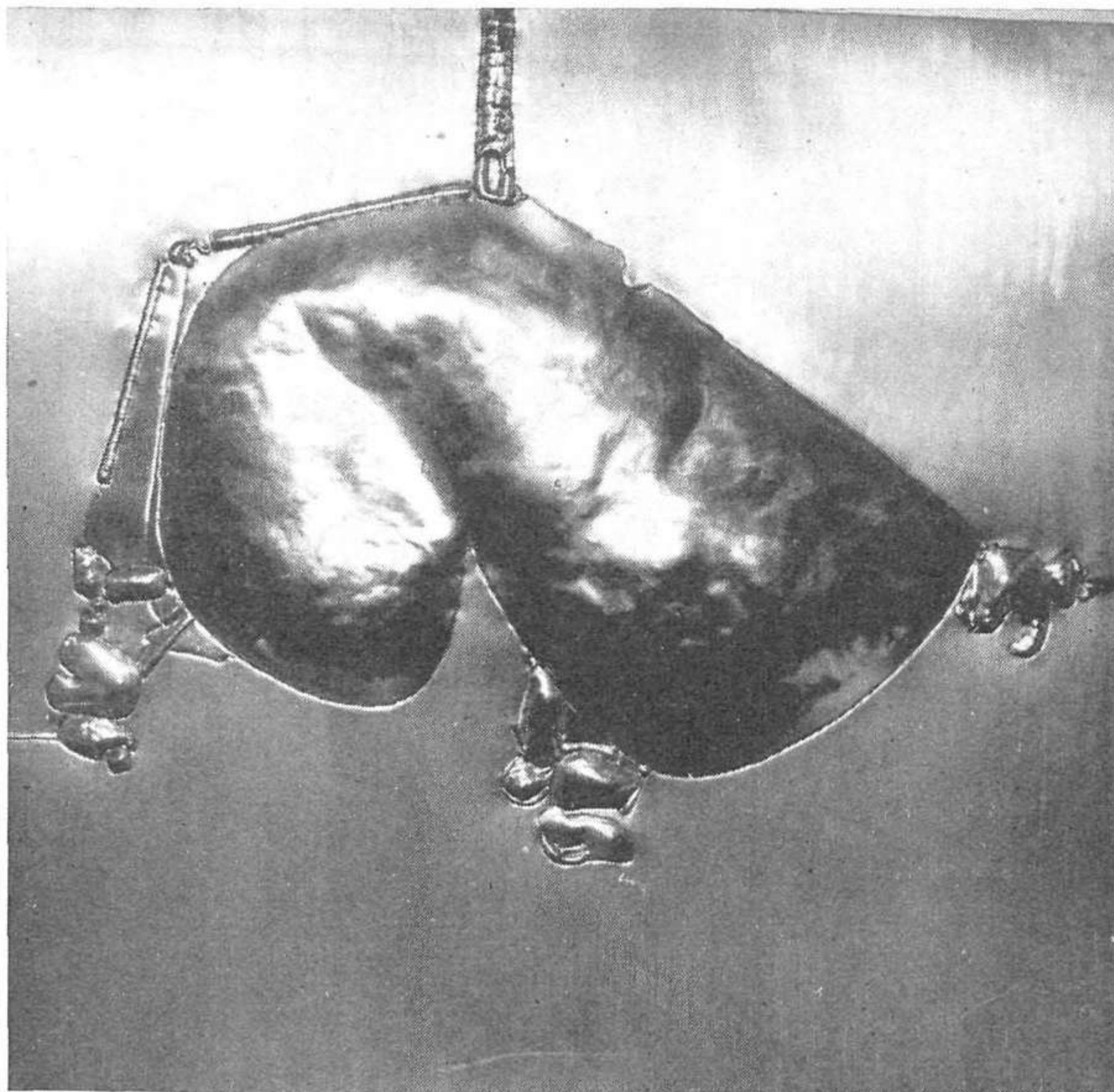
Entre los artistas que se quedaron o que regresaron a Canarias, ya hemos citado a Felo Monzón y a César Manrique. Allí se encuentra también ese gran pintor que es Pedro González, uno de los más refinados y sabios en el momento actual y a cuya obra le auguro un éxito grande. Allí está también Dámaso con su mundo entre onírico y preocupado por las desgarraduras de la materia. Allí artistas como Lola Massieu, José Julio, Ismael o Smith, cuyas obras pueden engañarnos por su discreción y no dar por tanto, en un primer contacto, la medida exacta de su valor. No pretendo hacer aquí un recuento de la escuela canaria y todos los artistas que he citado, constituyen tan sólo ejemplos. Aunque alguno pudiese ser alguna vez neofigurativo, dieron todos ellos la batalla de la renovación abstracta. No quiere ello decir que este grupo monopolizase todo el arte de las islas Canarias, pero sí que por obra y gracia de la primacía que concedieron a los valores estrictamente plásticos y a la adecuación al espíritu de la época sobre cualquier otro empeño, hicieron exactamente lo que en aquel instante había que hacer y contribuyeron de paso a que España pudiese encaramarse entre 1958 y 1963 al primer puesto de la plástica universal.

Aunque se equivoquen los agoreros que creen que la abstracción ha terminado su ciclo, la verdad es que precisamente por haber ganado ya la batalla, tiene que realizar una apertura similar a la que hacen algunas veces los partidos políticos triunfantes. Todo lo que la abstracción ha conquistado, tiene que ser aprovechado, pero los problemas de hoy no son los mismos que los de ayer. Lo único verdaderamente importante ahora en arte es conseguir de una buena vez la integración total, y no precisamente con palabras, sino con obras. Millares lo comprendió a tiempo y de ahí que ahora nos ofrezca paredes y no cuadros, objetos y no ventanas para mirar el mundo exterior. El crítico Eduardo Westerdahl, adelantado de todas las vanguardias, lo comprendió también y así se le hizo ver a los nuevos llegados a la escuela isleña. Sigue siendo así ésta fiel a su historia y avizora de los futuros insoslayables. Sus nuevos valores, José Abad y José Luis Fajardo, quienes acaban de abandonar sus paradisíacas islas para acercarse en el madrileño San Sebastián de los Reyes de Martín Chirino, así nos lo prueban.

Fajardo persigue la integración en el edificio arquitectónico, en tanto la de Abad está proyectada con vistas a una naturaleza libérrima. Quiere ello decir que Fajardo construye paredes y que Abad enrosca el hierro con una violencia inusitada en torno a un hueco tan protagonista de su obra como la propia materia.



José Luis Fajardo



Las estructuras de Fajardo son más bien bidimensionales: láminas de aluminio trabajadas con martillos y punzones, ordenadas en un forcejeo que las hace surgir las unas de las otras y mejor resaltar sobre planos lisos. En las estructuras de Abad intervienen el hierro y el acero, pero también la madera pintada al duco con colores brillantes. El cuadrado de hierro se torsiona libremente, siguiendo unos ritmos prefijados de máximo equilibrio. El corte se da en el lugar exacto. La manera como revienen sobre ellas mismas algunas formas

presta al espacio una tensión de cuna en vías de conformación.

El metal tiene en Fajardo un color inicialmente uniforme. Una oxidación con ácidos puede hacer resurgir en él resonancias azulencas. Más color todavía presta la luz que se refleja y se irisa y que convierte estas paredes o fachadas en espejo o en espejismo cambiante y fugaz. En Abad, tal como Westerdahl nos recuerda, la utilización de su antes aludido color tiene resonancias sumerias. Huye este artista de las degradaciones cromáticas y prefiere el color puro, plano y liso en

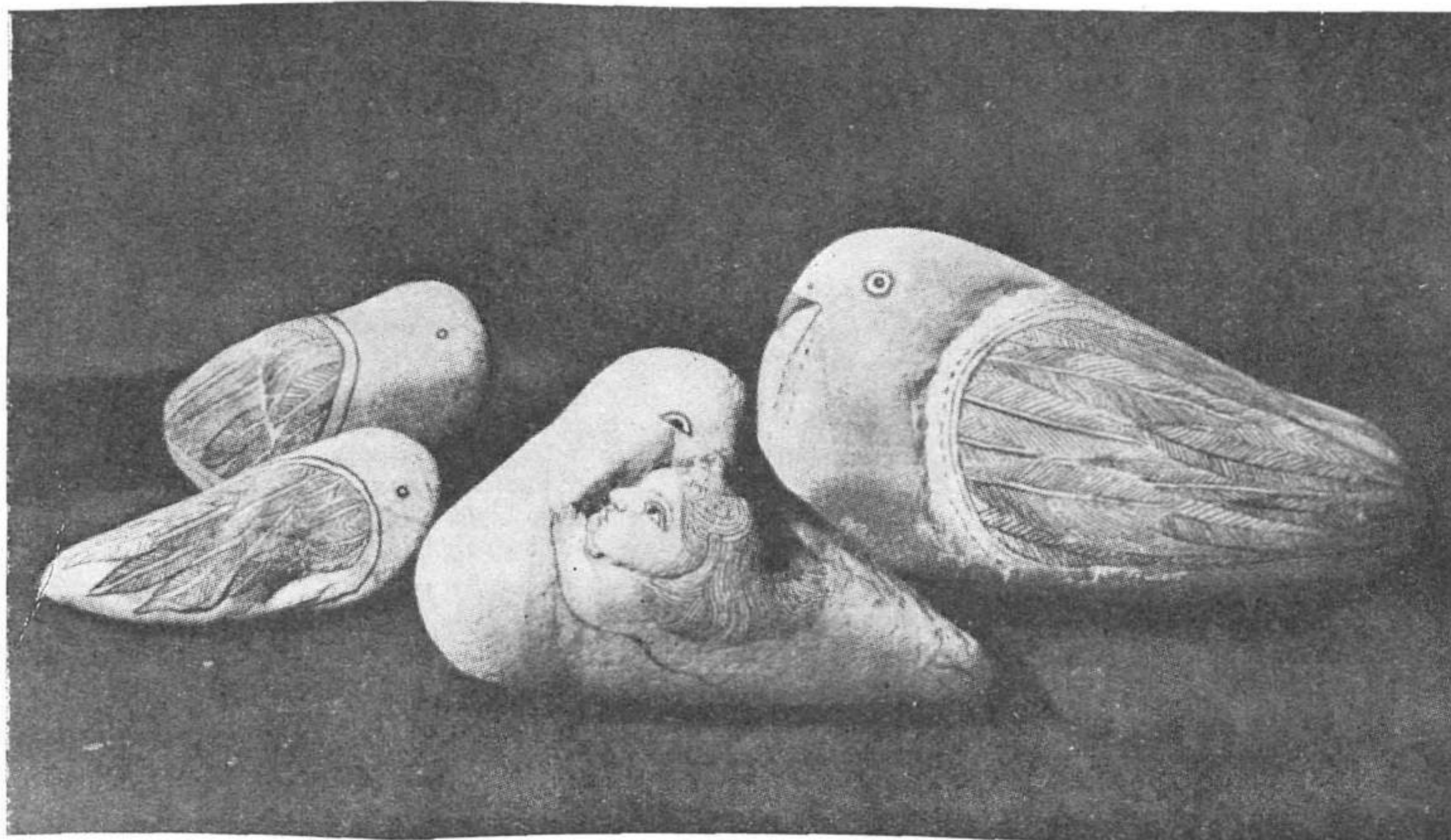
una imposición violenta que se adapta de manera perfecta a las necesidades formales de su escultura.

Fajardo, aunque construye paredes, enmarca, a veces en hermosas maravillas decimonónicas de sabor romántico, los fragmentos de las mismas que creo oportuno exponer. Hay así un bello contraste entre actualidad de la obra y delicioso decadentismo del marco. Abad coloca sus esculturas al aire libre, y así las pude ver y admirar, cuando eran más violentas y herrumbrosas que ahora, en el jardín de su casa de La Laguna de Tenerife, antepasada

de América. Al aire libre deberán seguir situándose ahora para que jueguen con el verde de los árboles, aunque tengan también cabida en un hogar actual, a la manera de los que proyecta Fajardo.

Son así ambos artistas una anticipación de ese futuro, en el que la integración será una realidad conquistada con esfuerzo y tesón, pero también para largos decenios. Bien venidos ambos a la escuela de Madrid en este momento en que su sola presencia ratifica una vez más la importancia crucial que en el siglo XX ha tenido para España la escuela canaria.

PEPI SANCHEZ Y SUS NUEVAS PIEDRAS PRECIOSAS



El arte toma a veces forma y validez por los más curiosos caminos, sobre todo cuando el arte está en manos y sensibilidad especiales, dotadas de eso que en Andalucía se ha dado en llamar *ange*. Es lo que se piensa cuando

admiramos las «piedras pintadas» de Pepi Sánchez, expuestas estos días en Edaf.

Del arte alado, lúcido y grácil de Pepi Sánchez tienen perfecto conocimiento los lectores de LA ESTAFETA LITERARIA, por sus numerosas ilustraciones estampadas en estas páginas —en este mismo número, en la portada, damos un célico dibujo suyo para felicitar a colaboradores y amigos, una muestra más de su finura artística—. Por eso, encanta ver cómo la pintora sevillana lleva a la piedra de río su personalísima forma de hacer el papel o el lienzo.

Amoldándose a las características que le proporciona la rodada naturaleza misma, Pepi Sánchez deja, injerta, el plumaje, los picos y miradas de palomas y gorriones, hasta convertir lo pétreo en vibración, en una casi milagrosa, y desde luego poética, angelería y pajarería colorista, sorpresiva, donde la fantasía —siempre hermosa por inspirada— replica y reluce, brilla y trina. Tal primor e intensidad de belleza, ejercicio idílico de lo pictórico, da clara idea de un don: el de la inteligencia y la gracia. Pepi Sánchez, al vestir piedras e infundirles vida, rostros, perfiles, gloria en una palabra, pone de manifiesto su capacidad de artista, su viveza e inquietud espiritual.

MANUEL RIOS RUIZ

LA POETICA JUVENTUD DE AGUSTIN REDONDELA

Por LUIS LOPEZ ANGLADA



SE atribuye a Picasso la frase que afirma que algunas personas son jóvenes hasta que se mueren de viejas, y sospechamos que algo de esto va a pasarle a Agustín Redondela. Ser joven no significa, naturalmente, haber vivido un cierto número de años, sino haber sabido acertar a no perder, cuando el tiempo pasa, las cualidades que caracterizan a la juventud; la generosidad, la pasión y, sobre todo, el sentido poético de la vida.

En el café de los artistas vemos llegar, uno a uno, a los pintores que acuden a la diaria reunión. Vienen desde sus distintas soledades y se conoce en seguida qué nubes son las que cubren el cielo de su estudio. Los hay atormentados por la pasión de los descubrimientos y los hay que vienen de un desolado territorio de desesperanza. Pero es difícil acertar de dónde viene Agustín Redondela, porque él, como Gerardo Diego, no suele decir nada. Se nota, por su silencio, que ha estado soñando mientras pintaba y ahora mira a sus amigos como el que no se da cuenta de que ya es hora de despertar.

Agustín Redondela sueña, en su estudio, que ha estado caminando por el campo, por los montes, al aire libre. Nos ha enseñado sus apuntes, limpios, amorosamente cuidados como si tuviera miedo de que una impureza fuese luego a equivocarle el recuerdo del paisaje vivido y nos damos cuenta de que él, cuando luego crea el cuadro, lo que está haciendo es volver a caminar por los prados o las vaguadas, volver a contemplar la iglesia madre que cobija a sus faldas al pueblo y que, lo que querría hacer, es sentarse a la vera del camino para contar ovejas o aspirar el olor silvestre del atardecer.

—¿Te interesa supervivir en tu pintura, Agustín?

El pintor nos mira con sorpresa por la pregunta. A él no le interesa la «palpitante» actualidad, ni que se hable de él a todas horas y se le llame maestro ni aun con el calificativo de «joven» como le saludó Gaya Nuño en 1952, ni que se le colme de honores y medallas.

—Me gustaría trabajar tranquilo y que, luego, se me descubriese como a un Pinazo o a un Nonell.

La supervivencia, la posteridad. El pintor sueña, desde su juventud actual, con que algún día vayan a su obra los jóvenes de otras épocas a ver cómo era el mundo de nuestros días, cómo eran los pueblos y los caminos. Porque él cree que no hay posibilidad de autenticidad si no se vive el tiempo que se nos ha deparado y no se deja nuestra visión de hoy para los que vivan mañana.

—Lo demás, lo de considerarme «genio», lo de que se discuta y se hable de mí, no me interesa. Yo, lo que quería, es poder irme a una casa en el campo de Guadalajara y allí no tener otras preocupaciones que las de pintar.

No ha hecho otra cosa en su vida. Pintar. Esta es su pasión y éste es su oficio. De eso vive y de eso va a supervivir. Madrileño, de origen familiar gallego, familiarizado desde su niñez con los colores y la composición, le ha quedado dentro de su espíritu una añoranza de prados verdes y colinas húmedas que no le permiten estar demasiado a gusto en el ambiente cerrado de la ciudad.

—¿Dónde aprendiste a pintar? ¿A qué escuela fuiste?

—He tenido bastante maestro con mi padre, ¿no te parece?

Cuando habla parece como si pidiera perdón por decir algo fuera de tono o porque pudiera molestar a alguien. Porque él no tiene necesidad de molestar a nadie, ni le gusta entablar polémicas, ni hacer sombra, ni discutir con los amigos. A él lo que le gusta es pintar.

Y cuando le preguntamos cómo se realiza en él el fenómeno de la creación artística, entonces sale de su timidez y nos habla con entusiasmo, encendiéndose poco a poco.

Y nos dice que el paisaje que busca para sus cuadros es aquel que le ha causado en algún mo-



mento una emoción que puede ir desde el júbilo de la sorpresa a esa indecible melancolía que causan las tierras desnudas, los parajes en que el que los contempla tiene que pensar en las gentes que los pueblan, en la fatiga de los caminantes. A Redondela no le tientan los campos mediterráneos en que todo está hecho. El prefiere los lugares en que es preciso descubrir el alma de la tierra, en que un árbol o un arroyo son un acontecimiento.

Redondela se ha enamorado de los campos alcarreños. Una y otra vez los recorre, toma apuntes, dibuja sus pueblos. Ha construido su refugio junto a un pantano de Guadalajara y, desde allí, parte para los distintos puntos cardinales de sus preferencias y se le llenan los ojos de cerros calcinados, de veredas que no van a ningún sitio, de nocturnos en los que hay que adivinar la silueta de las torres o en los que se dijera que va a escucharse el lento sonar de las campanas de un reloj parroquial.

Cuando Redondela pinta retratos contagia esta ensoñación suya a los modelos. Y ahí están, en perfiles que parecen buscar el horizonte en el que siempre habrá algo que descubrir, apenas visibles los volúmenes del cuerpo, porque lo que él querría que se viera es el alma.

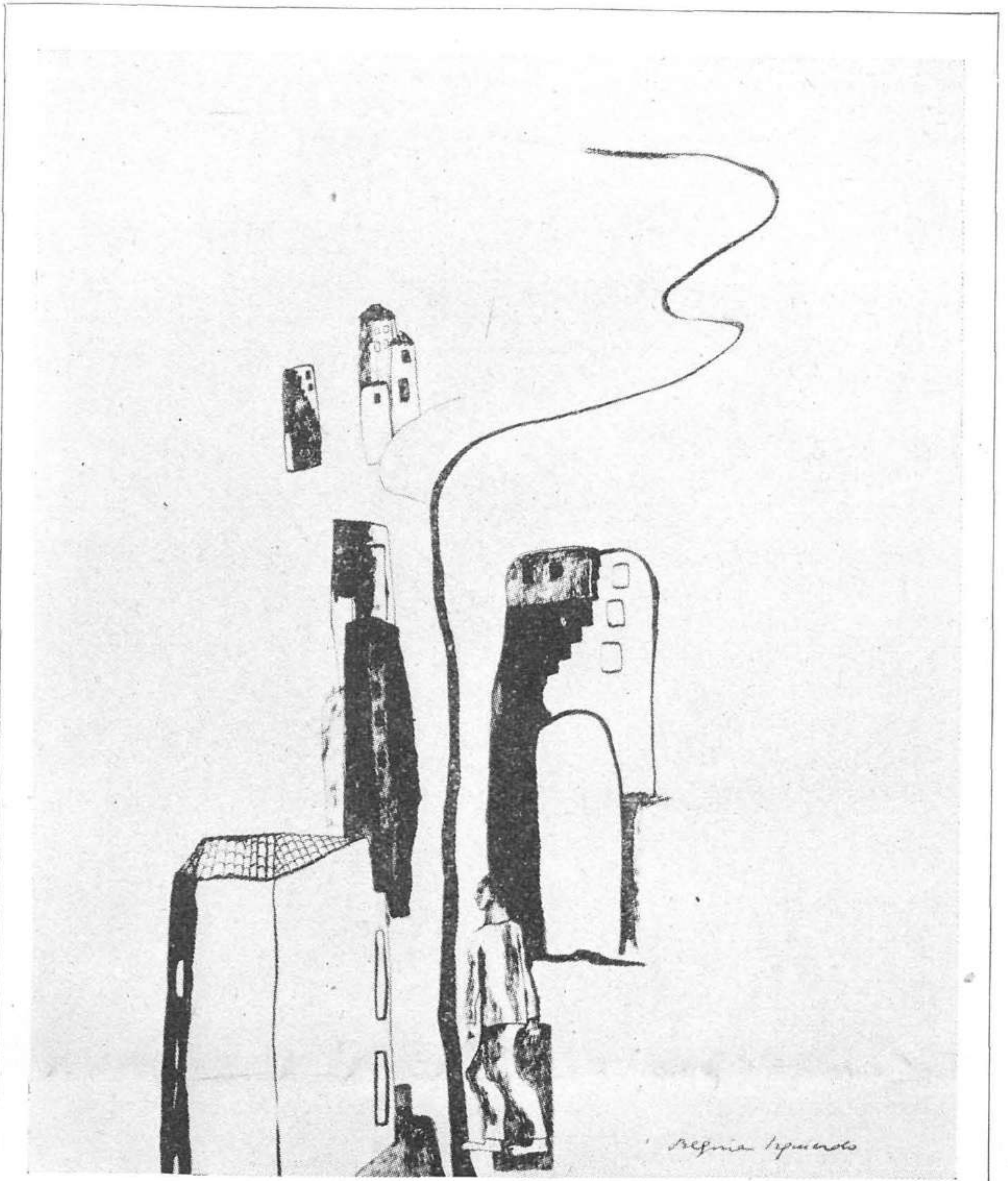
Volvemos a Gaya Nuño—siempre definitivo en sus opiniones—para que nos diga que cuando quiere «es de un flexible arabesco, más delicado que el de Duffy» para afirmar más tarde que «cualquier cosa que toque Agustín Redondela es de pintor por la gracia de Dios».

Los críticos de pintura, maestros en el descubrimiento de técnicas y de razones que a los profanos se nos escapan, explican el quehacer de este pintor y nos señalan evoluciones y procedimientos que concretan su personalidad. La sagaz mirada de Antonio Manuel Campoy nos señala «un cierto misterioso expresionismo de verdes oscuros, de ocre y carmines armoniosos, mágicos en sus nocturnos, que casi siempre se estructuran en torno y sobre empastadas geometrías». Y el llorado Sánchez Camargo afirmó que «cada pincelada obedece a una inquieta búsqueda, a un deseo de encontrar, de ahondar, de desentrañar el terreno y la geología del paisaje e ir sustituyendo lo aparental por un abstracticismo sui generis que no se conforma con evitar la figuración».

Nosotros, espectadores en esta viva representación de un mundo en el que los hombres pasan a nuestro lado y nos van dejando, como testimonio de su posibilidad, una serie de obras de arte siempre contempladas con asombro, anotamos en nuestra agenda la presencia de este artista al que un día saludara Gaya Nuño como «joven maestro» y al que, una vez que hemos pretendido entrar en su manera de ser y de vivir, consideramos como auténtica figura representativa de esa juventud que no pasa aunque los años transcurran, porque, tal como quería Juan Ramón Jiménez, ha conseguido que su obra permanezca en el presente y que su poesía no se amarillee como se amarilleaba el tiempo en las fotografías de Miguel Hernández.

ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO



BEGOÑA IZQUIERDO

Da gusto acudir a la cita anual que ciertos artistas mantienen con el público; en ella se comprueba su vocación, su estudio de las propias posibilidades; se constata un crecimiento, no de la estatura total, sino de algunos de los detalles que componen la estatura total.

Begoña Izquierdo es uno de estos artistas. Cada dos años, más o menos, Begoña Izquierdo expone pinturas; cada año, sin falta, expone dibujos.

El mundo de Begoña Izquierdo no es grato. Su dramatismo acentúa lo percedero de la vida humana, ese panorama de soledad y lucha que es la sombra de los seres vivos. Pero en este mundo que ella cuenta hay asideros, hay una esperanza terrenal, comunitaria; de ahí su universalidad, partiendo de una situación concreta, personal, que se alza en medio de la naturaleza, en las calles de la ciudad. Por estas condiciones,

por este hueco dejado adrede para que pase un aire fresco, a Begoña Izquierdo se la puede adjetivar también de poeta. Los símbolos ocultan realidades posibles, deseadas; detrás de la desgracia existe el diseño del día por venir.

Begoña Izquierdo tiene un estilo inconfundible: su pintura y sus dibujos no pueden estar hechos más que por ella. Pero Begoña Izquierdo no se conforma con la factura tradicional de estos últimos—factura de grabado, entintado, raspado, aguada borrada después con una simple goma blanda, les otorgan calidades de plancha—; la artista estudia constantemente su situación en el plano, permanece fiel a su acento, pero crece constantemente en los pequeños matices.

En la serie de dibujos que exhibe ahora juega con el espacio en blanco. Las formas agolpadas ceden paso al espacio abierto, y en este espacio las insinuaciones de caminos, de líneas-fuerza, dan un nuevo talante a su siempre percutiente trabajo.

(Sala Abril.)

JOSE MIGUEL RODRIGUEZ

El arte tiene una faceta lúdica en tono menor o en tono mayor. Y esto de los tonos no significa mayor o menor importancia a la hora del balance inevitable del profundo valor artístico. Un objeto artístico realizado con gusto, en tono menor, puede alcanzar con excelencia el grado de perfección discreto que su autor se proponía y sobrepasarlo. Entonces el artista sobrepasa del conjunto, se destaca y alcanza así toda su categoría.

Esto es lo que le sucede a José Miguel Rodríguez, cubano de nacimiento, español por ascendencia y pasaporte.

Su pintura, ingenua, barroca, colorista, narrativa, ha saltado por encima de los límites del mal gusto, transformando su ingenuidad en poesía eficaz con ritmo de guaracha.

José Miguel Rodríguez se es fiel a sí mismo. Se conforma con sus limitaciones, procura hacerlo bien, pasar bien el rato, gozar con su trabajo y, desde luego, soñar y contar lo que sueña, lo que guarda en el cajón de los recuerdos.

BARILLET, GREY Y EL HUMOR DE TONO

BARILLET Y GREY: El don de Adela. (Versión española de Tono.) Teatro Arlequín. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Intérpretes: Julita Martínez, Luisa Sala, Teresa Hurtado, José Montijano y Ricardo Garrido. Boceto de decorado: Santiago Ontañón. Fecha de estreno: 27 de noviembre de 1969.

Tono ha efectuado una versión, además de española, españolizada, de esta primera comedia de Barillet y Grèdy, adecuándola a los usos y costumbres de este país y, sin duda de ningún género, dotando a la trama originaria de ingeniosidades complementarias—las consabidas «salidas de Tono» que nunca lo son, sino todo lo contrario—. Alguna que otra frase alusiva y no pocas menciones expresas de la actualidad hispana sirven para residenciar definitivamente a sus cinco personajes entre nosotros.

El don de Adela es una comedia amable, algo más consistente en su primera mitad que en la segunda, y con un personaje central femenino que ofrece abundantes ocasiones de lucimiento para la actriz que vaya a corporeizarlo, siempre, claro está, que tenga la suficiente ductilidad expresiva que necesita para dar vida a las diversas situaciones animicas por las que atraviesa el personaje, y no todas en igual grado verosímiles. Julita Martínez demostró que es actriz con dominio de una amplia gama de registros escénicos y así pudo constituirse en la gran triunfadora de la noche. Y no sin razón: estuvo muy ajustada en la encarnación de una «chacha» vidente, cuyas exactísimas premoniciones tanto influyen en la vida de la familia a cuya casa llega como llovida del cielo. En los restantes cometidos de la interpretación, son de resaltar las dotes de esa gran profesional que es Luisa Sala, el espléndido encaje en su tipo de José Montijano, la inimitable comicidad de Teresa Hurtado y la viril galanura de Ricardo Garrido.

Cayetano Luca de Tena es director escénico de bien contrastada valía en logros de mayor entidad teatral, que acomoda siempre su labor a los mimbres que el texto contiene, y aquí sigue en su difícil línea de anónimo y cabal ensamblamiento de los factores que se le han dado, ante un acogedor ámbito escenográfico que Redondela ha realizado sobre el delicioso boceto de Santiago Ontañón.

Se trata, en fin, de una comedia muy en la línea de discreta dignidad artística, exenta de cualquier propósito de abrirle al teatro senderos no transitados que parece seguir la empresa del Arlequín. No es reproche, porque de todo tiene que haber también en la viña escénica. Me limito a constatar el hecho, para que no puedan llamarse a engaño los partidarios de nuevas fórmulas. El don de Adela pertenece, en todo y por todo, al teatro llamado de consumo. Pueden abstenerse cuantos funden su asistencia en la pretensión de hallar nuevos mediterráneos teatrales.



«El último romántico y su tiempo», de Tellaeché, Soutullo y Vert + Llovet

LA ZARZUELA, ¿TEATRO TOTAL?

JOSÉ TELLAECHÉ; SOUTULLO Y VERT: El último romántico y su tiempo. (Revisada por ENRIQUE LLOVET.) Teatro de la Zarzuela. Revisión musical: Waldo de los Ríos. Dirección: Gustavo Pérez-Puig. Principales intérpretes cantantes: Josefina Meneses, Mary Carmen Ramírez y Julián Molina. Actores: Mariano Ozores, Roberto Font, Manuel Codeso, Pedro Pecci y Milagros Ponty. Con la colaboración del TEI, dirigido por José Carlos Plaza. Decorados y figurines: Víctor Cortezo. Fecha de estreno: 28 de noviembre de 1969.

En teoría, una zarzuela cuya acción transcurre de 1872 a 1886 y estrenada en 1928, difícilmente hubiera sido aceptada por el público actual, sin los sabrosos ingredientes complementarios que le ha incorporado hombre de tan vasta cultura y de tantos saberes dramáticos como Enrique Llovet. Eso, en teoría. A la hora de la verdad, han surgido como por generación espontánea los admiradores de la zarzuela «tal cual» y el espacioso teatro madrileño se ha convertido en campo de batalla en el que los anacrónicos y los de mentalidad actual dirimían—dialécticamente—sus discrepantes posiciones.

El crítico salía de la primera representación pensando que la sola ocurrencia llovetiana de interpolar entre la acción primigenia y la sala cierto grupo «mediador», que ejerce a un tiempo como factor aproximativo a la realidad actual y como circunstancia distanciadora—y no hay que traer a cuento a Brecht, cuyo «efecto V» perseguía otros fines—de cuanto de inaceptable se daba en la zarzuela a palo seco, constituye suficiente prueba de la clara percepción del revisador respecto a lo que resulta válido en el teatro de hoy. Es cierto que los

actores integrantes del Teatro Experimental Independiente han realizado una tarea en la que uno ignora qué admirar más, si calidad artística, la coordinación del conjunto, medida en milímetros y segundos, el dominio de la expresión corporal o el agotador esfuerzo físico. Pero también lo es que nada de eso hubiera sido posible sin la invención de Llovet, la puesta al día musical de Waldo de los Ríos y la acogida entusiasta de Pérez-Puig al corroborar la espléndida dirección que en cuanto concretamente afecta al grupo del TEI lleva a efecto José Carlos Plaza.

En esta representación hay sobre el escenario tres planos distintos, que en la foto de Basabe se advierten nitidamente: en el proscenio, las pantomimas e interpolaciones del grupo TEI; al fondo, los cantantes y actores zarzuelísticos, y, entre ambos, el ballet de Alberto Portillo siguiendo el ritmo actual que Waldo de los Ríos ha puesto a algunos números llevados al papel pautado por Soutullo y Vert.

¿Tergiversa la intervención del TEI y la del ballet la entidad de la zarzuela? Resueltamente, no; antes bien, la enriquece, dotándola de soportes para que podamos admitirla hoy sin reservas mentales. Y que no nos vengan con gaitas los amantes del género lírico, porque nada esencial se les ha escatimado para la ocasión: cantantes excepcionales—de ello dan fe las portentosas voces de Josefina Meneses, Julián Molina y Mari Carmen Ramírez—, cómicos de bien probada ejecutoria, afinadísimo coro titular, dirigido por el maestro Perera, ágil y eficaz coreografía de Portillo, una admirable orquesta dirigida por Benito Lauret, arreglos musicales de Waldo de los Ríos y vestuario y escenografía de Cortezo, apropiados e imaginativos. ¿Hay quien dé más?

El espectáculo de la Zarzuela puede y debe aceptarse como una muestra del teatro entendido como «arte total», con participación de muy varios y bien conjuntados elementos, en una tónica de vivacidad expresiva, que alcanza sus momentos de mayor dinamismo en el trabalenguas dicho y actuado del mico, el loro, el moro y el señor de Puerto Rico, o en la increíble parodia del léxico de los cineístas inconformes. Con todo y eso llegan noticias de que la afluencia de espectadores deja mucho que desear, y es probable que cuando esta crítica aparezca publicada, ya El último romántico y su tiempo habrá desaparecido de la cartelera teatral. Si es así, que Dios nos coja confesados a cuantos nos sentimos más

UN APOCRIFO QUE ES VERDAD

Si los epistolarios y los libros de memorias no abundan en la literatura hispana, no ocurre lo mismo con los relatos viajeros, que van de los viajes medievales a las relaciones de conquistadores y evangelizadores, la mejor literatura sobre el tema. Además de que buen número de nuestras novelas puedan clasificarse como itinerantes, trátense de viajes medio reales, medio soñados (el «Persiles»), o de andanzas por la piel de toro (la novela picaresca). Con la Ilustración resurge el interés por el conocimiento de tierras y paisajes, que en España es de conocimiento interior, ya que el país empieza a repliegarse sobre sí mismo, a no salirse de sus casillas. Los viajeros internacionales son ingleses, franceses, alemanes, italianos, hasta rusos. El Romanticismo vuelca sobre la península un alud de visitantes foráneos, pero no superan lo ya dicho por Antonio Ponz, lo que más adelante contaría José María Quadrado. Bécquer soñaba con una obra monumental sobre la España desconocida. En la novela realista—y regionalista—queda mucho de ese regusto por descubrir a los demás el lar nativo. Galdós muestra interés constante por el lar español.

Sin embargo, la literatura viajera llega al esplendor con el 98. La frase ganivetiana «In interiore Hispaniae habitat veritas» cobra un nuevo significado, un sentido dolido, orgulloso y hasta amargo. Los noventayochistas se lanzan al camino y hacen entrar en vereda a los lectores. Además de esta literatura específica, publican novelas que no son sino viajes unidos por un argumento, novelas itinerantes. ¿Qué otra cosa son muchos libros de Baroja, de Azorín? Junto a ellos existen segundones, hombres de andar y ver, como Eugenio Noel, que andan, ven, sufren, anotan en diarios íntimos. Se han percatado de que, pese a todo, los españoles saben muy poco de España. Las visiones de los de fuera—los románticos en particular—no sirven ya, pese a la buena fe del «arreglo» costumbrista, por exageradas, deformes y superficiales. Los hispanistas M. Foulché-Delbosc y Arturo Farinelli dedicaron al tema una bibliografía abrumadora, aunque ya en 1719 el abate de Vayrac protestaba de que en Europa se creyera que los españoles «no parecían estar hechos a la semejanza de los demás hombres».

No obstante, el 98 no agotaría el filón. Después de la guerra civil—buena ocasión de andar de acá para allá—, los escritores retornarían al tema de la España desconocida. Cela rompe el fuego con sus relatos viajeros, aún no superados, y le siguen otros muchos (Pedro de Lorenzo, por ejemplo). Ahora nos llega «El apócrifo de la Alpujarra Alta», de Francisco Izquierdo, escritor, pintor y editor, uno de los libros más originales que se han escrito sobre Andalucía. Sobre la Andalucía honda y verdadera, no sobre la del tópico. Cualquiera que no sea andaluz y recele de los andaluces andalucistas, sabrá, como los andaluces conscientes, que la Andalucía recóndita, apócrifa, no es la del folclore, las agencias de viajes y el jipío de «tablaos», sino la encerrada en sí misma, señorial y difícil, musicalmente retorcida como una caracola. Sin lugar a dudas, Andalucía posee el complejo señorío de la esquividad, que no es altañería, sino desdén por encima de la falsa superficialidad de las convenciones sociales. Aunque este desdén sea un arma de dos filos en ciertas ocasiones.

De todas las provincias andaluzas, ninguna más esotérica y compleja que

Granada (Granada sin clisés líricos), y de Granada, la Alpujarra. La Alpujarra posee eso llamado aromas de leyenda, que todos aprendimos en la historia, algo unilateral, de la Reconquista. Pero esa versión historicista y estetizante poco o nada tiene que ver con la realidad hodierna. La realidad actual está en este libro estupendo de Francisco Izquierdo, circunscrito a la Alpujarra Alta, la más extraña y una de las más entrañables partes de Andalucía. Francisco Izquierdo, granadino, veterano de la Alpujarra, nos conduce por las tierras altas, hoscas, reverberantes de sol, deslumbrantes de nieve de los pagos alpujarreños, en compañía de gitanos y castrojos, de quincalleros y vinateros, de caminantes y jueces de paz. La aventura se inicia en Lanjarón—el agua—y concluye en Trévez, reverenda patria del jamón, aunque el autor nos diga que, para jamones, Pampañeira. No sé si alguien se ha preguntado cómo es que este culto a la manufactura porcina—tan poco islámico—lograría su última exquisitez en la postrer tierra musulmana de Al-Andalus. Así como nadie explica la proliferación de nombres pseudogalaicos en estos terrenos islamizados, que se miran en el cerro del Caballo, en el Veleta, en el Prado Llano, en el Mulhacén.

La originalidad de «El apócrifo de la Alpujarra Alta» reside en que Francisco Izquierdo—tal vez demasiado influido por Cela—renuncia a la tradicional visión histórica, si bien su celismo se manifiesta a veces en los detalles libresco, para darnos la del hombre corriente y moliente que se lanza al camino atento a lo que oye y ve. En España ha habido en los últimos tiempos otros hombres que se patearon algún trozo de nuestra geografía, pero no vieron casi nada, por cegarles los prejuicios. Iban a hacer literatura social como podrían haber ido a vender calcetines de lana. Francisco Izquierdo, no. Rehúye lo contingente para adentrarse en la médula del paisaje, en el alma de unos hombres que conoce de toda la vida. Aunque el autor—con mapa al canto—trazó la ruta de su deambular, el lector advierte que Izquierdo se ha recorrido la Alpujarra Alta no una, sino muchas veces; que escribir este libro constituía para él necesidad vital antes que ejercicio literario. Concepción bien distinta de la de los viajeros apresurados y triviales, viajeros que hablan de lo que no saben, porque no saben de lo que hablan.

El autor se sirve de algunas apoyaturas convencionales—diríamos más bien novelescas—para meter de algún modo en el saco de su narración lo mucho (bueno y malo) que ha de contar sobre la Alpujarra Alta. Uno de estos recursos es el gitano *Salvorico*, duende de los caminos y mocos doctrino del caminante, a quien adoctrina en mil secretos alpujarreños, y que, como otro diablo cojuelo, aparece, desaparece y reaparece cuando el autor lo necesita. Tal vez esta ubicuidad de *Salvorico* constituya un fallo; pero dejémoslo estar en gracia a la gracia del personaje. Personaje real o inventado mucho más real, efectista y efectivo que los sujetos a tributación, cuyos nombres se dan y que a veces parecen arrancados de una novela picaresca: Doña María, Miguel Rodríguez, Juan de Alhama, Archilla, Don Octavio Romero Pérez, Salvador Arenas Jiménez, Juan el «Liebre», Marcos el «Loco», Encarna Carrillo, la serrana Beatriz. Acompañan al viajero en trancos concretos de su

recorrido o le dan palique en bares, tabernas y posadas. Percibimos al punto un hecho extraño: la variedad racial de los alpujarreños; su aclimatación a una geografía bellísima, pero dura y agreste; su aislamiento instintivo dentro de un castillo raquero natural, su cordialidad para con el forastero que no excluye un requinte de guasa.

En el debe de Izquierdo debe apuntarse el desgarrado, a veces excesivo y contraproducente, del lenguaje; pero la verdad: el «Apócrifo» está escrito con poder de observación, lírica sobriedad en la captación del paisaje, humor en la pintura de tipos y riqueza lexical que recuerda a Eugenio Noel. Entre Noel y Cela oscila el autor. Sólo que la abundancia de léxico, intencionada, no resulta libresco. Cuando Izquierdo utiliza palabras obsoletas, alude a términos exactos de la flora y la fauna alpujarreñas, a modismos y localismos que le son familiares. Lo erudito está en ciertas interpolaciones que interrumpen innecesariamente la narración. En el uso de vocablos geológicos y geotécnicos necesarios y precisos, mas que distraen de la fluencia narrativa, de la espontaneidad de los personajes: «Lanjarón es la blasfemia de las cloritosas en el corazón de las pizarras micáceas» (pág. 28). He contado más de cuatrocientas voces castizas, técnicas y dialectales a lo largo del libro. Por ello, carecen de importancia algunos leves deslices gramaticales (págs. 59, 70, 74).

Hay tremendismo en el «Apócrifo» (la comunión del ciego Juan), y hay también guasa andaluz y buen humor. Detalles de ternura ibérica, como las matanzas de conirrostrós y el exorcismo de grajas, el amor a Pilatos de los cañaretes, las supersticiones ornitológicas de los gitanos, el hamletismo del labriego de la taha de Pitres de Ferreira («Las calaveras no sirven para nada, ni para plantar geranios», pág. 226), el puerto de mar pedido por los bárbaros de Pitres, el tesoro gallináceo del barranco de los Molinos, los motes que se dan a los naturales de Lanjarón, Cáñar, Pitres, Busquistar, Soportújar, Bubián. Cosas reveladoras de todo un carácter. ¿Y cómo es el carácter alpujarreño? Complejo, ya que los de la Alpujarra Alta, lejos de ser andaluces de «tablaos», son una mezcla, una mezclanza, un guirigay de todo lo habido y por haber, tan contradictorios y exuberantes como la naturaleza que les rodea. El viajero, por si no lo supiera aún, se convence de ello al llegar a la glorieta de la taha de Pitres, «plaza mayor de la Alpujarra Alta». «El viajero—cuenta el autor—, en este país de los mil vericuetos, tendrá ocasión de conocer el reino vegetal más apretado y personal del mundo, el reino mineral más oscuro de cuantos componen la haz de la tierra y el reino racional más dispar y absurdo de cuantos se hayan catalogado. En La Glorieta, mapamundi cuyos meridianos son las quebradas y cuyos paralelos son las veredas, el viajero podrá seleccionar una tipografía neta: sajones de Atalbéitar, extremeños de Mecina Fondales, castellanos de Ferreirola, visigodos de Pitres, judíos y franceses de Pórtugos, etc.» (página 224). Tal variedad racial la atribuye Francisco Izquierdo a que, «cuando la invasión musulmana quedó en la Penibética, un gran migajón de sus pobladores, romanos y góticos, que conservaron tenazmente, a través de los siglos, las leyes y costumbres, y, con mayor razón: los nombres geográficos de ríos, montes, ciudades y forta-

lezas» (pág. 204). De ahí los falsos topónimos gallegos, aun cuando el autor se halle dispuesto a aceptar la teoría galleguista por mor de la guasa cazuza que los alpujarreños se gastan.

Francisco Izquierdo, pintor, no puede permanecer indiferente a la emoción del paisaje; emoción que transmite al lector con palabras certeras, más eficaces que la fotos, un tanto desvaídas, que ilustran el volumen. Ahí está el asombro ante la luz casi irreal de Lanjarón, la captación impresionista—emotiva por profunda—de la noche en este pueblo, rematada por una frase inquietante que parece verso de cancionero: «En la tiniebla próxima resulta sencillito confundir la lámpara del cortijo alto con la estrella dorada. Por los álamos del barranco, en los plátanos y en los eucaliptos, rebullen las hojas igual que pájaros tardíos. Suena el mar, que no está» (pág. 59). Otras veces, el lenguaje se torna de una expresividad chirriante (la descripción del barranco del Salado), cobra esa plasticidad que tanto admiraba Unamuno en nuestra lengua, o alcanza ensoñación paradisíaca al anotar «la sorpresa tropical de Río Verde». Paisaje animado que adquiere vivacidad de feria, de colmena humana, en contraste con la majestuosidad callada de la sierra, o que se trueca en asombro gerardino al llegar al barranco de Poqueira, desde donde se columbra—es la cumbre, por fin; la última cumbre—el nacimiento del Veleta, «cesárea urgente de un mundo increíble».

«El apócrifo de la Alpujarra Alta» es un libro de viajes hondo y esclarecedor. Libro escrito paso a paso, morosa y reflexivamente, fruto no de un viaje ocasional, sino de toda una vida de andar y ver, de identificación con la patria chica, sin pretenciosidades ni localismos. Libro que, por su falta de prejuicios y su sobra de calidad, quedará como un hito en nuestra literatura viajera de los últimos años. Libro que pone en ridículo a tantos viajeros superficiales, interesados y superfluos. Francisco Izquierdo, con su mirada limpia de artista, quiere ver la Alpujarra esencial, y lo consigue.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



FRANCISCO IZQUIERDO:
«El apócrifo de la Alpujarra Alta». Editorial Azur. Madrid, 1969. 306 págs. 15 x 21.

LA CRITICA LITERARIA

**ENRIQUE
ANDERSON
IMBERT
METODOS
DE CRITICA
LITERARIA**



CIMAS DE AMERICA

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Métodos de crítica literaria*. Colección Cimas de América. Revista de Occidente, Madrid, 1969. 186 págs. Ø13,5×21Ø.

El difícil mester o menester crítico no suele gozar del aprecio general. Como si existiera una confabulación contra los críticos literarios. El lector, con frecuencia, ignora la crítica; el autor la menosprecia cuando la teme, y hasta algunos críticos simulan ignorarla. Sin embargo, la labor crítica desempeña una misión en la vida cultural. Una buena crítica supone una buena diagnosis. La crítica—afirma Enrique Anderson Imbert, el gran crítico argentino—puede ser utilitaria, filosófica, cultural o pura y simplemente crítica. Sea como fuere, la hostilidad que envuelve el proceso crítico se explica fácilmente. Para el lector, la crítica puede ser orientadora o desorientadora, formal o informal. El lector busca orientaciones y a menudo sólo halla conceptos, cosa que le desorienta; el lector quiere afirmaciones tajantes (sí o no, bueno o malo), y frecuentemente topa con generalidades que eluden el entrar a fondo en la obra criticada. Por su parte, el autor, generalmente, se interesa por la crítica ponderativa más que por la ponderada; la quiere como caja de resonancia y tambor propagandístico. Si no la estima halagüeña, abomina de los críticos como especie. No les perdona la vida, se la niega. Existen autores mediocres—justamente impugnados por una crítica objetiva—que proclaman la inexistencia de la crítica. «En España no hay crítica»—dicen—, cuando lo que subconscientemente quieren expresar es: «En España no hay crítica dispuesta a ensalzarme.» Por último, dentro de la propia crítica existen divisiones. Por lo menos, las señaladas por Anderson Imbert y algunas más. Generalizando, se da la división terminante entre críticos universitarios y críticos periodistas. La crítica universitaria busca el libro y rehúye la actualidad. Su mayor inconveniente estriba en eludir la literatura viva, alimentarse de muertos gloriosos, mucho más manejables. Considera poco oportuno ocuparse de escritores vivos. Los autores vivos son materia resbaladiza, suelen carecer de bibliografía sobre la que montar esquemas didácticos. La parcela contemporánea la reserva, todo lo más, para las tesis y tesinas de los universitarios extranjeros. La segunda elimina de sus conceptos aquello que Unamuno denominaba la eternización de la momentaneidad. No quiere comprometerse, disecar un libro, enfrentarse cara a cara con el autor. Apela a la urgencia del periodismo, a las generalidades y las vacuidades. A menudo supone la mariposa que revolotea de flor en flor sin detenerse en ninguna. ¡Hay tantos libros sobre los que opinar y sería tan comprometido el comprometerse!

Todo ello lo tiene en cuenta Enrique Anderson Imbert en este volumen, cuyas ideas generales vamos a exponer haciendo algunas objeciones de poca monta. El autor—hombre metódico—se propone primordialmente escribir un manual para el debido aleccionamiento de los críticos incipientes y de los lectores interesados en el mecanismo de la crítica. Manual dividido en cinco secciones, cada una de las cuales va provista de sus capítulos y apartados.

Las secciones examinan las disciplinas que estudian la literatura, las generalidades sobre la crítica, los modos de estudiarla, la clasificación de los métodos críticos y la crítica integral. Secciones redactadas con la maestría de quien habla casi de memoria por llevar toda una vida dedicado a la labor profesoral.

No extraña que el crítico argentino rechace las tesis estructuralistas o, por lo menos, las ponga en entredicho. El estructuralismo, revelador en ocasiones, tiene también la culpa de algunos excesos. Aunque ya no quepa admitir la vieja dicotomía entre fondo y forma, el estructuralismo insiste demasiado en el significante en perjuicio del significado. El significante debe primar sobre el significado..., siempre que se guarden las distancias debidas. Lo contrario equivale a reducir la crítica al mero análisis de formas estilísticas, evaporándose las ideas. Las redes estructurales no tienen presente la circunstancia histórica, y el estructuralismo corre el peligro, por estático, de acabar en lengua muerta disecadora de palabras muertas.

Anderson Imbert establece cuatro posibilidades críticas: ver la literatura como instrumento (estudios utilitarios), como problema (filosóficos), como función social (culturales) o como cuestión valorativa (críticos o sistemáticos). El estudio utilitario puede resultar útil extraliterariamente para un científico. El filosófico crea las ciencias de la literatura, la estética literaria («per se»), se vale de la fenomenología e influye en el formalismo. Su mayor defecto consiste en teorizar genéricamente en lugar de fijarse en la obra particular. Sirve para los trabajos cíclicos y para poco más. Por otra parte, el estudio cultural—como el utilitario—puede ser utilizable para fines colaterales, mas tampoco se adentra en la obra de arte. Ve, por ejemplo, *Madame Bovary* como manifestación de la cultura francesa en tiempos de Flaubert; le interesa averiguar en qué medida la postura de M. Homais está condicionada por su ahorros; examina el lenguaje de Flaubert en razón de unas constantes generales aplicables también al naturalismo, sin reparar en el ritmo peculiarísimo de la prosa flaubertiana. En consecuencia, deriva hacia tesis mecanicistas: generalidades para generalidades, conceptos para conceptos; crea preceptiva, normas de buen gusto. Eso es todo. En cuanto a la labor meramente erudita—corolario de las anteriores especialidades—facilita información, acumula pormenores sin emitir juicios. Ahora bien, el crítico se vería frecuentemente en apuros, de no contar con los materiales de acarreo del erudito. En cambio, la misión prístina, objetivamente crítica, es valoradora y totalizadora, reflexiva y ordenadora de juicios en atención al tiempo. O dicho con palabras de Anderson Imbert: «La misión específica que debe cumplir la crítica es, precisamente, la de justipreciar el valor estético de una obra en todas las fases de su realización» (pág. 35).

Sentada esta premisa, pasa el autor a dar unas cuantas ideas básicas sobre la crítica, sobre sus enemigos, incondicionales, científicos y cultivadores. Es ésta una de las partes más lúcidas y lucidas del volumen. Los enemigos de la crítica son aquellos que se construyen a desprepararla señalando sus fallos. Imaginemos lo que, en el plano científico, supondría el burlarse de la ciencia aludiendo a sus errores y limitaciones. Newton resultaría un ignorante por no haber entrevisto la teoría de la relatividad; Vesalio, un piernas de cirujano al no llegar a sospechar la posibilidad del trasplante de órganos. También la crítica tiene sus barreras. «Después de todo, el crítico es quien oye todo lo que la obra tiene que decir y se encarga de que lo diga a un gran auditorio» (pág. 41). La crítica no es estéril ni va más allá de los supuestos del creador; es un examen cortical de la obra enjuiciada. Más allá que la autocrítica de los autores, por lo común poco objetiva. Más acá que la llamada crítica científica, esa crítica que utiliza hoy computadoras

para establecer cadencias rítmicas, riqueza lexical y coordinadas estilísticas. Crítica falaz, ya que «del valor estético no hay conocimiento exacto» (página 46). En cuanto a las tres funciones de la crítica (reproductora, interpretativa y valorativa), Anderson Imbert se decide por la última. La primera es romántica; la segunda, puede ser pedante; la tercera, se vuelve peligrosa, por presuponer un juicio, una toma de postura. Al emitir juicio, el crítico debe evitar prejuicios como crear en las clasificaciones por géneros, suponer que unos son superiores a otros, supeditar la estética a la moral, estimar que un período, una escuela cuyos valores excelsos estén refrendados por la posteridad amparen todas las obras producidas bajo su égida (caso de la poesía barroca). Si el crítico incurre en este yerro, pierde su independencia al someterse a los dictados de la moda, con su secuela de condicionamientos. La crítica es autocrática y antidemocrática por esencia. Los juicios mayoritarios carecen de valor; los juicios de valor son los minoritarios y esclarecedores. Si se hiciese una encuesta, la mayoría del público español aclamaría como obras de arte los engendros de Corín Tellado, los bodrios televisivos. Ese mismo público, encuestado últimamente por los reporteros de TVE, mostró un desconocimiento casi absoluto de Bécquer, recordado en algún caso como actor de cine. Por ello es menester luchar contra las modas impuestas por las masas, por los editores; negarse a aceptar mansurronamente criterios prefabricados.

No estoy tan conforme con lo que Imbert califica de «cuestionario del crítico», limitado a cuatro preguntas. Me parece excesivamente angosto, sin que dentro de sus limitaciones deje de ser objetivo y efectivo. Pero hay más.

Muy interesante encuentro la sección «Modos de estudiar la crítica», dividida en tres partes: crítica, histórica y filosófica. El estudio de los grandes textos críticos con objeto de deducir tablas de valor y «Weltanschauungen», la reconstrucción de la historia crítica, prácticamente a partir del Renacimiento y vigente hasta mediado el siglo XVIII, el examen de la filosofía inmanente en los dictámenes del crítico (no juzgan igual los críticos existencialistas, marxistas, psicoanalistas y estructuralistas). Me parece sutil—y sujeta a pocos reparos—la distinción de Anderson Imbert entre críticos con filosofía realista (primacía del «contenido» sobre la «forma»), críticos con filosofía idealista (crítica «intimista» o «interna», donde el esteticismo de corte romántico yerra por los vericuetos de la subjetividad) y críticos con filosofía existencial, excesivamente historicista. De aquí pasa el autor a diferenciar entre géneros de crítica. En mi opinión, los trece géneros por él establecidos son excesivos y necesitados de reducción. Valen a modo de norte o estrella polar. Creo, más bien, en algunos de ellos: el generacional, el crenológico, el radiográfico y el comparativo. En cuanto a la «metodología de la crítica», Anderson Imbert no pasa de exponer las opiniones de determinados críticos famosos; opiniones divergentes unas veces y convergentes otras, a menudo paralelas. Me parece débil la metodología de Thibaudet (salvo para fines didácticos), equivocada la de Boas, acertada la de Figueiredo, útil la de Osborne, aceptable la de Jansen y Clark.

Al clasificar los métodos críticos, Anderson Imbert fija tres etapas en la gestación y asimilación de la obra literaria: actividad creadora, obra creada y recreación de esa misma obra ya impresa por parte del lector. Opina el profesor argentino que a cada una de estas etapas corresponde una manera peculiar de enfocar la crítica: como crítica externa centrada en la actividad creadora; como crítica interna concentrada objetivamente sobre la obra misma, y como crítica de la recreación interesada por las consecuencias de la obra de arte, por su proyección en el alma del lector, por la relación obra-lector, antes que por la relación escritor-obra. La última está

hoy en boga. La creo menos acertada que la segunda. Estos métodos motivan posturas distintas al explicar los antecedentes del fenómeno literario, y, en efecto, aquellos que juzgan la obra como recreación en el ánimo del lector son los más dudosos, los que Anderson Imbert clasifica en dogmáticos, impresionistas y revisionistas.

La actividad creadora puede generar los métodos histórico, sociológico y psicológico, partiendo de la posición sartriana de elegir cada escritor, de mirar su manera de ser, de tomar partido ante su tiempo. Así, el método histórico crea la obra situándola en el tiempo en que fue escrita; el sociológico ve la literatura imbricada en la sociedad, a la cual examina como sociedad real en que vive el escritor, como sociedad cuyo reflejo ideal es la obra misma y como anécdota costumbrista transparente en la reforma social propuesta en el libro. El exponente—la exageración—del método sociológico es el realismo socialista. Por último, el método psicológico—difícil e incompleto—tiene más de psicoanálisis que de crítica literaria, ya que trata de conocer al autor en tanto que hombre, con menosprecio o descuido de su obra. Como dice Anderson Imbert—recorremos a Unamuno—, el buen crítico psicológico, en vez de explicar la poesía por la biografía del poeta, crea una idea de cómo debió de ser quien la produjo.

El punto de vista de la obra creada supone el enfoque justo, que puede ser temático, formalista y estilístico. En el primero de ellos, lo que verdaderamente importa es el tratamiento personal del tema, no el tema en sí, por lo que considera el tema concreto de la obra, no uno de sus temas abstractos, los cuales—reales o irreales—los ilumina sin separar la forma del contenido. Se trata de una cala en profundidad. ¿Y cuál es el contenido de una obra literaria? Dice el autor argentino que su naturaleza real, los lugares comunes tradicionales que entran en ella, la situación fictiva, los impulsos que determinan su marcha, los símbolos cuyas imágenes y esquemas conceptuales, interdependientes, construyen la realidad total, y, por último, la experiencia vivida que refleja la personalidad del autor.

Para los cultivadores del método formalista, cuenta la estructura formal de la obra, interesa el texto a analizar. Los formalistas han formado numerosas escuelas, desde la estilística alemana al actual formalismo norteamericano (que recurre al análisis semántico, al marxismo, a la lingüística, a la antropología y el psicoanálisis), pasando por el formalismo ruso (Boris Tomashevski), checo (René Wellek) y polaco (Roman Ingarden). A este formalismo debe adscribirse también la «nouvelle critique» francesa (Jean Rousset), inspirada en la fenomenología de Husserl y en el análisis estructural. Lo curioso de este método no es que divida la obra en «fondo» y «forma» (cosa que no hace), sino que quiere ver la totalidad de la obra en una de sus formas concretas, analizable en los detalles de su estructura. Según los formalistas, toda obra tiene una «forma interior» (dada por la intuición artística) y «la proyección de esa forma interior en la lengua en que está escrita nos da una «forma objetiva», susceptible de análisis. No son los materiales de una obra lo que se estudia, sino su organización. Ahora bien, este método formalista ofrece el inconveniente de sentir predilección por la literatura rica en símbolos oscuros y le agrada crear un lenguaje excesivamente científico, que minimiza la obra al prestar escasa atención a sus aspectos estéticos y psicológicos.

Tenemos, por otra parte, el método estilístico que participa de algunos aspectos del formalismo, pero no elimina del análisis al creador. Al contrario, el estilismo ve en la obra una creación personal del autor, cuya presencia tiene muy presente. Lo que más le importa al método estilístico es el valor estético reflejado en el habla de un escritor. La estilística exige espíritu abierto y formación lingüística. Sus padres son Croce, Spitzer y Vossler, entre los extranjeros, y Dámaso y Amado Alonso, entre los españoles.

Existe otra posibilidad de fruición de la obra: la recreación por parte del lector, o sea, la relación obra-lector,

grata a ciertos críticos que se consideran simples lectores, aunque, eso sí, más cultos que el vulgo adoctrinable. La recreación del lector—dicen—es la culminación de la obra literaria. El principal teórico de este movimiento, Ivor Armstrong Jones, estima aquella pragmáticamente por criterios de valor afincados en el subconsciente, es decir, según los estados de ánimo que suscite. En cambio, para Paul Valéry la misión de la obra consiste en identificar espiritualmente al lector con el autor. Por otro lado, existen críticos que difieren de tales opiniones y que siguen los métodos dogmático, impresionista y revisionista.

Los cultivadores del método dogmático juzgan «a priori» con arreglo a una tabla de valores propia. Crean firmemente en ciertos principios de belleza. «Lo bello está para ellos fuera de la actividad estética.» Así, al partir de ideales inasequibles suelen encontrar imperfectas casi todas las creaciones humanas. El gran período dogmático fue el clasicismo—las reglas famosas—; los dogmáticos de hoy quieren imponer el genio nacional, el espíritu del tiempo, las teorías antropológicas, los dogmas políticos, etc.

El método impresionista—hedonista con frecuencia—estima que hay tantas obras literarias como lectores de cada una de ellas. La obra literaria supone una experiencia personal del lector, aseveran. El impresionismo puede parecer un método tortuoso y subjetivo,

pero es sincero y apela a la sensibilidad.

El método revisionista quiere actualizar las obras, juzgadas desde la sensibilidad hodierna, a riesgo de incurrir en anacronismo y desfases. Para los revisionistas, toda obra que aspire a ser eterna ha de ser actual en cualquier momento, es decir, inactual, como Azorín quería. Método que puede ser útil para juzgar obras preteridas, preteritas y oportunista al enjuiciar las contemporáneas. Está falto de perspectiva y demasiado sujeto a error. Por otro lado, la falta de perspectiva lleva a no atreverse a descubrir valores nuevos sobre los que ya no puede ejercerse una crítica revisionista, revalorizadora.

Anderson Imbert resume su obra—tan lúcida y falta de prejuicios—reconociendo que, en realidad, no hay críticos de un solo tipo, pues cada uno de ellos toma elementos de otras escuelas y utiliza en parte aquellos métodos que mejor cuadran con sus intuiciones, con su concepción de la obra de arte e incluso con su estado de ánimo ocasional. El crítico verdadero es el ecléctico, el que no rechaza nada y se sirve de todo lo que sirve para profundizar en la obra enjuiciada. Es, en resumen, el crítico incalificable, el crítico que no puede ser calificado ni encasillado. El crítico como Anderson Imbert, que con este libro da una lección de hondura y claridad mental a críticos y no críticos.

AIL

para la inmensa mayoría—y yo era uno más—que no entendíamos de política, contaba esto y tal vez nada más. Fuimos republicanos porque la zona en la que nos encontramos, y de la que éramos hijos, era la republicana; si nos hubiésemos encontrado en la otra, hubiésemos sido de la otra» (pág. 22).

En conclusión, la novela se resume en un verso de Shakespeare y en las deducciones del vicario: «La guerra es estúpida, sed de una gloria que no puede saciarse; pero, ¿puede acaso saciarse el amor? ¿La gloria y el amor en este mundo? Y toda juventud no es más que la incierta gloria de una mañana de abril» (pág. 235).

El tono general de esta novela es pesimista: «No existe nada más que el sufrimiento» (pág. 430). El vicario pregunta a Dios: «¿Por qué nos has sacado de la nada, si todo en nosotros se inclina hacia la nada?» (pág. 370). La traducción castellana de Carlos Pujol es deficiente por seguir la construcción sintáctica del catalán en muchas ocasiones. Usa el infinitivo en vez del imperativo: «Recordarlo, hijos míos» (pág. 419), dice el vicario, persona que debe tener estudios suficientes para saber hablar en perfecto castellano. El empleo del pretérito se convierte a veces en una retahíla molesta: «Aún no había sabido crearse una situación; ya había terminado la carrera, eso sí, hacía años, pero había seguido llevando la vida de cuando era estudiante. No había sabido crearse una clientela sería. Como su mujer era rica se había abandonado a la facilidad...» (página 178). Este abandono a la facilidad es también claro en el libro, como empezamos por decir al citar una frase anfíbológica. Sin embargo, por no conocer el original catalán, dudamos si todos estos defectos son sólo imputables al traductor.

ARTURO DEL VILLAR

NUEVOS NARRADORES



JOAN SALES: *Incierta gloria*. Tomo II. Planeta. Barcelona, 1969; 460 págs., Ø13,5×19Ø.

«Lo peor de las guerras es que luego van y escriben novelas; por lo que respecta a ésta (que, te lo digo yo, es una guerra de mierda como tantas otras) van a escribirse unas novelas particularmente idiotas, de una rosa y de un verde muy subidos» (pág. 27). Dejemos a un lado la mala redacción de la primera frase copiada, puesto que resulta muy dudoso que las guerras escriban ninguna novela. Si es cierto que sobre las guerras, y en concreto sobre la española, se escriben muchas novelas, demasiadas seguramente. Joan Sales escribió una novela que tiene como telón de fondo en muchas páginas el desarrollo de la guerra civil: *Incierta gloria*. Sin embargo, aquí el tema bélico es marginal.

Mosén Cruells narra en primera persona sus recuerdos; es un vicario de aldea, dedicado a escribir su historia por extenso. Cuenta su participación en la contienda desde el lado republicano, sus tentaciones, sus problemas más tarde por querer predicar en catalán, el destierro a las Antillas y el regreso a la aldea perdida en las montañas.

Joan Sales hizo la guerra, en efecto, en el bando republicano, donde alcanzó el grado de mayor. Vivió después en varios países, y hasta 1948 no regresó a España. *Incierta gloria* se publicó en catalán, se tradujo al francés y al italiano, obtuvo los premios Joanot Martorell (1955) y Ramón Llull (1968), y nos la entrega Planeta en castellano ahora.

Por su redacción en primera persona el estilo es directo, propio del libro de recuerdos. A menudo se retrocede en el tiempo, se mezclan las acciones de un presente hipotético con las del pasado, como si la memoria del vicario le desordenara la autobiografía. Cada

personaje tiene su manera peculiar de expresarse, y aquí el novelista deja preparado un buen testimonio de nuestra época. En los últimos capítulos el estilo se hace más enrevesado, y en ocasiones llega a convertirse en una oración, en un diálogo con Dios.

De esta manera se ve cómo la mente del narrador sufre alteraciones. Es cierto que él advierte: «Pues sí, soy neurasténico; ¿por qué no iba a serlo? ¿Acaso está prohibido ser neurasténico?» (página 423). Es clara la diferencia estilística entre las dos partes de este volumen, tomo segundo de la obra completa.

Cuando el narrador reproduce el diálogo con Lamonedá, en estos capítulos finales, diálogo que es casi un monólogo, alterna el pasado con el presente, los tacos con las citas de *Stendhal*: sus expresiones muestran el cambio social experimentado en España, y la evolución del lenguaje, las alternancias de ciertas frases: rojos, república de masones, fachas, etc., en un primer momento; la clérigalla, la planificación, después. En este aspecto *Incierta gloria* resulta de gran interés para nosotros, y lo será también como retrato de nuestra sociedad en un tiempo venidero.

A veces resulta prolijo en los detalles el vicario narrador; se detiene en recrear el ambiente ante los ojos del lector en los más mínimos detalles. Quizá estamos acostumbrados a otro tipo de narración, menos prolija, en parte por la influencia cinematográfica: «Si cuento estos detalles, que a fin de cuentas no tienen ninguna importancia, es para dar una idea del ambiente que rodeaba al doctor Gallifa», se nos aclara en la página 140. Por eso hay tanta morosidad en la descripción de cómo estaba servida una mesa o dispuesta una habitación, o bien en qué gente pasaba por la calle mientras los protagonistas conversaban en el café.

Sin embargo, hay que advertir que la descripción no es objetiva, sino que se presenta a través de la situación concreta de los personajes. Por eso mismo la guerra está apartada, es algo que adquiere importancia porque ha hecho cambiar la vida de los personajes, pero no porque aparezca en la novela. Precisamente los protagonistas se hallan en un lugar donde no se lucha, mientras tiene lugar la batalla de Teruel.

¿Cuál es el valor real de la guerra? Sales nos dice, porque sin duda es él quien lo piensa así: «Por encima de todo aquel galimatías de motivos ideológicos, hubo una división geográfica;



JAVIER TOMELO: *Ceguera al azul*. Colección Tábano. Galería de no premiados. Ediciones Picazo. Barcelona, 1969; 190 págs., Ø11×18Ø.

¿Cuántas víctimas engulle el Moloch de un premio literario? Docenas, centenares. Para que una novela salga premiada se necesita la eliminación de otras muchas. Muchísimos novelistas ven frustradas así sus ilusiones. Incluso el recurso de presentarse a otro premio no resulta siempre factible; los hay que exigen el que los manuscritos presentados no hayan concurrido previamente a otro certamen. Exigencia excesiva. Es como si del que solicita un puesto de trabajo se requiriese no haberlo pedido antes en otra empresa. Con todo, la labor de criba no resulta necesariamente provechosa, y, en ocasiones, se premia lo menos valioso.

Por ello, me parece excelente idea la de Ediciones Picazo: iniciar una colección de novela con obras fallidas en los premios, pero menos. Idea cuyos antecedentes los podríamos buscar en las exposiciones de artistas con cuadros no admitidos en las exhibiciones oficiales de París. Los independientes, los antiacadémicos crearon de este modo la gran pintura francesa a partir de Manet. La otra, la oficial, era la pintura histórica, venerable antigualla de guardarropía, muy útil como fuente de inspiración para figurinistas y decoradores.

El primer volumen de esta galería de «repelidos» se titula *Ceguera al azul* y lo firma Javier Tomeo, de quien ya conocía *El cazador*. *Ceguera al azul*, novela kafkiana, resulta demasiado breve, por lo que se complementa con unos relatos cortos, «Breves historias de insectos», estampas surrealistas, a la manera de apuntes entomológicos, y cuya mayor virtud está en la asepsia

del lenguaje. Las «historias» no constituyen lo mejor del volumen, que hubiera ganado reducido a la novela propiamente dicha.

Ceguera al azul, en cambio, está escrito en un idioma claro y frío, que recuerda el de Kafka. Idioma simbólico, pesimista, derrotista. Derrotista como el de Kafka, aunque proteste la escuela de Praga del kálfismo (la socialista). Paul Reimann exigía en 1965 una literatura que «penetre también en las complicadas contradicciones que se producen en el interior del hombre», pero afirmaba al propio tiempo «estar en contra de toda clase de derrotismo», no creer a Kafka cuando éste proclama que «las leyes vitales son incognoscibles, y sus contradicciones, insuperables». Javier Tomeo, kafkiano de tomo y lomo, si no de formación sí de información, opina como el gran checo. *Ceguera al azul* posee un eje diamantino: la destrucción de la personalidad. Las aventuras del héroe Luis Murrieta, encargado de vender sillones giratorios en el Benujistán, conducen a este autoaniquilamiento, fomentado por el entorno. Luis Murrieta debe viajar al Benujistán, país que no se sabe por dónde cae. Y su peripecia consiste en la localización del extraño territorio. Luis Murrieta, al buscar el Benujistán, se está buscando a sí mismo, está tratando de hallar y defender su propio yo, combatido por los otros. No puede haber yo individualista en una sociedad masificada que se permite fabricar sillones giratorios para el ignoto Benujistán. El ambiente irreal del relato (cuyo mejor momento está en la tentativa nocturna de penetración en la biblioteca) acentúa aún más esa búsqueda angustiada de la personalidad. Luis Murrieta lucha con enemigos invisibles y poderosos, a semejanza del «K.» de «Das Schloss». Encuentra ayuda en una bibliotecaria (la salvación por el amor) y en su amigo Narváez; pero las fuerzas ciegas que le atenazan secuestran a sus compañeros de viaje. En la pugna por el autoconocimiento, en el afán por encontrarnos a nosotros mismos, por hallar un sentido a la vida, por intuir algo de la divinidad, estamos siempre solos. La sociedad no quiere investigadores y exploradores, sino siervos y esclavos. Proporciona información fragmentaria (los libros que de mala gana le permite leer a Murrieta), mas se niega rotundamente a facilitar el acceso a las fuentes documentales, a la sabiduría viva. Rebelarse contra tal orden de cosas equivale a ir dando tumbos de acá para allá, como el héroe de *Ceguera al azul*. La gnosis—Unamuno lo decía—sólo puede venir de la experiencia vital; el saber dimana del ser; y el ser es un estarse siendo, siendo un inestar, una inestabilidad volitiva. La ataraxia, el nirvana constituyen metas inasequibles, benujistanes hipotéticos. Que Luis Murrieta quisiera descubrir, sin lograrlo nunca.

Javier Tomeo ha escrito un relato lúcido y tenso, aristado y vago como un tablero de ajedrez en la penumbra; relato sobre el que la sombra de Kafka se proyecta con violencia. Pero Javier Tomeo es hombre joven, y parece lógico no haya superado todavía la literatura de imitación, que es también de limitación. Cuando se encuentre a sí mismo, en la medida de lo posible, irá a más. Apunta en él un novelista.

AIL



MANUEL VALDÉS: *Elucubraciones*. Editorial Rocas. Barcelona, 1969; 121 págs., Ø12,5×17,5Ø.

Manuel Valdés obtuvo el XIII Premio «Leopoldo Alas» de cuentos con los de este volumen. Están bien. Corresponder a un tipo de literatura aséptica muy del gusto de ciertos lectores. Fac-

tura correcta, lenguaje incoloro. Alguna vez se advierte un rehilado de emoción, una chispa de humanidad («Policarpo»). Otras veces se plantea un conflicto dramático positivamente resuelto («Su destino: la incógnita»). En ocasiones, la ironía subraya una situación banal, ironía que no es amarga, sino indulgente; por ejemplo, en «El individuo que se extasiaba con la música», historia de amor entre un melómano y una sorda. También aparece la protesta social, melodramática, en «Pelotón ejecutor». Búsqueda de caminos poco trillados en «El coleccionista de emociones», cuento pirandelliano. Más bien tópicos «El salón de los suicidios» y «Ajuste de cuentas.» No obstante, Manuel Valdés, pese a su extrema juventud, domina la técnica del cuento,

incluso en un cuento simbólico—y, por tanto, difícil—, como «Cambio de tercio». Para mí, en la ironía de «Concierto de amor» y de «La intelectualidad de una fuga» está lo mejor del libro. Manuel Valdés tiene del relato breve una idea funcional antes que artística, y ello le lleva a descuidar el estilo—no siempre correcto y casi siempre pobre—, a buscar el efectismo a todo trance. Se le nota un vacío espiritual, como si sus cuentos estuvieran escritos con ideas aprovechables y no poniendo en ellos la carne y la sangre del escritor. En resumen, cuentos sin mucha personalidad que no dejan huella en el ánimo del lector. Ahora bien, Manuel Valdés, a base de técnica, puede llegar

AIZ

LOS PROBLEMAS POLITICOS



HERMANN ZOLLING y UWE BAHNSEN: *Invierno en agosto (La muralla de Berlín)*. Ediciones G. P. Barcelona, 1969. 311 págs. Ø10,5 x 18 Ø.

Dentro de la Colección Libro-Documento, que, dirigida a un gran sector del público, viene editando esta editorial, aparece ahora este Invierno en agosto que trata temas candentes en la Europa de hoy. Sobre todo, de la situación en la Europa central, en cuyo eje, Berlín, con su sorprendente muro, juega un papel capital.

El libro es un informe documental sobre los antecedentes históricos y las consecuencias derivadas del 13 de agosto de 1961. Los autores han utilizado análisis y documentación de diversos servicios secretos occidentales y han compuesto un importante reportaje político sobre el bloqueo de los distintos sectores berlineses y las consecuencias derivadas de éste.

El libro está escrito con ese suelto estilo que caracteriza a los grandes reportajes de los semanarios europeos. Desde el comienzo de la crisis hasta la situación actual, los autores nos hacen asistir a todas y cada una de las peripecias ocurridas en las distintas cancillerías y personas implicadas en los hechos. Como es consuetudinal al género, se maneja gran cantidad de datos, noticias, personas, sucesos que van ilustrando al lector y despertando su curiosidad. Al fin, se trata de un importante documento político que se desplaza desde los presidentes norteamericanos a los jefes de Estado europeos. En medio, Berlín bloqueado, presa de una red que los autores van tejendo y destejiendo con el interés de una novela.

FERNANDO PONCE

A. R. BUZZI: *La teoría política de Antonio Gramsci*. Editorial Fontanella. Barcelona, 1969. 275 págs. Ø15 x 23 Ø.

El episodio reciente de la intervención soviética en Checoslovaquia—con sus coletazos ideológicos y tácticos prolongados hasta hoy mismo—ha sacado a la luz, con mayor vigor que nunca, el problema de la dialéctica marxista en el mundo contemporáneo. Sea o no problema de táctica oportunista, o de convencimiento razonablemente arraigado, la solución de un pluralismo de «vías nacionales» o caminos propios, de cada país para alcanzar la meta de la plena conquista del Estado

quiere fundamentarse en actitudes intelectuales justificadoras sostenidas y formuladas por teóricos que, cual Antonio Gramsci, gozan de un sólido prestigio en los ambientes radicales del marxismo italiano, que poseen hoy en su país el partido comunista más fuerte del Occidente europeo.

A este prestigio contribuye la peripécia biográfica de tal ideólogo marxista. Estudiante universitario en Turín, pronto se integra en el grupo de fundadores del comunismo itálico—Tasca, Togliati, Terracini—, desarrollando una intensa labor proselitista, dentro y fuera de su patria, que termina con su encarcelamiento por el régimen mussoliniano en 1926, su proceso y condena en 1928 y su permanencia continuada en prisión hasta su muerte en la primavera de 1937. Aureolado con tal ejecutoria, el poderoso—política y financieramente—P. C. I. ha divulgado y glorificado los escritos que éste su secretario general redactó en su encierro y que con el título de *Quaderni de cárcere* abarca nada menos que siete volúmenes en su edición italiana. Buzzi ha expurgado en ellos—no obstante su dispersión de conceptos y su carácter más que misceláneo—una «teoría política» que es mucho más un intento de ofrecer la sustancia del pensamiento del creador marxista italiano que no una exposición sistemática de conceptos doctrinales que puedan tener ulterior aplicación al campo contingente del orden práctico. Así, encuadra su realización en los cuatro apartados esenciales de la obra: el primero, dedicado al «Progreso del pensamiento de Gramsci», en sus tres tiempos capitales de colaborador del semanario—luego diario—*Ordine Nuovo*, órgano del marxismo «dopoguerra» de los años veinte; como fundador del P. C. I., rama desgajada del socialismo italiano en el que también militó Benito Mussolini; y, por último, en la obra más definitiva de los mencionados *Cuadernos de cárcel*. En su segunda parte analiza los «Fundamentos históricos de la teoría política», con tres subapartados que aspiran a reflejar el pensamiento gramsciano sobre la acción de los intelectuales en la política, la crítica del escritor marxista ante la actividad literaria y su observación analítica de los momentos cruciales de la historia italiana, de las comunas medievales al Renacimiento y de la edad moderna al trance engendradora de la independencia nacional: el «Risorgimento». La tercera adentra su estudio en los «Fundamentos filosóficos de la teoría política», y en ella Buzzi contrasta el pensamiento de Gramsci con el idealismo de su primer maestro Croce, con su particularísima interpretación de Maquiavelo y con su concepción de un «nuevo humanismo». La cuarta y última lleva el mismo título que el general del libro, «La teoría política», y en ella se exponen las tesis del pensador comunista acerca de su noción sobre «política», la misión del «partido» como guía y avanzado de tal misión, los objetivos revolucionarios y la función del Estado en la sociedad conquistada por la doctrina marxista, rematándose la obra con unas precisiones cotejando la clásica doctrina de Carlos Marx y sus coinci-

dencias y diversiones—tácticas y temáticas—en la línea conceptual de Antonio Gramsci.

Indudablemente este teórico comunista se distingue por su valoración del papel del intelectual en los movimientos modernos de «masas»—que no del «proletariado», expresión que rehúye por razones no bien esclarecidas—, pues le asigna una función esencial como adelantado e intérprete de esas tendencias colectivistas. Tanto por ello como por sus interpretaciones de los esquemas-clave de la historia italiana, se comprende que su obra ha merecido muy diversa estimación—cual ocurre comúnmente—según el ángulo parcial y prefigurado de sus enjuiciadores: para unos—los comunistas químicamente puros—, al preconizar una hegemonía en la dictadura de lo que él llama «las clases subordinadas» conciben tal predominio no solamente en un sentido político-económico, sino más acentuadamente en otro ético-cultural y fuerzan esta premisa para destacar que las doctrinas de Gramsci se ajustan por entero a los esquemas formulados por la línea ideológica que enlaza las proposiciones de Marx-Engels con las de Lenin y Stalin. Otros, le atacan atribuyéndole audacia improvisadora, sin preparación científica, como un producto propio de un excesivo ideologismo superficial, característico de quienes se han atiborrado de lecturas y de reflexiones que carecen de base formativa suficiente para digerirlas y fecundarlas. Y algunos señalan la dosis de originalidad de sus planteamientos, como sugerencias o enfoques cuya validez se actualiza ante determinados fenómenos socio-políticos vigentes.

La antología prieta y abundante de sus fórmulas y afirmaciones han significado para Buzzi una tarea laboriosa en la que puede apreciarse cierto entusiasmo por la obra de su modelo. Afloran en ella multitud de hechos y consideraciones que siguen tentando a la meditación del aficionado o curioso por acontecimientos de tipo económico y sociológicos propios del tiempo hodierno. Antes de que, no hace mucho, cundiera entre las élites europeas el tema del «desafío americano», el autor ha encontrado en párrafos textuales de los *Quaderni de cárcere* premoniciones útiles para la comprensión de un impacto político-económico que aletea por todos los confines de la ocupación presente de muchos europeos. Así, Gramsci define el «americanismo» (esto es, el espíritu de la concepción norteamericana del mundo actual) no como un liberalismo aduanero o político, sino «en el sentido más fundamental de la libre iniciativa y del individualismo económico que llega por sus propios medios, en cuanto «sociedad civil», en razón del desarrollo histórico mismo, al régimen de la concentración industrial y de los monopolios». Por esto, Buzzi constata que «si el capitalismo ha tomado en Europa, después de la guerra de 1939 [en 1945] un esplendor «milagroso», ello es debido a la [propia] guerra, que ha destruido instituciones anticuadas, y asimismo a la constante competencia americana, que obliga a la sociedad europea a modernizarse, es decir, a racionalizarse... [en contra de quienes] querían ver sus tipos anacrónicos de producción protegidos de la competencia por la intervención del Estado».

NAVARRO LATORRE

JOSÉ CAYUELA: *Helder Cámara. Brasil ¿un Vietnam católico?* Editorial Pomare, Santiago de Chile-Barcelona-Buenos Aires, 1969; 300 págs., Ø17,5 x 23 Ø.

Durante años, la imagen que el Brasil ha exportado y transmitido ha sido fundamentalmente folclórica y acentuadamente superficial; se pensaba en un país sin problemas, bañado en una leve inconsciencia de permanente carnaval, la imagen venía reforzada por una formulación optimista frente a la idea de un país de vegetación pródiga en el que la naturaleza hacia amable la condición humana y posibilitaba un encuentro despreocupado con las realidades cotidianas.

De poco tiempo a esta parte, esta visión idílica que roza la utopía, ha venido cambiando; el cine y la novela nos han dado cuenta de la existencia de un país inmenso, dilatado y diverso en el que se encuentra la selva prós-

pera y exuberante, en el que existen grandes estados, algunos de ellos mayores que algunos países europeos, en los que reina la prosperidad y la tierra pródiga hace posible el desarrollo de grandes cabañas de maderas y grandes complejos agrícolas, pero en donde no falta tampoco la zona deprimida y miserable, la ciudad que perdió la fama y la fortuna y hoy es un reducto de soledad y silencio, en donde no falta tampoco el polígono árido al que la naturaleza ha negado el agua.

José Cayuela es uno de estos españoles de América que ha vivido una gran parte de su vida en Chile, dedicándose al periodismo y viajando por diversos países del continente. En 1968 entrevistó en Recife al arzobispo Helder Cámara, figura polemizada y discutida por sus ideas sociales y su decidida acción en favor del proletariado desposeído de su diócesis.

Arzobispo de Olinda y Recife, fundador del movimiento «Acción, Justicia y Paz», Dom Helder es la figura más representativa de la iglesia brasileña en el momento actual. Sus pastorales y su acción decidida frente a la injusticia, pero también frente a la violencia, está puesta de manifiesto en este libro, en que por una parte, con claro estilo periodístico, se nos describe al hombre inserto en su cuadro geopolítico y en la línea de las tensiones político-sociales, que lo condicionan, y por otra, se describen los principales hitos de su pensamiento, a partir de la presentación de sus textos más representativos, en los que se nos revela el pensamiento de un hombre que, respetando a aquellos que en conciencia se sintieron obligados a optar por la violencia y demostraron su sinceridad con el sacrificio de sus vidas y acusando a los responsables de esa violencia, afirma su vocación personal, que es la de un peregrino de la paz. «Siguiendo el ejemplo de Pablo VI—dice—prefiero mil veces que me maten a matar.»

Cayuela ha comprendido perfectamente el gran drama nordestino, la tragedia del nordeste brasileño, enorme polígono de la sequía y de la sed, escenario de constantes emigraciones campesinas, promovidas no ya por una búsqueda de mejores condiciones de vida, sino por una imperiosa necesidad de subsistir. En entrevistas personales, ha tenido acceso a personas que, como Gregorio Bezerra y Francisco Julião, representan la parte más importante de la subversión nordestina, de la agitación que sacude y conmueve a los campesinos, uniéndolos en ligas y lanzándolos ansiosamente en busca de su propio destino.

Desde este trabajo de comprensión, el libro, a través de un hombre, nos deja ver, no un país, sino una enorme región, lo suficientemente grande para ser escenario de otra de las sangrientas guerras, que hemos visto gestarse. La tesis final se cifra en esta interrogación inquietante: ¿podrá impedir el arzobispo Helder Cámara que el gigantesco Brasil se convierta en un Vietnam católico?

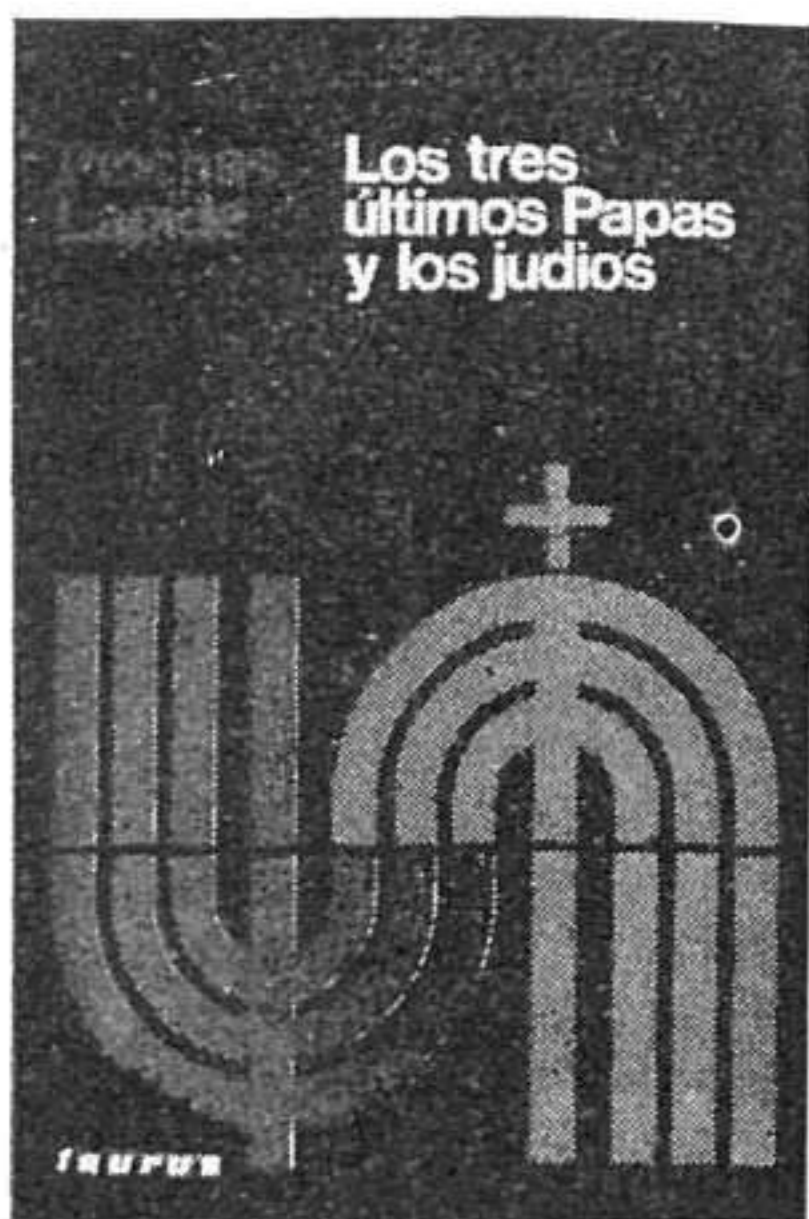
Es posible que un conocedor más profundo del Brasil, que aun poniendo menos énfasis en el análisis de la región nordestina, haya logrado una perspectiva más general del enorme conjunto geopolítico, tenga que refutar en parte las tesis del autor y contestar negativamente a su angustiada interrogación.

Brasil no es un país, sino un enorme, despoblado y casi vacío continente. En la inmensidad de su geografía, los estados y las regiones han crecido con una independencia que da el aislamiento, con una incomunicación que sólo mitiga la relación de todas las ciudades, estados y departamentos con la gran urbe capitana, Río de Janeiro. Al ser distintos los supuestos que ordenan las vivencias y convivencias en los diversos estados y ciudades, es diferente también la matización de un acontecimiento en los diversos lugares del Brasil, y es casi imposible la adquisición de una conciencia de clase o de una convicción revolucionaria, a nivel nacional, en ciudades y comarcas tan absolutamente diferentes como pueden ser el seco, hosco y miserable estado de Ceará, y el próspero Río Grande del Sur. Paralelamente hay que considerar que junto a la imposibilidad de un desarrollo uniforme, de una subversión brasileña, existe la certidumbre de una represión a la que darían respaldo los recursos de poder y de control social perfectamente instrumenta-

dos con que cuenta el presidente del Brasil, como cabeza de un vigoroso sistema oligárquico.

Recife, como eje vital del nordeste brasileño, sólo puede ser el escenario de una revolución local tan profunda y sangrienta como puedan permitir las fuerzas en presencia, pero nunca encender una total subversión brasileña, que el actual grado de desarrollo y de perspectiva nacional de los problemas impide totalmente. Pese a este reparo, el libro que firma José Cayuela, y que nos ofrece editorial Pomaire, es un gran documento y testimonio sobre uno de los problemas más duros y acuciantes que sacuden ese crisol de injusticia y esperanzas que llamamos América Latina.

RAUL CHAVARRI



PINCHAS LAPIDE: *Los tres últimos Papas y los judíos*. Editorial Taurus. Madrid, 1969; 380 págs., Ø16x24Ø.

Este libro historia la actitud de los tres últimos papas ante el desgarrador problema judío. Su autor se ha documentado en los archivos sionistas en la Universidad de Brea y entre judíos de todo el mundo, supervivientes de los hechos históricos a los que se refiere, y que son, fundamentalmente, la persecución de los judíos emprendida por el nazismo y la actitud del Vaticano frente a ella, representada principalmente por Pío XI, Pío XII (entonces cardenal Pacelli, secretario de Estado del Vaticano) y Juan XXIII (delegado apostólico en Grecia y Turquía durante los años de la guerra).

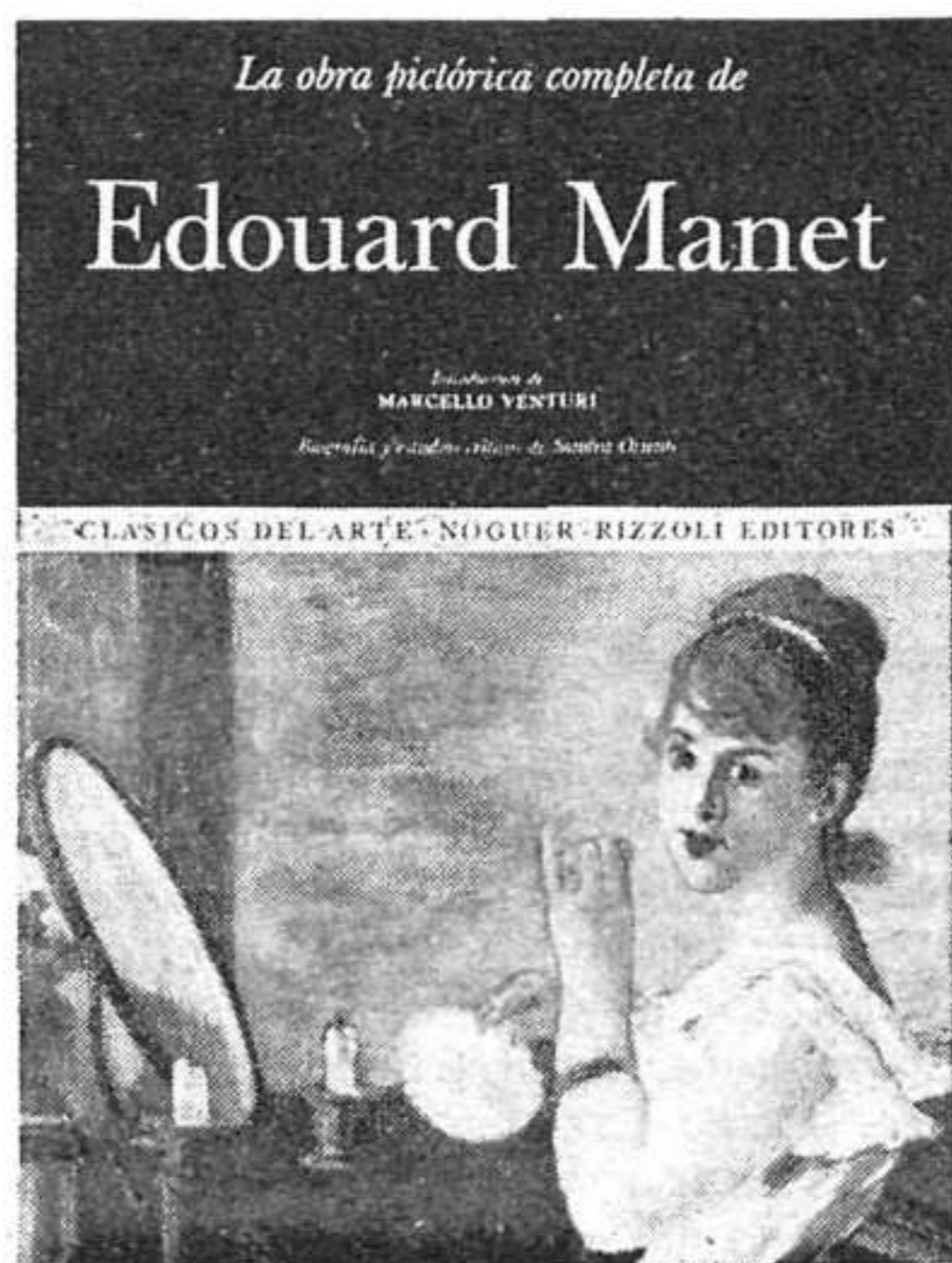
Pinchas E. Lapide, canadiense de nacimiento e israelí por propia decisión, fue miembro fundacional del primer kibbutz, en las montañas de Gilboa. Voluntario en el Ejército británico, hizo las campañas de Africa del Norte e Italia. Posteriormente, ya en Israel, ha realizado servicios diplomáticos y ministeriales en el Departamento gubernamental de Prensa. En su bibliografía cuenta con obras como *El profeta de San Nicandro*, historia en torno a un grupo de campesinos, convertidos al judaísmo, que conoció durante la campaña de Italia; la novela *Shalom, Shalom* («Paz, paz»), *Guía del peregrino en Israel* e *Introducción al cristianismo israelí*.

Lapide replica al ambiente creado por Hochhuth, en su divulgada obra teatral *Der Stellvertreter*, con el estudio de una realidad histórica, que muestra la actividad de la Iglesia Católica en defensa de los judíos perseguidos, y que resume afirmando: «Pío XII salvó más judíos que todos los políticos del mundo occidental juntos.»

El autor comienza analizando las analogías comunes existentes entre el judaísmo y el cristianismo, aportando el siguiente testimonio: «Sobre cinco firmes columnas descansa la herencia común del judaísmo y el cristianismo: ambos rezan a un solo Dios, ambos basan su fe en la Biblia y comparten esperanzas mesiánicas. Nacidos y madurados en la tierra de Israel, ambos recibieron sus leyes de legisladores, profetas y apóstoles judíos.»

«Un budista o un marciano podrían, por tanto, llegar justificadamente a la conclusión de que estos cinco vínculos habrían tenido que dar por resultado una gran amistad entre ambas religiones y una alianza espiritual estable. Desgraciadamente, no es así como actúa la naturaleza humana. Si existe en sociología "la ley de repulsión de lo dispar", también es cierto

OTROS LIBROS



MARCELLO VENTURI: *Edouard Manet*, Clásicos del Arte, Noguer-Rizzoli Editores, Barcelona, 1969, 128 págs., Ø24x31,5Ø.

Otro espléndido volumen de la colección «Clásicos del Arte», Noguer-Rizzoli. Marcello Venturi ha escrito una breve introducción en la que sitúa a Manet en su época, época de incompreensión de su pintura, revolucionaria y al mismo tiempo inspirada en los clásicos que más amase: Giorgione, Tiziano, Velázquez, Goya. La biografía y los estudios críticos son de Sandra Orienti. La traducción lleva la firma—ya habitual en esta serie—de Francisco J. Alcántara. Ilustraciones en color y una iconografía completa en blanco y negro. Manet, que abre el paso al impresionismo, es hoy un clásico (un clásico, no un académico), y tuvo la dicha de ser considerado el Chéjov de la pintura y merecer los elogios de tres grandes escritores de su tiempo: Baudelaire, Mallarmé y Zola.

que en la religión comparada es preciso contar con la regla de "El odio de lo semejante". Más aún, con frecuencia le parece al historiador que, cuanto más pequeña es la diferencia dogmática que divide a sectas rivales o a religiones afines, tanto más sangrientas son las guerras internas y más grande el recelo y la amargura que reinan entre ellas. Es extraño, pero cierto, que el judaísmo, creador en cierto sentido del cristianismo, se ha convertido en un verdadero paria dentro del ámbito de éste.»

A partir de este esquema el autor hace una breve historia de las relaciones entre el papado medieval y los judíos y las actitudes básicas de la postreforma, para después estudiar la época posterior a la reforma como introducción a los tiempos modernos, presididos por el análisis de la obra de los tres últimos papas. Pasando por un detenido estudio de estos tres pontífices, hasta llegar al esquema del Concilio Ecueménico relativo a los judíos, se hace una historia de este reencuentro y replanteamiento de las relaciones entre cristianos y judíos, concluyendo la obra con un acento de esperanza en cuanto al futuro, no ya del actual diálogo, sino de unas más firmes bases de colaboración.

RCH

MARJORIE OGILVY-WEBB: *El Gobierno explica* (Los servicios de información en el Estado británico). Colección Mundo Científico. Editora Nacional. Madrid, 1969; 240 págs., Ø17x25Ø.

Este libro representa—como afirma su prologuista—una aportación importante al conocimiento de una actividad característica del Estado contem-



ROGER BASTIDE: *Las Américas negras*. Alianza Editorial. Madrid, 1969. 207 págs. Ø11x18Ø. JULIAN MARIAS: *India - Israel*. Alianza Editorial. Madrid, 1969. 190 págs. Ø11x18Ø. FERNANDO DE ROJAS: *La Celestina*. 239 págs. Ø11x18Ø. PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *Tragedias (3)*. Alianza Editorial. Madrid, 1969, 529 págs. Ø11x18Ø.

La colección de bolsillo de Alianza Editorial alcanza con los títulos reseñados y recientemente aparecidos el volumen 207, manteniendo el interés de los lectores con obras de diversos géneros, todas ellas pertenecientes a autores de prestigio y de indudable calidad.

JUAN RAMON JIMENEZ: *Segunda antología poética*. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1969. 259 págs. Ø11,5x17,5Ø. WILLIAM SHAKESPEARE: *La primera parte del Rey Enrique IV*. La segunda parte del Rey Enrique IV. Col. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 1969. 227 págs. Ø11,5x17,5Ø.

Dos nuevos volúmenes extras de la cualificada colección Austral: Segunda antología poética, de Juan Ramón Jiménez, que presenta el texto primero de poemas que en sucesivas elaboraciones ha variado considerablemente, sin alterar su original materia prima lírica, y la primera y segunda parte de Enrique IV, máxima tensión del

quehacer histórico-literario de Shakespeare.

MANUEL RUIZ LAGOS: *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*. Ed. del Autor. Granada, 1969. 71 págs. Ø16x22Ø.

Continúa Ruiz Lagos aportando páginas de esclarecimiento del teatro calderoniano con el estudio titulado *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, donde encontramos los siguientes capítulos, todos del máximo interés: «Aproximación a la estética pictórica de Calderón», «El poema barroco descriptivo en Calderón: El sentido pictórico frente a la Naturaleza», «Fuentes y jardines en la descripción calderoniana», «Connotación del color: base de la teoría y práctica escenográficas» y «Conclusión en la práctica escenográfica».



HERMAN MELVILLE: *Tahipi*. Editorial Andorra. Andorra, 1969. 374 págs. Ø13x19Ø. ANNE Y SERGE GOLON: *Angélica se rebela*. 430 págs. Ø13x20Ø.

Dos nuevos títulos de Editorial Andorra, empresa que está dando a la estampa obras de singular interés y esmeradamente presentadas: *Tahipi*, de Herman Melville, es un atisbo en la vida polinésica de los mares del Sur, y *Angélica se rebela*, una novela de gran éxito de público, original de Anne y Serge Golon.

poráneo: la información. Su valor especial está en que no es una divagación teórica, sino la descripción detallada de una experiencia. La experiencia concreta de un Estado, el británico, en el que se dan unas circunstancias políticas determinadas, contando con las cuales, esta aportación documental adquiere un significado que no debe pasar desapercibido al lector de esta edición, que, por supuesto, no será un súbdito de Gran Bretaña, sino una persona interesada por la materia informativa, como especialista, o por lo que su tratamiento significa, dentro del contexto político, como persona preocupada por el conjunto de actividades que configuran el manejo de la cosa pública en nuestros días.

Desde esta perspectiva, hemos de estimar, en principio, el valor de la sinceridad expositiva con que se presenta la experiencia. Es, quizá, una característica del estilo político anglosajón, la de favorecer extraordinariamente la publicidad de la gestión pública. En cierto modo, cuando, en este libro, contemplamos con detalle la experiencia informativa del Estado británico, sentimos una sensación similar a cuando vivimos, minuto a minuto, la tensión emocionante de un lanzamiento espacial en las instalaciones de la NASA, y, en consecuencia, la sensación contraria a cuando recibimos una comunicación oficial desnuda de determinada experiencia, realizada en una incógnita base espacial de un determinado estado enigmático. Aquí una técnica, la de la información, no aparece recubierta de velos, sino claramente explicada, como necesidad social y política, y sometida a los posibles debates críticos que sobre su justificación pudieran producirse. Esto no quiere decir que la obra sea una indefensa confesión de parte. Muy por

el contrario, es un capítulo más de esa hábil forma de comunicarse el Estado con la opinión, presentando los hechos con verdad, a la vez que se justifican dichos hechos.

Esta forma hábil, supone la colocación, en proporción adecuada para el fin previsto, de aquellas facetas de la actividad informativa que son prácticamente indiscutibles, compensando, en el conjunto, aquellas otras más propicias a una consideración polémica desde una cierta filosofía política. Supone que las primeras pueden ser, simplemente expuestas y, quizá, magnificadas; mientras, las segundas, han de ser argumentadas y, quizá, en algún grado, moderadas. Por ejemplo, el lector verá, al llegar a ciertos momentos de este libro, cómo no es lo mismo explicar en qué forma sutil, los ministros del Gobierno se benefician, en su imagen pública, de la acción de los servicios oficiales de información en forma condicionada a que, el momento de su actuación difundido, pertenezca al interés general del Estado o al interés político de su grupo de procedencia ideológica. Sutileza fácilmente precisable en el plano normativo, pero, en verdad, difícilísimamente precisable en sus consecuencias prácticas.

El libro, que tiene mayor interés para los conocedores de la actividad informativa en su vertiente pública y privada, realiza una completa descripción de un sistema informativo con especial atención a la preparación de los funcionarios, la coordinación de la información y otros datos de sobresaliente interés; su publicación en español tiene un notable valor para los técnicos de la administración informativa, y para los estudiantes de los medios de comunicación de masas en sus distintos aspectos.

RCH

VUELTA A LA PREHISTORIA

ALBERT DELAUNAY Y OTROS: *La aparición de la vida del hombre*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1969; 295 págs. Ø11 x 18Ø.

Esta obra es una recopilación de trabajos efectuados por una serie de científicos franceses, salvo el colofón, que es realizado por Joshua Lederberg. El primer escrito se debe a Delaunay, jefe del Servicio en el Instituto Pasteur de París. «La vida sobre la Tierra» es una exposición somera de la nueva ciencia denominada exobiología y a la que tantos medios aportan rusos y americanos. Sin embargo, la forma de presentarnos su temática puede considerarse excepcional. No obstante, como es lógico ante la teórica de la vida, no hace más que tocar los distintos sistemas filosóficos que cree más idóneos para enlazar con la biología. Su conclusión es la que debe de ser ante la ignorancia del Más Allá. ¿Cuál es el destino del hombre? Las frases llenas de fe del padre Augusto Valensin son repetidas por este gran biólogo. Termina su tesis manteniendo que la célula no puede ser considerada como el átomo biológico.

Raul Michel May, catedrático de la Sorbona, escribe sobre «La reviviscencia». Después de hacer una magnífica síntesis histórica de las diversas pruebas realizadas para demostrar la reviviscencia en diferentes estadios del tiempo, pasa a considerar la de los rotíferos, angululitas y tardígrados, así como semillas, tejidos y animales de vida complicada. Su conclusión es la de una vía abierta a la exploración de esta sima con escasa luz.

Luis Fage, presidente de la Comisión de Espeleología de C. N. R. S., en las «Nuevas observaciones sobre la adaptación cavernícola», presenta un trabajo de muchísimo interés sobre los troglodios y su adaptación al medio, incluyendo un estudio del metabolismo en diferentes especies de insectos.

H. Hoestlandt, profesor de zoología de la Facultad libre de Lille, toca el tema de la «Vida abisal». Después de realizar una breve historia de las exploraciones abisales, da a conocer los procedimientos directos e indirectos que suelen emplearse para dichas investigaciones y las realidades que han podido descubrirse. Nos habla luego de su fauna, de los elementos químicos que integran el agua del mar, de sus extrañas corrientes, de sus diferentes presiones y de los organismos que las resisten. Termina por admitir la gran plasticidad de los seres para sobrevivir. Después de leer a Fage, nos sorprende que en tan breve tiempo pueda decirse tanto.

J. Rosset, encargado de Curso en la Facultad Católica de Ciencias de Lyon. Sus «Reflexiones sobre el gigantismo» mantienen la teoría que la inadaptación de las especies enormes conducen

a la desaparición de éstas al existir un verdadero desequilibrio entre la naturaleza externa y el ser biológico.

Jacques Leconte, del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, en su obra «Los límites de la vida», nos dice que puede ésta desarrollarse en cualquier lugar, incluso fuera de nuestro planeta.

René Mouterde, profesor de Geología de la Facultad Católica de Lyon, en «La aparición del hombre», nos habla de los diferentes restos humanos encontrados en distintas latitudes, así como sus obras. Pese a aceptar la plena evolución, no rechaza la idea cristiana y termina diciendo «creación que se modifica mediante la evolución por mandato del Creador, parece más digna de la grandeza de Aquél que la intervención múltiple de las creaciones sucesivas».

El trabajo de J. Piveteau, profesor de Paleontología de la Sorbona, completa el trabajo de Leconte.

A. Delattre, decano de la Facultad libre de Medicina de Lille, y R. Fenart, encargado de Investigaciones en C. N. R. S., nos narran de forma amena, en «La evolución del cráneo y del cosmos», cómo el vestíbulo y mandíbula influyen en los animales para conseguir la posición erecta que llega a confirmar al hombre.

El vestíbulo sirve de unión física entre el animal y el cosmos. Delattre consigue imbuirnos en nuestras mentes una serie de sugerencias entre la realidad de los órganos y su acondicionamiento a la «psique». Este ensayo bien merece servir de amplio camino para ulteriores investigaciones.

Marie-Henriette Alimen, directora de Investigaciones en el Centro Nacional de Investigación Científica. Su trabajo titulado «El arte prehistórico» concluye con una interrogante. ¿Existe algún vínculo entre el arte y los factores determinantes de la vida?

F. M. Bergounioux, director del Laboratorio de Geología de las Facultades Católicas de Toulouse, en «Mentalidad religiosa y prehistoria», nos muestra al hombre en sus diferentes fases culturales. Su síntesis en el proceso de transculturación es digno de ser alabado.

George Michel, director del Laboratorio de Bioquímica de la Facultad Católica de Lyon, en la «Vida fuera de la Tierra», inserta un cuadro de habitabilidad en los distintos planetas.

Joshua Lederberg, premio Nobel 1958 y profesor de Stanford en California, en Exobiología: «Perspectivas de una vida extraterrestre». Trata de justificar la existencia de esta ciencia y abre una maravillosa ventana de investigación hacia unas posibilidades de vida en otros mundos. Este trabajo no es ni más ni menos que una conferencia dada por el autor en Niza en 1960.

JOSE LUIS DE BEAS

es posible pedirle su juicio a un difunto? En vista de ese silencio doloroso, cabe entregarse al homenaje incondicionado, a lo que suele decirse, y es justo normalmente decirlo, ante una obra que ya no puede tener continuación.

Voy a hacerme a la idea de que Miguel Labordeta no ha muerto, y, por tanto, va a leerme. Ya sé que esto es demasiado alarde imaginativo, pero no encuentro otro modo de ser leal con el poeta y conmigo mismo.

La poesía de este zaragozano ha estado siempre en la otra punta de la rutina que, por unos u otros motivos, ha mandado mucho en el inmediato pasado —y aún manda—. No quiere decir esto que Labordeta descubriese realmente nada, sino que negándose a seguir, por ejemplo, el narrativismo, el lenguaje directo —directo al fracaso tal cual vez—, la intención llamada trascendente y la hartura de conceptos disfrazada en nombre de una lírica al servicio de, hizo que sus poemas resultasen casi como los de un señor que anda en otro mundo. Y da la casualidad que estaba más en este mundo que bastantes de quienes creyeron a ciegas en la fórmula realista. Lo de Labordeta proviene del superrealismo, con la veta sarcástica o irónica acentuada, es decir, de un aire romántico que sufre descomposición. El cruce que se advierte en el hacer del autor de Sumido 25 procede de un impulso vanguardista —al viejo estilo— sobre el que hubieran caído las decepciones de un hombre tras una guerra española y otra universal. Labordeta jugó a ser atrevido, al no poco inocente propósito de asustar al burgués (que no le leía), mas pronto pudo descubrirse que tras y dentro de ese juego andaban preocupaciones semejantes a las de sus compañeros de la poesía del momento.

La expresividad buscada en los poemas ya clásicos de lo que fue un día revolución estética concluyeron por servirle para decir sus cosas, digamos que más serias, de un modo distinto, tierno y también desenfadado. Su técnica poética, cuando alcanza rotundo valor es al emplearse en apoyo de una materia que no es sólo la propia de un poeta que realiza ensayos de cara a la minoría. Ayer, Labordeta había escrito ese poema simbólico y vivo que es Un hombre de treinta años pide la palabra; en este libro encuentro dos al menos que se asemejan al citado: 1936 y La guerra civil. En el primero dice: vanas son las preguntas a la piedra / y mudo el destino insaciable por el viento / mas quiero hablarte aquí de mi generación perdida / de su cólera paloma en una sala de espera con un reloj parado para siempre. En el segundo: todo fue consumado / todo fue / consumado / todo fue arrebatado / por un / viento / impasible... Este último ofrece el aspecto de la poesía gráfica, cuyo empeño ha pasado en gran parte a la poesía concreta actual, y otros poemas, la mayoría de ellos, aparecen dispuestos tipográficamente en ese orden visual y fónico.

La diferencia entre unas y otras piezas es, a mi juicio, la que separa un ejercicio de dedos de una escritura con interés auténtico. ¿Que en el ejercicio de dedos, un sí es no es vanguardista, se desentumece lo anodino? De absoluto acuerdo; pero siempre que se dé el paso adelante conjugando instrumentación y contenido. Donde son más libres las palabras es en el poema en el que se juega de verdad algo.

Labordeta creyó en la estética —no hay más que leerlo—: en la general y en la particular. Se salvó del rollo, del sentimentalismo demasiado al descubierta, de las consignas y las pretensiones redentoras. Erró, creo, en confiar acaso demasiado en la eficacia de algunas y va venerables fórmulas.

Es inevitable: no puedo escribir como si Labordeta estuviese vivo. Cierro su último libro y me hago cruces del final del poeta. Mirando la portada de su obra póstuma alabo la oportunidad de abrir una colección de poesía, de tan magnífica fachada como ésta, con una obra del recién desaparecido lírico —lírico siempre—. Deseo que Julio Antonio Gómez, director de estas ediciones, siga haciendo compatible la calidad con la espléndida presencia tipográfica.

LUIS JIMENEZ MARTOS

EMILIO MIRÓ: *Vencedores del tiempo*. Colección Alamo. Salamanca, 1969; 64 págs., Ø14 x 20,5Ø.

Hay que tomarse muy en serio ese fenómeno poético que Diaz-Plaja llama culturalista y tiene una de sus reacciones actuales en la obra de Gastón Baquero, principalmente en *Memorial de un testigo*, que publicó «Adonais» hace unos tres años. (Si vale un inciso diré que ese poemario es uno de los más importantes de los últimos tiempos, como los acostumbrados a apreciar bien saben.) No cabe duda que ese culturalismo —¿quién no ha caído en él?— tiene una de sus motivaciones en la crisis de invención, pero no cabe duda también que el ejercicio de recreaciones a que se entrega, implica una operación no poco creadora. La cultura proporciona el tema; lo difícil es conseguir que ese tema no llegue a parecer poco menos que inédito. Lo difícil es que el poeta salga, como él mismo, del cúmulo de determinantes que, en tales casos, le envuelven.

Emilio Miró no había publicado aún ningún libro de poemas. Le conocíamos por su tarea profesoral y por su página de crítica en la revista *Insula*. Emilio Miró es un poeta que escribe crítica, no al contrario, y si pasamos lista, resulta que eso mismo son los que comentan y valoran —esto último en menor número— tantos libros de versos como aparecen en España. Que la rutina mental, y otras causas más oscuras, se resista a considerar que crítica e invención pueden ser compatibles no es sino uno de los ejemplos de ese tic hispánico muy propenso a evitar toda clase de competencia.

Unos poemas iniciales nos sitúan en la atmósfera precisa para adentrarnos en lo que sigue; una atmósfera mediterránea que va ganando adeptos, según es patente. Hay un paganismo de origen y de formas —el cuerpo ya presente su música triunfal— que cualifica a los protagonistas, a los vencedores del tiempo, a los que se amaron sobre las arenas. Este no es sino el prólogo para ir glosando, recreando, una serie de figuras que pertenecen a diversas épocas.

El desfile se inicia con Antígona, y tras tomar por pretexto a varias personalidades de los tiempos antiguos, sigue con Goya, Van Gogh, Safo, Goethe, Dante, entre otras, y concluye con Jovellanos, Machado, Vallejo y Cernuda. Se nota que Miró es sensible a la admiración por el poeta sevillano, ahora renacido en la estima. El procedimiento del autor es el del retrato en profundidad; los trazos corporales y biográficos sirven a la búsqueda del sentido de cada una de esas vidas y de su significación dentro de una cultura. Pero no se crea por ello que el autor se dedica a demostrarnos lo que sabe sobre ellos; lo que hace es demostrarnos su visión y sentimiento ante ellos, con lirismo —belleza por delante— que no gasta palabras en vano.

Encuentro especialmente destacables aquellos poemas en que, además del retrato, se produce una especie de dramatización muy concretada a un ámbito: así Dante y Jovellanos en el castillo de Bellver, aunque los hay conseguidos —mayormente— en los de tono elegíaco que figuran al final del volumen; no es casualidad que correspondan a poetas contemporáneos.

Esta primera salida de Emilio Miró es todo lo digna que cabía esperar. Grandes hombres y mujeres le han servido de apoyo. Me siento curioso de comprobar cómo Emilio Miró, tras esta primera experiencia de libro, va a apoyarse en su interior a secas, sin mezcla de culturalismo alguno.

JM

ANDRÉS G. NIÑO: *Poemas breves*. León, 1969; 146 págs., Ø12 x 16,5Ø.

Comenzar a ofrecer impresa una tarea de poesía admite distintas variantes, que van desde la conducta del impaciente a la del que prefiere ser considerado tardío a sin interés. Por otra parte, los que prefieren la cantidad a la calidad, y estiman la primera un mérito en sí, me recuerdan a los niños y los mayores que comen con los ojos. Los ojos fueron creados para otros menesteres.

Andrés G. Niño —nacido en Valladolid en 1938— es niño en la publicación.

UN LIBRO POSTUMO Y DOS LIBROS INICIALES



MIGUEL LABORDETA: *Los soliloquios*. Ediciones Javalambre. Zaragoza, 1969; 132 págs., Ø21,5 x 23,5Ø.

Es rara la actitud verdaderamente rompedora, y se comprende que lo sea: supone muchas veces arriesgarse al aislamiento. Miguel Labordeta (1921-1969) se atrevió a hacer sonar su música a pito solo, que diría Dámaso Alonso, no obstante tener esa música algunas relaciones con la tendencia protestaria y social.

Impresiona un libro póstumo. Si una de las razones por las que escribe el crítico es la de confrontar su opinión con la del autor (suponiendo que el autor sea partidario del diálogo), ¿cómo

de libros. Es cierto que estaba hasta ahora totalmente inédito, pero sus primeras composiciones —¿por qué desear este sustantivo?— aparecieron en revistas de Francia, Holanda e Indonesia. El poeta es fraile agustino y, en este volumen, reúne Poemas del sábado (1962-1965), El surco (1964), Sonetos de barro para un hombre solo y Llega la tarde (1963), este último de poemas en prosa.

Más que un principio, hay que juzgar la inicial etapa de quien ha querido no guardarse para sí los borradores silvestres. El Padre Félix García, su prologoísta, ha visto bien que el autor no ha querido prescindir de lo más auténtico de la lírica tradicional, pero sí de

los recursos gastados de la misma. Ese criterio ha de notarse en el abundante y muy vario quehacer de este joven poeta, que va despegándose poco a poco de lo estrictamente clásico para aventurarse en otros caminos con mayores posibilidades. Hay no poca artesanía —nunca estorba, al fin, aunque no se muestre al público— y también, ya digo, de lo otro y más positivo. El sentido de la poesía de Niño se dirige hacia adentro para dar forma a una espiritualidad amiga de expresarse adelgazada y hondamente. Con tensión y pureza. Ahora, el poeta tendrá que seleccionar de entre las tentativas que aquí muestra.

JM

ESPIRITUALIDAD

ANTOINE VERGOTE: *Psicología religiosa*. Taurus. Madrid, 1969; 380 págs., Ø13,5 x 21,5 Ø.

Me atrevo a señalar que es Vergote una de las primeras figuras mundiales en el campo de la psicología religiosa. Discípulo de Piaget y un experto intérprete del psicoanálisis, aúna en su postura doctrinal un espiritualismo científico con un personalismo dialéctico en la línea de una psicología genética. Es esta su segunda obra traducida al castellano, precedida por *Psicoanálisis y antropología filosófica*, en Ediciones Guadarrama. Ya cuenta en España con discípulos destacados, que han seguido sus lecciones en la cátedra de Lovaina.

Me propongo extraer los presupuestos doctrinales de su libro en función de los modelos antropológicos y psicológicos de que se vale. Su calidad de teólogo y de filósofo, pesando sobre su función de psicólogo, hace a veces indiscernible su postura doctrinal neta y determinada. A nuestro juicio, serán éstos los puntos capitales de su estudio: 1) la psicología religiosa como ciencia de puros fenómenos positivos; 2) concepción del hombre como un ser genético-proyectivo; 3) un modelo antropológico estructuralista-lingüístico; 4) dialéctica de motivaciones interno-externas en el fenómeno religioso. Sobre este cuadro tetrapolar discurre el pensamiento de Vergote, con incisivos análisis crítico-históricos de una sorprendente cultura y rigor científicos.

El punto de arranque consiste en explicar el comportamiento religioso humano como un fenómeno observable, excluida su trascendencia suprema y a Dios como el Trascendente inobservable. Terminará su libro con una indicación escalofriante, pero exacta: Dios es el Totalmente-Distinto, más allá de todas las aspiraciones y de todos los deseos que aspiran hacia El. En último alcance, la vivencia religiosa no trasciende los límites de una *percepción del mundo como signo de lo divino*. Si se prefiere, cuando se habla de experiencias religiosas se logra —como máximo resultado de presencialidad con Dios— una *captación, en lo que es humano y terrestre, del impacto de lo Totalmente-Otro*. Dios no es observable por métodos empíricos, y el psicólogo religioso debe prescindir metodológicamente de ponerlo como término de referencia de su observación, que supondría una grave incongruencia. Esto no significa que el psicólogo religioso prejuzgue que la conciencia humana es laica y humana, sino que debe sentirse solidario de la afirmación de que la conciencia está religada con el mundo, con los demás y con Dios, tal como aparece en una fenomenología del hecho religioso y del comportamiento existencial del hombre. El problema debe ser planteado con toda claridad: Dios no puede entrar como factor explicativo de los fenómenos psicológico-religiosos. Los análisis psicológicos no pueden recurrir, porque quedarían radicalmente invalidados, a presupuestos teológicos o metafísicos captadores de lo sobrenatural en la compleja red del comportamiento humano. Es sintomática la inequívoca postura de Vergote: «Por principio, la psicología religiosa no plantea el problema de la existencia de Dios y no acude tampoco a su intervención sobrenatural». Tocando tales lindes, la definición de psicología

religiosa es de una ambigüedad desconcertante, porque se apoya en una definición laxa de religión: «Una relación vivida y practicada con el ser o los seres suprahumanos en que se cree. La religión, en consecuencia, es un comportamiento y un sistema de creencias y de sentimientos» (Thouless). El problema se agudiza ante la pregunta: ¿Es la religión algo externo al hombre o algo interno? Planteadas así las cosas, la respuesta es siempre insuficiente y desorientada. Schleiermacher y Durkheim se inclinan por una de las partes de la alternativa respectivamente (lo interior o lo exterior). Depende ciertamente del momento cultural en que se vive, pero afecta al hombre integral: en ocasiones, predominantemente socializado, y, con mayor frecuencia, individualizado e interiorizado, pero nunca militante exclusivo de una sola ladera.

Un segundo tema hace posible la conceptualización de la psicología religiosa para Vergote. Nos referimos a su visión del hombre como *ser genético-proyectivo*. Creo que radica aquí el acierto más valioso de Vergote y también su postura más arriesgada y de más largo alcance. Puede quedar expresada en una fórmula de revolucionaria densidad: *el hombre no es un ser religioso, ético o político, sino que llega a serlo*. Conviene añadir, para orillar malentendidos, *por naturaleza...* Yo diría que las *disposiciones naturales del hombre (para lo ético y lo religioso) no son*, sino que se reducen a *posibilidades de ser*, siempre en situación y bajo influencias dispares. El haz de elementos que integran lo humano es incalculable: experiencias, impulsos, sentimientos, pensamientos, decisiones, irrupciones de lo real y presencia del otro, etc. (Vergote). La forma de «estructuración» de ese cúmulo de componentes determinará su conducta ética, religiosa y política. El grado de madurez es siempre un tránsito de lo involuntario a lo voluntario, de lo inmediato cósmico a la convicción profunda y firme. Este sentido *abierto* de la persona no la expone a una exterioridad desintegradora, sino que, contrariamente, la realiza de dentro afuera y de fuera adentro, pero con el centro en el *centro dinámico* de la persona, con perspectivas abiertas y con interioridades misteriosas. Superada una teoría sustancialista del hombre, cabe abordar el fenómeno religioso y el psicológico con unas posibilidades de acierto y validez rigurosas, flexibles e integrales. La ética también sale favorecida en esta nueva dimensión de la teoría antropológica, y la «libertad creadora» pasa a ocupar el centro de la filosofía moral. La mejor confirmación empírica de la verdad del significado genético-proyectivo del hombre, que conquista su condición ética, religiosa y política, nos lo proporcionan los momentos-límite: por ejemplo, en un accidente de automóvil, cuando damos vueltas de campana y no sabemos otra cosa que la de una catástrofe violenta y sin remedio, nos entregamos a ella *arreligiosamente y amoralmente*; ni un leve pensamiento religioso o moral cruza nuestra mente, ni surge un remordimiento de nuestra conciencia, ni se eleva una plegaria de súplica desde nuestro espíritu. He ahí una obvia prueba de que nuestra naturaleza humana no encierra la condición ética y religiosa, porque en los momentos-

límite se producen reacciones de naturaleza «pura» y no aparecen las dimensiones ético-religiosas.

Hay una tercera clave para interpretar la psicología religiosa, consistente en poner como modelo antropológico un *estructuralismo lingüístico*. El lenguaje arqueológico del cuerpo —el cuerpo vivido como *símbolo*— y el lenguaje como medio de información del cuerpo, son para Vergote temas señeros en su ensayo, ya citado, *Psicoanálisis y antropología filosófica*, que sirven de amparo a su teoría antropológica. «El lazo fundamental entre el cuerpo animado y el espíritu es la *estructura del lenguaje*, que, a su vez, da al cuerpo sus significados. *El lenguaje es esencialmente simbólico* en su propia estructura. El cuerpo vivido imprime su huella en el lenguaje y éste tiene poder para modelar el cuerpo y para desplegar o comprimir sus caracteres.» Austin ha clasificado el lenguaje en una doble significación: *actos ilocucionarios* y *actos perlocucionarios*. Los primeros tienen por misión expresar algo y se realizan al decir algo; los segundos vienen dados *por medio de decir algo*. Y, todavía, cabe considerar un tipo intermedio, llamados *actos elocucionarios*, que son *actos de decir algo*. Avisar, recomendar, constatar, describir, encomendar, condenar, etc., son *actos ilocucionarios*; atemorizar, insultar, reconfortar, animar, etc., son *actos perlocucionarios*.

Por último, recurre Vergote —a nuestro juicio— a una instancia que comporta una *dialéctica de motivaciones interno-externas* en el fenómeno religioso. Taxativamente puede plantear Vergote su solución a una fenomenología religiosa: «Un comportamiento religioso es una actividad que se orienta trascendentalmente en respuesta a una situación humana definida... Dicho de otra manera, el sujeto no es explícitamente más consciente de los motivos por los que se dirige a Dios que el niño lo es de las razones por las que ama a sus padres». Sin darle toda la razón a Freud, Vergote se inclina por la teoría freudiana de los dinamismos fundamentales de la conducta humana y de las leyes que rigen los conflictos, cambios de situaciones y el mundo afectivo-tendencial del hombre. La antropogénesis vendría a ser una estructuración dinámica de una personalidad, que tiene su punto de arranque en los *impulsos elementales* —libido, conservación de sí e impulso de muerte— y su término en el entramado de sentimientos, deseos, tendencias e impulsos que configuran un *yo* personal como sustitución del *Ello* impersonal. La situación —rasgos del mundo exterior capaces de provocar una respuesta de parte del organismo (Lewin)— y la estructura básica de lo humano conjugadas crean la madurez del hombre: lo externo y lo interno en síntesis dialéctica de interacción.

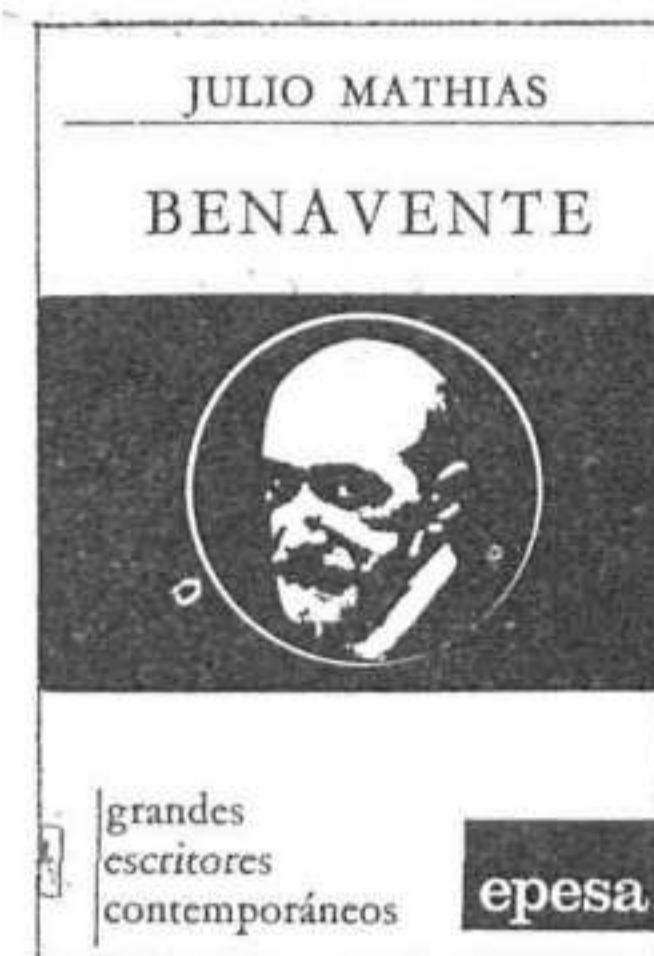
Queremos dejar constancia de que esta obra de Vergote representa un positivo avance y una puesta a nivel intelectual de los tiempos actuales, una disciplina que se abre paso para mantenerse con firmeza, dentro del campo de las ciencias, la psicología religiosa, tan joven como amenazada y con pocos principios sólidos. El esfuerzo de Vergote supone un gran talento y una penetrante reflexión y cultura.

FRANCISCO VAZQUEZ

DON JACINTO

JULIO MATHÍAS: *Benavente*. Editorial Epesa. Madrid, 1969; 161 págs., Ø11 x 17 Ø.

Dentro de la admirablemente concebida colección «Grandes escritores contemporáneos», de Epesa, Julio Mathías ha publicado un *Benavente pletórico de inteligencia y ponderación*. Nuestro dramaturgo había sido objeto de *apologías desmesuradas y negación sistemática de valores en su producción*



escénica. Haciendo alarde de un cabal conocimiento de la obra benaventina y de un bagaje documental insólito, Mathías logra en este volumen, tan escueto en páginas como fértil en ideas, un análisis desapasionado de los sesenta años de actividad teatral de Benavente.

En la introducción, evoca Julio Mathías al autor octogenario que pudo conocer en la posguerra española. Lo recuerda en sus ya octogenarias caminatas por la calle del Príncipe y justifica la ausencia de ímpetus renovadores, inviábiles a su avanzada edad, al tiempo que advierte cómo, superador de la dramaturgia de Echegaray, facilitó al teatro hispano sendas renovadoras que posteriormente transitarían Casona, Grau, García Lorca, Buero y los actuales. (Hay que decir que en esta relación de epígonos renovadores de nuestra escena se echa de menos la mención expresa de Mihura.)

El segundo capítulo, muy certeramente titulado «Un señorito madrileño», lo dedica Mathías a trazar una expresiva semblanza biográfica de don Jacinto, desde su nacimiento (1866) en el seno de una familia perteneciente a la «alta clase media» de la capital, hasta su muerte, el 14 de julio de 1954. En un tono de imparcialidad no exento de simpatía, Mathías recalca la obediencia de Benavente —a contrapelo de la voluntad familiar— a su llamada al teatro y su asombrosa facundia, como sólo se da en arte escénico hispano, la apoteosis popular cuando el estreno de La ciudad alegre y confiada, el Nobel, los avatares bélicos y la declinante posguerra.

Llegado el examen de las relaciones de Benavente con su generación del 98 y el modernismo, Mathías estudia las coincidencias y discrepancias del dramaturgo con sus coetáneos y lo señala como preponderantemente individualista, al tiempo que indica coincidencias —que no influencia— con Oscar Wilde y Bernard Shaw. En definitiva, Benavente fue un autor de su tiempo... inicial. Aunque púdicamente lo vela Julio Mathías, se trasluce que el tiempo de Benavente concluye, con sus mejores éxitos, en 1917, y que, a partir de entonces, resulta frustrado todo afán renovador en la obra del dramaturgo. La certera visión analítica de Julio Mathías admite que la producción benaventina supuso una sustancial reforma en los módulos teatrales vigentes en la etapa finisecular del XIX. Pero, ¿y después, hasta 1954? Benavente siguió haciendo «su» teatro, pero las circunstancias del entorno social habían registrado un viraje espectacular. Y la sociedad cuyas lacras zahiriera pertenecía al pasado. Su testimonio es ya, como Mathías reconoce, «un trozo de la España de ayer». Y eso lleva a la admisión implícita de que esa «España de ayer» ha durado en nuestra escena hasta 1954.

El documentadísimo estudio de Mathías se completa, en el volumen de Epesa, con una «Antología» para la que ha seleccionado fragmentos de Cartas de mujeres, El nido ajeno, La malquerida y La honradez de la cerradura, una completísima bibliografía de Benavente, subdividida en Obras dramáticas, Traducciones y adaptaciones y Obras varias, y una lista de estudios sobre Benavente, más el índice de nombres.

JUAN EMILIO ARAGONES

CANCIONERO

ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO: *El villancico*. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos. Madrid, 1969. 623 págs. Ø14,5 x 20Ø.

«Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI» subtitula Antonio Sánchez Romeralo este libro suyo, vasto, calador y riguroso que Gredos incluye en su Biblioteca Románica Hispánica: una colección que, número a número, se supera y afirma. Sánchez Romeralo ha hecho, aunque él no lo piense así («hay aspectos del villancico que aún no están maduros, y necesitarán todavía de estudios monográficos antes de ser tratados con suficientes probabilidades de acierto», escribe), un trabajo exhaustivo en torno a un tema en sí problemático, sobre cuyas arenas «hay que andar siempre con tiento».

No le asustan al autor las dificultades (multiplicidad de ejemplos, variantes extrañas, inciertos límites...), numerosas en cuanto que pretende determinar lo que es «poesía popular», sin mixtificaciones ni inferencias; y, para ello, profundiza en el estilo, a través de la lengua, claro reflejo del espíritu. Dos cuerpos poéticos utiliza Sánchez Romeralo a tal fin: uno popular (tradicional) y otro popularizante; de aquí que casi una tercera parte de la obra esté dedicada a la antología de textos, de los cuales los del segundo cuerpo agrúpanse en dos apartados: uno, que integran las piezas incluidas por Roncaglia en su *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolarisca* (Modena, 1953), y otro formado por las que Blecua y D. Alonso utilizan en su *Poesía de tipo tradicional* (Madrid, 1956).

Pese a todo ello, el autor no cree en la «pureza» popular ni en la posibilidad de detectar con seguridad las piezas auténticamente populares frente a las buenas imitaciones; sí, en cambio, en un estilo popular auténtico y en la posibilidad y necesidad de detectarlo y explicarlo. A ello se aplica a lo largo y lo ancho de su obra, que divide en cinco grandes capítulos: «Introducción al villancico» (nombre, glosa, tema del amor, popularidad y fortuna en el siglo XVI), «El villancico ante el problema de la poesía popular», «Estructura y forma en el villancico» (multiformidad, elasticidad, sentido e imprecisión formal, y estructura interna), «Caracteres del estilo» (brevedad, dinamismo, sobriedad, sentido dramático, intensificación expresiva, realismo y temporalidad, nombre cotidiano de las cosas, palabra poética) y «El problema de los orígenes (la tradición lírica galaico-portuguesa, las jarchas, el Frauenlied y el origen de la lírica europea). La prueba es larga y dura y lleva consigo muy varias implicaciones y complicaciones. «Para la sensibilidad de sus colectores—escribe Sánchez Romeralo—, la poesía de tradición popular ha solido ir unida a la idea de flor: flor, rosa, ramillete, vergel, floresta, primavera y flor de canciones. Para quien la estudia, sin embargo, la bella flor popular está erizada de espinas y el que se aventura en la floresta siente que camina por un tremedal y que la tierra que pisa no se ofrece segura a la pisada.» Pese a todo ello, el autor sale airoso, a fuerza de conocimiento, tesón y entrega.

Destaquemos, como dato curioso, el uso por parte de Sánchez Romeralo de los servicios del Computing Center de la Universidad de Wisconsin, que le permitió—según confiesa—«un análisis muy completo (por veces, exhaustivo) que jamás hubiera emprendido sin el auxilio y el aliciente de los computadores electrónicos». Vaya esto en desagravio de tales computadores, a los que el profesor Samuel acaba de insultar públicamente—con eco mundial, por cierto—, calificándolos de «idiotas ultrarrápidos». Sin razón.

CARLOS MURCIANO

estafeta

discos

ERNESTO BITETTI: Cuatro siglos de música española para guitarra. *Hispanovox*. HH 10-365.

Antonio Fernández Cid nos dice en la presentación de este LP de Ernesto Bitetti: «Sólo cuantos hemos tenido la ocasión de conocer el hogar de Ernesto Bitetti en la Rosario argentina y de comprobar así el culto que los suyos guardan a todo lo español, exaltado en el cariño y el conocimiento, podemos comprender el porqué de esta constante dedicación del joven guitarrista al estudio, el análisis y la madura interpretación de nuestros músicos, servidos con mucho más que profesionalismo: con amor ilusionado y sensible, con meditación despaciosa, con sacrificio de muchas horas de cálculo, de vigilia y, por fin, de júbilo cuando los resultados vienen a justificar el esfuerzo y dar forma sonora y tangible al concepto.»

Indiscutiblemente, Bitetti, además de un guitarrista extraordinario, dotado de una gran personalidad, pone una especial predilección, un gusto exquisito, al interpretar pavanas de Luis de Millán; la «Fantasía que contrahaze la arpa en la manera de Luduvico», de Alonso Mudarra; la «Suite española», de Gaspar Sanz; las «Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica, de Mozart», de Fernando Sur; el «Minuetto», de Francisco Tárrega; «Malagueña» y «Mallorca-barcarola», de Isaac Albéniz, y el «Fandanguillo», de Joaquín Turina, piezas que componen su LP *Cuatro siglos de música española para guitarra*, muestra singular de su categoría artística, que tiene eco internacional, prestigio legítimamente ganado.

AMPARO ITURBI: Granados. Goyescas. RCA. LM-1925

Enrique Granados escribió originalmente *Goyescas* para piano, antes que su gran ópera del mismo nombre y tema. Oír estas composiciones: «El pelele», «Los requiebros», «Coloquio en la reja», «El fandango del candil», «Quejas o la maja y el ruiseñor», «El amor y la muerte» y «Epilogo (Serenata del espectro)», interpretadas por Amparo Iturbi, es un gozo. Se comprueba que, como bien se dice cerca de estas obras, están pensadas desde y para el piano. Y Amparo Iturbi, hermana de José Iturbi, recientemente fallecida, pone de relieve su calidad de sensible y magistral intérprete, de excelente pianista, que supo matizar la música españolisima de Granados.

RRD

EL CHOCOLATE: Clave. 18-1160.

El buen cante flamenco contiene valores artísticos tan esencialmente genuinos que, a veces, es difícil penetrar en ellos y captar en toda su expresión las múltiples motivaciones con que estremece nuestra sensibilidad. Porque aparte de su singular musicalidad, toda una auténtica entelequia que se resiste al pentagrama, y de su actitud racial, humanísima, entrañada en lo profundamente dramático de la existencia, el cante, el buen cante, tiene el sumo poder de conjurarnos—en reunión o en soledad, en la alegría o en la tristeza—alrededor de un ingénito sentimiento, de algo que nos significa y nos distingue a cuantos gustamos de su imperiosa, arrolladora y honda calidad lírica.

De ahí que los verdaderos aficionados tengan preferencia por los cantaores con *duende* por aquellos que al cantar se hacen cante mismo, y por un extraño don, por un innominado mimbres de su voz, conmueven siempre, pellizcan, flagelan el alma en cualquier momento o tercio del cante, poniendo de manifiesto la jondura y el ángel de su arte.

Uno de estos cantaores especialmente dotados de emotividad y jondura, de acento flamenguísimo, es Antonio Núñez «El Chocolate», que desde hace varios años viene legítimamente destacando entre los de su tiempo, dado que su gran afición le obliga a realizar la interpretación pura, a seguir los cánones, las leyes fundamentales que para la copia andaluza nos legaron los grandes maestros de antaño.

«El Chocolate» es de Jerez de la Frontera, la ciudad de los gitanos al decir del poeta, la cuna de los más famosos artistas flamencos que registra la historia. Nació en el viejo barrio de San Mateo, en 1932. A los ocho años se trasladó a Sevilla, donde se forjó artísticamente. Su cante tiene, pues, junto a su raíz y enjundia jerezana, los mejores ecos de los genios flamencos trianeros. Y de esta mezcolanza, de esta doble sabiduría natural, ha surgido su indiscutible personalidad. En la voz laína de «El Chocolate» el cante adquiere un acerado de cuchillo, una penetrante rasgadura o desgarradura, entre lo sonoramente brillante y lo dolorosamente oscuro, que lo señala distinto. Y como todo buen cantaor, o mejor dicho, como todo flamenco legítimo, cabal. «El Chocolate», sin olvidar las matrices y las lindes de cada estilo, sabe entregarse a la inspiración, dejarse llevar en una búsqueda de nuevas emociones, enamorado de su arte, en un encomiable deseo de superación y de autenticidad gitana.

El arte de «El Chocolate», reconocido unánimemente por la afición, ha tenido su premio en diversos concursos y festivales andaluces, pero ha sido la cátedra de flamencología de Jerez, al otorgarle recientemente su anual «Premio Nacional del Cante», quien definitivamente le ha consagrado como la nueva figura del cante. Y a lo largo de este LP—acompañado a la guitarra por Melchor de Marchena—puede comprobarse la justicia de tan prestigioso galardón, es decir, la calidad y los conocimientos de un gran cantaor flamenco: «El Chocolate».

MANUEL RIOS RUIZ

BEETHOVEN: Integral de las 32 sonatas para piano. *Intérprete: Friedrich Gulda*. 11 volúmenes. 18-1137 (S) a 18-1147 (S). Clave.

Un ejemplo de la gran música de Beethoven son, sin lugar a dudas, las 32 sonatas para piano, que en este álbum interpreta Friedrich Gulda, de iuen Karl Heinz Füssl, que comenta y presenta la grabación, nos dice: «El sonido de Gulda tal vez sea extremadamente cálido, pero es que él no considera la belleza del sonido como un fin en sí mismo, como el todo de la interpretación pianística. Como escribió un crítico vienés, en el momento crítico y decisivo, Gulda está siempre intentando obtener el sonido más potente que le es posible.» Y continúa: «Su forma de tocar es como la liberación de una autoimposición, y quizá no sea mu yexagerado decir que es en esta liberación en la que más se acerca al espíritu de Beethoven, sin olvidar que incluso Beethoven aspiraba a ser reconocido como oel supremo y único juez de su propia obra.» Gulda, nacido en Viena en 1930, está considerado desde su juventud primera como uno de los más destacados pianistas del mundo, cosa que hoy tiene más que refrendada.

TOMAS MARCO, ARTURO TAMAYO, RAMON BARCE, CLAUDIO PRIETO, EDUARDO POLONIO: Música joven. *Hispanovox*. HH 10-362.

El Cuarteto de Cuerda, Quinteto de Viento y miembros del Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid interpretan en este LP obras de cinco de los más jóvenes compositores españoles: Tomás Marco, Arturo Tamayo, Ramón Barce, Claudio Prieto y Eduardo Polonio. Es, pues, una muestra antológica y de sumo interés de nuestra actual música, en la que se recogen las siguientes composiciones: *Aura*, de Tomás Marco, para cuarteto de cuerda; *Thanatos-Athanatos*, de Arturo Tamayo, para quinteto de viento; *Canadatrío*, de Ramón Barce, para flauta, piano y percusión; *Solo a solo*, para flauta y guitarra, de Claudio Prieto, y *Fantasia impromptu*, para piano, de Eduardo Polonio. La grabación está cuidada al máximo y es esmeradísima la presentación del volumen.

LIZ

EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA ORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR

Colección «PROSISTAS ESPAÑOLES»

	Pesetas
NOSTRAMO LOURIDO Y OTROS CUENTOS MARINEROS, de Julio F. Guillén	175
CRONICA DESORDENADA, de Francisco Javier Martín Abril	150
LA VIDA Y OTROS SUEÑOS, de Concha Lagos ...	150
TAMBIEN SE MUERE EN LAS AMANECIDAS, de Jorge Ferrer-Vidal	150
LA FLOR Y LA CENIZA, de Juan Carlos Villacorta.	150

Colección «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Serie Tierra

VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA (2. ^a edición), de Pedro de Lorenzo.	
Rústica	250
Tela	450

Serie Historia

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás.

Tomo I (4. ^a edición)	450
Tomo II (2. ^a edición)	450
Tomo III	350
Tomo IV	400

LA DIPLOMACIA MUNDIAL ANTE LA GUERRA ESPAÑOLA, de Virgilio Sevillano

400

GRANDES VIRREYES DE AMERICA, de Juan Alvarez de Estrada

250

ESTUDIOS SOBRE ESPAÑA, de Costas E. Tsiropoulos

250

Colección «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Jurídica

LA CONSTITUCION ESPAÑOLA (2.^a edición), de Rodrigo Fernández Carvajal



Algunos juicios críticos sobre nuestras publicaciones

■ «HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA», de Joaquín Arrarás.

... el más serio, erudito y ameno de cuantos historiadores han tocado el tema, muy complejo y aún contradictorio, de la vida española entre abril de 1931 y julio de 1936.

... a los textos de Arrarás acudirán cuantos investigadores futuros encaminen su curiosidad al hecho sorprendente, sensacional y malogrado —trágicamente malogrado— de la segunda República española.

Federico Carlos Sáinz de Robles.

■ «VIAJE DE LOS RÍOS DE ESPAÑA», de Pedro de Lorenzo.

«Viaje de los ríos de España» es algo más que un inspirado conjunto de impresiones subjetivas y retóricas; hay en el libro la erudición pertinente y la historia rigurosa, la imagen poética y el análisis profundo que hacen del viaje una andadura repleta de sugerencias.

Revista «Tele-Radio»

■ «HISTORIA DE LOS PARTIDOS POLITICOS ITALIANOS», de Francesco Leoni.

Francesco Leoni es un conocido universitario ocupado en el estudio de la teoría política italiana.

Libro claro, convertido ya en notable obra de consulta para quienes estén relacionados con la vida política europea, escrito con extrema sencillez.

Revista «SP».

■ «EL LIBRO DE MI VIDA», de Hipólito Lázaro.

Este libro no es sólo una autobiografía, sino una historia de la ópera de su época, con sus maravillosas y a veces amargas complejidades.

La narración es clara y sencilla, de estilo directo y empapado por un finísimo sentido del humor, que hace que el lector se sienta ganado por la personalidad genial del autor.

Diario «SP».

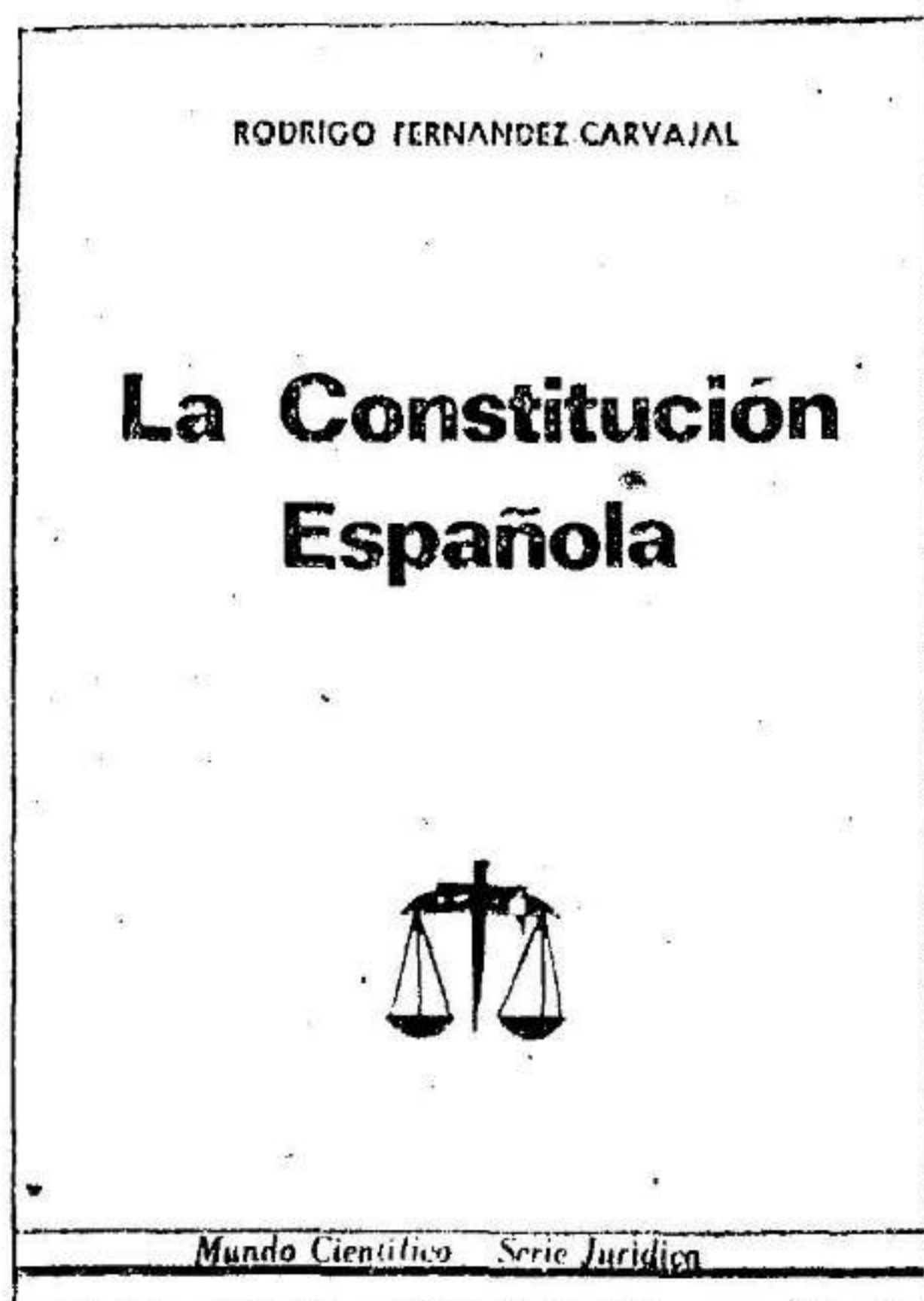


**EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA
 DRA NACIONAL · EDITORA NACIONAL
 EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACI
 AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL
 EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR;**

	<u>Pesetas</u>
LA REGULACION LEGISLATIVA DEL PARTIDO POLITICO, de Francesco Leoni	150
CONSTITUCIONES Y OTRAS LEYES Y PROYECTOS POLITICOS DE ESPAÑA, de Diego Sevilla Andrés.	
Tomo I	350
Tomo II	300
LA LEGISLACION ANTICOMUNISTA EN EL MUNDO LIBRE, de Francesco Leoni	250
Serie Filosofía	
ANTE LA HISTORIA, de Jorge Siles Salinas	150
Serie Sociología	
EL PROBLEMA DEL TIEMPO LIBRE, de Erich Weber.	300
LOS CAUCES DE LA CONVIVENCIA, de Juan Beneyto Pérez	150
EL GOBIERNO EXPLICA (Los Servicios de Información en el Estado Británico), de Marjorie Ogilvy Webb	200
Serie Publicidad	
TECNICAS DE ECONOMIA Y PUBLICIDAD, de Francisco García Ruescas	500

	<u>Pesetas</u>
Colección «TEMAS MUSICALES»	
RELATOS DE UN VIOLINISTA, de Juan Manén ...	70
MUSICOS QUE FUERON NUESTROS AMIGOS, de Antonio Fernández Cid	300
EL LIBRO DE MI VIDA, de Hipólito Lázaro	500
Colección «ENSAYO»	
NEMESIS Y LIBERTAD, de George Ucastescu ...	100
DARIO, CERNUDA Y OTROS TEMAS POETICOS, de Gastón Baquero	200
ENTRERRAMONES Y OTROS ENSAYOS, de Gaspar Gómez de la Serna	150
Colección «MUNDO ACTUAL»	
EL PAPEL DE EUROPA EN EL MUNDO, de Konrad Adenauer	25
VIAJE AL AÑO 2000, de Manuel Calvo Hernando.	90
LIBERTAD E HISTORIA, de Golo Mann	40

■ ■ ■



■ «ESCRITO PARA LA ESPERANZA», de Luis López Anglada.

«Escrito para la esperanza no es, pues, un libro más de Luis López Anglada. Es, si acaso, el libro de Luis López Anglada macerado, decantado, maduro en el tiempo y por el tiempo. El libro de un hombre espléndido, al que se le convierten en poesía inevitable su optimismo y su generosidad.

Victoriano Cremen.

■ «LA CONSTITUCION ESPAROLA», de Rodrigo Fernández Carvajal.

«La Constitución Española» es, sin duda, uno de los primeros trabajos serios que se han realizado en nuestro país sobre las siete leyes fundamentales que constituyen nuestro proceso institucional. Para el autor, la «vía española» es un ensayo original, con rupturas de los patrones clásicos y sin caer en el mimetismo de un régimen político standard basado en la democracia de la Europa de la posguerra

José María Castaños.

Colección «CRITICA DE LAS ARTES»

	Pesetas
MOLINOS, de Gregorio Prieto	1.200
LORCA EN COLOR, de Gregorio Prieto	1.200



SOBRE LITERATURA PARA NIÑOS Y ADOLESCENTES, de José María Requejo Vicente	150
INTRODUCCION AL TEATRO CONTEMPORANEO, de Fernando Ponce	300

Colección «POESIA»

ESCRITO PARA LA ESPERANZA, de Luis López Anglada	60
EL DESALOJADO, de José María Souvirón	90

Pesetas

BAJO EL SIGNO DE ARIES, de Jaime Delgado ...	60
NUEVA HISTORIA DE LOS DIOSSES, de Pedro Rodríguez Pacheco	70
LA MUSICA Y EL RECUERDO, de Salustiano Masó.	90
DIGO MI VERDAD, de Ernesto La Orden	100
APUNTES PARA UNA VIDA DE CRISTO, de E. Gutiérrez Albelo	80

Colección «VIDA Y PENSAMIENTOS ESPAÑOLES»

DOCE HOMBRES DE LETRAS, de Marino Gómez Santos	300
JOSE NAPOLEON, de Claude Martin	350

Colección «ESTUDIOS UNIVERSITARIOS»

HACIA UN ESTILO INTEGRAL DE PENSAR, de Alfonso López Quintás.	
Tomo I	150
Tomo II	150
CONCEPCIONES IUSNATURALISTAS ACTUALES, de Emilio Serrano Villafañe	200

POESIA ESPAÑOLA

LA REVISTA MAS COMPLETA DE POESIA EDITADA EN ESPAÑOL

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

MADRID-13



la **estafeta** literaria

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

MADRID-13



**EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA
 DRA NACIONAL · EDITORA NACIONAL
 EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL
 AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL
 EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR;**

Colección «LITERATURA INFANTIL»

MOLINILLO DE PAPEL, de María Elvira Lacaci. (Ilustraciones de Bernal)	100
VIVIA EN EL BOSQUE, de Angela C. Ionescu. (Ilustraciones de Carlos Puente)	95
ARCO IRIS, de Federico Torres Yagües	100

Colección «NOVELA»

EL TRIBUTO DE LOS DIAS, de Manuel Iribarren ...	200
LAS NUBES BAJAS, de José Luis Martín Abril ...	150

OBRAS FUERA DE COLECCION

HORIZONTE ESPAÑOL (3.ª edición), de Manuel Fraga Iribarne	180
CINCO LOAS (2.ª edición), de Manuel Fraga Iri- barne	100

PEDIDOS

en las principales librerías y en:

EDITORIAL NACIONAL
 Avda. José Antonio, 62 - MADRID-13

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

LIBRERIA ESPAÑOLA
 Paraná, 1.159
 BUENOS AIRES (R. Argentina)

Apartado de Correos en Madrid: 14.830

Boletín de suscripción a «LA ESTAFETA LITERARIA»

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «LA ESTAFETA LITERARIA»
 Nombre
 Dirección
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-
 trucciones.
 Fecha
 Firma,

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

Normal		
España	300 ptas.	<input type="checkbox"/>
Resto de Europa	(7 dólares USA)	<input type="checkbox"/>
Demás países	(11 dólares USA)	<input type="checkbox"/>
Especial aérea		
Europa	(9 dólares USA)	<input type="checkbox"/>
Demás países	(20 dólares USA)	<input type="checkbox"/>

Indíquese lo que interese con una cruz

Boletín de suscripción a «POESIA ESPAÑOLA»

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «POESIA ESPAÑOLA»
 Nombre
 Dirección
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-
 trucciones.
 Fecha
 Firma,

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

Normal		
España	180 ptas.	<input type="checkbox"/>
Resto de Europa	(3 dólares USA)	<input type="checkbox"/>
Demás países	(5 dólares USA)	<input type="checkbox"/>
Especial aérea		
Europa	(4,5 dólares USA)	<input type="checkbox"/>
Demás países	(7 dólares USA)	<input type="checkbox"/>

Indíquese lo que interese con una cruz