

la **estafeta** literaria

1 FEBRERO 1970

NUM. 437

15 PTAS.



ALFONSO y los ESCRITORES



**VINTILA
HORIA:
'viaje
a las
bellas
artes'**



**ROSELLINI,
en 3 tiempos**

Lotería de las Artes y de las Letras

PUEDEN JUGAR



CERTAMEN HISPANICO DE «ALFORJAS PARA LA POESIA»

★ Conrado Blanco, fundador y director de «Alforjas para la Poesía», convoca un certamen poético extraordinario, dirigido a los pueblos de la Hispanidad, para exaltar la hermandad en lengua y espíritu de todos los hombres que hablan y escriben en castellano.

Se establecen 22 premios, destinados a los poetas de los 19 países americanos de habla española: Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Honduras, Méjico, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, El Salvador, Uruguay y Venezuela, y a los de Filipinas, Brasil y Estados Unidos, con las siguientes denominaciones: premio «Argentina» de «Alforjas para la Poesía», premio «Bolivia» de «Alforjas para la Poesía», premio «Brasil» de «Alforjas para la Poesía», etcétera.

La temática de los poemas optantes a los premios versará libremente sobre cualquiera de estas naciones, entendiéndose que los poetas de cada país (cuya nacionalidad en caso de ser premiados deberá ser acreditada suficientemente) sólo podrán aspirar al premio destinado a cantar su propia patria. Los premios serán iguales, y consistirán en 50.000 pesetas, diez días de estancia en España y viajes de venida y de retorno.

Los poemas, originales, inéditos y escritos en español, tendrán una extensión máxima de 200 versos, con libertad de metro y rima, y

deberán ser enviados, por triplicado, en copias mecanográficas en folios a dos espacios y por una sola cara, y firmados con el nombre del autor y las señas de su residencia habitual, al secretario de «Alforjas para la Poesía», teatro Lara, Corredera Baja, 15, Madrid-13, antes del 31 de diciembre del año en curso.

El jurado, que será nombrado por «Alforjas para la Poesía», hará público su fallo, y lo comunicará a los autores premiados, dentro del primer trimestre de 1971, y el acto de entrega de los premios se celebrará en la ciudad de Burgos, el tercer domingo de mayo del mismo año, en que se conmemorará el XL aniversario de la fundación de «Alforjas para la Poesía».

Los poetas premiados tendrán la obligación de leer personalmente su poema en el acto de entrega de los premios.

«Alforjas para la Poesía» se reserva los derechos de la primera edición de los poemas premiados. Los poemas no premiados serán destruidos una vez dictado el fallo.

PREMIO INTERNACIONAL DE LITERATURA HUMORISTICA

«MARIO MORENO, «CANTINFLAS»»

CONVOCATORIA

★ Se convoca el premio internacional de literatura humorística «Mario Moreno, «Cantinflas»», dotado con 50.000 pesos mexicanos, equivalentes a 4.000 dólares USA (25.000 pesos donados por Mario Moreno, «Cantinflas», y 25.000 por el editor Alejandro Finisterre).

Podrán participar todos los escritores, sin distinción de nacionalidad ni de residencia, que escriban directamente en español.

El premio se concederá a la mejor novela humorística, al mejor libro de cuentos humorísticos o al mejor libro de crónicas humorísticas, seleccionado por el jurado.

La obra deberá ser inédita, y sus derechos de autor deben estar libres, entendiéndose como inédita, para efectos de poder concurrir a este certamen, el que la totalidad de la novela, de los cuentos o de las crónicas humorísticos no hayan sido publicados en libro.

La obra constará de, por lo menos, 100 páginas.

El tema es libre.

La obra deberá enviarse, en original y dos copias, a la siguiente dirección: «Finisterre, Impresor-editor, calle de Galicia, 284, Colonia Alamos, México-13, D.F.».

Las obras podrán remitirse:

a) Con su título y el nombre, apellidos o seudónimo usual del autor, así como su dirección completa, mecanografiada en la primera página. O bien:

b) Con el título de la obra y un lema en la primera página, y, en sobre separado y cerrado, el nombre, apellidos o seudónimo usual del autor. En el exterior del sobre irán mecanografiados, solamente, el título de la obra y su lema.

Los miembros del jurado preferirán, no obstante, que los autores remitieran sus obras sujetándose a la fórmula b).

El plazo de admisión de obras expira el 14 de julio de 1970, a las doce horas, y el fallo del jurado se dará a conocer el día 30 de septiembre del mismo año.

La entrega del premio se efectuará, durante una sesión pública solemne, el 12 de octubre de 1970, en la ciudad de París, con motivo de la aparición en francés de la novela *Su Excelencia*, original de Mario Moreno, «Cantinflas».

El nombre de cada uno de los miembros del jurado se dará a conocer el día del fallo.

Tanto la obra premiada como aquellas que obtengan mención honorífica serán editadas por Alejandro Finisterre, quien concederá como derechos de autor el 10 por 100 del precio de venta al público por ejemplar vendido. Cualquiera de estas obras podrá ser convertida en película por Mario Moreno, «Cantinflas», quien se pondrá de acuerdo con los autores para realizar el contrato respectivo.

No se devolverán originales, y sólo se mantendrá correspondencia con los autores que resulten premiados.

VALENCIA:

V OLIMPIADA DEL HUMOR

RELACION DE PREMIOS

POESIA

★ «Antorcha del Humor» a la mejor composición poética escrita en cas-

tellano. Patrocinado por la Junta Central Fallera. Mínimo: 100 versos. 15.019 pesetas.

Premio de poesía en lengua valenciana. Patrocinado por el Banco de Valencia. Mínimo: 100 versos. 15.019 pesetas.

Premio de poesía en idioma extranjero. Patrocinado por la Dirección General de Promoción de Turismo. Mínimo: 100 versos, 15.019 pesetas.

Premio al «libret de falla». Patrocinado por la Junta Central Fallera. 15.019 pesetas.

PROSA

Premio de novela. Patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Mínimo: 200 folios a dos espacios. 15.019 pesetas.

Premio de teatro, a una comedia de duración normal. Patrocinado por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos: 50.019 pesetas.

Premio de biografía humorística o cuentos de humor. Patrocinado por la Excmo. Diputación Provincial de Valencia. Mínimo: 50 folios, a dos espacios para la biografía, y cinco cuentos rebasando la totalidad de la colección. 50 folios a dos espacios. 40.019 pesetas.

Premio de «sketch» para televisión. Patrocinado por la Subdirección General de Televisión. 25.019 pesetas.

Premio de guión radiofónico. Patrocinado por la Subdirección General de Radiodifusión. 25.019 pesetas.

Premio de prensa. Patrocinado por la Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio del Movimiento. (Véanse bases especiales.) El plazo de recepción de trabajos terminará el día 1 de marzo de 1970. 25.019 pesetas.

Premio al mejor trabajo literario presentado por un autor extranjero, en las modalidades de comedia, novela, biografía humorística o cuentos de humor. Patrocinado por la Dirección General de Promoción de Turismo. 25.019 pesetas.

PLASTICA

Premio de dibujo. Tema libre. Patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Pesetas 15.019.

Premio de dibujo sobre el tema de la Lotería Nacional. Patrocinado por el Servicio Nacional de Loterías del Ministerio de Hacienda. 15.019 pesetas.

Premio de fotografía. Patrocinado por González Byass, de Jerez de la Frontera. 15.019 pesetas.

Premio al mejor dibujo o fotografía presentado por un autor extranjero. Patrocinado por la Dirección General de Promoción de Turismo. 10.019 pesetas.

Premio de escultura a la mejor obra realizada en cualquier materia o procedimiento. Patrocinado por Balanzá, S. A., 15.019 pesetas.

MUSICA

Premio a la canción humorística. Patrocinado por la Sociedad Coral «El Micalet». Duración: de 2'30 a 3'30 minutos. 35.019 pesetas.

Premio de interpretación. Patrocinado por la Sociedad Coral «El Micalet». 15.019 pesetas.

!!! MAS DE 500.000 PESETAS EN PREMIOS!!!

BASES

Primera.—Podrán tomar parte en estos Juegos Florales del Humor to-

(Pasa a la pág. 39.)

PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE LA ESTAFETA LITERARIA

★ La revista de letras y cultura «La Estafeta Literaria» convoca por segunda vez dos premios para cuentos y poemas. Estos premios, destinados a estimular estos dos géneros tan desasistidos, tendrán carácter anual. Se registrarán por las siguientes bases:

1.^a Pueden concurrir a los «Premios Estafeta Literaria» con trabajos escritos en castellano, todos los escritores españoles e hispanoamericanos o de cualquier otra nacionalidad.

2.^a Los cuentos y poemas deberán ser rigurosamente inéditos. Los temas, libres tanto para el asunto como para el metro en lo que respecta a los poemas.

3.^a Los originales tendrán una extensión de tres a siete folios (dos espacios) para los cuentos, y de veinte a ochenta versos para los poemas. Cada concursante podrá enviar un máximo de dos trabajos para cada género.

4.^a Los originales deberán ir firmados por sus autores, con su nombre y apellidos o con el seudónimo habitual, y deberán enviar dos copias de los mismos a «La Estafeta Literaria», Prado, 21, Madrid-14, consignando en el sobre: «Para los Premios Estafeta Literaria».

5.^a La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 31 de mayo de 1970.

6.^a Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en «La Estafeta Literaria» desde la fecha en que se inicie la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de octubre de 1970. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de «La Estafeta Literaria». Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán, en concepto de colaboración, la cantidad de 1.500 pesetas.

7.^a La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de 20.000 pesetas.

8.^a El jurado que concederá estos premios lo elegirán los concursantes cuyos trabajos hayan sido seleccionados y publicados por «La Estafeta Literaria». Cada autor seleccionado enviará cinco nombres de escritores de renombre y que tengan su residencia habitual en Madrid, y de entre los propuestos con más menciones se nombrará el jurado calificador.

9.^a El fallo de los PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE «LA ESTAFETA LITERARIA» se hará público a finales del mes de octubre de 1970.

10. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán originales. Los miembros de la Redacción de la revista no podrán concurrir a estos premios, ni ser elegidos jurados de los mismos.



VIAJE POR LAS BELLAS ARTES

Así titula Vintila Horia una serie de consideraciones en torno al arte de nuestro tiempo, con punto de partida en el encuentro que tuvo con el director del Instituto Tecnológico de la Universidad de Toronto, Marshall McLuhan, y posteriormente reelaboradas a la vuelta de una visita a Nueva York, con muy interesantes observaciones sobre grandes maestros de la pintura y el arte de siempre. (Págs. 4 a 7.)

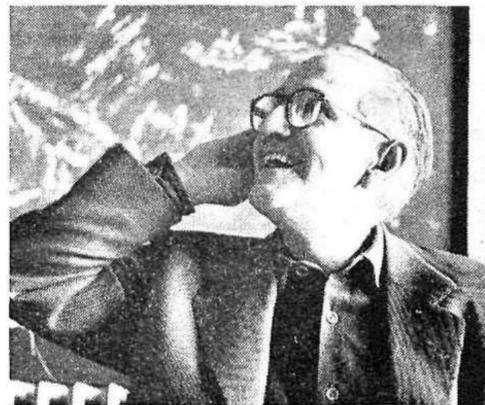
LAS FOTOGRAFÍAS DE ALFONSO

Francisco Umbral ha visitado el estudio-museo del fotógrafo Alfonso, que tiene retratada a media España y, por supuesto, a la casi total nómina de sus escritores. Como es lógico, la atención de Umbral se fija en éstos más detenidamente, y de su contemplación surgen agudas observaciones. El texto va ilustrado con excelentes retratos del famoso fotógrafo. (Páginas 18 a 20.)



LUIS BERENGUER

El novelista que con *Marea escorada* ha obtenido el Premio Nacional «Miguel de Cervantes» 1969 es entrevistado por Antonio Hernández para la sección «El escritor, al día». Se incluye además un breve fragmento de dicha novela y la acostumbrada ficha biobibliográfica. (Págs. 10 y 11.)



PANCHO COSSIO

Del pintor recientemente fallecido en Alicante publica Antonio Manuel Campoy una semblanza personal, además de las consideraciones que al crítico le merece la visión, ya definitiva, de la excepcional obra pictórica de Pancho Cossío. (Págs. 14 y 15.)



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

En la selección de originales optantes a nuestro doble certamen figuran hoy los cuentos *Rayuela novelera*, de José Albanel T., con ilustraciones de Gutiérrez Montiel, y *Cuerpos*, de Mauricio Jalón, ilustrado por Pepi Sánchez, así como los poemas *Regreso de mi agua*, de José Luis Rodríguez Argenta, y *Comienza un poema*, de Mario Ruiz Sevilla. (Páginas 21 a 25.)



ROSSELLINI

Ha estado en Madrid —y en el Ateneo— el director cinematográfico que con *Roma, ciudad abierta*, logró fama internacional. Presencia en nuestra ciudad que ha sido aprovechada por el crítico de cine de LA ESTAFETA, Luis Quesada, para sostener con él la sustanciosa *Conversación en tres tiempos* inserta en este número. (Págs. 28 a 30.)

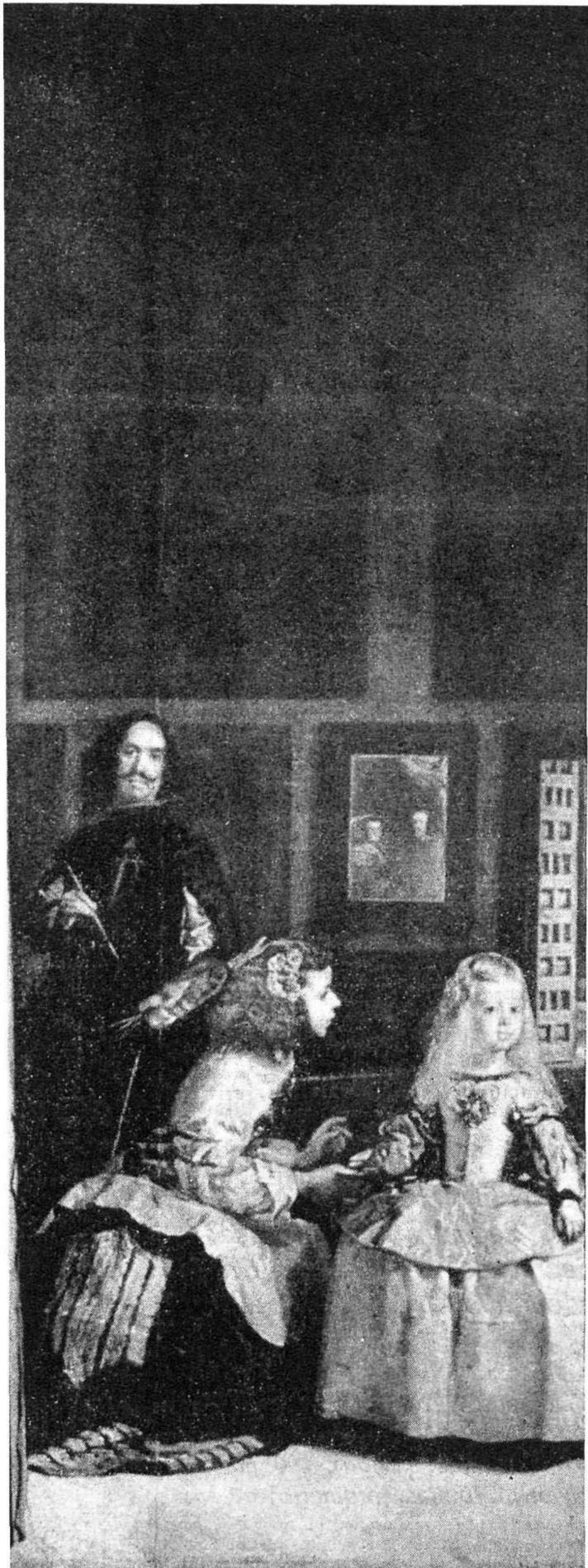
Además, ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

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)

Notas de un VIAJE POR



Velázquez: «Las Meninas» (fragmento)

TORONTO,
EL 15 DE OCTUBRE DE 1969

Estoy en mi hotel, después de una entrevista de más de una hora con Marshall McLuhan, en el Instituto Tecnológico que dirige, perteneciente a la Universidad de Toronto. Hemos hablado en medio de un estudio vacío, delante de un cuadro que ocupaba casi toda una pared, representando a la Televisión como raptora de los niños. Un monstruo de muchos tentáculos, que se traga a los pequeños, o sea, a los que más lo admiran. Entiendo por niño a todos los seres humanos con comportamiento, mentalidad y cultura de niño. McLuhan cree que vivimos en un tiempo de los niños, que son los que están cambiando nuestra vida y nuestra civilización. Ellos se encuentran ya en un nuevo tiempo, el más primitivo que jamás haya vivido la humanidad. Igual que en los ambientes o sociedades de tipo tribal, los niños de hoy se niegan a leer o a aprender según un sistema. Las Universidades se quedarán vacías. Todo lo que es libro, lectura, cátedra, ha dejado de tener vigencia. Sólo se aprende por sumersión, en medio de una realidad total y universal. Todo entra por los oídos. De manera que el mismo concepto de revolución pertenece ahora a un ciclo sobrepasado, el de la vista, de la preparación por la lectura y a través de los medios de comunicación relacionados con la vista. Estamos en plena anarquía, sin revolución, porque era inútil hacerla. Un viejo mundo se está acabando en esta etapa, que es el pasaje desde lo que McLuhan llama la «Galaxia Gutemberg», o sea, el tiempo de la letra impresa, hacia la «Galaxia Marconi», o sea, la de los Mass Media auditivos, primitivizantes.

Le hablo de Thomas Mann, Rilke, Broch y Musil, escritores que han presentado este cambio. Me dice que el único verdadero profeta de esta caída ha sido James Joyce, sobre todo en *Finnegans Wake*, su última novela. Aquí está encerrado el secreto, o la explicación del fin de un mundo, el nuestro.

Es curioso cómo los escritores más avanzados de nuestro tiempo, desde la generación de Thomas Mann y Rilke, que enfocaron al hombre actual como a un ser enfermo y a la vida a través de la muerte, hasta Joyce y Grass, coinci-

den con la línea del pensamiento llamado tradicionalista o esotérico, representado por René Guenon o Julius Evola. Se trata de una «crisis del mundo moderno», tal como la había definido y estudiado Guenon, pero contemplada desde diversos ángulos, lo que aumenta la perspectiva del desastre. Pienso, también, que el año 2000 se está echando encima, con todo lo que este cumplimiento de un ciclo temporal pueda significar, científica o espiritualmente. Habrá pronto una psicosis del año 1000 proyectada sobre el fin del segundo milenio, laicizada, pero directamente relacionada, a través del inconsciente colectivo, con la crisis anterior y con el concepto cristiano de «fin de los tiempos», al que Messiaen expresa de manera tan elocuente en su cuarteto famoso.

Este crepúsculo de la Galaxia Gutemberg, me dice McLuhan, significa el fin definitivo de la novela, en cuanto obra escrita y leída, y la exaltación del arte plástico y de la música. Admitiendo que estemos por entrar en una época marcónica, radiofónica y televisiva, me parece que la crisis de lo escrito no implica lógicamente a la de la novela. Tanto el cine como los demás medios de comunicación, la radio y la TV sobre todo, viven de la novela y son inconcebibles sin ella. De alguna manera el guión podrá desplazar a la novela propiamente dicha, de la misma manera en que la novela había desplazado a la epopeya, pero se trata en el fondo del mismo género, que vuelve a cambiar de andamiaje, pero no de estructura. Y si cambia de estructura, no puede cambiar en su esencia, que es eternamente narrativa, audio y visual al mismo tiempo, igual que el cine o la televisión. La degradación mayor es la de la poesía, que sirve para anunciar productos comerciales. Se llegará pronto a citar versos de Dante o de Góngora para facilitar la introducción de una hoja de afeitar o de una conserva para gatos en nuestra conciencia de compradores.

EL 16 DE OCTUBRE
(EN EL AEROPUERTO
DE TORONTO)

Estoy esperando el avión que ha de llevarme a Washington. Hace unos días, he hablado en Montreal con el profesor

LAS BELLAS ARTES

Por VINTILA HORIA



El Greco: «Visión apocalíptica»

Hans Selye sobre el «stress», que es también el resultado de una sumersión, en un trabajo demasiado riguroso, en el ruido y el humo de la vida urbana, en una preocupación cotidiana insopor- table, etc. Creo, sin embargo, que el «stress» que a todos nos devora de alguna que otra manera y condiciona nuestro aspecto de víctimas o de enfermos permanentes, es la electricidad. McLuhan me decía —y lo escribe en todos sus libros— que la electricidad es la

unificadora del mundo y del hombre y constituye un ambiente, material, moral y espiritual, que logra igualar y monotonizar a los pueblos, razas y civilizaciones. Mientras Jünger y Heidegger afirman que es la técnica en general, como producto típico del genio occidental, la que está unificando a las razas, universalizando al hombre, McLuhan especifica y otorga a la electricidad este poder instrumental ecuménicamente normativo.

Hace fresco, y, mientras los altavoces anuncian salidas y llegadas, sigo escribiendo. Recuerdo una mala película de ciencia-ficción vista en Madrid, poco antes de emprender este viaje. Se titulaba Batalla más allá de las estrellas. Hay una sustancia viviente que se pega a los zapatos de unos hombres cuando van a destruir un pequeño planeta que se está aproximando peligrosamente a la Tierra. Una sustancia dormida. En contacto con la electricidad, o con el ambiente electrizado del inmenso cohete que lleva a estos hombres por el espacio, la sustancia acelera el ritmo de su evolución y, en pocas horas, cumple, por decirlo así, las normas del código que lleva inscrito en su destino desde hace milenios. Unos monstruos feroces brotan de la sustancia y quieren apoderarse del artefacto espacial. En lugar de seguir un ritmo de evolución normal y lento, el contacto con la electricidad los hace desarrollar precipitadamente, como por arte de magia. ¿Es que no sucede lo mismo con nosotros? Sumergidos dentro del «stress» eléctrico, hacemos historia a un ritmo mucho más acelerado que antes. Cada vez más. Desde el descubrimiento de la electricidad, el desarrollo del ser humano ha sido rapidísimo. No sé si a algún biólogo se le haya ocurrido someter una célula viviente al contacto directo con una corriente eléctrica de bajo voltaje, con el fin de comparar su crecimiento con el de otra célula, apartada de tal influjo. El avión sale dentro de un cuarto de hora. Dejo de escribir.

EN EL AVION

El hombre, futura consciencia del Universo. Cada ley física que descubre, lo integra más y más al cosmos, como en un proceso de ósmosis permanente. El hombre conoce la naturaleza, y ésta al hombre. Hay interpenetración, como en una gnosis de doble sentido. Con la velocidad creciente de sus máquinas, anula el espacio, lo hace suyo. Un día descubrirá la posibilidad de ser eterno, de adentrarse en el tiempo como en

algo suyo, tiempo y espacio constituyendo la misma realidad, como la onda y el corpúsculo en la física, tanto tiempo inútilmente separados. Con la electricidad, el hombre se está volviendo «campo de energía». De aquí la socialización, el team, el computador, la desaparición de la naturaleza en cuanto belleza individualizante y romántica. Es posible que este confundirse con el cosmos sea mal enfocado, y que la otra vía, la religiosa o espiritual (tibetánica, hindú o cristiana, mística en general), lo hubiese llevado a lo mismo, siguiendo otro camino. Pero aquí y ahora, el camino es éste. Y no puede cambiar ya. Es como un camino infernal (ya que «la diritta via era smarrita», como dice Dante), el de la materia, que debe cruzar forzosamente los infiernos, o sea la Historia, para llegar al conocimiento último. El purgatorio sería un paso hacia adelante, el eón o el periodo postindustrial, en el que estamos entrando. Podría ser uno de los sentidos ocultos de la Divina Comedia.

El otro camino, el de los místicos, fue el de la civilización medieval, dominada por los monjes, las catedrales, las cruzadas, civilización destruida por el Renacimiento y los adelantos técnicos, que supone la diferencia entre Santo Tomás y Descartes. Pascal fue el primero en darse cuenta del peligro, y abandonó la ciencia, para retirarse en la mística. Este camino, el místico, hubiera sido más largo quizá, pero menos sufrido. El que seguimos, de los adelantos técnicos y filosóficos, es más cruel y más corto, inscrito probablemente desde los comienzos en el código cibernético humano, definitivamente impuesto a nuestra condición en el momento del pecado original.

aguantar esta terrible tensión. Todo lo demás en el mundo aparece de repente, como clásico, ordenado, seguro, no interesante para lo que la Humanidad supone en cuanto progreso y conquista. Europa, Rusia, China, Japón o la India son tierras felices, algo enfriadas por su historia lejana o reciente, perfectamente depositada en las almas y las instituciones. Norteamérica es multilateral y casi sin forma; es una especie de caos transformándose en cosmos, el cosmos de mañana. Todo vive aquí en el nombre del futuro, desde los pájaros y los poetas hasta los computadores.

Y entonces, en medio de esta tensión, la gente busca un equilibrio y lo encuentra en las drogas (los más débiles y cobardes), en la locura, como decía antes, que es también una isla, en las bibliotecas (aquí se lee mucho), en las salas de concierto o en los museos. Millones de seres humanos practican diariamente el contacto con el arte y vuelven así a sí mismas.

El cuadro se titula «Montes en Saint-Rémy», y es de 1889. Van Gogh habla en él de lo que sucederá en Occidente en la primera mitad del siglo XX. Es un cuadro profético. La gran pintura europea, en los comienzos de este siglo, ha descrito de una manera asombrosa el proceso de la reintegración, o sea, de regreso a lo cósmico. Se trata quizá de un deslice hacia la homogeneidad y a lo entrópico, a través o con la ayuda de la ambientación eléctrica en que vivimos. O, al contrario, de una conquista lenta de algo que podría llamarse heterogeneidad, en el sentido que Lupasco da a esta palabra. No sumisión, sino rebeldía humana; conocer es naturalizarse, pero con fines dominadores o imperialistas. La conquista del tiempo y del espacio supone una victoria total sobre la caída en lo entrópico, que es la muerte del universo. El hombre como salvador del universo, otorgando al cosmos una consciencia. ¿Una consciencia sagrada o profana? ¿Relacionada con Dios (el hombre como aliado de Dios) o con el diablo? Ya no gótico, sino fáustico.

Los impresionistas son los primeros en presentir el empuje. Luego los cubistas. También el futurismo, el surrealismo, Joyce, Pound, traducen al lenguaje artístico los descubrimientos científicos de su tiempo y conocen lo mismo. Se trata del mismo afán, del mismo anhelo humano de conocer, cada cual a través de su propio instrumento del conocer. De la misma manera, hay varias técnicas de la reintegración. El ser humano es, sin embargo, no sólo un ente pasivo, sino también activo, y esta reintegración representaría una antropomorfización del cosmos. El hombre será un día campo magnético, pero lo contrario es también concebible. O los dos procesos a la vez, en una lucha tremenda y contradictoria, bien-mal, luz-tinieblas, consciente-inconsciente, pero teniendo en cuenta un sólo fin, o sea antropomorfización heterogénea, o bien homogeneización cosmológica.

Perfecta visibilidad a través de los artistas, coincidiendo con el fin de la metafísica. El retorno de Brancusi al arte popular rumano; el deseo de Husserl de llegar a lo auténtico; los descubrimientos en profundidad de los psicólogos, ponen de relieve la misma contemporaneidad. En Van Gogh este proceso de la antropomorfización es evidente. Los montes parecen moverse,

Picasso: «El actor»



NUEVA YORK, EL 20 DE OCTUBRE

En el Guggenheim Museum, sentado delante de un cuadro de Van Gogh. Hay muchos visitantes, como en todos los museos de aquí. Es posible que el arte sea una isla de salvación, en medio de una ciudad fea y agobiante, centro visible del sufrimiento humano. No hay otro sitio en la Tierra donde el hombre esté sometido a tantos impactos y extenuado, desangrado por tantos parásitos. El problema racial, el miedo que se tienen recíprocamente los blancos y los negros, la guerra en Vietnam, la conquista del espacio, el trabajo tremendo de todos los días y la lucha por la existencia, el experimentar cotidiano de todas las novedades posibles e imaginables, hacen del norteamericano una especie de punto sensible situado en la vanguardia de la Humanidad, viviendo de ésta y no de otra manera, en el nombre todos los hombres. Quien cree que el americano, y sobre todo el neoyorquino, sea un ser feliz, hecho para la sonrisa y completamente despreocupado por su destino y el de los demás, no comprende nada, o está enfermo de prejuicios. El sufrimiento aquí es una forma permanente y metafísica de vivir; de ahí las angustias, las locuras, refugios para los más débiles, incapaces de

el Sol se aproxima a la Tierra, como en la visión de Fátima. Se borran los lindes entre las cosas. La figura humana pertenece a lo que la rodea. Podría hablarse del fin del hombre, pero en otro sentido que el imaginado por Michel Foucault. Es un fin al que podemos oponernos, creando un límite. Antropomorfizando la electricidad, o sea, apoderándonos de todo el espacio-campo-magnético. En algunas rocas de Van Gogh aparecen esbozadas figuras humanas. De la misma manera, las figuras humanas se confunden con lo macrofísico en Kandinsky y los abstractos. La locura de Van Gogh era una clarividencia, una confusión de mundos a los que los cuerdos ven como separados. La misma antropomorfización del paisaje en el cuadro «Bibémus», de Cézanne (1900).

Encontré la primera mezcla entre formas humanas y ambiente en «La visión de San Juan», de El Greco, alrededor de la cual hay siempre mucha gente. Las formas parecen brotar y destacarse de la materia. Es como un despertar. Al mismo tiempo, esto puede parecer como un retiro hacia la materia, una reintegración. Comienzo o fin del hombre.

En «El tocado de Betsabé», de Rembrandt (como también en «El jinete polaco», del Frick Museum, donde todo se confunde, paisaje y caballo, salvo la figura del hombre, que destaca perfectamente, como inundada por la luz de su propia consciencia), la mujer desnuda está en plena luz y es como la culminación, o conclusión, o meta de la evolución, desde las tinieblas caóticas y el tumulto de la materia, hasta su cumplimiento, que es el ser humano, síntesis, centro, el cual, una vez alcanzado, se retira hacia sus propios comienzos. Rembrandt y Velázquez (la figura del rey en «Las Meninas» es la primera señal de la retirada de un centro, la monarquía; la luz inunda al artista, otro tipo de centro) son los dos mayores artistas de la culminación del hombre. Pero el comienzo de la entropía está ya esbozado en El Greco; vuelve con más fuerza en Goya; luego en Van Gogh y Cézanne, donde la figura se dosifica y la naturaleza se hominiza, como diría Teilhard; para caotizarse con el arte abstracto, que es la imagen clarísima de una antropía, quizá parcial, de fin de ciclo, quizá última.

El hombre no es más que «persona» (máscara) en «El actor», de Picasso. Alguien, desde lo bajo, el apuntador, le indica lo que tiene que hacer, y decir lo que tiene que ser. Su destino es axiomático. Este cuadro es de 1905, fecha en que aparecen «Los fundamentos de la geometría», de Hilbert, base de lo axiomático actual, desde la lingüística hasta la política. «El actor», de esta manera, anuncia el estructuralismo, continuación axiomática, desindividualizante, de los principios de Hilbert.

«La mesa», de Derain, parece ilustrar con antelación una novela de Robbe-Grillet. Nada más que objetos, dominantes, elocuentes, casi humanos. Los ojos de Modigliani pierden la pupila, se llenan de color impersonal.

Y así seguido. Bajo a lo largo de la espiral del museo Guggenheim, que es toda una iniciación. Y me acuerdo de una bajada similar, hace trece años, hacia el fondo del pozo de San Patricio, en Orvieto, desde donde, al tocar las aguas últimas, salí a la superficie completamente cambiado.



Rembrandt: «El caballero polaco»



Van Gogh: «Montes en Saint-Rémy»

RAMON SANCHEZ DIAZ, ESCRITOR DEL 98

Por GERARDO DIEGO

DE un hombre, sí, de un hombre. Este fue Ramón Sánchez Díaz, Don Ramón Sánchez Díaz para cuantos le conocimos en su vejez, para cuantos fuimos sus amigos y escuchamos su palabra encendida y gozamos el tesoro de su experiencia, la cortesía humilde, que tantas veces nos avergonzaba, de su trato en las inolvidables tertulias del hotel donde pasaba los inviernos. Allí, en la sala contigua a las habitaciones de los cuatro hermanos, nos reuníamos los que ya éramos amigos mutuos o aprendíamos a serlo bajo su ejemplo y patriarcado. No puedo olvidar, junto a escritores, poetas, críticos madrileños, a los poetas del mar, Jesús Cancio y José del Río ni a los hermanos Corona, ni a tantos otros que no puedo nombrar.

Pero ¿cómo no empezar evocándole a él? Su conmovedora ceguera, su inagotable bondad y verdad, veracidad, sinceridad, mantenían después de los ochenta años—ya acercándose a los noventa, porque los últimos años no pudo venir a Madrid—, el testimonio vivo de un amor a España, al bien, a la belleza, a la justicia y al pueblo. Para que nosotros pudiéramos gozar de tanto tesoro de vida luchadora y ya remansada en la paz, todavía combatida por humildes remordimientos, que sólo un alma pura como la suya podía sentir al cabo de tanto bien derramado a su paso, de tanta siembra fecunda siempre, aun en los casos que cayese en terreno baldío y encizañado—porque nada, nada, se pierde de lo que se regala y, a la larga, la cosecha es cierta—, para que nosotros pudiéramos en algo corresponderle con nuestra charla, con nuestra fidelidad, fue preciso que el autor de *Villasueños*, el novelista y poeta de ese libro ideal y real a la vez, que él prefirió escribir en vez de escribir la novela de «Villacizanas», alcanzase una longevidad, en él más larga que en otros. La longitud de una vida no se mide sólo en años cronológicos, sino en camino recorrido, y Ramón Sánchez Díaz fue un viajero siempre, a más de ser un viajante en su adolescencia y juventud.

El nos ha contado en muchas páginas autobiográficas la historia de su vida. Parece la de un niño, la de un muchacho, de Dickens o de Galdós. Pero no es inventada, no es literatura, es verdad, aunque él la transforme luego en prosa o verso ejemplares de sencillez, de ternura y, cuando llega el caso, de denuncia y de acusación. Los españoles somos ricos en vocablos para designar al peregrino, al caballero andante, al curioso, a lo largo de andanzas por diversas partes del mundo habidas. Relaciones, diarios, historias, crónicas, impresiones, descubiertas, conquistas, exploraciones, aventuras, fundaciones, elegías y cantos triunfales, destierros y extrañamientos, páginas de confinados, navegaciones, qué sé yo. Y, como profesiones permanentes u ocasionales, todas ambulantes y todas diferenciables, la del viajero y la de los ya citados peregrinos y andantes caballeros, navegantes, caminantes, turistas, exploradores y descubridores, romeros y santiagueros, correos y verederos, estudiantes y pícaros, liberados galeotes, y santos y santas de la calzada, del desierto o de la sierra. Y entre todos ellos, el viajante. Participio de presente y no adjetivo como



el viajero. Y tan presente y tan participante como el viajante tiene que ser. Conozco al viajante desde mi más remota niñez. Año tras año y uno tras otro les he visto espiar por el escaparate de la tienda de mi padre y aprovechar el momento propicio para entrar y abrir sobre el mostrador el para mí mágico tesoro de sus abultadas carteras de muestras. Y mi padre, con el gesto compasivo y comprensivo del que se da cuenta de lo que significa para el viajante el pedido, el no salir con las manos vacías y la hoja de la libreta en blanco, regatear encargos y atenerse a lo que le parecía más probable como género que no pasase en poco tiempo de novedad a maula invendible.

Ramón Sánchez Díaz aprendió mucha vida, mucha más de la que normalmente puede asimilar una criatura de veinte años, llena de poesía y de ilusión por la vida, con el trato de unos y de otros, rodando por esos mixtos y esas diligencias de 1890, albergándose en fonduchos sucios y destartados porque no había otros y, aunque los hubiera, no alcanzaban sus muy parvos ingresos para disfrutarlos, y más habiendo él de sostener a sus hermanos y de privarse tantas veces de la cena o de la más mínima ocasión de recreo si quería girar unas pesetas a la familia. Yo no contaría todo esto si no fuera porque es absolutamente necesario para valorar al hombre y para valorar al escritor. Y porque es motivo de muchos cientos, miles de páginas desparamadas, las que no quedasen inéditas, por columnas de periódicos y salvadas luego algunas en páginas de libros, máxima ilusión de un escritor principiante.

Fue nuestro escritor novelista, cronista, poeta y autor de cuentos—en páginas de libro o de revista—. Sin perjuicio de estudiar todas sus facetas, elijo una muy expresiva.

II

EL MORALISTA

Los franceses usan mucho de este término. Nosotros, no tanto. Y no nos faltan ejemplos insignes, desde don Juan Manuel y el canciller Ayala y don Sem Tob hasta Gregorio Marañón, tan querido por nuestro don Ramón Sánchez Díaz y viceversa, y hasta, por citar otro solo ejemplo de la tierra, Manuel Llano. Ser moralista es sentar plaza de amigo de la verdad, de insobornable, de liberal, de tolerante, y también de piadoso, de aceptador. ¿De pesimista? No, necesariamente. Depende ya del carácter. Gracián, el admirable, altísimo Gracián, era pesimista. También lo era (al menos en España) su época. Pero muy distinto que un Jonathan Swift con su viajero Gulliver, que tanto encantó nuestra niñez con la corteza dulce de su amargura. Como nos encantó un poco más tarde, todavía en años de niñez, Quevedo. Y Jovellanos, a quien tanto se parece Sánchez Díaz en su saber aunar tradición y progreso, realidad y ensueño, prosa y poesía, empresa productora de bienes y generosidad fundacional y donante. Si hubiéramos de elegir una palabra para calificar una ideal tarjeta de visita de Ramón Sánchez Díaz sería ésta de moralista. Pero no

con pretensiones de serlo. Sino de ejercerlo. Ejercerlo como un oficio, como una obligación, sin decirle a nadie que hemos abrazado esa indeclinable llamada.

El fundamento de su doctrina moral descansa sobre una sola palabra: Trabajo. Porque la Justicia es la consecuencia del trabajo. Que trabajen todos y para todos habrá justicia. Pan, libertad, alegría, bienestar, riqueza. Y cómo le duele el atraso de España, de aquella España de su juventud, a nuestro cronista moral. Cómo le llega al fondo del alma. Cómo le hacen llorar con lágrimas de hombre los pobres niños desvalidos, la mujeres, las señoras ineducadas, cerradas en su vanidad y en su hipocresía, los maestros viviendo miserablemente, los enfermos, los vencidos de la vida. Y por contraste, qué esperanza ante el noble ejemplo ajeno, el de don Ramón Pelayo, el del doctor Madrazo, más queridos por ser también conterráneos.

¿Es Ramón Sánchez Díaz un escritor del 98? El mismo lo confiesa, lo reclama. No han de ser sólo los seis de la fama. También hay otros, además de los precursores regeneradores, que merecen más recuerdo y mayor gratitud y no sólo por la nobleza de su lucha, sino por sus méritos literarios. Sin duda, uno de ellos es Sánchez Díaz.

Si se quiere una página típica de lo que ahora se llama espíritu del 98, leamos el *Aguafuerte de la villa*, fechado en 1897. Nada más duro, más implacable señalando lacras, suciedades y atrasos que este con razón llamado aguafuerte. Para encontrar algo parecido no nos bastan las páginas del todavía José Martínez Ruiz, ni siquiera las de Pío Baroja. Hay que seguir hasta Solana. Solana no ha escrito nada más trágico, más desesperado de amor a Madrid y a España, a la España negra o roja, que este cuadro desolador, pero Solana en pintura y literatura era un notario, denunciante, sí, pero macabro y humorista a ratos. Y Sánchez Díaz es un acusador, y termina su aguafuerte con el más estremecedor de los sarcasmos.

Pasan los años, y en sus escritos de maduro o de anciano su acento no es tan sombrío. Ciertamente que España, que la humanidad entera dejan aún mucho que desear en su moral, pero hay que comprenderlo todo. Porque él siempre estaba dispuesto a rectificar noblemente. En sus póstumas *Abreviaturas y notas*—hay una con el título *Nuestro a medias*—confiesa que ahora, en la vejez, lo hondo y honrado es rectificarse a sí mismo, y que es mejor nuestro vivir, sólo a medias maquinista o progresista, que el absolutismo de la tecnocracia perfecta. «Aunque tarde, para mi desgracia, yo prefiero Madrid o Sevilla a Londres, París y Nueva York. Y todo el que sea viejo, y ya sabio por eso, pensará lo mismo.» En otra de estas notas contrapone lo franciscano—tengo poco y lo poco que tengo lo necesito poco—con la falsa exigencia actual—tengo mucho y lo mucho que tengo lo necesito mucho.

Terminemos estas citas del moralista con esta escalofriante confesión de soledad. «Las doce de la noche, es ya religión. En cualquier silencio, en cualquier soledad, en cualquier reloj. / Algunas veces, a lo lejos, parece que el reloj no dice tan, tan, tan, sino parece que dice ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay! / Las cuatro de la mañana.»



«La gente charla con ojos en la oscuridad, con envidia del cuarto que les compró, de aceite, del saco de papas, digo, poca vergüenza el hombre, que viene a lo que viene, como si no hubiera mujeres por el mundo para entretenerse con la niña. Eso dicen. Dicen: algo anda buscando, que la gente no tira el dinero porque sí. Si la chiquilla fuera fea, pasarían hambre, como todo el mundo.»

LUIS BERENGUER

(De *Marea escorada*)

de humildad al enfrentarnos con la propia obra a nivel personal y nacional.»

—¿Qué estatura tiene la novela española con respecto a la universal?

—No conozco la universal ni la española hasta el punto de fallarlas, pero *grosso modo*, creo que toda hace olitas y no temporales.

—¿Quiero decir esto que ya no existen Cervantes, Dostoyeswky, etcétera?

Y ante la negativa blindada de Berenguer le exhorto a que me dé una lista de diez novelas mundiales sin reparar en épocas. Transcribo: *El Lazarillo*, *Don Quijote de la Mancha*, *Las Memorias del Capitán Contreras*, *El enamorado de la Osa Mayor*, *Don Segundo Sombra*, *Ulises*, *Picknick*, *Moby Dick* y *La casa verde*. Y diez nacionales, prescindiendo de Delibes, Cela, Cunqueiro, Aldecoa, Solís y Ana María Matute, que en su recuento da solamente nueve, a saber: *El Jarama*, *Inés Just Coming*, *Tiempo de silencio*, *Travesía de Madrid*, *La aventura equinocial de Lope de Aguirre*, *Germinal y otro relatos*, *Las afueras*, *Fauna* y *Nuevas amistades*.

Y como le puntualice que falta una, Luis, con sorna gallega y humor andaluz, me dice: «Completa la lista con un cuento excepcional titulado *Mi general*, de un estu-

pendo cuentista argentino que firma Fernando Quiñones.»

En nuestra lejanía nos hemos reído y festejado con el amigo poeta-cuentista-novelistacantaor de Chiclana. Luis me ha confesado que Quiñones será protagonista enmascarado de una novela suya con fondo de toros. Otra de las figuras estelares será ese también andaluz y gaditano, últimamente aparecido por los lares de la Villa y Corte y con residencia en una comunidad hippie, llamado Lolo Adrada.

Pero volvemos a las preguntas, siempre con una cuca reserva por parte de Luis, que comienza a integrarse sanamente en la diplomacia—todavía escasa—de los que escriben.

—En tus novelas se nota el poeta que intentaste en tu juventud. ¿Quisieras haber sido un buen poeta antes que un tal novelista?

Y el gallego vuelve a surgir, ahora con acento andaluz, aunque en el idioma de Shakespeare, hábil y escurridizo.

—Waat is the difference?

Yo entiendo que él sabe la diferencia, no obstante, me rindo. O me rinde la invasión de uno de los hijos mayores—Pablo—con la «Rufa» y otro perro que no sé cómo se llama. «El otro día se me perdió Juan XXIII (es uno de sus

hijos). No sabes el susto que me dio. Ya pensé lo peor. Pero al final apareció diciendo que había estado en las rocas cogiendo cangrejos... Y me tuve que sonreír.»

Luis es melancólico sin saber de qué, todo lo primitivo y humano que se puede ser, vital, cariñoso y propenso a la amistad: «Aunque le cueste dinero», a pesar de «la cuadrilla de los once», preocupado pero feliz. En uno de sus autorretratos hay dicho: «Si tener vocación presupone unas facultades y una docilidad de la voluntad al servicio de algo, yo puedo apuntar que tengo vocación de hombre primitivo. En cierto modo, todos repetimos el proceso de Adán, en la vida o en el corazón, ejerciendo la soledad y buscándonos, de tarde en tarde, en una cita infantil con lo que somos. Pero mi tendencia incontinente a lo elemental nunca me pareció una evasión: me gusta el campo del arado romano, el barco de vela, hacer hogueras, beber sólo agua, y, en general, todo lo que deja de ser problema cuando me echo a dormir encima del cansancio. Este credo de agujetas y buena salud, ni me hace perder el decoro de la realidad ni me da otra superioridad que una soportable melancolía. Como junté once hijos, hago lo que puedo para consolarme, ya que, para vivir irónicamente al aire de la naturaleza, necesitaría tener muchísimo dinero o no tener ninguno. Pero esta vocación, inútil y literaria, tiene el sentido práctico de hacerme comprender que lo que yo atine a escribir tendrá siempre más aire y más sol que pensamiento, más instinto que sistema y más alma en las cosas que en el alma».

La tarde se ha ido melodiando como un tierno recuerdo. Como un nispero antiguo, el poniente, ha señalado mi marcha de esa casa con son de contento que fue manjar apetecido y otorgado durante mi servicio militar en la marina. Bajo el párpado extenso del horizonte se resbala el mar como la lágrima inmensa de Dios. Elvira y toda la chiquillería ha salido a la puerta, y el «¿Cuándo vas a volver?» se multiplica en mi sentimiento con son de campana. Luis ha escrito para mí en la dedicatoria de *Marea escorada*: «A mi querido hijo bisieto, Antonio.» Y he empezado a pensar que todavía hay cosas que merecen la pena.

BIOBIBLIOGRAFIA

Nació en El Ferrol del Caudillo en 1923.

Capitán de Fragata de la Armada.

Ingeniero de Armas Navales.

Casado con Elvira Monzón. Padre de once hijos.

LIBROS PUBLICADOS

El mundo de Juan Lobón (Madrid, 1956). Premio de la Crítica 1957.

Marea escorada (Madrid, 1969). Finalista del Premio Alfaguara y Premio Nacional «Miguel de Cervantes» 1969.



estafeta

NOTICIAS



**FRANCISCO CASARES,
PREMIO «RODRIGUEZ
SANTAMARIA»**

El escritor y periodista Francisco Casares, secretario de la Asociación de la Prensa de Madrid, ha obtenido el premio «Rodríguez Santamaria» por su destacada labor periodística.

LOS ESCRITORES RINDIERON HOMENAJE A ROBLES PIQUER

Un amplio grupo de escritores ofreció una cena-homenaje en honor de Carlos Robles Piquer, que durante siete años ha desempeñado el cargo de director general de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo. Asistieron académicos y destacadas personalidades de las letras y del periodismo. Leyó las numerosísimas adhesiones Luis de Castresana y ofreció el homenaje Rodrigo Rubio. Pronunciaron también discursos Angel María de Lera, Manuel de Heredia, Salvador García de Pruneda y Guillermo Díaz-Plaja. Se leyó finalmente la petición de concesión de la Gran Cruz de Alfonso el Sabio para Robles Piquer, documento que fue firmado por todos los asistentes.

ACTIVIDADES DEL «GRUPO BAHIA»

El grupo poético «Bahía», de Algeciras, que publica la revista del mismo nombre, completa ahora sus actividades con una serie de veladas literarias, denominadas «Noches de Bahía» —que nos hacen recordar aquellas «Noches del Baratillo», sevillanas—, en las que se ofrecen lecturas de poemas y manifestaciones artísticas. Estas sesiones dieron comienzo el pasado 17 de enero y tendrán lugar cada sábado.

«LITERATURA Y TOROS», CONFERENCIA DE GREGORIO MARAÑÓN

En Figueras pronunció una conferencia Gregorio Marañón, director del Instituto de Cultura Hispánica y presidente de la Federación de Asociaciones Taurinas, sobre el sugestivo tema de «Literatura y toros», en la que glosó opiniones, versos y libros de importantes figuras de nuestras letras alusivos a la tauromaquia.



**PEDRO ROCAMORA,
NUEVO DIRECTOR
DE «ARBOR»**

El escritor y profesor don Pedro Rocamora ha sido nombrado nuevo director de la revista Arbor, editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en sustitución de don José Ibáñez-Martin, recientemente fallecido.



Antonio Izquierdo



Jesús Vasallo



Jaime Campmani

GIULIANA MAJOLO, «LA SPAGNA A COLORI»

Organizado por la asociación «Amici della Spagna», tuvo lugar en el Instituto Español de Santiago, en Nápoles, la conferencia de Giuliana Majolo sobre el tema «La Spagna a colori», ilustrada con diapositivas.

SANCHEZ-CUÑAT, «JAUJA 69»

En Valladolid fue fallado el ya tradicional premio «Jauja» de cuentos, correspondiente a 1969. Resultó ganador Luis Sánchez-Cuñat, con el relato titulado «El criollo estaba con una india».

CONCESION DE LOS PREMIOS NACIONALES DE PERIODISMO

«Francisco Franco», para Antonio Izquierdo; «José Antonio Primo de Rivera», para Jesús Vasallo; «Jaime Balmes», para Jaime Campmany; «Periodismo gráfico», para Ismael Palacio y Gerardo Contreras.

Tras las deliberaciones de los jurados designados al efecto, presididos por el director general de Prensa, se discernieron los premios nacionales de periodismo «Francisco Franco», «José Antonio Primo de Rivera», «Jaime Balmes» y de periodismo gráfico correspondientes a 1969.

El premio «Francisco Franco»,

para artículos firmados, fue otorgado, por mayoría de votos, a don Antonio Izquierdo Feriguela. El premio «José Antonio Primo de Rivera», para artículos sin firma, fue concedido, también por mayoría, a don Jesús Vasallo. El premio «Jaime Balmes», para directores de medios informativos, se concedió, igualmente por mayoría, a don Jaime Campmany.

Los premios de periodismo gráfico se concedieron de la siguiente forma: Al mejor reportaje, por mayoría, a don Ismael Palacio Aldea, por el reportaje en color realizado

para No-Do, titulado «A bordo del "Juan Sebastián Elcano"», y el de la mejor fotografía a don Gerardo Contreras Saldaña, por la titulada «Visita de los astronautas del "Apolo XI"».

El jurado del premio de periodismo gráfico acordó proponer una moción en el sentido de que se estudie la modificación de la orden de convocatoria de los premios, haciendo una distinción entre reportajes gráficos publicados en la prensa escrita, de aquellos que sean difundidos a través de la televisión o de noticiarios cinematográficos.

HOMENAJE A RAFAEL ALFARO

La Casa de la Mancha dedicó una velada literaria en homenaje al poeta conquense, último premio «Boscán», Rafael Alfaro Alfaro, sacerdote salesiano.

Actuó de mantenedor Federico Muelas. Intervinieron también Eduardo Ruiz, José Rius, Carlos de la Rica, Florencio Martínez-Ruiz, Félix Manuel Martínez-Fronce, Diego Jesús Jiménez y Enrique Domínguez Millán, así como el homenajeado.



ANTONIO F. MOLINA, PREMIO «CIUDAD DE PALMA» DE NOVELA

En el Palacio de Congresos del Pueblo Español de Palma de Mallorca fueron fallados los premios «Ciudad de Palma» 1969. Resultó vencedor en el premio de novela «Gabriel Maura» el escritor Antonio Fernández Molina por su obra *Un caracol en la cocina*. El premio «Juan Alcover» de poesía en castellano lo obtuvo Marcelino García Velasco, por su libro *Soledad tengo de ti*. Bartolomé Fiol, con *Campredo*, ganó el premio de poesía en mallorquin. Bartolomé Barceló Pons mereció el premio de investigación. Y José Aguiló Ferrer el de fotografía. Se declararon desierto los premios de teatro y de periodismo. En el acto de entrega actuó de mantenedor el académico Joaquín Calvo Sotelo, presidente de la Sociedad de Autores.

LECTURA POETICA DE RIOS RUIZ

En el Aula de Poesía del Ateneo de Madrid, el poeta Manuel Ríos Ruiz —secretario de redacción de esta revista— dio lectura a su libro *Amores con la tierra*, reciente accésit del premio «Adonais». El juicio crítico estuvo a cargo de Leopoldo de Luis.

DOS NUEVAS REVISTAS: «EL UROGALLO» Y «FABLAS»

el urogallo

Colaboran en este número: José Ramón ARANA
Julio CORTAZAR - Victoriano CRÉMER - Claudio ESTEVA
Gloria FUERTES - Eusebio GARCÍA LUENGO - Félix GRANDE
Michael HOROVITZ - Jean MEYER - Roberto RUIZ
Antonio SÁNCHEZ BARBUDO - Ramón J. SENDER

DICIEMBRE
1969

Dos nuevas revistas literarias han aparecido recientemente: «El Urogallo» y «Fablas». La primera, con redacción en Madrid (calle de Matías Montero, 24), está dirigida por la novelista Elena Soriano. Es una revista de alto vuelo literario y cultural, según se observa en este número cero. Figuran como redactores Manuel Andújar, Miguel Boyer y Eduardo Naval. La diagramación está a cargo de José Pla. En su primer número, «El Urogallo» publica un relato de Ramón J. Sender, un excelente artículo de Eusebio García Luengo dedicado a Ignacio Aldecoa; «León Felipe, poeta de la sed», por José Ramón Arana; tres poemas de Gloria Fuertes, un breve cuento poético de Félix Grande; «Amor, poesía y revolución», por Michel Horowitz; una narración de Victoriano Crémer, «Cuando los hombres no cantan»; «El "Velázquez" de Ramón Gaya», por Antonio Sánchez-Barbudo; «Reflexiones sobre un libro de Womack jr.», por Jean Mayer; «La revolución mexicana y Zapata», por Claudio Esteva Fabregat; «Zapata: tierra y libertad», por Enrique Ruiz García; «Del cuento breve y sus alrededores», fragmento de un próximo libro de Julio Cortázar; el cuento «Los jueces implacables», de Roberto Ruiz, y una serie de opiniones de distintos críticos sobre la narrativa en lenguas hispánicas.

«Fablas» es una publicación de poesía y crítica de Las Palmas de Gran Canaria, que edita Domingo Velázquez con el patrocinio de la Caja Insular de Ahorros de la citada ciudad. La dirige Antonio Ayala Cabrera, y figuran como redactores Domingo Velázquez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno y Jorge Rodríguez Padrón. Abre el número 1 un cuento inédito de Alonso Quesada y siguen poemas de José Agustín Goytisolo, María Beneyto, Pedro Guinfrer, Carlos Sahagún, Lázaro Santana, Pedro García Cabrera, Manuel Pérez Caxaus, Domingo Velázquez, Gloria Fuertes, Baltasar Espinosa y Joaquín Marco. Completan el número un trabajo de Domingo Pérez Minik sobre el teatro de Max Aub, al que califica de ofensivo; unas notas bibliográficas de Juan de la Isla y unas notas críticas de Jorge Rodríguez Padrón.

Ambas revistas están esmeradamente impresas y presentadas, y corresponden estos primeros números reseñados a diciembre de 1969. Desemamos tanto a «El Urogallo» como a «Fablas» una larga vida y la acogida que merecen.



SESIONES EN LA TERTULIA HISPANOAMERICANA

En la tertulia Hispanoamericana del Instituto de Cultura Hispánica, que dirige Rafael Montesinos, leyeron poemas Ángel García López —premio «Adonais» 1969— y Marcos Ricardo Barnatán, que fueron presentados por Luis Jiménez Martos y Emilio Miró, respectivamente.

DISTINCION CICLISTA A DON NARCISO ALONSO CORTES

El ilustre académico de la Española don Narciso Alonso Cortés ha sido distinguido por la Federación Española de Ciclismo con la medalla al mérito, en su categoría de oro. Esta es la primera vez que se otorga este máximo galardón.

En su juventud —hoy cuenta noventa y cuatro años de edad—, don Narciso Alonso participó en pruebas nacionales y fue el primero que escribió un esbozo técnico de reglamento para competiciones ciclistas. También fue dirigente de la Unión Velocipédica Regional, fundada en Valladolid en 1890.



ITURBI, ACADEMICO DE BELLAS ARTES

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha nombrado miembro de honor al pianista José Iturbi, como antes lo hiciera con Stravinsky y Andrés Segovia.

PRESENTACION DE UN LIBRO DE JESUS TORBADO

En la Librería Cultart, de Madrid, fue presentada la obra titulada «La Europa de los jóvenes», original de Jesús Torbado y editada por Nova Terra.

A GALDOS EN EL RETIRO

Ante la estatua de Pérez Galdós, en los jardines del Retiro madrileño, se le rindió al gran novelista un homenaje el pasado día 25 de enero, organizado por el Hogar Canario de Madrid. Tras la ofrenda floral intervino una representación de los Amigos de Galdós, del Colegio Cervantes, y, finalmente, el escritor Federico Carlos Sainz de Robles glosó la vida y la obra del inmortal novelista.

CONFERENCIA DE CAMPOY EN EL CLUB URBIS

En el club Urbis, donde actualmente se ofrece la exposición antológica «El humor español de ahora y de siempre», ha pronunciado una conferencia nuestro colaborador Antonio Manuel Campoy sobre el tema «La ilustración humorística en los siglos XIX y XX».

GARCIA PAVON, HOMENAJEADO

En el Hotel Palace madrileño tuvo lugar una cena en homenaje a Francisco García Pavón, reciente premio «Nadal» por su novela *Las hermanas coloradas*. Presidió Dámaso Alonso, presidente de la Real Academia Española, en compañía de José María de Cossío, Juan Antonio Zunzunegui, Víctor Ruiz Iriarte y otros escritores. Hicieron uso de la palabra Fernando Guillermo de Castro, Julián Ayesta, Eusebio García Luengo, Antonio Buero Vallejo, Eladio Cabañero, Ramón de Garciasol, Miguel Palacios —alcalde de Tomelloso, pueblo natal de García Pavón—, José Cuadros, Pedro Echevarría, Guillermo Díaz-Plaja y Pedro Lain Entralgo, quienes glosaron la personalidad humana y los valores literarios del novelista manchego.

También el claustro y los alumnos de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, de la que Francisco García Pavón es catedrático de Literatura, le ofreció a éste otra cena-homenaje, en la que pronunciaron discursos el director del centro, señor Bonín Linas; el doctor Jiménez Quesada y el actor Manuel Dicenta. Francisco García Pavón dio las gracias en ambos homenajes con emocionadas palabras.

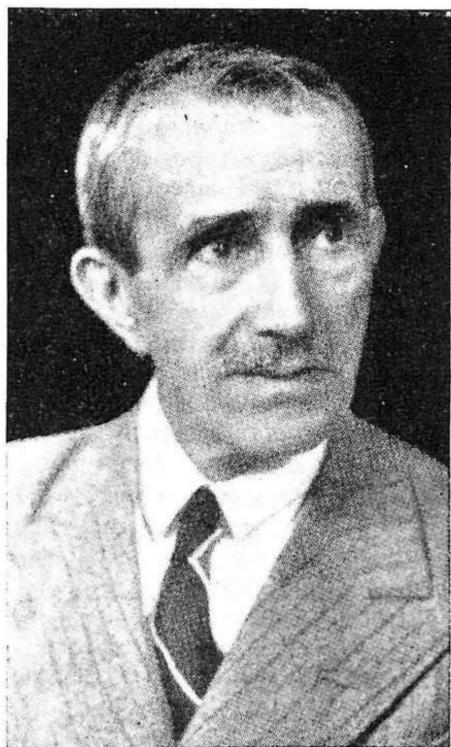
PROXIMO CICLO DE HOMENAJE A BECQUER DIRIGIDO POR RAFAEL MORALES

Para conmemorar el primer centenario de la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer, el Ateneo de Madrid ha organizado un ciclo de conferencias, que irán desarrollándose durante el presente curso, dirigido por el poeta Rafael Morales. Intervendrán Rafael de Balbín, Guillermo Díaz-Plaja, Gerardo Diego, Juan María Diez Taboada, Dionisio Gamallo Fierros, Juan Antonio Gaya Nuño, Eugenio Montes, Rafael Montesinos, Rafael Morales, Juan Rof Carballo, Luis Rosales y Federico Sopena.

EXPOSICION EN EL IV CENTENARIO DE GUILLEN DE CASTRO

Patrocinada por el Ayuntamiento de Valencia, y para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento del autor de *Las mocedades del Cid*, Guillén de Castro, se celebró en días pasados una exposición bibliográfica, y a la vez filatélica, con la cual se pretende exaltar los valores literarios y morales que distinguían al dramaturgo valenciano.

La exposición consta de dos partes: la primera es una muestra bi-



bliográfica, y la segunda está dedicada a la filatelia. En la primera aparecen ediciones antiguas y modernas de las obras de Guillén de Castro, con presuntos retratos, escenas de sus comedias, grabados sobre temas de las mismas, pequeños objetos de su uso, manuscritos, vistas y dibujos de antiguos monumentos de su época, especialmente de Burgos y relacionados con el tema cidiano.

FALLO DE LOS PREMIOS «AFRICA» DE PERIODISMO

Se han fallado los premios «Africa» de periodismo 1969. El primer premio ha sido concedido a Rafael de Mendizábal Allende. Los restantes premios «Africa» se otorgaron a Jacinto López Gorgé, Bartolomé Peláez Torralba, José María Vilá y Luis Benítez Espinosa.

LONDRES: «ESPAÑA VISTA POR UNAMUNO»

Sobre el tema *España vista por Unamuno*, el consejero cultural de la Embajada española en Londres, don Eduardo Toda, pronunció una conferencia en el Instituto de España de la capital británica. El señor Toda bosquejó un panorama de la España que soñó y amó Unamuno, exponiendo después sus desvelos para investigar y profundizar en la intimidad individual y colectiva del ser español.

LIBRO SOBRE JOSE MARIA ALBAREDA

En la Librería Científica *Medinaceli*, del Consejo Superior de Investigaciones, se celebró un acto literario con motivo del lanzamiento de la obra de don Enrique Gutiérrez Ríos titulada José María Albareda. Una época de la cultura española. Este libro es una biografía de una de las figuras más destacadas en la vida intelectual contemporánea. El señor Gutiérrez Ríos, catedrático de la Universidad de Madrid, investigador destacado, es actualmente vicepresidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y presidente de la Comisión Asesora de Investigación Científica y Técnica de la Presidencia del Gobierno.

Ante los asistentes al acto, el señor Gutiérrez Ríos dio noticia detallada de su obra, que es un homenaje del Consejo Superior de Investigaciones Científicas a la figura del que fue su secretario general y animador de sus empresas. Contestando a las preguntas de los informadores subrayó la extraordinaria personalidad científica y humana de don José María Albareda.

MEDALLA CONMEMORATIVA DE MENÉNDEZ PIDAL

Para consagrar memoria del centenario de don Ramón Menéndez Pidal, un grupo de admiradores, discípulos y amigos del maestro se hicieron el propósito de materializar el recuerdo de su figura de una manera permanente y bella. Y para dar cumplimiento a ese propósito ha sido modelada una medalla, obra del escultor Enrique Pérez Comendador.

Todo aquel que desee poseer dicha medalla deberá remitir a la Sociedad de Estudios y Publicaciones, Infantas, 31, Madrid, los datos necesarios para que le sea adjudicada y el importe de mil pesetas (dieciocho dólares para el extranjero) a la cuenta abierta en el Banco Urquijo, Alcalá, 47, Madrid, a nombre de «Medalla conmemorativa de Ramón Menéndez Pidal».

PANCHO COSSIO, 1898-1970

Por A. M. CAMPOY



ban los hombres góticos, es lo que no tiene poso oriental.

Pancho Cossio había nacido cerca de las vegas de Vuelta Abajo, el año 1898 (¡qué desastre!), por casualidad; hijo de emigrantes montañeses —indianos, mejor dicho—, y tal vez por haber nacido en el paraíso del tabaco cubano era por lo que fumaba tantísimo, pero no cigarros puros, sino unos cigarrillos mal formados que se le apagaban constantemente, pues los habanos los reservaba para pintarlos en sus refinados bodegones, con naipes franceses, higos que parecían minúsculos laúdes y alguna que otra vasija de falso Capodimonte. Creo que bajo sus grises y sus texturas de antiguo pintor flamenco asomaban, de cuando en cuando, opulencias de sol y despenca antillana, cierta exuberancia de bohío que él sabía arropar con neblinas del boulevard Raspail y agalernadas brisas.

Contaba Villalobos que cuando Pancho Cossio vivía en París era algo comunista, menos que anarquista, que era lo que en realidad fue siempre Pancho Cossio, pero de un anarquismo que no tenía nada que ver con el político. Era anárquico, mejor dicho, humana, demasiado humanamente anárquico. Pues cuando era comunista hizo que el pobre Villalobos se hiciera comunista también, y cuando, pasados los años, Villalobos volvió a España, se encontró con que Pancho lo quiso atrapar por comunista, pues en aquel paréntesis entre París y Santander, Pancho había pasado por la Bullena Alegre de Madrid y se había hecho un furibundo falangista. Guardaba, en efecto, una tibia memoria de José Antonio, y tan era así que alguna vez se disparaba y decía que iba a ir a Secretaría General a fusilar a sus antiguos correligionarios.

Pancho, en París y en Santander, en Madrid y en Alicante, era un tipo inteligentísimo y disparatado, laborioso y fantástico, lleno de súbitos amores y de repentinos odios. Pasaba de la euforia a la depresión. Unas veces creía que el paseo de Recoletos era el ombligo del mundo, y otras veces decía que se iba a Europa, que por aquellos años re-

HABIA que oírle contar al escultor Villalobos aquellas fantásticas historias de Pancho Cossio en París. Villalobos era paisano de Pancho, pues Pancho Cossio (Francisco Gutiérrez Cossio), aunque nacido en la cubana Pinar del Río, fue siempre un montañés, un indeclinable pasiego, aunque sus padres y abuelos nacieran en la Caubérniga y no en el Pas. Era tan santanderino como Alvear, Quirós, Medina, Raba, Celis, Calderón y Pablo. María Blanchard, en cambio, era santanderina sólo de nacimiento, como Solana lo había sido de ascendencia únicamente, perceptible, por cierto, en aquellos viejos armadores que pintaba con regusto de sardinas asadas en Puerto Chico.

Cossio si fue siempre montañés, montañés a machamartillo, como su paisano Menéndez Pelayo, como Pereda, como Concha Espina, como el gran Riancho. Nos decía Pancho, orgulloso de su santanderinismo, que Europa empieza con los pastos y con las vacas, y que donde no había ni pastos ni vacas no podía haber europeidad, teoría muy suya, y como suya, fantástica, pues en los países mediterráneos donde se alumbró la cultura occidental no había ni esas vacas ni esos pastos de caja de queso suizo que a Pancho se le antojaban la quintaesencia de Europa. Claro que Pancho afinaba más, y creía que una cosa es el Occidente y otra cosa Europa. Europa, como pensa-

presentaba para él todo lo que podía encontrar en Lisboa. De Lisboa se traía aceites y pigmentos colorantes estupendos, ventiladores eléctricos, boquillas de corcho para puros, cosas éstas que a él le parecían la pura europeidad. Como era un enamorado de los cacharros eléctricos, un día se compró un frigidaire gigantesco y lo instaló en su estudio del Palacio de la Prensa; pero como no tenía nada que meter en él, pues comía fuera de casa, lo dedicó a estanco, pues el frigidaire le mantenía el tabaco en exacto estado de humedad.

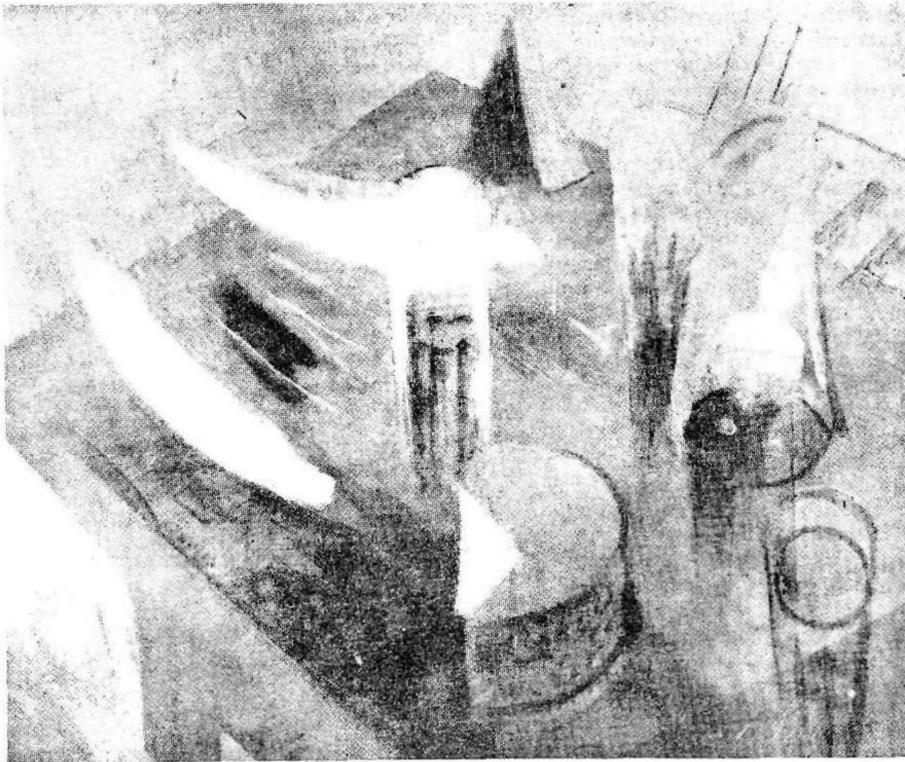
Pancho Cossio, que era pequeño y cojo, débil, corto de vista, tenía la compensación de ser espiritualmente un nibelungo. Tenía el entusiasmo y las cóleras de un dios-cillo. Se exaltaba con lo grande, y por eso le tenía una gran admiración a Norteamérica, donde nunca había puesto los pies, pero cuya imagen exagerada le servían el cine y los poemas de Walt Whitman traducidos al francés. Hablaba de Filadelfia y de Chicago como si él tuviera allí una fundición de acero y un matadero de cochinos. La extensión de Norteamérica lo embriagaba, las cifras lo volvían loco, las estadísticas desmesuradas se le subían a la cabeza como si fueran whisky. Lo cual no impedía que en un momento cualquiera despotricara contra los yanquis, tal vez recordando freudianamente que él había nacido en la Cuba del 98, que le robaron los hijos de Teodoro Roosevelt.

Pancho, de niño, había querido ser marino, navegar, ir y venir de un puerto a otro, llevar una vida aventurera. Pero creo que jugando al fútbol un día se quedó cojo, y su familia reconsideró lo de la vocación marinera de Pancho, decidiéndose que se hiciera pintor, pues el niño era muy aficionado a pintarralearlo todo. En 1911 lo llevaron a estudiar dibujo con don Francisco Rivero, un pintor santanderino poco conocido, y en 1914 la familia lo envía a Madrid, a estudiar pintura, bajo la dirección de Cecilio Pla, que ya había sido maestro de Solana y de Juan Gris, como luego lo sería de la mayoría de los pintores que hoy son algo en España. En una cartilla del pintor que escribió Cecilio Pla había una lista de sus discípulos preferidos, entre los que figuraba Pancho Cossio.

En 1920, después de haberse formado ya inicialmente como pintor, Pancho vuelve a Santander, y allí se dedica a dibujar, a divagar en los cafés, a organizar el fútbol, a meterse un poco en política. Hasta se dedica a teorizar sobre arquitectura, y hace planos de futuras viviendas (¿premonición de su posterior dedicación constructora en Alicante?), y hasta traza los planos de un barco para pasear y pescar, que, naturalmente, el día de su botadura se hunde espectacularmente junto a la isla de los Ratones. El año 1923 decide irse a París, como hacían todos los pintores de su época. Pancho, en París, se hospeda en el hotel del Maine, cuyo nombre le recuerda el desastre cubano. Ese mismo año concurre al Salón de Independientes, haciéndose notar de la crítica más inteligente, y en 1924 expone en el Salón de Otoño. Pancho se



«Señora de González Cossio»



«Fin de semana menestral»

reúne con los compatriotas que en aquellos años hacían París: Bores, Viñes, Peinado, Ucelay, Benjamín Palencia, Angeles Ortiz, Apeles Fenosa, Ismael de la Serna, Domínguez, Fernando de Milicua y con Jean Cassou.

Pancho se dedica a estudiar el cubismo de Braque, trabaja mucho en su estudio, se hace notar en los cafés donde se fuma mucho y se habla más. Entre 1925 y 1930 expone en galerías importantes, como son las de la librería Aubier, la de Jeanne Boucher y, sobre todo, Bernheim Jeune, en la avenida Maignon, que era la galería de Bonnard. Christian Zervos lo lleva a trabajar en los «Cahiers d'Art», y entre Cassou, Teriade y Guegen

lo consagran como la gran promesa y consiguen que la Galería France lo admita como pintor en exclusiva. Pero en 1932 quiebra esta importantísima galería, y Pancho aprovecha para venir a España a ver qué pasa, quedándose aquí hasta el final. En 1945 pensó volver a París, pero no se lo aconsejaron, pues su definición política en España le cerraba las puertas de París.

En Madrid, en 1942, celebra su primera gran exposición, en la galería Estilo, y en 1950 expone en el Museo de Arte Moderno, destacándose ya como uno de los pintores más significativos de su tiempo. Sus exposiciones son pocas, su obra tampoco es abundante. En 1954 le dan la primera medalla en la Ex-

posición Nacional de Bellas Artes, y en 1962 le conceden la medalla de honor. Pancho pinta poco, es premioso, paciente como un orfebre chino. En los Carmelitas de la plaza de España tarda dos o tres años en pintar los dos cuadros famosos, ayudado por el pintor Francisco García Abuja. Su pintura se cotiza alta muy pronto. Envía a la Bienal de Venecia, a Pittsburgo; pinta retratos magistrales. En la sala Turner expuso la serie de guachas más hermosas del arte español. Pinta los dos célebres retratos de su madre, el bodegón de las porcelanas.

Llega a ser el maestro indiscutible de la sensibilidad para el color, el más fabuloso «cocinero» de nuestra pintura, capaz de convertir la materia pictórica en pura pintura. Sus cuadros son tan refinados como los del más grande maestro flamenco; sus nieblas hiperbóreas son superiores a las de Turner. Pero los editores de París —que son los que lanzan a los artistas al gran mercado internacional— lo ignoran. En París no le perdonan sus devaneos políticos, como años antes la crítica parisiense no le perdonó a Ismael de la Serna sus dotes de donjuán... Pancho Cossio vive en Madrid años de «gloria», de estimación artística general, a la que —justicia es recordarlo— tanto contribuyó su amigo Fernando de Milicua, sin el cual Pancho habría naufragado en la galerna de su talante difícil.

Pintó, en realidad, entre 1940 y 1954. Todo lo demás fue preparación de su gran época, y después, prolongación en ocaso de la misma. Un día nos enteramos de que se había convertido en constructor y en millonario. Periódicamente se iba a la costa alicantina, hasta que llegó un tiempo en que no volvía por Madrid. Ultimamente, nadie sabía nada de Pancho. Se lo había tragado el mar. Hace poco, en la galería Fauna's, revivió su nombre en una exposición que, prácticamente, era de cuadros antiguos, hermosos, como todos los de su gran época. Y de pronto, su muerte. Pancho Cossio ha muerto lejos de su Santander familiar, lejos de su Madrid amigo, incomunicado, casi en secreto. Ha muerto en una ribera tibia y llena de sol, muy parecida a la ribera antillana que le vio nacer.

¿Qué ocurrirá ahora con su obra hermosísima? El caso de Vázquez Díaz se resolvió felizmente gracias al amor y al orgullo filial, y ahí está el legado de Rafael Vázquez Díaz: espléndido y generoso como no ha sido nunca usual en España. El Museo Español de Arte Contemporáneo, gracias al hijo de don Daniel, tiene lo mejor de la obra del maestro. Pero Pancho muere solitario, como había vivido. ¿Dónde irá a parar su obra? ¿Hasta qué punto será lícito que los españoles nos quedemos sin su pintura prodigiosa, pues nuestro Museo no abunda en cuadros del maestro montañés? Nada sabemos, pero, optimistas hasta el final, esperamos lo mejor... Pancho Cossio, nuestro querido Pancho, vivirá siempre en nuestro recuerdo, y vivirá, sobre todo, en el arte español más inmarcesible.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

EMILIANO RAMIREZ ANGEL

(Toledo, 1883 - Madrid, 1928)

TANTO amó a Madrid y tanto lo enalteció, que es creencia general que Emiliano Ramírez Angel nació en Madrid. Inclusive se le da por madrileño en algunos diccionarios e historias de la literatura española. Pero nació «en la imperial Toledo» de Bisagras, Tránsitos, sinagogas y mezquitas, Grecos y Taveras, lazos mozárabes, cigarrales cristianos, tajos sobre Tajo... Emiliano fue autodidacto. Ayuno en estudios superiores oficiales y bien templado en empleos diversos casi siempre relacionados con el comercio. Su ingenio, su sensibilidad y su pluma le licenciaron y doctoraron en la Universidad Libre de las Letras (con cátedra superior de madrileñismo). Cejador y Mariano de Cavia le otorgaron el cargo de «Cronista de la clase media matritense». Cargo que desempeñó con galanura y humor, con observación aguda siempre alerta. Su mayor placer fue deambular por su adorado Madrid: Retiro y plaza de Oriente, de enormes y pétreas estatutas de reyes; Casa de Campo, con lilas y jinetes nobles y los crepúsculos vespertinos que la dejaran pintados Velázquez y Goya; Florida y Moncloa, de frondas centenarias con súbitos conciertos de organillo; cavas y correderas, costanillas y rondas, con viejas casas para funcionarios venidos a menos y menestrales llegados a más; monumentos con resabios borbónicos y conventos aún cobijadores de fantasmas austrias; teatros alborotados por Echegaray y las partituras castizas de la zarzuela, las sutilezas dialécticas de Benavente y las chulerías ortodoxas de Arniches; calles y callejas barriobajeras para las buenas mozas de López Silva y los buenos mozos de Pedro de Répide; Cafés peritos en medias tostadas matinales y medias paellas a filo de la madrugada...

Emiliano, que era enjuto y bien plantado, y que llevaba la capa española —en su aire madrileño— con una ortodoxia que no mejoraba el mismo Seseña, gran cortador de capas con vuelos y pliegues respingones, le sacaba, a diario, a Madrid, los mejores suspiros y los pipros más retrecheros. Su lema fue éste: «¡Cuánta hermosura hay en la vida cotidiana madrileña si se sabe cribarla de la prosaica realidad y rebozarla en puro lirismo!» Porque, en efecto, para Emiliano, cualquier rincón urbano, cualquiera modesta costumbre, cualquiera criatura bautizada en la vulgaridad, le sugerían los poemas del enternecimiento. Mil veces él confesó de palabra y por escrito: «Frivolidad, optimismo, cierta leve zumbonería, piedad, amor por Madrid —el Madrid actual, humilde y joven— y ternura para pintar la clase media, entre la que vivo... He hablado de las modistillas y de los estudiantes, de los empleados, de las muchachas solteras que viven

en los pisos terceros; de la vida de siempre, de la gloria que no llega, del tranvía que se retrasa; de las barcas del Retiro y de las hondonadas de la Moncloa... He querido comunicar la tristeza de lo cotidiano, de lo vulgar y manso que nos rodea; del pobre hombre que, muy a menudo, y a pesar suyo, lleva en sí todo vanidoso, todo farsante, todo ilustre... Quisiera lograr del lector, no una lágrima, ni una carcajada, sino una sonrisa. Sonreír: he aquí la honra, la victoria mayor que, a mi juicio, puede satisfacer más a un pintor de costumbres... Mi temperamento no me llevará nunca a las tragedias, a los conflictos alborotados, al realismo áspero, acre y parcial... Media tinta, placidez, amargura que corre por dentro; una sonrisa y un suspiro...» Y Rafael Cansinos-Assens, el gran historiador y crítico de los promocionistas de El Cuento Semanal, escribió de su buen amigo Emiliano: «Desde el primer momento ha tomado para sí la belleza humilde, popular, de lo visto por todos: la belleza de los arcos iris, de los domingos con sol, de los jardines públicos y de los balcones con macetas; todo esto que sólo puede magnificarse con la contemplación afectuosa...»

A Emiliano se le escapó un día este grito gozoso y sincero: «La verdad está en unos ojos negros, y ¡todo lo demás es literatura!» La frase feliz armó la marimorena en la Villa y Corte, donde abundaban los maravillosos ojos negros y escaseaban los buenos literatos. Emiliano, campeón de la simpatía, de la corrección social y... ¡de la convivencia literaria!, siempre pulcro y bien vestido, obtuvo el milagro que es la amistad unánime sin resquemores ni envidias de cuantos escribían en la Villa y Corte. Nadie habló mal ni de él ni de sus obras. ¡El estupendo Emiliano! ¡La gran persona que es Emiliano! Que derrochó los elogios a favor de cualquier libro que se publicase, de cualquiera obra escénica que se estrenase. Narrador ingenioso, sencillo y sentimental poeta, cronista seductor por su fluidez lírica, autor teatral sin pretensiones, Emiliano Ramírez Angel ganó —1924— el «Premio Mariano de Cavia» con su crónica El balcón de los pájaros; el «Premio Castillo de Chirel», de la Real Academia Española, con su libro costumbrista La Villa y Corte pintoresca; el primer premio de cuentos —1919— en el concurso organizado por la revista «Blanco y Negro», con el titulado Capercucita López. Y fue uno de los primeros y más frecuentes colaboradores de El Cuento Semanal (desde 1907), Los Contemporáneos, la Novela Corta, La Novela de Bolsillo, El Libro Popular, La Novela de Hoy, Los Cuentistas...

En 1906 publicó Ramírez Angel su novela larga La Tirana, finalista en un concurso organizado por La Novela Ilustrada, que dirigía Blasco Ibáñez, y en el que obtuvo el primer premio Mauricio López Roberts con Doña Martirio. Y en sus dos mejores novelas: Los ojos abiertos —1916— y Los ojos cerrados —1924— hay no poca autobiografía, disimulada con delicadeza enternecida. Pulcro de alma y de costumbres, Ramírez Angel. Nadie como él sacó tanta poesía de oro de 18 quilates a las casas reumáticas de los barrios pobres, a las plazuelas lunáticas, a los Cafés soñolientos y grises, a las muchachitas decentes con ansia de novio estudiante, a los dependientes de comercio hábiles en carambolas de billar y en bailoteos de merendero, a los periodistas incipientes emborrachados de madrugadas y de noticias contradictorias...

Yo guardo recuerdo perdurable del encantador Emiliano, que murió en un ático de la calle de la Princesa, en inmueble con espaldas muy próxima al hotelito morisco —calle de Hilarión Eslava— donde murió ocho años antes don Benito Pérez Galdós. Porque fue Emiliano quien, un día de noviembre de 1918, me llevó a conocer personalmente a mi ídolo don Benito, para que pudiera oírle y estrecharle la mano. Y también fue Emiliano quien, previamente, me puso en antecedentes de lo que podía hablar y de lo que debía callar en presencia del genial novelista.

Emiliano murió como había vivido: con sencillez, con educación, sin la menor estridencia. Pasó de la vida a la muerte como quien abre una puerta para salir de una estancia, procurando no hacer ruido.

Van cayendo las hojas del calendario del primer mes de este 1970 que, poquito más, poquito menos, será igual que el ya «lejano» 1969 y que el, ¡ay!, tan cercano 1971. Van cayendo las hojas y Barcelona sólo se ha vestido de invierno en algunas fechas en las que la niebla nos ha hecho jugar a calmosos ciudadanos londinenses. Pero hoy, cuando escribo esta carta, la atmósfera tiene la cara limpia y el azul se cuele por todos los rincones. Barcelona, ya sin Londres para el juego invernal, vuelve hoy al Mediterráneo de sus mejores realidades. Con azul o sin azul, metámonos un poco en el mundo de las letras.

PRIMERO, SUBAMOS AL TABLADO

Hace dos años, cuando parecía que el teatro se animaba en Barcelona, escribí que aquella extraña vitalización tenía todo el aspecto de ser un espejismo que pronto se disolvería en la sequedad de las arenas solitarias. Algo de esto está ocurriendo: se presentan nuevos espectáculos, alguno de ellos muy digno de asistencia y aplauso, y las salas siguen casi vacías. Excepto el buen éxito, fácil éxito, en el Moratín, de «Flor de cactus», que es un poquito de nada envuelto en amables sonrisas, los demás teatros cambian rumbos con demasiada frecuencia.

Así, por ejemplo, en lo que respecta al nuevo teatro CAPSA, un teatro de bolsillo, aunque de bolsillo holgado, que en poco más de un mes ha tenido que variar tres veces el cartel. Primero ofreció *El adefesio*, de Rafael Alberti. El primer día hubo un clamor de aplausos; a los tres días ya no iba nadie. A continuación se presentó la compañía del grupo «Josep Robrenyo», nacida en el seno de la Escuela de Arte Dramático «Adrià Gual», con la obra de Ramón Gil Novales titulada *Guadaña al resucitado*. La cosa tampoco fue bien. Pero creo que es necesario decir algo más de esta pieza de Gil Novales, el escritor que hace unos años ya nos evidenció su calidad de autor dramático con *La hoya*.

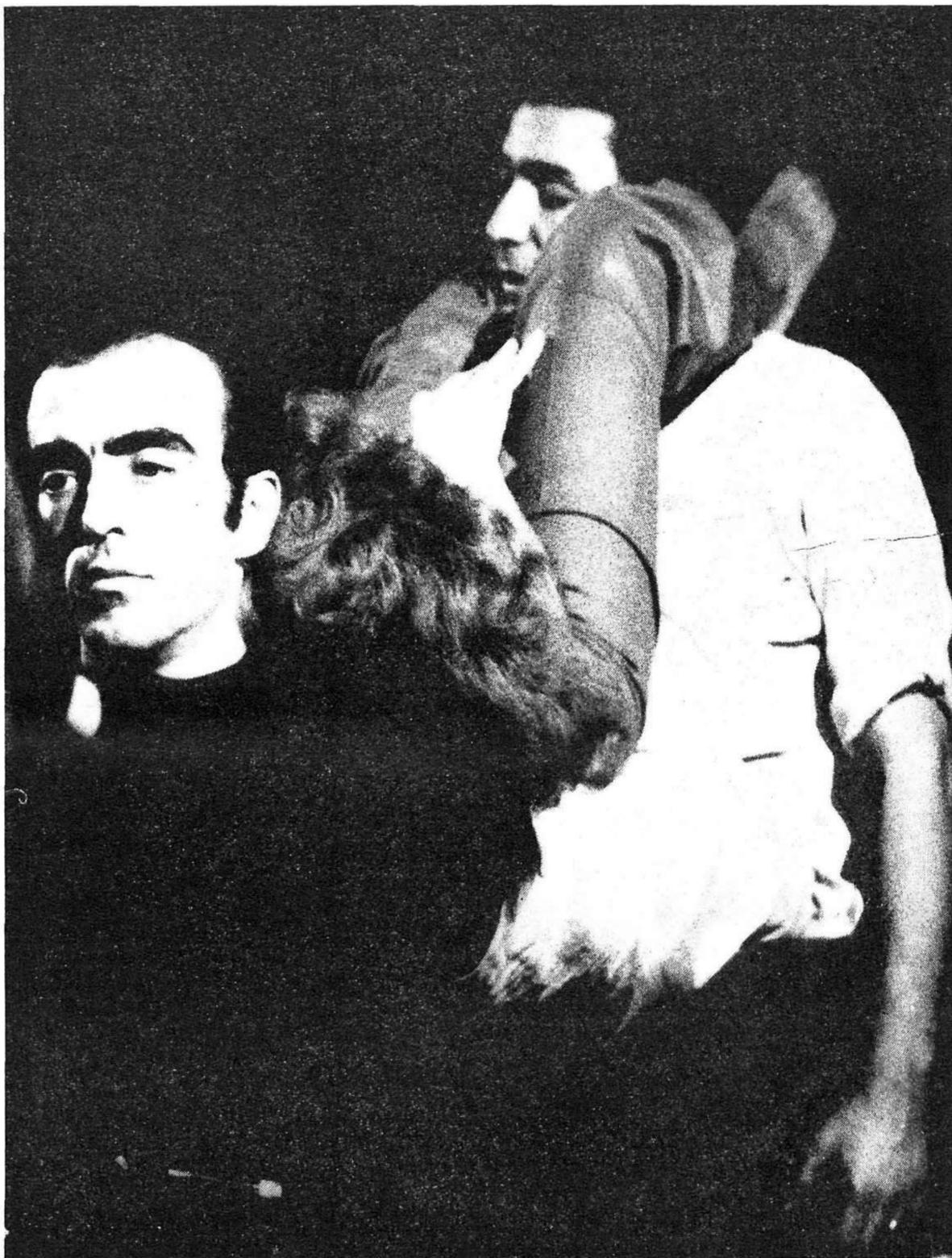
Guadaña al resucitado es una obra interesante, llena de vitalidad y de violencia teatral, de camino de enlace con aperturas europeas y con raíces de una España que, como dice Ricard Salvat, casi nunca se nos muestra en nuestro teatro y en nuestro cine. *Guadaña al resucitado*, como *El último gallinero*, de Manuel Martínez Mediero, es una farsa esperpéntica y grave, hiriente y lírica, espontánea y hasta brutal en su sinceridad, en su savia ibérica, en su prolongación realista y meditativa a un tiempo.

Los problemas que concurren en esta segunda obra de Gil Novales, desde la anécdota del caciquismo, del miedo, de la frustración, de la rebeldía última, hasta el crimen colectivo como liberación, admiten muchas más derivaciones que las que representan



LAS HOJAS DEL CALENDARIO Y OTRAS COSAS DEL AÑO NUEVO

Por JULIO MANEGAT



Una escena de «Guadaña al resucitado», de Ramón Gil

anecdóticamente. El abuso del poder, el miedo colectivo, la necesidad de una esperanza en la rebeldía... Aquí, en esta pieza teatral, no se trata de pequeñas y concretas subversiones más o menos políticas, sino de condición humana que adquiere más y más conciencia de su papel, de su destino, de su sufrimiento. *Guadaña al resucitado* es una obra divertida y amarga, lírica y bronca, apurada en los contrastes, en las violencias, en los extremismos escénicos. Su realismo se rompe y se alza sin abandonar su escondida verdad, y el espectador comprende que se halla ante una fuerza, ante una autenticidad escénica que proclama la tristeza, el sufrimiento de los hombres, su lucha, violenta o no, por alcanzar la libertad, la dignidad de la libertad. Aunque acaso tampoco sepan qué hacer con ella después.

Y esta pieza dramática, que es una muestra de un teatro español de hoy, ha sido también totalmente desasistida por el público.

EL DIVERTIDO JUEGO DE UNOS JUGLARES

En el mismo teatro CAPSA ha obtenido bastante éxito un espectáculo de mimo presentado por el grupo «Els Joglars», dirigido por Alberto Boadella. Dos actrices y tres actores viven una curiosa experiencia escénica: de la pura expresión mímica, digamos tradicional, pasan a una proyección más directa y eficaz como instrumento de comunicación de una intención teatral, de una intención humorística o dramática, irónica y

crítica. El cuerpo, la voz que se vale del sonido, pero no de la palabra, el color, la danza, el silencio, la presencia estática o dinámica de los actores, producen esa comunicación divertida, y en ocasiones un tanto amarga, que el excelente grupo de mimo «Els Joglars» pretende. A lo largo de siete cuadros cobra vida un espectáculo grácil, espumoso, irónico y dramático. «Los Joglars» han conseguido algo casi nuevo, y un avance en el proceso del arte mimo, utilizando una exacta economía de medios y una perfecta armonía de resoluciones.

No les hablo de la actuación en Barcelona de Ferruccio Soleri y otras figuras del «Piccolo» de Milán, porque ya comentará su presencia en Madrid mi querido amigo Juan Emilio Aragonés. Es, desde luego, un espectáculo delicioso.

CRISIS EN SEIX Y BARRAL

Algo ocurre en la editorial Seix y Barral. Se han publicado algunas notas informativas, pero la cosa no acaba de estar clara. Lo que sí parece seguro es que algunas de las acciones de la empresa han cambiado de mano y que es posible que la editorial varíe de rumbo en alguna de sus publicaciones. Han sido destituidos de sus cargos dos altos empleados de la empresa y tal vez Carlos Barral tome alguna decisión de lejanía de esta aventura editorial. Es posible que en mi próxima carta pueda decirles algo más al respecto.

Lo que sí es necesario reconocer, y agradecer, es el esfuerzo que Carlos Barral ha realizado a lo largo de casi veinte años al frente de las publicaciones de Seix y Barral. Ahí están las colecciones «Biblioteca Breve», «Biblioteca Formentor», «Nueva Narrativa Hispánica», «Testimonio», «Libros de Bolsillo», etc. Ahí está el descubrimiento, al lector español, de muchísimos valores de la contemporánea literatura mundial. Ahí, en fin, está una apertura literaria que ha significado una aportación indiscutible en el panorama de nuestras publicaciones. Tanto es así que alguna de las colecciones citadas, o todas ellas, figuran hoy entre las más importantes que se publican en España. Cualquiera que siga un tanto la actividad literaria y editora de España, sabe que esto es una indiscutible realidad.

ESTUDIOS DE HISTORIA MEDIEVAL

La llamada «Societat Catalana d'Estudis Històrics» comenzará en breve la publicación de una colección de libros que aparecerán bajo el título general de «Estudis d'Història Medieval». La colección agrupará una serie de rigurosos volúmenes de estudio e investigación debidos a los más destacados especialistas españoles y extranjeros. El primero de los títulos agrupará varios trabajos.

Algunas cosas quedan en el tintero. Las veremos en mi próxima carta.

Las fotografías de ALFONSO

Escribe: FRANCISCO UMBRAL



Galdós



Unamuno



Valle-Inclán



Baroja



Alfonso



Ortega

EN la Gran Vía, a mano derecha, según se sube, está la fotografía de Alfonso. Es un par de vitrinas con fotografías de escritores, abogados y señores con capa. Siempre habíamos sospechado, al pasar por allí, que Alfonso debía tener maravillas en su casa-museo. En otras vitrinas de fotógrafo no se para uno porque siempre hay las mismas puestas de sol o las mismas señoritas con el velo de novia. En la vitrina de Alfonso hay que pararse porque tiene algo de página del viejo **Crónica**, desplegada a través del tiempo. LA ESTAFETA LITERARIA publicó recientemente en portada una fotografía de Ramón Gómez de la Serna escribiendo en Pombó. Aquella foto era de Alfonso, como lo es esa otra famosa de don Antonio Machado sentado en el café, con el puño del bastón entre las manos, o la de Juan Ramón con barba nazarena, o la de Valle-Inclán con barbas de chivo. Las fotografías de Alfonso han pasado a ser un bien mostrenco de la cultura visual española. Esto no es justo para el fotógrafo. Pero es nada menos que la gloria, amigo Alfonso. Como cuando el pueblo se aprende una copla y se olvida al poeta.

El estudio de Alfonso está en el segundo piso de una casa antigua con ascensor de espejo y rejilla. El estudio es un sitio absolutamente **camp**, con las paredes cubiertas de fotografías y retratos de media España. La primera foto obtenida en un consejo de ministros, presidido por Alfonso XIII. Una mendiga casi de tamaño natural, con los niños en torno, todos limpiísimos y retocados. Rincones del Madrid, Madrid, Madrid. Foto dedicada de Francisco Serrano Anguita. Todo el repertorio en imágenes de don Enrique Chicote, de Borrás, de los grandes de nuestro teatro fin de siglo. Alfonso es hijo de Alfonso. Alfonso es un hombre menudo, nervioso y cordial. Nos sentamos en un diván de pontifical y me cuenta que él empezó con su padre. Al terminar el bachillerato, el padre quería que estudiase una carrera, pero él consiguió quedarse en lo de la fotografía. Hizo antes de los veinte años la campaña de Marruecos, como el corresponsal más joven, y el desembarco de Alhucemas.

Aquí están las caricaturas fotográficas que Alfonso hiciera en los años cuarenta a los famosos de entonces. Así, Federico García Sanchiz, convertido por el objetivo en una medusa sonriente. En el estudio hay una escalinata con balaustrada, quizá para retratar bodas. Y un despacho estilo español para retratar magistrados. Y un velador de café para bohemios. Y un rinconcito íntimo para gentes fi-

nas. En el estudio de Alfonso hay de todo. «Lo que más me ha gustado siempre es el retrato, sí. El retrato sin artificio, la verdad de cada persona. Y las calles de Madrid, este viejo Madrid nuestro que nos lo están destruyendo.»

Alfonso fue muy amigo de escritores, y lo sigue siendo. «Yo salía por las tardes con Ramón Gómez de la Serna. Ibamos a la caza de temas. De pronto, él veía el anuncio de una tienda, cualquier cosa, me sugería una foto y luego escribía sobre aquello. Ramón tenía la virtud de ver lo que no veíamos los demás, o de ver las cosas de una forma distinta.» Me muestra libros de Ramón, encuadernados en rojo y dedicados a él cordialmente. Aquí, don Benito Pérez Galdós, con gorra de visera, bufanda, botines y perro amigo, en su casa de Hilarión Eslava. Es un Galdós fumador, viejo y saludable, arrinconado por la vida y por los insultos de Valle-Inclán y los modernistas, tranquilo en su rincón, seguro de su obra. Por debajo del codo le asoma el zulejo modernista, como una invasión no querida en su mundo de ladrillo mesocrático.

Aquí, Ramón Gómez de la Serna, en su torreón de Valázquez, entre letreros, cuadros, almohadones bordados y chaquetillas de torero. Se ha sentado junto a su novia maniquí, amante de pasta, concubina de escapatate, barragana de celuloide, señorita de peineta y abanico. Hablan de sus cosas y él hace como que escribe. Lleva el pelo paleta, la boca como de estar chupando una invisible pipa, que acaban de quitarle de los labios, la corbata ultraísta y los botines de señorito de Wodehouse. Gasta traje príncipe de Gales y es el eterno prometido de una señorita de mentira. Así los vio Alfonso.

Aquí don Pío Baroja, como un personaje de Gorki, ya muy viejo, el abrigo pobre y un libro por delante. Qué esteticismo en la pobreza desastrada de don Pío. Es muy difícil escapar a la estética. El viejo lleva la boina un poco levantada. Es como un chamarilero del Rastro y **La busca** sublimado por la luz de la inteligencia. Lleva bufanda. Y don Miguel de Unamuno, en un mitin de sombreros de jipi-japa, Plaza de Toros de Madrid, el pelo crespo, el ademán entre cortés y agresivo, el suéter alto y la chaqueta abrochada sólo en el último botón, como para dejar libre la expansión patriótica, personalista y oratoria del pecho. Rugen caras en el ruedo ibérico y hay una mesita para hablar.

Aquí don Ramón del Valle-Inclán, con sombrero duro y botines, delgado y planchado, por la Castellana, en otoño, como si nunca se hubiera medido con nadie, genio de la letra, melena, brazo a la espalda y brazo perdido, viene de la arboleda de las sonatas y va hacia el centro de Madrid, Corte de los milagros, baza de espadas. Y Federico García Lorca, batín casero, con vuelta de cuadros, camisa cerrada, maceta de pensión, la tristeza y el dramatismo en la cara, ninguna alegría, las manos reunidas, sentado un poco de esquina, en qué momento tan solo le cogió Alfonso, borroso de despertar, ceniciento, apagado.

Don José Ortega y Gasset, un discurso en el cine Opera, foto a la salida, año 31, venía la República, ele-

gancias de la época, muy señor don José, y los curiosos en torno. Bien vestido y bien tocado. La expresión fuerte y cortés.

Finalmente, don José Martínez Ruiz, «Azorín», el perfil seco y la vieja máquina de escribir. Escritura mecanográfica la de «Azorín», clara y correcta. El puño de la camisa con mucho gemelo y el flexo como un girasol o un marciano, mirando lo que

escribe el maestro. Así, tantos y tantos, militares y ministros, promociones, a la sombra de un farol madrileño, en el rincón del estudio de Alfonso. Los escritores más jóvenes también están. Su casa es un álbum de la historia de España. Todo el mundo ha firmado debajo de su foto. Alfonso podría decir, parafraseando al poeta: «Yo nací —respetadme— con la fotografía...».



Federico



Ramón



Azorín

RAYUELA NOVELERA

Por JOSE ALBANELL T.

EL curso estaba en los estereotipos de abril y Madrid era aún una ciudad muda cuando me encontré con Rayuela mirando unas chicas que jugaban a «palet» en el Parque del Oeste.

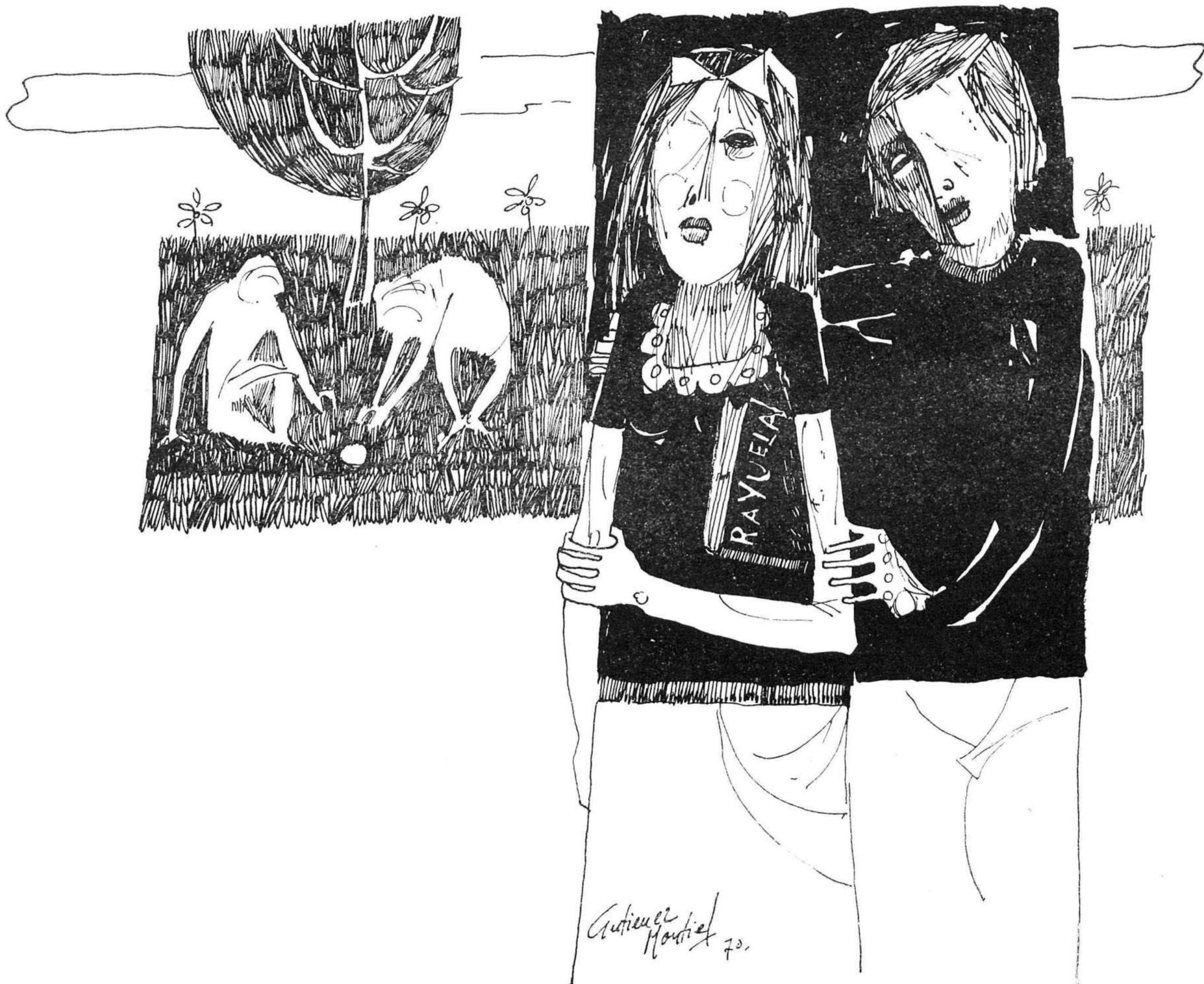
Después de tantos meses ya desesperaba de conocer la ciudad. El metro, el autobús, el microbús y los taxis. Siempre los mismos trayectos, una mudez impenetrable de kilómetros y kilómetros de trayecto en silencio entre la gente. Ya se sabe: la ciudad muda y la gente indiferente; la gran soledad de la gente indiferente, de ojos vacíos u obturados como las ventanas de las casas de las grandes avenidas. En todo caso ojos mequinos o miserables como los ventanucos y las ventanas sucias de las ca-

llejuelas oscuras estrechas y húmedas de los viejos barrios pobres. A pesar de mi soledad me gustaba huir del cuchitril de mi pensión y escampar mi tristeza, deambulando, deambulante, por Madrid. En el parque creía intuir un ligero olor a resina y añoraba rabiosamente los bosques de los Pirineos. Me gustaba huir, y soñar por las aceras cualquier argumento genial de unas novelas y unos cuentos que me harían famoso y que no llegaría a escribir jamás.

Con uno de estos libros que siempre leo a trompicones, a arrebatos, a golpes semiacompasados, que nunca termino y que destrozan completamente mis planes presupuestarios, me sentaba en cualquier lugar. Imaginaba que pasaría una agradable tarde leyendo cosas interesantes

y me distraía, sin el más mínimo remordimiento, en ver pasar a la gente; me dolía ver pasar a la gente; me horrorizaba pensar que llevaban consigo una vida, un aliento de compañía, a la que yo no alcanzaba. No obstante, si caía en mis manos cualquier libro o artículo de crítica literaria, lo devoraba sin apenas masticarlo. Y entonces vivía en mí una nueva soledad que no cuento. Una soledad incontable, algo vergonzosa, sedienta, más triste que nada.

Rayuela y yo, sin conocernos mirábamos, tal vez extasiados, las niñas que en el parque jugaban a «palet». No sabría darle otro nombre, al juego. «Palet» le llamé cuando lo aprendí, allá a lo lejos, a los seis o siete años. «Palet», de piedra redonda, de guijarro. Ella va y me pregun-





ta: ¿Qué juego es este? Palet. Y no, mueve la cabeza negando y contesta: Rayuela. Mientras me mostraba la portada de un libro desconocido: *Rayuela*, Julio Cortázar, Editorial Sudamericana. Y me entran unas ganas incontenibles de saltar dentro del libro, de ver la cara y lo demás de su gente, de ir de la tierra al cielo, como jugando, leyendo, en este libro de pastas negras manchado de tiza.

¿Rayuela? No, es otra cosa, dije. Y también dije que de dónde había sacado la novela. Bueno, pues contestó que en el fondo en el fondo, no era una novela. ¿Rayuela?, y me puse a reír. Rayuela, me hizo gracia. Así la llamé desde siempre, para siempre, con el infinito bajándome del borde de la imaginación hacia los ojos y después los labios. Soy novelera, me confesó al cabo. Más tarde descubrí que le habría gustado ser como la Maga y yo como Oliveira y amarnos un poco cursis. Pero nosotros no estábamos en París, sino en Madrid y teníamos diferente meridiano geográfico. En Madrid hace más calor y las brumas no son de la misma clase que las de la capital francesa. Una noche, en la feria de San Isidro, entré en una barraca

pensando que no había visto nunca más a Rayuela, la novelera, un poco fantasma, y que me gustaría poder volver a hablar con ella, a imaginarnos que éramos Maga y Oliveira, protagonistas de una historia que va más allá de las tapas negras de un libro sudamericano. Y que sí, la vieja bruja gitana me dice que en la palma tengo una línea misteriosa que cruza todas las demás; que mi vida está ordenada como todas, pero que la línea cruzada impide cualquier predilección, porque en el momento menos pensado puede aparecer el personaje de este surco y torcerlo todo.

Al salir de la barraca de la pitonisa pienso que ya me queda poco espacio y que debo contarle todo muy de prisa, que las palabras son pobres y no aburrir. Bueno, en el fondo, me río.

Rayuela, otra vez, venía hacia mí y me había conocido. Entre la gente de la feria estuvimos hablando de cosas imbéciles, porque después de todo la chica es una imbécil. Cuando me contaba su vida, a retazos, llena de interrupciones, de la misma manera que yo leo mis libros, me dijo que lo que menos importa es la línea argumental, que tanto da que sea más

o menos aburrido, lo importante es llenar el espacio con cosas que no hagan nacer alguna de tantas angustias que nos acechan.

Después, al final, afirmó que nos queríamos. ¿Por qué no hemos de querernos, di? Y se lo dije. Apenas nos conocemos. ¡Y cómo se reía de mí la condenada en aquel restaurante donde comimos callos a la gallega y butifarra! Yo le expliqué que en mí era frecuente, como sabemos, el odio; un odio pequeño y miserable, de hombre diminuto, que ni tan sólo era un odio digno a tenerse en cuenta. Y empezó a mirarme con temor: ¿Eres capaz de odiar, después de mirarme con estos ojos tan claros y tan bellos? Sí.

Quedamos, al cabo, comiéndonos sendas naranjas, que el egoísmo, el pequeño mundo individual que me carcomía, era un enemigo: «Un fantasma de dientes blancos persigue la sangre; te embriagará de lamentos, te lanzará a una noche de una inmensa luna redonda, amarilla e inalcanzable...». ¡Ja, ja, ja! Rayuela, en fin, cuando se ponía seria y trágica, era ridícula, petulante y retórica.

Hay que contarle de prisa, de prisa, queda poco espacio.

Se ha roto el hilo. Rayuela era hija de un bañil y una modistilla; nació por allí de Oropesa y vivía en Ciudad Real. Pero a ella lo que le gustaba era Madrid y sus calles con gente y su sorpresa. Yo era una sorpresa, al fin y al cabo. Después de cenar, aquella noche, ya éramos amigos. Ya era conveniente darnos citas y vernos a menudo para cultivar aquella clase de amor que nacía: «Fíjate, decíamos, fíjate cómo crece. El tallo es grueso, con muchas hojas y un pequeño capullo al extremo...» Esperábamos la eclosión de la flor. A ella le gustaba zascandilear por las calles de la ciudad, sobre todo a partir de las diez de la noche. «Hay fantasmas agradables, muy agradables a estas horas, oye», repetía. Y los había. Le gustaba quedarse parada mirando la gente de las terrazas de los bares, ahora que hacía buen tiempo. Yo pensé en casarme con ella, porque me había acostumbrado tanto a su amor que las horas que pasaba lejos de ella eran como el insomnio. «Maga y Oliveira también vivían soñando», decíamos para engañarnos. Pero al fin cayó la tarde sobre nuestras cabezas. Los niños y las niñas jugaban a «palet», yo quería decirle que me gustaría leer aquel libro que llevaba en las manos, pero ni tan sólo sonrió al mirarme. Rayuela se alejó por la vereda y yo la seguí desde lejos. Se sentó en un banco y abrió el libro. Disimulando, pensando un poco en los bosques de mi pueblo, me senté a su lado. Oía a manzana madura y un poco, por no desentonar, a espliego. Leía: «Cada vez que conseguía enderezar a medias un clavo, levantaba la cabeza en dirección a la ventana abierta y silbaba para que...» No la quise importunar. Me entretuve en mirar los viejos y los jóvenes que se acurrucaban contra el atardecer: «Cree que este vocablo toma origen del verbo *personare*, retener. He aquí...» No me había visto. Seguía atenta a las palabras del libro: «El mozo, que los conocía mucho, se acercó para...» Y cerró el libro y me miró. Tenía la soledad clavada en los ojos. Respiré aliviado. No sonreía, pero yo la sabía anhelante de mis palabras. Dije: No se te ha ocurrido nunca que ni el tiempo ni el espacio importan demasiado; tampoco la línea argumental. Es cuestión de... Pero me miraba sorprendida; quizá un poco atemorizada. Negué con la cabeza al tiempo que sonreía...

—Tenía ganas de hablar con alguien, ¿sabes?; soy estudiante y estoy solo en Madrid. A veces se tienen ganas de hablar con alguien...

Me detuve. Era una imbecilidad. ¿Para qué intentar romper el círculo, si era inútil?

Pero ella me sonrió diciéndome que era argentina (siseo, ceceo) y que estaba preparando...

—Había imaginado, hace un rato, que te llamabas Rayuela. Por el libro. Me gustaría...

Se echó a reír, y entrada la primera noche, nos fuimos a buscar la mesa de un café.

CUERPOS

Por MAURICIO JALON

UNA casa de campo. Cuarto de estar. Se oye el viento.

H. empuja la puerta, cansado. Botas pesadas. Barro.

—¿De dónde vienes?—pregunta M.—. Perdón.

Temor.

Ha llovido durante unas horas. Aire destemplado, húmedo. Brillos.

—No... Vengo de ver los campos.

Silencio.

M. se vuelve.

—¿Qué campos?—inquire.

H. suspira.

—Es verdad. No hay campos. No hay nada.

M. pasea por la habitación. Sus faldas rozan contra las paredes. Mira a H. que se ha desplomado sobre el sofá.

La ventana está abarquillada. Rendijas. Luz escasa. Una puerta entreabierta. Penumbra.

—¿Esta casa!—dice H. ahogando un bostezo. Hastío.

El sofá, desvencijado, cruje a cada movimiento de H. Cretona tazada, sucia. Muelles herrumbrosos.

H. viste un pantalón gris, gastado. Pasa una mano por la tela. Mira al vacío. Balbucea una frase.

M. interroga sin hablar. No recibe respuesta.

Insiste. Abre más los ojos. H. encoge los hombros.

Pausa.

Se deshace el silencio:

El jardín que recorremos
está olvidado.
La tierra seca.
Las plantas mustias.

M. ha susurrado una canción. H. la mira con ojos fatigados.

—Estas canciones se saben ya.

M. se encoge de hombros:

—Estas canciones son las de siempre.



—¿Por qué has cantado?

M. no le mira. Cubre el rostro con sus manos.
Se sienta en el suelo.

H. esconde su frente entre las manos.

Silencio.

Abren los ojos. Parecen meditar. No meditan.
Bajan la mirada. H. la oculta.

El agua comienza a golpear en los cristales.

La figura de M. se yergue:

—¿Llueve?

Se pone en pie y quita el polvo de su falda.
Limpia las manos en la blusa.

—Llueve —comenta.

Espera.

Inicia un gesto. Espera todavía.

—Hace frío —señala después—. Cuerpo estremecido. Ropa escasa. Frío.

H. sigue con la cabeza escondida.

M. eleva la mirada hacia el techo. Gruesas vigas.

Canta:

El jardín que recorremos
está olvidado.
La tierra seca.
Las plantas mustias.
El sol no se asoma;
el pájaro no vuela...

Canción remota.

—Calla, por favor —murmura H.

Más agua contra las ventanas. Cristales enturbiados.

M. solicita:

—¿Sabes cómo sigue?

—Sigue, ¿qué? —al hablar, H. ha levantado la cara. Cara inmóvil. Expectante.

Está sin afeitarse de varios días.

M. recita:

El sol no se asoma;
el pájaro no vuela...

—¿Y después? —pregunta.

—No sé. ¡No sé! —grita H. Se levanta. Da unos pasos.

Extiende su cuerpo, pesadamente, en el sofá.

—Podemos añadirlo nosotros —insinúa M.
Mueve la cabeza. Titubea.

Silencio.

—¿Para qué? —desdeña H., al fin, escapando de un sueño. Ojos desvaídos.

—¿Para qué! —conviene M.

Le mira.

Se deja caer en una estera. Ruido sordo.

H. resbala; un cojín se desliza con él al suelo.

—Di algo —pide H.—. No. Es mejor que no.

—Es mejor que no —repite M. Voz monótona.

Silencio.

Se aproximan.

Llueve. Unos cascos de caballo se acercan, para después alejarse.

El viento arrecia. El agua de un canalón golpea los peldaños de la entrada.

Siguen sin hablar.

Media poca distancia entre ellos.

M. quiere decir algo, pero no puede.

No hay separación entre ambos.

Están juntos.

REGRESO DE MI AGUA

Cuando están mis ojos como emergiendo de una isla
y mis manos como palmeras al viento
de la soledad del mundo y de todos los mundos,
ya estoy llorando como los árboles
y va mi llanto
continental como deshielo de cordilleras
al mar de donde vine,
de donde dio mi barro
luz y soplo a este ser mío de aguas salinas;
de aguas de todos los azules,
de ciclos de todas las palmeras
que recogen la lluvia para empapar la tierra
mía de nacer,
la tierra azotada surcada por mi llanto
que es ya río de entraña fundida
en el dolor de hombre.

Cuando están mis ojos, así,
como emergiendo,
como piel helada de los lagos,
como amanecer de pinos,
parece que voy a morir de soledad
de dentro;
me emerge un nudo que no acaba
y todo me es dolor; los dinteles
asomados de mis hombros,
de mis sienes;
todo el polvo posado en las maderas,
antiguo y los clavos olvidados...
y este vino que me acude al alma.

Son estas horas dolientes y de encuentros
que no existen,
en mis ojos sumergidos ya en la sombra,
el desnudo filo de mi corazón
que busca otra carne y otros labios quietos
y otros ojos quietos.

Es así, cuando están mis ojos
como emergiendo
y en esta tierra del dolor de dentro poco a poco
se fecunda férvida
de estíos prolongados, de nostalgias ocre y amarillas,
la soledad, como corteza de los álamos
en los aires helados de las sierras.

Y el nudo se deshace poco a poco
también y estoy llorando
y el silencio y la carne y el respirar,
se hacen materia
con el aire,
con el agua mía, con el sitio
donde me estoy fundiendo,
con el vino que me acude al alma,
cuando la sombra llega
como una cigüeña de un otoño infinito
de una primavera
anticipada.

Es así:
cuando ya estoy terminado
porque nada me duele
y me riegan las horas de la tarde
y el viento,
y me fundo con la tierra a fuego de montañas de nieve
y de horizontes infinitamente quietos;

cuando están las soledades como una
sola soledad,
cuando están así mis ojos,
mis llorados ojos, en la sombra,
como emergiendo.

JOSE LUIS RODRIGUEZ ARGENTA



COMIENZA UN POEMA

*Quando la noche es un vidrio atormentado y puro;
mientras los astros deslían sigilosamente su cintura carmesí;
y la oscuridad ahuyente la distancia sin fondo
en el salón profundo del espacio;
a cien mil ochocientos millones de años luz,
en ese preciso punto, ¿por qué no?, unos ojos
nos pueden estar mirando con estupor de lechuza.
No estamos solos.*

*Vidriosas pupilas
interrogan a los ríos más ocultos de la tierra;
auscultan el aire desde el costado opuesto de la luz.
El mar se agita espantado porque en su piel
siente clavada como un arpón de ácidos una mirada súbita.*

*La mudez de las montañas lo sabe todo. Lo calla todo.
No estamos solos. Nos araña una música de cristales
repetida desde lejanos fondos,
desde el último paredón de las constelaciones.*

*Incesantemente zarpa el mar en los acantilados.
Los trenes distribuyen la noche con rumorosa exactitud
sobre gastados railes relucientes.
Siguen las nubes inventando historias espantosas
de algodón artificial.*

*Se adelgazan melancólicamente
las sirenas de los barcos por el horizonte.
Y las costas relamen la sal en la bajamar esquiva.
El viento intimida las pequeñas flores que crecen
en el desamparo; y por espantados
parques se aburre la Luna y se hiela.
La noche repite mordiscos de amor y copas rotas.
se desordena el silencio; y todo
se confía a la madrugada. Ya nadie cuenta
con el Sol para derretir los nudos más difíciles.
El llanto también llena las copas y el mar.
Pero no estamos solos.*

Y nadie lo sabe.

MARIO RUIZ SEVILLA

IANNIS XENAKIS, MUSICO Y ARQUITECTO

«A PARTIR del momento en el que el intérprete improvisa, el compositor desaparece. No, para jugar seriamente con el azar, se precisa conocer las reglas del juego, y este juego pasa por las matemáticas.» La frase corresponde a Iannis Xénakis, y es una de las más definitorias de su posición frente a la música aleatoria. Sin tratar ahora de definir lo que procede o lo que es más lógico, no hay duda de que, desde un punto de vista riguroso, la posición de Xénakis se basa en los elementos de responsabilidad que corresponden a un creador.

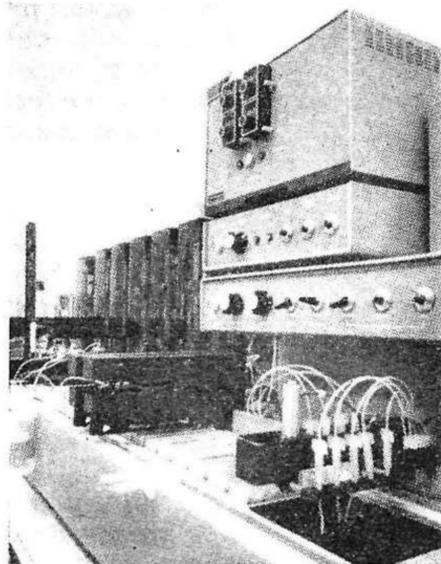
Iannis Xénakis, griego, que vive en París, naturalizado francés en 1965, llegó al mundo de la música al mismo tiempo que al de la matemática. Como dicen las notas biográficas que acompañan sus obras, es, además de músico, ingeniero y arquitecto, y en este último aspecto ha destacado como alumno de Le Corbusier, con el que proyectó y realizó el pabellón Philips para la Exposición de Bruselas de 1958 y el convento de los dominicos de la Tourette. Con estos antecedentes no es raro suponer la predisposición del oyente medio a acusarle de «cerebral», «músico matemático» y otros calificativos, preparándose así a enjuiciar sus obras desde ese mismo ángulo, cuando en realidad sus conocimientos al margen de la música le han servido para acercarse con mayor rigor a los valores creacionales.

Lo aleatorio adquiere con Xénakis una dimensión propia, en la que entra en juego el cálculo de probabilidades por encima de la libertad del intérprete. Es un punto de partida opuesto al de John Cage, para quien el juego consiste en «hacer no importa lo que sea en no importa qué momento». A la explosión del creador intuitivo que se sirve del azar, se opone la revolución ordenada y controlada en sus posibles efectos de lo que podríamos llamar «escolástica» de la aleatoriedad. Tal vez por ello el director de orquesta Maurice Le Roux le ha definido como «hombre incurablemente serio».

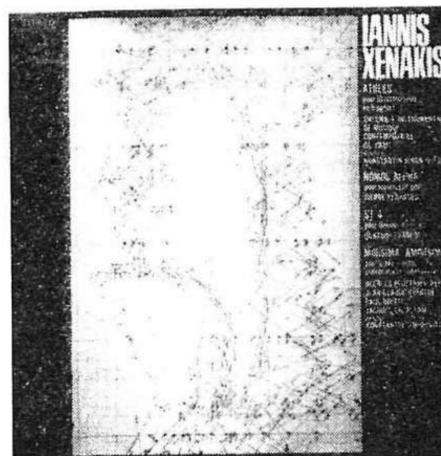
Xénakis nace en 1922, en una familia de alto nivel económico, vive unos años en Rumania, y, tras perder a su madre, regresa a Grecia e inicia, simultáneamente, sus estudios musicales y su formación científica, que alcanza en la Escuela Politécnica de Atenas. Se interesa por la música folclórica de los balcanes, y, poco a poco, va descubriendo y sufriendo dificultades políticas y económicas, que, como en el campo musical, supera como «sarampiones» molestos, pero necesarios. Se casa en Francia, y, de vuelta de experimentos y probatorias, se afirma en sus dos ocupaciones principales: la ciencia y la música, y como contrapunto de ambas la permanente preocupación cultural. De este modo se in-



Iannis Xénakis, entre la música y la matemática



Para Xénakis, como para el compositor de hoy, el ordenador es un medio, nunca un fin; le ahorra cálculos, pero no «participa» en el proceso creador



tegra a la imagen del compositor contemporáneo, al que, en contraste con una mayoría del pasado, sí le interesan, porque lo estima imprescindible, el cultivo de los aspectos culturales de su tiempo, tan estrechamente vinculados a la música.

En 1954, estrena una de sus obras fundamentales y, a la vez, primera de su consolidación como compositor: *Metástasis*. De ella dice: «las estructuras de intervalos, duraciones, timbres, se combinan en progresiones geométricas... en concepciones análogas a las que apliqué al diseñar las fachadas del convento de la Tourette».

Si Grecia no va a estar presente en su obra—lo que habría sucedido con toda seguridad unos años antes en los que Xénakis se habría incorporado sin duda a un nacionalismo, como Bartok, como Stravinsky—, quedara el rastro del idioma en los títulos de sus obras, que se aferran en su mayoría a su primera lengua. La huella que ha dejado en él su país es doble, ya que a la natural se suman sus luchas, sus sufrimientos. Integrado en la resistencia durante la ocupación alemana, ha conocido los combates, la prisión, los campos de concentración, en los que perdió un ojo, que una imitación en cristal cobre hoy para ocultar el recuerdo. Por último fue condenado a muerte. Pero llega a París y arquitectura y música van a borrar los detalles. Quedan los nombres griegos.

A *Metástasis*, escrita para una orquesta de sesenta y un instrumentos, le sigue *Pithoprakta*, compuesta para cincuenta, entre 1955 y 1956. En ambas ha puesto en práctica su teoría estocástica, cuando cree que se ha producido la crisis de la música serial. Por el camino del determinismo se alcanza el puro azar, que, en el fondo, está también controlado.

Estas experiencias coinciden en obras posteriores, como *ST/4*, sobre la que conviene ampliar algunos detalles. Como otras, fue «calculada» en un ordenador IBM 7090. Su título completo es *ST/4-1, 080262*, con la siguiente significación: ST, son las iniciales de «stochastic»; 4-1, primera obra para cuatro instrumentos, y 080262, la fecha en que fue «calculada», 8 de febrero de 1962.

Los detalles del título son curiosos, pero no significan, o al menos no deben significar nada, a la hora de la valoración del contenido. Sin embargo, es importante aclarar que el hecho de haber sido «calculada» en un ordenador no implica ausencia alguna de los elementos creativos. Las leyendas e historia desorbitadas que circulan sobre los ordenadores y los «cerebros electrónicos» han creado una imagen falsa de su realidad. Algo similar ocurrió cuando surgieron

las primeras máquinas, ante las que el hombre parecía una pieza innecesaria. Hoy todos conocemos las máquinas tradicionales lo suficiente para no caer en aquellos errores, pero no sucede aún lo mismo con este nuevo tipo de elementos.

El ordenador establece las combinaciones, ahorra operaciones, resuelve las dudas, pero no es nada si Xénakis no es quien alimenta con sus datos previos la «memoria». Como él mismo define, este sistema le permite ahorrar tiempo y cumplir su objetivo de «crear una forma de composición que no es un sólo objeto en sí, sino una idea; es decir, una familia de obras posibles. Así nació *ST/10; Amorsima-Morsima*, para diez instrumentos; *ST/4, Morsima-Amorsima*, para cuatro instrumentos, y *Atrées*, para diez instrumentos.

Después de *Pithoprakta*, compone, en 1957, *Achorripsis*, también para orquesta; *Concret PH*, música concreta para la Exposición de Bruselas; *Terretektorh*, que, según su definición, es un sonotrópico, lo que lo mismo, un acelerador de partículas sonoras, un desintegrador de masas sonoras, un sintetizador. Su estreno tuvo lugar en el Festival de Música Contemporánea de Royan, con unas orquestas de ochenta y seis instrumentistas, que en lugar de situarse en el escenario se reparten entre el público, con lo que músicos y espectadores forman un solo grupo que participa, ya que al decir de Xénakis las risas de algunos también se incorporaban a la obra.

Una nueva situación se plantea también en *Duelo*, de 1959, y *Estrategia*, de 1959-1962. En este caso intervienen dos orquestas, con dos directores, entre las que se establece un juego de competencias.

En general, la música de Iannis Xénakis está presidida por su personalidad inquietante y por su extraordinaria imaginación. Naturalmente que sería imposible valorarla partiendo de la música tonal y no sólo imposible, sino ilógico, pero creemos que dentro de las nuevas orientaciones de la creación musical, Xénakis es uno de los más accesibles. La razón no es otra que la fuerza expresiva de su concepción de conjunto, que podría convencer incluso a los más reacios a aceptar lo nuevo, si alguna vez pudieran prescindir de su comparación de prejuicios, porque en esta autolimitación reside, precisamente, la base de las dificultades de expansión que ha encontrado siempre lo renovado.

En cualquier caso, nada de esto afecta a Iannis Xénakis, como nunca ha afectado a los creadores; sigue y prosigue su tarea, convencido de ella, seguro de que la evolución también alcance algún día al público habitual de los conciertos.



MAURICIO KAGEL EN «ALEA»

Una nueva presentación del Grupo «Alea», la de Mauricio Kagel, participando así de modo directo no sólo en la difusión de la música de nuestro tiempo, sino en el conocimiento de los nombres que aseguran su desarrollo.

Como primera parte de los actos de toma de contacto de Kagel con el público de Madrid, se celebró una conferencia, en la que el compositor expuso sus puntos de vista sobre el tema «Música y teatro como instrumentos». Ya eran conocidas las experiencias de Kagel en este campo, que en su intervención quedaron perfectamente claras. La inventiva, la renovación no es sólo problema ante la utilización de uno u otro sistema de composición, sino que, según su opinión, debe llegar o puede llegar a todos y cada uno de los elementos que intervienen. Por ello, cabe la creación de nuevos instrumentos, nuevos conceptos escénicos y del mismo modo que el silencio vivía dentro de la música, cabe la actitud frente a esos elementos y la valoración del gesto, que, de derecho, forma parte de ellos.

En la segunda sesión actuó el conjunto de Kagel *Kölner Ensemble für Neue Musik*, que ofreció un programa de teatro instrumental, con las obras: *Montaje de diferentes fuentes sonoras*, *Unter strom*, *Phonophonie*, *Kammermusik für Renaissanceinstrumente*, *Ludwig van (estreno absoluto)* y *Der Shall*. El conjunto tuvo una actuación de gran calidad, en la que colaboró el baritono *William Pearson*, que participaba en *Phonophonie*.

Kagel, aunque nacido en Buenos Aires, figura incorporado de modo definitivo a la música alemana desde 1957, y es, a todos los efectos, desde la influencia a la integración un músico alemán.

Compositor e intérpretes fueron largamente aplaudidos, y queremos haber advertido que ya no es justo hablar de «snobismos». Lo que ayer fue sorpresa empieza, aunque en pequeña medida, a ser habitual gracias a «Alea» y a *Juventudes Musicales*, fundamentalmente. De ese hábito ha nacido la comprensión, la captación y sobre todo la auténtica valoración de las nuevas orientaciones. Estamos seguros de que se habrá de ensanchar el cauce, porque así ocurre desde siempre.

LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS

Para conmemorar el VI Centenario de las Bodas de Isabel y Fernando, el musicólogo Pedro Echevarría Bravo ha ofrecido una serie de conferencias-concierto, durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, sobre dicho tema, disertando en los Ateneos de Madrid y Santander; Casas de Cultura de La Coruña y Soria y en Avila, Bilbao, Burgos, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Granada, Huesca, Málaga, Palencia, Salamanca, Segovia, Toledo y Zaragoza.

Dichas conferencias fueron ilustradas con música de los siglos xv y xvi, compuesta por Juan del Enzina, Anchieta, Peñalosa, Aldomar, Contreras y Francisco de la Torre, siendo interpretada por las becarias de los cursos de «Música en Compostela», Patricia Brown, Francisca Callao, María Rosa Barbany, Rosa María Valero y María Victoria Samaniego.



Conversación en tres tiempos con **ROBERTO ROSSELLINI**

Por **LUIS QUESADA**



«Il Generale della Rovere»

Roberto Rossellini ha estado en Madrid con motivo de la preparación del film Sócrates para la televisión española. En estos días de mediado enero, el gran realizador italiano celebró un coloquio con los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía y una Conversación con los socios e invitados del Ateneo madrileño.

Por mi participación en el montaje de este último acto tuve ocasión de mantener una entrevista bastante amplia con Rossellini antes de la celebración del coloquio en el Ateneo y otra amistosa conversación más tarde. Son, pues, tres veces las que he podido escuchar a Rossellini exponiendo sus ideas sobre los problemas del cine y su postura actual ante éste.

Voy a hacer un resumen, más bien esquemático, sobre nuestras conversaciones privadas y lo dicho en público.

—El cine, hoy día, no ofrece oportunidad para que un creador pueda expresarse libremente. Está condenado por sus propias estructuras. Hoy en el cine no hay ideas y por eso gira sobre sí mismo, volviendo siempre atrás. El cine tiene una mentalidad vieja, esclerótica...

—¿Cuáles son esas «estructuras» que le inmovilizan, según usted?

—Desde su propia organización comercial hasta las formas en que se presenta. Por ejemplo, ¿por qué un film debe durar hora y media, minuto más o menos? Hay cosas que pueden ser expresadas en un

cuarto de hora y otras que precisan de varias horas. La organización comercial quiere un producto que dure justamente alrededor de noventa minutos para hacer pasar el rato a un público que paga su localidad. Pero este público se está cansando. De ahí la crisis económica del cine...

... Los realizadores muchas veces se encuentran con el encargo de hacer una película sobre un guión que se les entrega, imponiéndoseles además los medios para convertir este guión en cine. Así no inventan nada. Otros, por el contrario, lo que quieren es plantar su mensaje bien claro, que se vea desde el primer momento, agobiando al espectador.

Le cito dos o tres títulos que contradicen su afirmación.

—No, no hablemos de títulos. Hay excepciones. Yo me refiero a la situación generalizada del cine mundial.

—Entonces usted opina, como opinaba Malraux de la novela, que el cine está muerto.

—Eso es.

—Entonces...

—La televisión ofrece hoy mayores posibilidades, mayor posibilidad de experimentación, sin las coacciones del cine. La vida se ha hecho hoy muy compleja. Yo no creo en «l'art pour l'art». El arte debe ser siempre información. El arte debe ayudar a la gente a buscar una serie de ideas generales que no tiene. Esta carencia de ideas hace sufrir a la gente. Sí, sí, la hace sufrir. La gente no es feliz porque sus ideas se han quedado atrás en un mundo donde la técnica va demasiado aprisa...

... Entonces, el arte debe ayudar a la gente a encontrar unas ideas que la guíen en la vida. Porque sin esas ideas no se puede vivir.

—¿No cree usted que la gente se ha inclinado a un consumo desenfrenado de cosas materiales y que las ideas le importan poco?

—No. Yo creo en la gente. Me reprochan que sea un optimista. Pero tengo fe en los hombres.

Rossellini sonríe. Rossellini es un hombre que cautiva a su interlocutor o a la masa que le escucha. Sin demasiada vehemencia en su ademán, se nota en sus palabras y gestos la pasión del hombre seguro de sus intenciones y su credo.

—Usted dice que el arte debe ayudar al hombre a encontrar ideas generales y, por otra parte, desdeña a quienes plantan su mensaje bien visible, como una pancarta.

—El arte de la imagen debe ser informativo. Debe informar al espectador. No educarlo.

En el Ateneo, alguien preguntó al realizador sobre la diferencia que él establecía entre ambos términos.

—Etimológicamente, educar quiere decir sacar algo, hacer surgir. Pero también indica (ducere) guiar. Y si a una persona se la guía se atenta contra su libertad.

Rossellini afirma que su actual alejamiento del cine supone justamente una total fidelidad a las ideas que lo llevaron al «neorrealismo». El neorrealismo es una actitud moral que puede resumirse en el intento de humanizar al hombre, evitar la violencia, la falsedad, la coacción. Para Rossellini su viaje a la India supuso no sólo una confirmación de sus ideales, sino también un enriquecimiento de experiencias.

—La India es un país esencialmente agrícola. Durante siglos la mortandad hacía adecuar los recursos alimenticios a una población que era regularmente diez-

mada por la enfermedad. Pero llega la penicilina, el cuidado médico, y el equilibrio se rompe. A propósito de la educación y la información, en la India se ha montado un servicio extremadamente interesante. Son los llamados «consejeros». Estos llegan a un pueblo, construyen su propia choza y se convierten en un miembro más de la comunidad. Pero no intentan erigirse en maestros. Sencillamente viven la vida cotidiana, a un nivel cultural más alto. El pueblo termina dándose cuenta de que las cosas le van mejor al forastero y finalmente acude a él en demanda de consejo. Esa es una labor de información. Los campesinos no aceptan a un forastero que llega «enseñando» desde el primer momento, pero sí a alguien que con su vida les está dando un ejemplo. Es una actitud realista la que ha organizado este servicio de «consejeros rurales».

—Esa es la actitud que usted propugna para el artista.

—Más o menos. El artista debe tener conciencia del mundo en que vive y de que su función es ayudar a los demás a buscar soluciones.

Durante los años en que estuvo al frente de la Escuela de Cine de Roma, Rossellini llevó también a este centro sus ideas. La enseñanza allí, cuando se hizo cargo de la dirección, era extremadamente teórica, con una gran cantidad de disciplinas complementarias a la formación técnica de un realizador. La técnica, según Rossellini, se aprende en pocos meses. Lo importante es crear desde el primer momento. Por ello impulsó notablemente el trabajo práctico de realización, dejando en libertad a los alumnos sobre la forma en que debían llevarla a cabo, con objeto de que se expresaran cinematográficamente según su propia personalidad. Parece que esta experiencia dio un resultado espléndido.

Cuando le hablo del guión y la planificación es rotundo:

—Un guión es un contrato entre el realizador y el productor. El realizador debe ir poniendo en imágenes, concienzudamente, lo que va diciendo el guión. ¿Es imaginable un pintor haciendo previamente una descripción minuciosa del cuadro que va a pintar? ¡Pobre pintor! El arte no se puede planificar. Por eso el cine es falso.

—Pero ¿es que la televisión no lo es cuando se rueda una película para ella? ¿Es que la estética no es la misma?

—La televisión no es una panacea. Pero, de todas formas, da más posibilidades. En primer lugar, resulta más económica. Sus estructuras dan más amplio campo: tiempo, libertad de temas... La estética, evidentemente, es la misma. Pero en el cine se busca hoy demasiado el lado espectacular y estético, falseando la realidad. El arte debe plasmar la vida y el hombre tal como son...

... No, no me hable de que eso es documental. ¿Qué es documental? No podemos apoyarnos en las palabras. Si me habla de dibujar la imagen exterior de las cosas rechazo esta postura, porque la realidad es también lo íntimo del hombre. Esa es la realidad importante. El arte consiste en dar esa realidad profunda, pero de una forma real. Hoy se falsean muchas cosas. Se hacen temas ficticios con problemas forzados. Se habla mucho de juventud. El enfrentamiento de la juventud con las generaciones anteriores siempre ha existido. Antes, pocos llegaban a viejos, y muchos niños morían prematuramente. Había una masa grande de gente madura con dos extremos reducidos: ni-



«Vanina Vanini»



«La prise du pouvoir par Louis XIV»

ñez y vejez. Hoy se invierten los términos. Aparecen muchos viejos y muchachos, y, por tanto, ese enfrentamiento, natural y lógico, se agudiza...

Rossellini sigue firme a su credo de los años de Roma, città aperta o de Paisà. Para él, el neorealismo, tal y como lo concibe, es

una solución que no puede periclitarse. Porque trata de ofrecer la visión de la realidad cotidiana y ésta se renueva constantemente. Hoy es hoy. También mañana será hoy. Y el hombre precisará siempre de una información veraz y honesta sobre ese «hoy» en que vive.

BIOFILMOGRAFIA DE ROBERTO ROSSELLINI

Nace el 8 de mayo de 1906 en Roma, en el seno de una familia acomodada. Desde muy joven se interesa por el cine y realiza algunas películas «amateurs». Uno de sus primeros films semiamateurs es *Fantasia sottomarina*, donde el célebre Mario Bava inicia su carrera de operador, así como de músico cinematográfico el hermano menor de Roberto, Renzo Rossellini.

En 1938, Goffredo Alessandrini le encarga el guión del largometraje propagandístico *Luciano Serra Pilota*. Un año después, el Ministerio de Marina le encarga la realización de un documental sobre

la flota de guerra que, por alargarse demasiado, se convierte en un largometraje de argumento.

Su primer intento de cine neorrealista es *Scalo Mercè* (1944), cuyo rodaje fue interrumpido por los incidentes del final de la guerra en Italia. Tres años más tarde, Marcello Pagliero finalizará y firmará este film, que se proyecta con el título de *Desiderio*.

En 1945 rueda *Roma, città aperta*, mal acogida en un principio por la crítica italiana, clamorosa revelación en el Festival de Cannes de 1946, que lanza el nombre de Rossellini.

En 1963*, Rossellini abandona el cine tras haber realizado uno de los cuatro episodios de *Rogopag*.

* La «Nouvelle Vague» francesa, con André Bazin al frente, le declara su padre espiritual.

LARGOMETRAJES

La nave bianca (1941).
Un pilota ritorna (1942).
L'uomo dalla croce (1942).
Scalo Mercè (1943, terminado y firmado en 1946 por M. Pagliero).
Roma, città aperta (1945).
Paisà (1946).
Germania, anno zero (1947).
L'amore (compuesto de dos episodios: *La voce umana* y *Il miracolo*, 1947).
La macchina ammaestrata (1948).
Stromboli, terra di Dio (1949).
Francesco, giullare di Dio (1950).
L'invidia (episodio de *Los 7 pecados capitales*, 1952).
Europa 51 (1952).
Dov'è la libertà (1953).
Viaggio in Italia (1953).
Siamo donne (uno de los episodios, 1953).
Giovanna d'Arco al Rogo (1954).
La Paura—Angst—(en Alemania, 1954).
India (1958).
Il Generale della Rovere (1959).
Era notte a Roma (1960).
Viva l'Italia (1960).
Vanina Vanini (1961).
Anima Nera (1962).
Illibatezza (episodio de *Rogopag*, 1963).

CORTOMETRAJES

Fantasia sottomarina (1936).
Prelude à l'après midi d'un faune (1937).

Daphne (1937).
Il tacchino prepotente (1938).
La vispa Teresa (1938).
Il Ruscello di Ripasottile (1940).
Torino ha cent'anni (1961).

GUIONES

Luciano Serra Pilota—Alessandrini— (1938).
Les carabiniers—J. L. Godard— (1964).

SUPERVISIONES

L'invasore—Nino Grannini— (1943).
Medico condotti—G. Biagetti— (1952).
Benito Mussolini—Pasquale Prunas— (1962).

FILMS PARA LA T.V.

L'India vista da Rossellini—diez emisiones para la RAI— (1957).
La prise du pouvoir par Louis XIV—para la RTF— (1965).
L'età del ferro (1967).
La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza—doce capítulos— (1968).
Gli atti dei Apostoli (1969).
Socrates—en preparación para España— (1970).



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

LO LITERARIO E INTELLECTUAL, LO NEBULOSO Y LA PRETENSION POLITICA

ANTE películas como «Antes de la revolución», de Bernardo Bertolucci, me he preguntado acerca de las posibilidades de esta modalidad cinematográfica, atravesada de resonancias literarias vagas e indecisas. Diciendo cine literario decimos bien poco, porque, aunque algunos lo nieguen, me parece que cualquier género e incluso cualquier manifestación artística posee equivalencia literaria.

Para malentendernos, se suele llamar literario al cine que pretende expresar sentimientos e ideas, procesos psicológicos y mentales más hondos, sutiles y complejos que de ordinario. Sólo se trata, pues, de una cuestión comparativa. Pero todo resulta bastante oscuro y



«Roma, città aperta»

PREMIOS DEL CIRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS

El Circulo de Escritores Cinematográficos de Madrid ha hecho público el fallo de sus premios anuales correspondientes a 1969. Estos premios son los siguientes:

Mejor película de Arte y Ensayo: *El incidente* (USA).

Mejor película extranjera: *La vergüenza* (Suecia).

Mejor película española: *El extraño viaje*, de Fernando Fernán-Gómez.

Mejor director español: CARLOS SAURA, por *La madri-guera*.

Mejor actriz española: EMMA PENELLA, por *Fortunata y Jacinta*.

Mejor actor español: ALFREDO MAYO, por *Los desafíos*.

Mejor operador: LUIS CUADRADO, por *Un, dos, tres, al escondite inglés*.

Mejor música: CARMELO BERNAOLA, por *Del amor y otras soledades*.

Mejores decorados: SIGFREDO BURMANN, por *Fortunata y Jacinta*.

Mejor libro español sobre cine: LUIS GASCA, por *Cine y ciencia-ficción*.

Mejor labor periodística: MANUEL URABAYEN, por sus trabajos en *El Pensamiento Navarro*, de Pamplona.

Mejor labor literaria: ANGEL FALQUINA, por sus trabajos en *Cinestudio* y *LA ESTAFETA LITERARIA*.

Mejor guión: AZCONA, EGEA, ERICE y GUERÍN, por *Los desafíos*.

Premio «Barbero»: NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR, por *La residencia*.

Premio «Barbero» de cortometrajes, a ANTONIO DROVE, por *¿Qué se puede hacer con una chica?*

Mucho nos satisface el premio concedido a Angel Falquina por sus trabajos publicados en LA ESTAFETA LITERARIA, donde es uno de los colaboradores más asiduos en nuestra sección de Cine. Este galardón confirma una vez más las relevantes cualidades de Falquina como escritor e investigador cinematográfico. Nuestra más cordial enhorabuena.

harto relativo y depende de puntos de vista, preparaciones, proximidades, actitudes espectadoras; todo ello variadísimo. Yo, al menos, lo veo muy enrevesado, pues no deja de haber películas directísimamente procedentes de novelas famosas que no son consideradas literarias. Algo semejante ocurre con la denominación de intelectual.

Cuando, en ocasión lejana, tuve que encargarme de una clase de literatura de bachillerato, si me preguntaban los muchachos qué era poesía, confesaba mi ignorancia y, a continuación, negaba la posibilidad de una definición concreta, con muchas explicaciones confusas, las cuales, sin embargo, se me antojaban más claras que las definiciones del texto. No sabiendo qué era poesía, estaban los alumnos más cerca de saberlo que aprendiendo cualquier estúpida frase. El director del colegio no opinaba igual.

No sé qué es cine literario, pero ante películas como ésta, donde no nos enteramos bien de qué le ocurre a los personajes, tenemos que apelar al calificativo porque, además, en otra acepción, esta vez peyorativa, son pretenciosas y—en el mejor caso— cargadas de sugerencias que hemos de ir añadiendo, porque nada se explica por sí mismo. Es una de esas películas de las que se dice que precisan de la colaboración del espectador, pues ponen en circulación expresiones sueltas como «política», «burguesía», «partido comunista», «revolución», «conformismo», «presión social», palabras que están en el ambiente y que figuran en miles y en millones de libros, de folletos, de artículos, más o menos incorporadas al mostrenco acervo de cualquiera.

Había visto el año pasado la «La commare secca», que me pareció mejor que «Antes de la revolución», clara, apretada, rezumante de vida, fresca y fluyente. ¿A qué obedece tal diferencia en el mismo director, puesto que de la segunda se puede decir casi todo lo contrario? No lo sé, pero, a mi juicio, no guardan ambas ningún parentesco. Esta última se me antoja producto de la culturina, obra de uno de esos autores que viven en ambiente cultivado, como dije, que transpiran unas nociones literarias, políticas, incluso filosóficas, sin que se hallen profundamente arraigadas, sin que preocupen de verdad y, en último término, carentes de sustancia espiritual.

Este tipo de simulador fino, en trance de amagar y no dar, que semeja estar a punto de decir algo importante o discreto y que, finalmente, no pasa de hueco y aparatoso, o algo insinuante, con medias palabras y ecos tenues o, por contraste, con abruptas salidas de tono, se da a menudo en todas las artes. Y en el cine linda ya con la pedantería más nebulosa.

Si un director, por ejemplo, no sabe qué hacer con sus personajes basta que los haga deambular cabizbajos y con aire meditabundo,

o—si se trata de una mujer— que se apoye en las paredes lánguidamente y que no se sepa bien en brazos de quién va a semiarrojarse, para que comencemos a hablar de incomunicación.

La mayoría de las ocasiones la tal incomunicación es un supuesto previo o, por el contrario, metido por la fuerza como mera consecuencia de algunos actos sin sentido. Se ignora así que cuanto carece de sentido en la vida ha de expresarse con muchísimo sentido, que el tedio no puede darse tediosamente y que para expresar la vida vulgar, en otro aspecto, se requiere todo menos vulgaridad.

Volviendo a la película de Bertolucci, la peripecia sentimental o amatoria o erótica es patente. El joven va del encanto juvenil de la que será su prometida a los brazos ávidos de su tía; y, luego, de éstos vuelve a la muchacha tierna y, al parecer, sencillita. La aventura ideológica, en cambio, trabada también sin ninguna coherencia, viene a ser mucho más oscura y la consabida vulgaridad del caso no justifica la nebulosa explicación.

Que en Europa haya en la actualidad millones de jóvenes acomodados y bien avenidos con la existencia, que se consideran revolucionarios durante alguna temporada, es un fenómeno interesante sin duda, como casi todos, si se sabe presentar convincentemente. Aquí lo curioso no es el caso del joven, sino el del director que quiere hacer interesante el caso del joven, sin conseguirlo. Quiero decir que creo estar, no ante el director o el autor, más o menos seguro, que pone de manifiesto la tibieza y las dudas de un proceso juvenil, sino que son precisamente éstas las que se descubren en el propio director como tal.

El cual en su película va desde el suicidio del jovencito que juega con la bicicleta y que, como es natural, algo le ocurre con la familia—sin que sepamos en qué consiste semejante conflicto— hasta la sesión de ópera, muy bella por cierto, pasando por el señor que se lamenta de perder su hermosa finca, a la que dedica muy lógicas y nostálgicas endechas; y oyendo también unas cuantas frases marxistas rudimentarias que no vienen a cuento. ¡Qué manía la de algunas gentes por afectar preocupaciones políticas de que carecen! De afectada, efectivamente, calificaría a esta película.

«La commare secca» no me lo parece, sin embargo, y su artificio es más bien oficio de buena ley. Su guión—creo que de Pasolini— es excelente y sus episodios se traban con naturalidad y fuerza. Pues resulta que hay manifestaciones aparentemente no intelectuales que lo son más que otras que lo pretenden. Por último, Bartolucci confirma que ser comunista en la Italia de estos últimos años equivale, poco más o menos, a ser republicano radical de don Alejandro Lerroux en la España del treinta.



ANTOLIN DE SANTIAGO, SUBDIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR

Recientemente ha sido nombrado subdirector general de Cultura Popular don Antolín de Santiago y Juárez, director y fundador de la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos, que todos los años viene celebrándose en Valladolid. Antolín de Santiago, impulsor de esta Semana cinematográfica, ha venido siendo también promotor de numerosas actividades relacionadas con el cine y el teatro en Valladolid, por lo que es figura conocida y admirada en el mundo cinematográfico nacional y extranjero. Su nombramiento ha sido acogido con general satisfacción por todos los relacionados con actividades en torno al cine, desde los profesionales de la producción y realización hasta críticos, ensayistas y directivos de cineclubs.

LOS CINECLUBS ESPAÑOLES SE MULTIPLICAN

En contra de pronósticos pesimistas que vaticinaban la desaparición de los cineclubs frente a la proliferación de las salas comerciales dedicadas al arte y ensayo, el número de asociaciones y grupos cineclubistas aumenta constantemente. Durante 1969 se dieron de alta sesenta nuevos cineclubs. Sumados los anteriormente en funcionamiento, se obtiene un total de doscientos diecinueve. La política de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos tiende a favorecer no sólo un ágil funcionamiento de estas asociaciones, sino también el incremento constante de su número.

JIRI TRNKA HA FALLECIDO

En los primeros días de enero falleció en Praga el célebre realizador checo Jiri Trnka, autor afamado de numerosas películas de dibujos animados y marionetas de corto o largometraje. Jiri Trnka alcanzó altísimos niveles artísticos en su extensa producción, donde descuellan «El príncipe Boyaya», «El bravo soldado Schvej», «El sueño de una noche de verano», «El año checo» y «El ruiseñor del emperador».

PROTECCION AL CINE ESPAÑOL EN 1969

El Ministerio de Información y Turismo ha otorgado durante 1969 un total de 42.808.677 pesetas en anticipos a la producción de films, 9.496.485 pesetas en concepto de subvenciones, 255.218.600 pesetas en créditos a plazo medio, 4.560.191 pesetas de protección a diversas actividades y, finalmente, 96.501.246 en porcentajes sobre rendimientos de taquilla.

RECAUDACION DE LOS CINES ESPAÑOLES EN 1969

Las salas cinematográficas comerciales de todo el territorio español acogieron el pasado año a 366 millones de espectadores. La recaudación total asciende a unos 6.500 millones de pesetas.

SEMINARIO SOBRE TEMAS CINEMATOGRAFICOS

En el Colegio Mayor Universitario «Nuestra Señora de Africa», de Madrid, se inauguró el 16 de enero un curso de iniciación al cine en cuanto medio de expresión y creación artística, a cargo de don Pedro Miguel Lamet, profesor de Estética Filmica en la Universidad de Valladolid y de Teoría Filmica en la Universidad «Andrés Bello», de Caracas. El curso consta de nueve lecciones y una mesa redonda final. Los temas a tratar son «La naturaleza de la imagen», «Los secretos de la belleza filmica», «Análisis de un film», «Consecuencias del cine en el mundo de hoy», etc. Finalizará el 13 de marzo.

CERTAMEN DE CINE AFICIONADO

El Aula de Cine del Ateneo de Valladolid, en colaboración con la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos, organiza un certamen de cine aficionado cuyo plazo de admisión termina el 20 de febrero del presente año. Se establecen dos premios para films de argumento y otros dos para documentales. Las proyecciones públicas tendrán lugar del 2 al 7 de marzo en el Ateneo vallisoletano.

Los interesados pueden solicitar información en dicha institución: Plaza de España, 10, Valladolid.



PEDRO MOZOS ERA ALGUIEN

Por LUIS LOPEZ ANGLADA

DESPOJAOS de intelectualismos y abandonad la arrogante petulancia los que venís, escaleras arriba, a visitar el estudio de Pedro Mozos. Perderéis el esfuerzo de cinco pisos si al llamar a la puerta en que campea, capicúa, la condición didáctico-creadora de la casa «Estudio-Escuela-Estudio», pretendéis atormentar vuestra imaginación con las adivinaciones al uso que la pintura que hoy suele hacerse exige.

Los que venís a casa de Pedro Mozos, en el corazón del Madrid más característico de la posguerra, sabed que llegáis a casa de un maestro. Si su condición profesoral y sus largos años de enseñanza de la pintura y el dibujo nos autorizan a llamarle así, comprended que ahora aplicamos este magisterio con más alta acepción. Esta es la casa de un maestro de emociones para el que la pintura no es sino un medio de enseñarnos a sentir. Este es un maestro de anécdotas cuajadas de ternura al que la vida ha adoctrinado para que descubra lo que hay de hermoso en un café de aventureros o en el zaguán de cualquier casa.

Era todavía Pedro Mozos joven que lindaba en el prodigio de la infancia creadora cuando Eugenio d'Ors, enarcando las cejas pobladas, dirigía a su obra la mirada de águila descubridora de genios y, entre halagor y malhumorado, dando una de cal y otra de arena que alborotarian al pintor, afirmaba que «Pedro Mozos era alguien» en lo que se diferenciaba de los aprendices de genio a la moda y en lo que sabía recoger de la pintura eterna. Y este «alguien» que ahora visitamos, al que se le han blanqueado los cabellos en una vida de apasionada creación artis-

tica, charla con nosotros en un prolongado monólogo entre profesoral y humilde, explicándonos los territorios por los que camina a gusto, con paso palentino, de hombre al que no asusta el salirse por veredas que los demás no transitan y al que le apetece pintar a su gusto, porque le da la real gana de solazarse en lo que le impresiona o con lo que goza. Y si la materia que mezcla en su paleta y su sabia experiencia de aulas disciplinadas le permiten aprovechar todo lo que se ha descubierto del color y sus cómplices, lo cierto es que para Pedro Mozos no hay más modelo que la vida que uno lleva, el susto que en la última hora se ha vestido de accidente sangriento o la delicadeza de unas muchachas a las que la impureza no ha conse-

guido apagar la gracia de la femineidad.

Sabéis todos que Pedro Mozos, por su historia, por las medallas que han constelado su carrera, por su amistad correspondida con hombres ya míticos como Solana o Zuloaga, como Zabaleta o Cossío, nos podría recibir desde la altura de su consagración, vestido con la toga del «genio» que fue proclamado en sus años jóvenes y preparado para la sentencia y la definición. Pero desechad ese temor. Detrás de la puerta capicúa —«Estudio-Escuela-Estudio»— os vais a encontrar con el amigo Pedro Mozos, con ganas de sorprenderse con todo lo que le digais, preparado a todas las humildades. Se diría que está siempre disculpándose por no haberse caracterizado para la representa-





ción y, si le obligáis a hablaros de de sus cuadros, apresurados a ver cómo se le encienden los ojos que ya empezaban a pareceros un tanto cansados o desilusionados. Y allí sabréis cómo ha habido regusto de obra cuajada cuando os diga que pintó una escena de labriegos acarreado fruta. Y todo él parece revivir el aire campesino y sentir en su mano el peso vital que ha madurado septiembre.

Pero si estáis dispuestos a colmar de una vez vuestra capacidad de asombro y queréis medir la verdadera estatura de los afanes de Pedro Mozos, pedidle que os enseñe, uno tras otro, los cartones en los que su vieja afición española ha ido inmovilizando la gloria de la fiesta de los toros.

Porque Pedro Mozos es de los que se le han ido los ojos desde los altos del tendido detrás de una revolvera luminosa y de los que han sentido encogerse el corazón al ver el cuerpo a medio caer y los ojos del toro ya encelado con la proximidad triunfal de la cornada. Porque Pedro Mozos ha acertado a pintar nuestra sangrienta y hermosa corrida como lo hizo el Goya que descubriera Eugenio d'Ors entre las líneas eternas que lo definían como «alguien». Y no ha desdeñado lo que recogiera la acidez de Solana de lo que tiene un torero de pueblo endomingado y subido al oro.

Fijaos en ese lienzo en el que la testa del matador ha adquirido ya, con identificación de mascarada, la forma de la montera o en aquel otro, compuesto porque así le cuadró al artista, en que la plaza sangrienta se limita, a la forma italiana, con cortinas de escenario en el que el toro se convierte en divo de ópera y el caballo se consagra como víctima de un drama incomparable.

Todo eso está ahí, pintado, creado, sin necesidad de que nosotros tengamos que retorcer vuestras ideas para comprenderlo. Todo es sencillo. Porque para Pedro Mozos de lo que se trata es de sacar de los colores algo tan fundamental como lo que le conmovió. ¿Hay algún cuadro de este pintor en el que no figure una anécdota humana? ¿Hay algún lienzo en el que el co-

razón no se haya subido a las barbas del cerebro?

Pero no vayáis a proclamar que estamos ante un esteticista de la decoración o del puro juego de las composiciones. Sánchez-Camargo, que tanto sabía amar esta dedicación a lo que de humano tiene la pintura, os avisa de que «el artista palentino es todo menos un pintor decorativo y fugaz. Su obra tiene ese peso específico que alcanza la pintura cuando su realización se halla engarzada a una necesidad expresiva por la cual no pase el tiempo; con deseos de eternidad».

Pedro Mozos pierde mucho tiempo en hacer ganar a otros en sensibilidad y buen gusto. Profesor en Bellas Artes, ha adquirido ya ese tono amable y un poco provinciano que tal vez caracterizara a aquel profesor de instituto que se llamaba Machado. Quizá, como Manuel —el otro Machado—, ha soñado ser un «buen banderillero» y le vemos un tono de picador nostálgico que acaso sea lo que le obligue a dibujar toros y caballos en confusa batalla. En su estudio de Hermanos Miralles están las cosas más insólitas por lo que de humilde tienen: pinturas de niños, tallas baratas, dulces que parecen esperar ese vino de honor con el que los pintores sueñan obsequiar a sus innumerables clientes. Los cuadros se amontonan sin orden ni concierto en espera de la próxima exposición por la que se asomarán, de puntillas entre sus figuras, formas clásicas de las que ya nos habíamos olvidado. ¿Saben ustedes que existen, vivos aún, los Velázquez, los Teniers, los Goya, los Solana? ¿Saben ustedes que en los veladores de estas mesas están apoyados los codos de muchos siglos de pasión y de belleza?

Vuelvo a avisaros, amigos que subís al quinto piso de esta casa de la calle de los Hermanos Miralles. Si queréis sacar jugo a vuestra atención y sorprender a vuestros ojos, debéis olvidar que ahora hay quien pinta con máquina y propaganda, con chiste y postura inmortal. Aquí, detrás de la puerta del «Estudio-Escuela-Estudio» está un pintor que en vez de jugar con todas esas cosas ha preferido ser «alguien».

ITINERARIO DE EXPOSICIONES

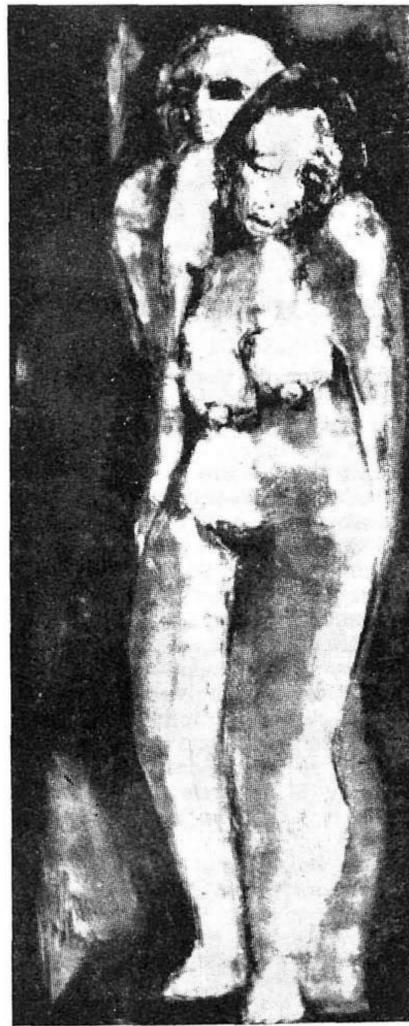
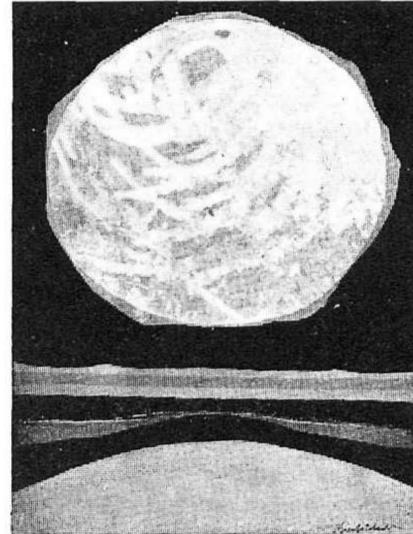
Por ADOLFO CASTAÑO

ESTHER ORTEGO

Esther Ortego tiene talento. Un talento tenaz, aliado a una forma que da un estilo a sus pinturas, un estilo reconocible, propio y personal.

Esther Ortego parcializa la visión del hombre, el gran tema que la preocupa, y ofrece al espectador sus seres solitarios o en dúo, ensimismados en su existir, encerrados en los límites de su cuerpo desnudo. No hay referencia alguna a un ámbito social o natural. La naturaleza, también individualizada, le sirve de tema, tema con intención, con alusión a lo humano, en otras pinturas.

Su trabajo constante, su capacidad de entusiasmo por lo pictórico, la lleva a ser prolífica, a dar existencia a cuantas intuiciones pasan por su imaginación. Al crítico le gustaría, aunque esto es aconsejar en



vano, que Esther Ortego cerrara el paso al tropel de sugerencias que le ofrece el mundo en que se mueve, y así, potenciándolo, haciéndole que subiera en atmósferas, lo mantuviera una corta temporada. Y luego se pusiera a pintar. Porque nos sabe a poco, nos saben siempre a poco las pinturas que Esther Ortego se atreve a exponer.

(Sala Abril.)

LOPEZ SOLDADO

En este mundo del arte actual coexisten tendencias dispares, con sencillez, sin tensiones. Así, junto a la nueva figuración o el arte técnico, todavía puede caminar la abstracción, el informalismo, ya tendencia clásica, de libro de historia, de museo.

Ver pintura informal tiene para el crítico el valor siempre vivo de la confrontación y la sorpresa. Acostumbrada la retina a los constantes cambios, enfrentarse una vez más

con la abstracción supone una revisión de valores, un sano y recomendable ejercicio.

López Soldado conoce bien la técnica de su arte; dice bien sus palabras; propone su cosmografía particular; da fuerza a sus líneas de pensamientos, a esas líneas geométricas o casi geométricas que conducen toda una intención, concepto o evidencia y cuyo camino se perfecciona en el fruider o público.

López Soldado maneja con frecuencia conceptos arquetípicos, es decir, conceptos tradicionales dentro de la tendencia en la que trabaja. A veces los libera dentro de su personalidad; a veces no consigue salir airoso de la tarea que se propuso. Pero todo esto lo hace a cuerpo limpio, sin truco alguno, y esta honradez, esta sencillez de actitud, estamos seguros que le salvará en futuras exposiciones de un estancamiento, de la complacencia en la belleza conseguida.

(Galería Macarrón.)

ORCAJO

El continente de los «collages», serigrafías y «guaches», últimos trabajos de Angel Orcajo, aúna frialdad y violencia. Hermana ambos extremos y los funde con una claridad mental y un sentido estricto del fin que quiere alcanzar en su trabajo este artista.

Todavía le quedan a Angel Orcajo referencias de sus etapas anteriores, un cierto perspectivismo arquitectónico o de ingeniería, pero es sólo una referencia para no dejar huérfanas a estas potentes construcciones de un apoyo terreno que le es necesario.

Creo que Angel Orcajo pretende humanizar el cemento, el hormigón; animar las tensiones puramente físicas con un aliento de sangre, con un palpitar de hombre. Así, estas correctas aristas se vuelven agresivas o se cargan de una necesidad de expansión que las lleva a hacer incursiones en el espacio, incursiones peligrosas, prácticamente sin un punto de apoyo evidente, pero con un punto de apoyo cuyo centro está en la intención directora de su autor.

Hay un avance clarísimo, hay la intuición de una posibilidad, con acento propio; hay también un progreso en la realización, con referencia a la obra anterior que pudimos ver de Angel Orcajo. Todo ello nos confirma en nuestra opinión de que aquí, en estos «collages», serigrafías y «guaches» hay una personalidad en progresión.

(Galería Seiquer.)

**ADELA CABALLERO,
CARLOS FOSSATTI,
IGNACIO FERRARI**

No es por azar por lo que se han reunido las pinturas de Adela Caballero con los grabados de Carlos Fossatti y las esculturas de Ignacio Ferrari.

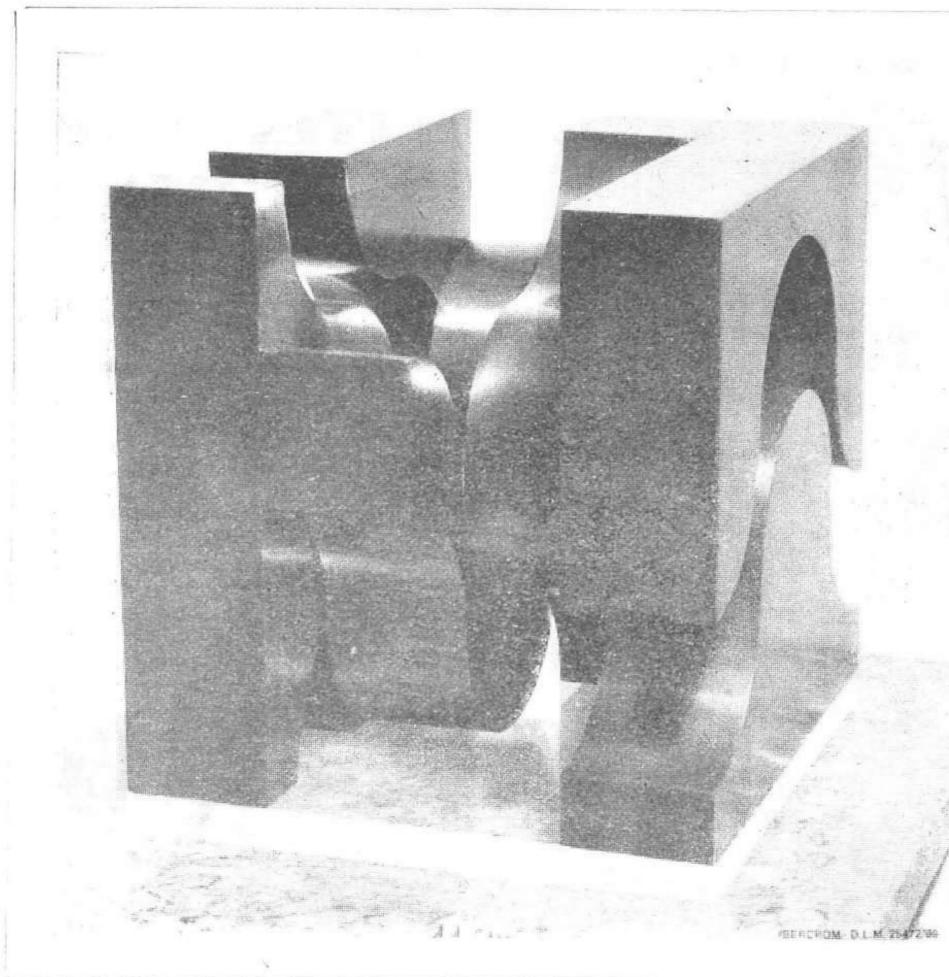
Los tres actúan sobre la realidad con una intención crítica, deformadora del dato concreto, que pretende revelar un segundo significado, un segundo estrato, una super-realidad.

Adela Caballero inventa unos seres, pequeños enanos graciosos y de mirada despierta, con los que juega a ilustrar un espacio cercano al «comic» y a la ilustración de cuentos para niños. Para niños grandes que precisan conocer, tomar conciencia de la realidad en que habitan a través de la fábula.

Carlos Fossatti no utiliza este elemento irónico. Sus grabados se ponen serios, se vuelven sarcásticos; emplean el choque del blanco y negro para producir el efecto percuyente que buscan.

Ignacio Ferrari propone cuatro esculturas de signo humanizado, realizadas en cemento, pronunciando con ellas un «estoy aquí» igualmente crítico en su desnudez.

(Galería Eurocasa.)



AMADOR

Todavía más fácil, parece decirnos Amador. Todavía más fácil, más sencillo: cortemos el plano, y una vez hendido, pongamos en pie las formas rectas o curvas que pueden construirse con ese material abstracto, con este material concreto.

El factor juego—pero juego investigador como corresponde—entra dentro de estas esculturas, que Amador ha compuesto para acercarse a la realidad más actual de la problemática artística.

Amador no se da tregua. Piensa que la mejor manera de solucionar una duda es trabajar. Y como su arte está en crisis, digamos en crisis «espiritual», como lo está en este momento todo artista que lo sea de verdad, Amador entonces trabaja en la frontera de lo inmediato, de ese hueco de Colón que pone siempre en su sitio la profunda razón de cualquier aventura.

(Galería Skira.)

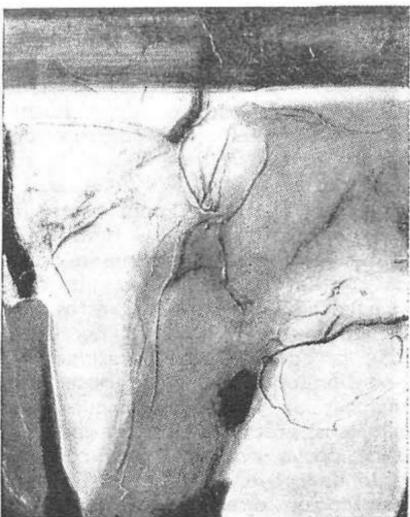
**otras
exposiciones**



MINGORANCE ACIEN

(Galería Kreisler)

Una pintura bien realizada, de temática cercana, de color grato. Entrañable y convincente para la mayoría.



ANTONIO SUAREZ

(Galería Juana Mordó)

A pesar de las referencias a la realidad, Antonio Suárez sigue su dirección abstracta. Tantea su salida del laberinto. No le fallan sus posibilidades de buen pintor. Interesa su lucha por la verdad.

MERIEM MEZIAM

La pintura de Meriem Meziam refleja cercanamente un ámbito concreto. La referencia directa, atractiva por lo exótica, no abandona las diversas obras, hasta un total de 30, que esta pintora marroquí propone a nuestra atención.

El conjunto mantiene una unidad temática cuya realización adolece, a nuestro juicio, de una invasión de la materia noble, óleo, por unos granulos ajenos a la compacidad de las figuras y de las ciudades enmuralladas. Tal vez Meriem Meziam pretenda con ello ambientar todavía más la situación de estos seres sobre la arena de su paisaje natal. Pero creemos que el empaste es suficiente para dar existencia a las figuras, también apoyadas y acentuadas por un color violento que ningún sol puede devorar.

(Galería Ispahan.)



CONCHA IBÁÑEZ

(Casa del Siglo XV, Segovia)

La postura humilde del quehacer de Concha Ibáñez se hace, una vez más, patente en esta muestra segoviana. El grafismo ha desaparecido, los límites existentes entre objeto y entorno se hacen fluidos. Su realismo sigue siendo íntimo y enraizado en el paisaje.

AMELIA RIERA

(Palacio de Garci-Grande, Salamanca)

Arnaldo Puig, en la presentación del catálogo de Amelia Riera, dice de su pintura que es bipolar. Su primera época, informal, se contrasta con esta segunda etapa, en la que el mundo se manifiesta poco a poco. «La importancia del arte de Amelia Riera reside no en pretender creer

que a través del arte se puede comunicar con los demás, sino en poner de manifiesto que con el arte sólo se dan signos, manteniéndose, sin embargo, el aislamiento, imposible de ser sobrepasado.»

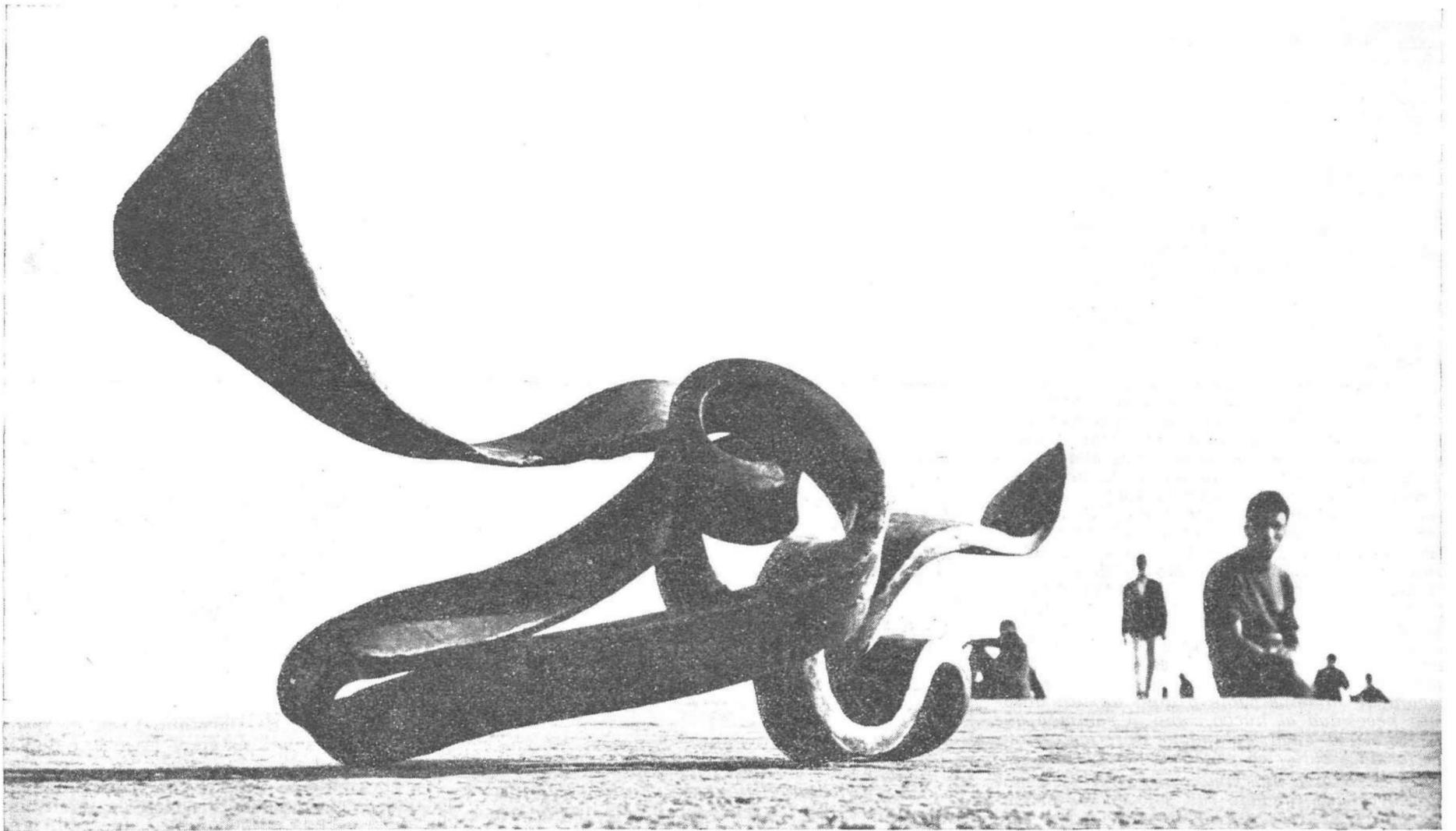
GALERIA *Kreisler*

MADRID-NUEVA YORK
Arte Español Contemporáneo

S O U T O

del 5 al 25 de febrero

SERRANO, 19 - MADRID-1
TELEF. 226 05 43



«Raíz» (hierro forjado)

MARTIN CHIRINO

O LA AUTENTICIDAD

Por CARLOS AREAN

ESTE gran escultor canario es, entre todos los que conozco actualmente en el mundo, uno de los poquitos (tan pocos que pueden probablemente contarse con los dedos de ambas manos) que prosigue siempre una única investigación que es, a pesar de su maciza unidad, diferente en cada etapa de la misma. Nadie puede superarlo en vocación ni en conocimiento de oficio ni en honradez en la manera de encarar por sí mismo cada problema. Trabaja sin ayudantes y ataca el hierro y el acero siempre directamente. Sabe estudiar el momento adecuado para dar el golpe con el martillo y utilizar la resistencia característica del rojo, o del azul, o del blanco, obteniendo así en cada temperatura los registros exactos.

Martin Chirino nació en Las Palmas de Gran Canaria y se estableció en Madrid recién iniciada su actividad como escultor. La prehistoria de la misma fue canaria y en las islas organizó conjuntamente con Elvireta Escovio, Manolo Millares, José Julio, Felo Monzón y Juan Ismael, el Grupo Ladac (Los arqueros del arte contemporáneo). El entusiasmo de aquella minoría juvenil fue comprendido y difundido por el crítico de arte Eduardo Westerdahl y contribuyó a la ratificación de la renovación plástica del archipiélago que el propio Westerdahl había canalizado en los años treinta a través de su Gaceta de Arte y mediante la organización de exposiciones inolvidables que pusieron por primera vez en contacto amplio a un público español con la mejor experiencia surrealista.

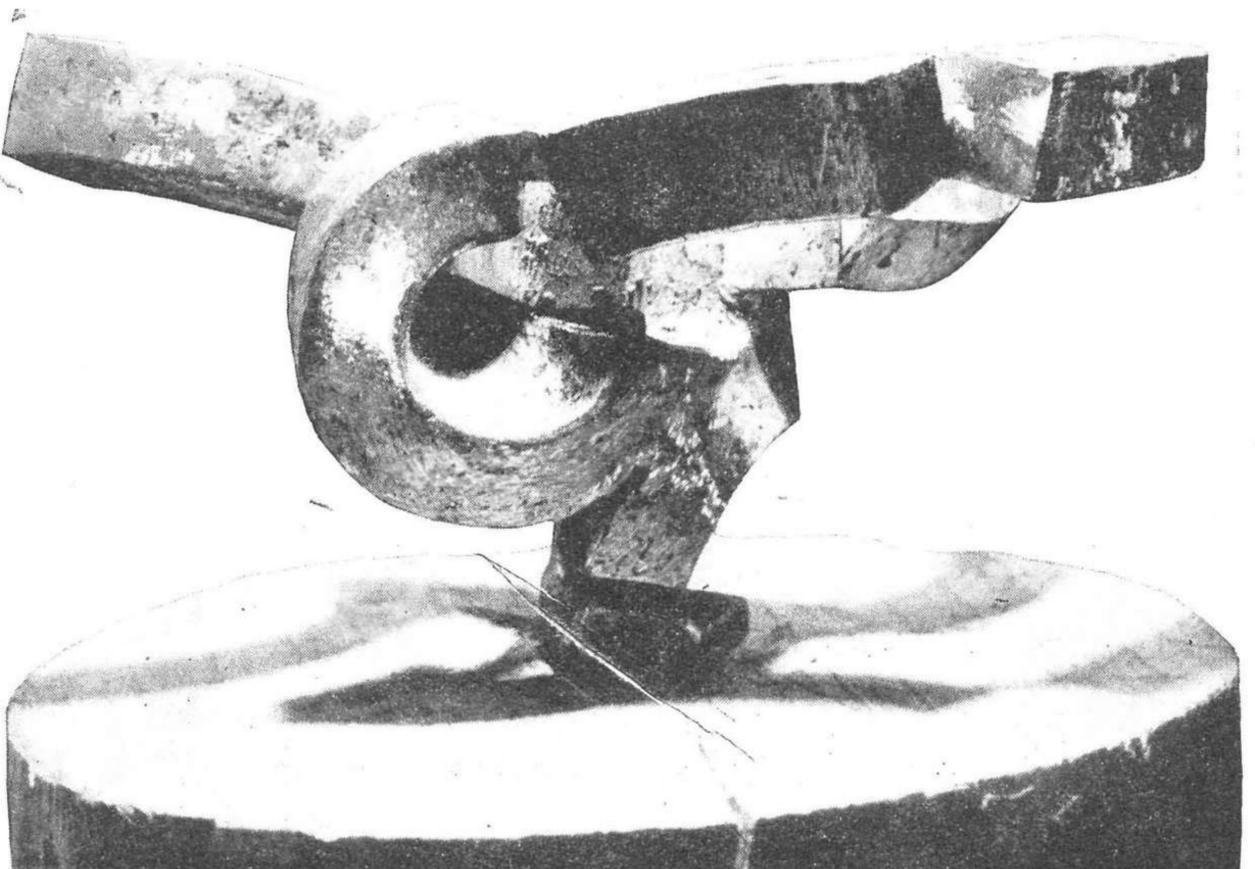
Antes de 1955, y residiendo en Canarias, Chirino tuvo una prehistoria en la que no sólo le preocupaba ya en cuanto escultor la penetración en el interior de la forma y la tensión de sus estructuras, aunque sus objetivos fuesen entonces relativamente tradicionales, sino también la educación artística de las nuevas generaciones, actividad a la que se consagró más tarde en Madrid con extraordinario entusiasmo y originalidad.

En 1955, faltando todavía tres años para que Martin Chirino ingresase en El Paso, sus objetivos en cuanto artista se hallaban ya definidos. No había descubierto todavía esa serpentina infinita y temblorosa de ritmos ceñidos, que ha ido haciéndose cada vez más aligera entre 1960 y 1966. Trabajaba entonces

con hierros finísimos entroncados en estructuras ortogonales, pero no quería encerrarse en un apriorismo rígido, y de ahí que incorporase también planchas más o menos erosionadas con curvaturas levisimas que parecía que señalaban direcciones y penetraciones incipientes en un ámbito espacial interno apenas insinuado. Por excepción, la barra cuadrangular intensificaba ocasionalmente su fortaleza y volvía sobre ella misma, taladrando alguna plancha más densa, cortada a soplete y sensibilizada ásperamente en su recorte

tosco. En estos ágiles castillos en el aire, la luz y la sombra duplicaban el plano el dibujo tridimensional. La parte convexa de una curvatura podía desgarrarse, creando una sierra de dientes matados, que visibilizaba el trabajo del hierro. A mayor densidad de la forma correspondía en esta etapa de consolidación un mayor impetu en el forcejeo espacial; a más martillada textura, más reconocible tensión en el juego de contrapesos estructurales.

El ingreso de Martin Chirino en El Paso coincidió con el comienzo de su manera más



«Herramienta poética e inútil» (hierro forjado)

conocida. En un largo decenio, desde 1958 hasta 1966, enrolló y desenrolló Chirino su serpentina de acero y logró con máxima economía de elementos las estructuras más dinámicas y variadas. Cabría dividir esta etapa en otras dos o tres, pero prefiero limitarme ahora a «narrar» la intención general que la anima a través de todas sus variantes. El cuadrado o la gruesa lámina de acero se curvan en el aire, vienen y revienen sobre ellas mismas, se cierran enteramente unas veces o se quiebran otras dejando temblando en el aire sus dos extremos. Unas veces, una serpentina enteramente ceñida es como un corazón palpitante del que parten espirales más abiertas y con ligeras torsiones. Todos los ángulos de visión resultan óptimos para captar la filtración del aire a través de estas retículas tensas y ardientes.

La textura constituye un elemento insoslayable y Chirino la obtiene con martillazos ciclópeos unas veces o corroyendo o escamando levisimamente la forma en otras. Cuanto más densa y más ceñida es sobre ella misma la forma, mayor tensión parece haber en el forcejeo del ámbito interno. En realidad lo que hace Chirino es llevar a sus últimas consecuencias la genial concepción espacial de Julio González, pero sin inspirarse nunca de una manera concreta en ninguna de las aportaciones del gran precursor español. Chirino sabe que el aire, el hueco, la luz interior, son los verdaderos protagonistas de su obra. La serpentina de acero no hace más que definir ese hueco en contracción o en expansión. Logra así hacer visible Martín Chirino la palpitation de lo impalpable y dota de tan absoluta necesidad al hueco como al volumen que lo convierte cuadrículándolo o reticulándolo, en forma escultórica primordial.

En su todavía más ambicioso y ciclópeo momento actual, iniciado tan sólo en los primeros meses de 1966, se nos muestra como uno de los más renovadores escultores de nuestro siglo. Tal como ha sucedido siempre en este artista, que mira más hacia su propio interior que hacia el ambiente circundante, no ha habido en esta última singladura ni influencias externas ni preocupación por los dictados del gusto imperante. Del mismo modo que la serpentina de acero y su manera de ordenarse en torno a un hueco salió necesariamente del andamiaje ortogonal anterior a su ingreso en El Paso, estas nuevas estructuras con las que ahora nos conmueve surgen como un correlato casi necesario, de toda la investigación en torno a las serpentinadas. Actúa ahora con gruesas estructuras de acero dotadas de leves entrantes que las desgarran parcialmente. Aunque la cárcel del volumen sea mucho más poderosa, el aire parece más libre. Hay al mismo tiempo una especie de juego entre el sí y el no, entre el deseo de ceñir enteramente los huecos y la necesidad de que éstos hablen y fluyan por ellos mismos, manteniendo su misión de protagonistas por muy perfecto y hermoso que sea el encadenamiento de las grandes masas de acero levemente incurvadas. Con estas últimas obras, el despojamiento de Martín Chirino alcanza su punto máximo. Su obra empieza a ser la de un gran clásico, tal como acaece también entre nosotros, con la de Eduardo Chillida. Se trata por añadidura de la obra más unitaria y rigurosamente fiel a su propia evolución entre cuantas se hayan creado en escultura durante el siglo XX en España. No quiere nada de ello decir que se trate de una evolución ya terminada, sino de un camino en el que no cabe prever cortes bruscos, pero sí una luminosa clarificación de unos problemas que son siempre los mismos para Chirino, pero que encuentran en cada nuevo momento de su evolución una solución formal y técnica, condicionada por todo el aprendizaje de las etapas anteriores.

La preocupación actual de Chirino es la integración de la gran escultura en el paisaje. No ha expuesto aún esos auténticos monumentos, pero parecen estar concebidos a la medida exacta de la altiplanicie castellana. Sobre la llanura inacabable surge en inmensas volutas la estructura del acero. La luz y el aire revalorizan el objeto espiral al morderlo y agigantarlo en reflejos múltiples, en tanto por entre sus huecos se puede ver cómo Castilla se extiende impasible subrayando con su amplitud la grandiosidad del enroscado objeto escultórico.

De todo lo anterior se deduce que Martín Chirino es, en cuanto escultor, modelo de honradez. Inventa una nueva estructura para el hueco, pero huyendo siempre de todo efecto fácil. En cualquier instante de su evolución es, por encima de todo, él mismo. Ni contemplaciones ni claudicaciones, ni aceptación del gusto de marchantes, críticos o compradores pueden perturbarlo en la seguridad de su camino. Modelo como escultor por la importancia de su obra, lo es también como ser humano por la autenticidad insobornable o una vocación que se ratifica año tras año y hora tras hora.

LOS DOS TRIANGULOS DE SALACROU

ARMAND SALACROU: Amores cruzados. Versión española de Juan Ignacio Luca de Tena. (Titulo original: Histoire de rire.) Teatro Lara. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Intérpretes: Lola Herrera, Vicente Ros, Víctor Valverde, Vicente Parra, Fiorella Faltoyano y Pastor Serrador. Escenografía: Emilio Burgos. Fecha de estreno: 16 de enero de 1970.

Es notable la entidad psicológica y humana que contiene esta comedia aparentemente tan desenfadada y ligera de Armand Salacrou. Opina su adaptador—que ha realizado una versión extremadamente correcta, mostrándose en ella más atento a la traslación de la idea que a la traducción literal del texto—que ésta es la mejor comedia de Salacrou. Aun cuando me causaron muy favorable impresión otras dos piezas del mismo autor, *La desconocida de Arrás* y, sobre todo, *Una mujer libre*, la que con el título español de *Amores cruzados* se representa ahora en Madrid es, desde luego, parangonable a las dos citadas piezas y, sin duda, superior a la calidad media alcanzada en su producción por el gran autor francés.

Con fino comedimiento y perfección formal que se advierte incluso en la economía de medios utilizados, Salacrou relata en su pieza

una escabrosilla y doble historia «triangular» que, por sus pasos contados, llega a insospechadas finalidades. Para ello le bastan seis personajes—tres y tres, ni uno más ni uno menos—, gran dominio de la técnica teatral y un nada común conocimiento de los porqués del comportamiento humano. Es comedia calculada al milímetro, y requiere que tanto el adaptador como el director de la escena y los intérpretes hagan alarde de parigual sentido de la medida. De la plena identificación conseguida por Juan Ignacio Luca de Tena con el espíritu de la comedia ya queda dicho todo. Afortunadamente, también la dirección escénica de Cayetano Luca de Tena y la interpretación, están a la altura de las circunstancias.

La obra ha sido dirigida con rigor y meticulosidad. Perfecta la dosificación de intensidades dada a cada situación y a cada cambiante peripezia en las paralelas relaciones triangulares, justo el trazado de los personajes y cabal en la coordinación de todos los factores constitutivos del hecho teatral.

La interpretación, impecable en su conjunto, cuenta con magníficas actuaciones individuales. No sólo por razones de cortesía ni porque sea ella quien primero aparece en el escenario, hay que mencionar en primer término a Lola Herrera, joven actriz que se afianza más y más; ha llegado a una ductilidad histriónica portentosa. Gran interpretación la suya. Pastor Serrador dotó de gran convicción al tipo de genérico que le corresponde interpretar; su veteranía y profesionalidad hace que calcule perfectamente el efecto de los silencios, el tono de voz que puede recargar el sentido de cada frase o disfrazarlo y la composición del tipo. Vicente Ros clarifica su corporeización—en el menos grato de los cometidos—, dotándola de toda la verosimilitud posible. Tanto Víctor Valverde como Vicente Parra se mantienen con galanura y buen porte en la línea habitual en ellos. Y Fiorella Faltoyano, tan guapa, no desmerece de los anteriormente citados.

Una vez más, Emilio Burgos pone de manifiesto la lograda ambientación de sus bien concebidos decorados, especialmente el del primer acto, realizados por Manuel López con su habitual pericia.



«Amores cruzados», de Armand Salacrou, en versión libre de Juan Ignacio Luca de Tena

EL TEATRO PARA NIÑOS

D. BUBONES: La niña que buscaba un corazón. *Teatro cedido por el Colegio del Loreto. Dirección: Roberto Alonso. Utilería: Benito Campoamor. Algunos intérpretes: Rosa María Abolafia, Tino Díaz, Sergio de Frutos, Javier de Campos, Francisco Racionero, Miguel Aristu, Miguel Vico y Mario Abad. Fecha de estreno: 25 de enero de 1970.*

VICENTE ROMERO: La noche de los muñecos. *Teatro, dirección y utilería, los de la anterior obra. Intérpretes: Francisco Racionero, José Ignacio Muzas, Elías Romano, Sergio de Frutos y Pilar G. Barrera. Fecha de estreno: 25 de enero de 1970.*

«Foro Teatral» concibe esta representación única en tarde de domingo como un paso más en la investigación y búsqueda de una modalidad escénica que pueda atraer la atención de los espectadores infantiles. El animoso grupo ha elegido dos obras cortas de muy distinta

concepción formal, aun cuando se advierten en ambas algunas similitudes de tratamiento demostrativas de que sus respectivos autores tienen en común, por lo menos, la sinceridad de su intento aproximador.

La niña que buscaba un corazón escenifica un relato tierno y elemental, escrito por D. Bubones, autor muy joven, a juzgar por el auténtico ingenuismo del equívoco entre niña y muñeca, por cierto inmaduro contraste entre la desmesura de algunos objetos, más o menos simbólicos, y el lirismo de la situación, así como por la inseguridad en la pendular elaboración de su obrita, datos todos reveladores de un autor en sus iniciales pasos dramáticos, dados con buena voluntad, alguna intuición escénica y buena dosis de inexperiencia. La pieza se apoya más en el movimiento que en la palabra, y en el curso de su simple trama se insertan complicaciones gratuitas.

La noche de los muñecos, de Vicente Romero, es obra más cuajada, en la que el autor de Raciofagia demuestra poseer imaginación al punto de conseguir que argumento tan resobado como el de los muñecos que por la noche cobran vida, resulte sazonado con elementos originales, como el teléfono con vida propia o ese reloj parlante. Vicente Romero tiene indudables dotes para el teatro y una capacidad de fantasía acreditada. Ha de otorgársele un cierto margen de confianza con vistas al futuro.

La dirección de Roberto Alonso tuvo que superar, en las dos obras, el escollo que supone siempre la mezcla de intérpretes aficionados con profesionales, y ha salido con bien del empeño. En la insuficiente iluminación del escenario, no comercial, cedido por el Colegio del Loreto, resaltó sobre todo la utilería de Benito Campoamor.

«EL REGRESO», DE HAROLD PINTER

HAROLD PINTER: El regreso. *Versión española de Luis Escobar. (Título original: The Homecoming.) Teatro de Cámara de Madrid, en el Marquina. Dirección: Luis Escobar. Intérpretes: María Cuadra, Félix Dafauce, Simón Andréu, Luis Rico, Enrique Closas y José Antonio Barrú. Decorado: Manuel López. Fecha de estreno: 25 de enero de 1970.*

El Teatro de Cámara de Madrid, creación de Carmen Troitiño y Luis Hurtado, empieza su singladura con rumbo adecuado. La obra de Pinter, que Luis Escobar ha dirigido, después de traducirla él mismo a un castellano de significaciones equivalentes, tiene enjundia y es muestra del viraje dado por el autor de *El portero*. Por consiguiente, ya no «teatro del absurdo», sino teatro de testimonio y de implícita denuncia.

Después de una estampa sin concesiones del submundo arrabalesco londinense, suscita Pinter una peripecia que modificará sustancialmente en las vidas chatas de aquellos seres constitutivos de lo que, con determinadas re-

AL PAÑO



COLOQUIO CON NURIA ESPERT

El 17 de enero, a las cuatro de la tarde, el Club Tiempo Libre inició su primer ciclo de coloquios teatrales con uno sobre la obra de Jean Genet *Las criadas*, con intervención en él de Nuria Espert. Julieta Serrano no pudo asistir a causa de un fuerte resfriado que hacía incompatible su participación en el coloquio

con la tarea interpretativa de tarde y noche en la obra de Genet. Pero Nuria Espert se las arregló muy bien sola, y durante casi dos horas respondió con seguridad y aplomo a cuantas preguntas le fueron formuladas, unas—las más—relativas a *Las criadas* y otras a su actitud como profesional de nuestro teatro.

CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO JUVENIL

El servicio nacional de Actividades Culturales de la Delegación Nacional de la Juventud ha convocado su séptimo certamen teatral.

Podrán tomar parte en el mismo los grupos teatrales de centros docentes, empresas, sociedades culturales, Organización Juvenil Española, colegios menores y, en general, todas las agrupaciones de aficionados, siempre que sus miembros no hayan cumplido veintiún años el 30 de abril del presente año.

Este certamen constará de tres fases: provincial, de sector y nacional. Acudirán a la última los diez grupos vencedores en la fase de sector, y entre ellos se discernirán una medalla de oro y 50.000 pesetas para el primer clasificado, una medalla de plata para el grupo que obtenga el segundo puesto y ocho de bronce para los restantes.



EUGENIO IONESCO, ACADEMICO

Aunque parece que aún deben votarlo los «inmortales», Eugenio Ionesco, uno de los grandes renovadores del teatro de hoy, sucederá a Jean Paulhan en la Academia Francesa. (Torremocha.)

servas, pudiéramos llamar una familia. El factor desencadenante de tal alteración es el retorno a la casa del único miembro de la nada avenida familia que, desde otro nivel social y cultural más elevado, vuelve con su padre, tío y hermanos tras seis años de ausencia, acompañado por su esposa.

Y aquí el fenomenal acierto psicológico de Pinter: no es el hijo el que regresa y efectúa un reencuentro con unos seres y un ambiente que le son familiares, sino Ruth, su mujer, a la que él extraña de medios tan envilecidos como los propios de su familia, y que de inmediato se identifica con ellos, como en un regreso a sus tiempos de inmorales prácticas. El hijo, licenciado en Filosofía y Letras, se encuentra cada vez más alejado de los que durante tanto tiempo considerara suyos, a la vez que sufre la experiencia de ver cómo son ellos los que le arrebatan a su esposa. Y cuando «el regreso» se produce, es el de Ruth. Su marido parte solo, y lleva sobre sí la memoria de las últimas palabras de ella, en cierto modo esperanzadoras y hasta cierto punto amenazantes: «Te..., no seas nunca un extraño.»

Esto, por lo que se refiere a la presunta tesis que pueda haber en la obra de Harold Pinter. En cuanto al procedimiento, es un aguafuerte recargado de tintas, con odio, violencia, apetencias sexuales y primitiva animalidad, como cuadra a la idiosincrasia de los habitantes de la casa: degeneración creciente de Max, comportamiento turbio y mostrenco de sus hijos solteros, histeria sospechosa del tío Sam..., todo ello inmerso en la sordidez del marco ambiental y realista de un idóneo decorado de Manuel López.

Luis Escobar realiza un solícito trabajo co-ordenador, en el que tanta importancia como las palabras y el movimiento escénico tienen los expresivos silencios incommunicantes o las entrecruzadas y nada secretas miradas de Ruth y sus cuñados.

De la excelente calidad media interpretativa, merecen especial mención María Cuadra y Félix Dafauce.

DON JUAN, EN CUARTO MENGUANTE

JULIO MATHIAS: Las palabras dormidas. *Aula de Teatro del Ateneo de Madrid. Dirección: Fernando Gómez Herranz. Intérpretes: Manuel Luque, Almudena Cotos, Rosario Ruffo, María Paz Yáñez, Josefina Calatayud, Valentín de Hojas y María Teresa Cortés. Fecha de estreno: 28 de enero de 1970.*

El Aula del Ateneo, que dirige Modesto Higuera, sigue en su incesante búsqueda de autores españoles nuevos. Ahora, con Fernando Gómez Herranz, como director de escena, ha estrenado Las palabras dormidas, de Julio Mathias, escritor bien conocido como biógrafo y ensayista, pero novel comediógrafo.

Mathias ha querido efectuar una incursión más al mito del donjuanismo. Pero el que presenta en su comedia es un Burlador en trance de jubilación. El protagonista—que no se llama Juan, sino Mauricio—frecuenta las cafeterías y bares más «in» del Madrid actual, viste como corresponde a un elegante cincuentón de hoy, y ha decidido reunir a algunas antagonistas de sus amores..., para comunicarles su despedida de soltero. Trama eminentemente dialéctica, cuyo interés acrecienta la entrada en escena, al final del primer acto, de un personaje femenino que Mauricio no ha invitado.

Durante este primer acto, podemos anotar en el haber de Mathias el ingenio de algunas felices réplicas y su perspicacia para la dosificación de los efectos, así como ciertos recursos de construcción escénica impensables en un autor dramáticamente bisono. La segunda parte es más endeble, y son muchas las incognitas que deja en ella sin despejar.

Fernando Gómez Herranz dirigió plausiblemente la comedia, con unos intérpretes tan animosos como carentes de esas virtudes que sólo procura a los cómicos el ejercicio continuado de su profesión.

Carta de París

EL MERCADO EDITORIAL FRANCÉS

Por M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL



Bernard Clavel

Al iniciarse el nuevo año puede establecerse un balance de la edición en Francia durante la campaña anterior, según estadísticas, cifras y comentarios. Nunca los números fueron expresión fidedigna en eso de medir valores intelectuales y, a veces, se da el caso paradójico de que al número más elevado de tirada corresponde una calidad inferior; pero ciertas preferencias son bastante reveladoras y no pueden desdenarse como termómetro del gusto, la moda o la índole de preocupaciones en un momento dado.

Una primera constatación se impone: la novela ha ganado masivamente un terreno que el año pasado habían acaparado los relatos históricos y, sobre todo, los testimonios de hechos vividos, género éste que adquirió una fulgurante proliferación con los acontecimientos de mayo en 1968. El estilo de aventuras se lleva la palma esta vez con dos títulos que han alcan-

zado unas ventas fuera de lo común: el famoso *Papillon*, de Henri Charrière, un ex forzado de Cayena que relata sus diez evasiones en un estilo más hablado que literario, y la *Histoire de la flibuste*, de Georges Blond, historia documentada y desmenuzada de las proezas de los más famosos filibusteros, amablemente presentada. Un caso totalmente aparte es la tirada increíble (3.500.000) del último episodio de OSS-117, escrito esta vez por la viuda de Jean Bruce, que fue el creador del personaje; pero sin llegar a esa cifra fabulosa, el éxito de los dos libros citados es bastante extraordinario, sobre todo el de *Papillon*, cuyas primeras ediciones totalizando 230.000 ejemplares se agotaron en el primer mes y sigue vendiéndose a un ritmo de 2.000 a 2.500 diarios (*La flibuste* se calcula a razón de unos 35.000 al mes). Bien es verdad que en la simpatía despertada por Henri Charrière juega sobre todo la anécdota del individuo, tipo gracioso, buena persona, que asegura ser inocente de la condena horrible en el penal de la Guayana y vive ahora como rentista respetable en Venezuela, sin autorización para residir en Francia por su calidad de evadido, lo cual dio lugar a un verdadero acontecimiento en Orly cuando el truhán-escritor, el especialista de la fuga y recién estrenado en la literatura, el simpático «Papi», aterrizó para la operación publicitaria de su «best-seller» y hubo de reembarrar para Caracas horas después, cansada la mano de firmar tantos ejemplares del libro y sin haber podido transponer la línea del terreno internacional. El propio ministro del Interior, monsieur Marcellin, ha aclarado en el serio diario *Le Monde* que en el caso de Henri Charrière no hay prohibición alguna contra él, pero que el interesado debía esperar la tramitación de un permiso de residencia (ligera diferencia de matiz, ¿no?). Después, anduvo de veraneante-signatario por Cannes, Niza, Saint Tropez, etc. El público se interroga sobre la personalidad de Charrière, hay quien niega que pueda ser el autor, dada la calidad del relato. Algunas aventuras parecen inverosímiles. Digamos en su favor que el famoso antropólogo, padre del «estructuralismo», profesor Lévi-Strauss, gran especialista de los indios de América del Sur, admira la descripción que Charrière hace de su vida con aquellas tribus y confirma que todos los detalles etnográficos son exactos.

Han ganado puntos, en general, los premios de prestigio, especialmente el Goncourt, que había decaído mucho y se rehabilita con el excelente libro de Bernard Clavel *Les fruits de l'hiver* que, no obstante la mala crítica que tuvo, ha

llegado a una tirada de 223.000 ejemplares. Recordemos que Bernard Clavel es un novelista de tipo tradicional que trata más la acción y los personajes que el estilo literario, como demuestra bien su obra de mayor ambición: *La grande patience*, novela cíclica donde describe la curva de un hombre nacido, como él, en 1923, a través de la preguerra y la guerra misma. La inteligente y culta Marguerite Yourcenar obtuvo el premio Fémina con *L'œuvre au noir*, que también se vende mejor que el título premiado el año pasado, no obstante lo extraño y difícil del tema, que roza en una trama histórica de altos niveles teológicos. Otra mujer interesante, Christine de Rivoyre, se llevó el premio Interallié con *Le petit matin*, que describe, con estilo ágil y brillante, personajes un poco ligeros, en situaciones a veces truculentas, dentro de la agitada vida parisiense. En cambio, no parece una cifra considerable la tirada del último premio Nobel (80.000), aunque según censos documentados, Yasunari Kawabata ha tenido mucho más audiencia desde la proclamación del premio (de sus anteriores libros se publicaban unos 20.000 ejemplares) que M. A. Asturias, por ejemplo, cuyo interés entre los lectores no parece haberse intensificado a causa de la atribución del Nobel. Françoise Sagan ha mejorado un poco el tope de sus ediciones anteriores con el último producto titulado *Un peu de soleil dans l'eau froide*, que alcanza 35.000 ejemplares (¡qué lejos está el éxito de *Bonjour tristesse* en 1954, del que se vendieron en pocos meses 150.000 ejemplares!), y Emmanuelle Arsan sigue su serie erótica con *L'antivierge*, del que se han publicado 100.000 ejemplares, buena prueba de que es un estilo que siempre gusta.

Entre los autores veteranos más consagrados hay que destacar los éxitos, un poco inesperados, de François Mauriac y de Henri de Montherlant, con sus novelas respectivas *Un adolescent d'autrefois* y *Les Garçons*, que se han comentado paralelamente como fruto tardío de la memoria, pero con mucho mayor elogio para el segundo que para el primero. Se señala también un nuevo libro de René Barjavel, novelista más o menos tradicional, pero asimismo ensayista, que publicó en 1944 un estudio en torno al porvenir del cine titulado *Cinéma total*, en 1966 *La faim du tigre*, reflexiones más bien amargas y en tono satírico sobre la condición humana, y que con esta reciente obra, *La nuit des temps*, se sitúa como pensador profundo. De las producciones extranjeras—el premio Nobel aparte—hay que citar sobre todo las ya célebres *Primer círculo* y *Pabellón de cancerosos*, de Alexandre Soltjenisin, aunque se ha reprochado la mala calidad de la traducción, y el primer volumen del anunciado ciclo *Crucifixion en rose*, de Henry Miller, que comienza con *Sexus*, cuya tirada de 85.000 ejemplares debe atribuirse sobre todo al estilo pornográfico del autor (los títulos de Soltjenisin han alcanzado 50.000, cifra ya extraordinaria para un libro extranjero).

Está muy de moda el estructuralismo, que llega ya a las clases populares con las tres ediciones sucesivas—y agotadas—en libro de bolsillo de un amplio estudio de Jean Piaget sobre esta literatura científico-humanista de la que se habla mucho como la nueva mentalidad filosófica francesa, que se sitúa frente al signo subjetivista de la filosofía tradicional, incluso Sartre, con excepción de la ideología marxista. Es, en cierto modo, en las ciencias humanas lo que el *nouveau roman* es en cuanto a la literatura pura, pero mientras esta escuela estilística interesa poco al público en general (aunque haya habido notables éxitos de edición), el estructuralismo y sus prolongaciones preocupan de verdad. Los interesantes ensayos del maestro

incontestable, Claude Lévi-Strauss (*Les structures élémentaires de la pensée*, *Structuralisme et Anthropologie* y, sobre todo, *La pensée sauvage*), abrieron un nuevo campo de especulaciones profundas, por el que ha seguido Michel de Foucault con temas sugestivos (*Histoire de la folie*, *Les mots et les choses*, *Archeologie du savoir*), pero la pluma brillante y amena de Foucault no tiene la densidad de Lévi-Strauss, verdadero espíritu científico y pensador profundo. Un poco al socaire del estructuralismo despiertan interés libros como *Le singe nu*, de Dumond Morris (tirada de 150.000 ejemplares), que trata de los orígenes del animal humano y su comportamiento, con datos biológicos muy turbadores que aclaran o plantean muchos fenómenos del hombre. «Un estudio intensamente provocador», han dicho de este libro algunos críticos.

Decíamos que ha habido una cierta regresión en el estilo de historias vividas con relación a la abundancia del año pasado, pero, bien mirado, los franceses siguen preocupados por sus problemas político-sociales, como lo prueba la reedición de algunos temas y el éxito de nuevos testimonios, memorias y denuncias de la contingencia política: se han vuelto a vender más de 200.000 ejemplares en tres meses del famoso *Défi américain*, de Servan-Schreiber, y 100.000 de la respuesta que, con el título de *Le pari européen* publicaron L. Armand y M. Drancourt, y la posterior *Réponse socialiste au défi américain*, de Ernest Mandel, quien sostiene que los Estados socialistas de Europa constituyen la verdadera respuesta al desafío de los monopolios americanos. El gran especialista del general De Gaulle, Raymond Tournoux, se ha apuntado un nuevo triunfo con *Le mois de mai du Général* (cerca de 150.000 ejemplares) y los militares se dedican a publicar sus memorias: se anuncia para principios de 1970 el primer tomo de Salan, después de los ya publicados por Jouhaud y Challe (así ya son tres del famoso *quarteron* del generales de Argel los que se baten ahora con la pluma). Se han editado alrededor de 50.000 ejemplares de los títulos siguientes: *L'avenir du Parti Communiste Français*, de Waldeck Rochet; *La Révolution introuvable*, de Raymond Aron; *Le gauchisme, remède à la maladie sénile du communisme*, del revolucionario estudiante Cohn-Bendit, y de *Le mouvement de mai ou le communisme utopique*, de Alain Touraine.

PRINCIPALES TIRADAS EN LA TEMPORADA LITERARIA ULTIMA

- Papillon*, de Henri Charrière, Ed. Laffont: 400.000 ejemplares (hasta mediados de septiembre).
Les fruits de l'hiver, de Bernard Clavel, Premio Goncourt, Ed. Laffont: 223.000 ejemplares.
Cent un coups de canon, de Henri Troyat, Ed. Flammarion: 172.000 ejemplares.
Le petit matin, de Christine de Rivoyre, Premio Interallié, Ed. Grasset: 170.000 ejemplares.
Un peu de soleil dans l'eau froide, de Françoise Sagan, Ed. Flammarion: 165.000 ejemplares.
Dieu existe, je l'ai rencontré, de André Frossard, Ed. Fayard: 150.000 ejemplares.
La tentation d'Angélique, de Anne y Serge Golon, Ed. Trévisse: 150.000 ejemplares.
Le singe nu, de Desmond Morris, Ed. Grasset: 150.000 ejemplares.
Le mois de mai du Général, de Raymond Tournoux, Ed. Plon: 150.000 ejemplares.
La major tricolore, de Pierre Daninos, Ed. Hachette: 140.000 ejemplares.
Un adolescent d'autrefois, de François Mauriac, Ed. Flammarion: 120.000 ejemplares.

LOTERIA

Pueden jugar

(Viene de la pág. 2)

dos los escritores y artistas, cualquiera que sea su nacionalidad. Los autores premiados en cada Olimpiada sólo podrán concurrir a la siguiente convocatoria optando a distinta especialidad de aquella en que obtuvieron premio, recuperando la plena libertad de opción en años sucesivos.

Segunda.—Los premios no podrán ser divididos, ni se podrá adjudicar más de un premio al mismo autor, en la misma especialidad e idioma. Caso de que se diera esta circunstancia, se le otorgará, de entre ellos, el premio de mayor cuantía económica; concediéndose el premio libre al segundo clasificado.

Tercera.—Los trabajos serán originales e inéditos, siendo el tema y el procedimiento a emplear de libre elección de sus autores. Advertimos, sin embargo, que no serán admitidas a concurso las obras que sean parodias de otras ya conocidas.

Cuarta.—Los originales literarios deberán presentarse por triplicado, escritos en folios mecanografiados a doble espacio, por una sola cara y con las hojas debidamente unidas entre sí. Los dibujos y fotografías, montados sobre un cartón, precisamente de 30 x 40 centímetros.

Quinta.—De los originales de música se remitirá la parte de canto y piano y una grabación magneto-fónica.

Los autores de las canciones seleccionadas podrán aportar los intérpretes de las mismas. Si no lo hicieran, serán designados por la entidad patrocinadora, en cuyo caso los concursantes deberán presentar la partitura arreglada para órgano, batería, guitarra baja, guitarra rítmica y guitarra solista.

Las canciones escritas en idioma distinto al castellano o valenciano, deberán ser acompañadas de una traducción al castellano.

Sexta.—Podrán venir escritos en cualquiera de los idiomas siguientes: castellano, valenciano, francés, inglés, alemán, italiano, portugués y ruso; salvo en los premios dedicados a un idioma determinado.

Séptima.—Cada obra se señalará con un lema, que irá escrito en la primera página del original y en el exterior de una plica cerrada conteniendo el nombre, domicilio y nacionalidad del autor.

Octava.—Se enviarán a las oficinas de la Junta Central Fallera (Ayuntamiento, Valencia), haciendo constar en el exterior del sobre: «Para los Juegos Florales del Humor 1970», como asimismo al premio a que optan.

Novena.—El plazo de admisión de originales terminará el día 31 de enero de 1970, a las doce de la noche, sirviendo la referencia del matasellos en aquellos que se reciban por correo.

Décima.—Los originales plásticos (dibujo, fotografía y escultura) serán motivo de una exposición. Un jurado de admisión seleccionará las obras que deban figurar en ella. Aunque vayan acompañados de la correspondiente plica, irán firmados por sus autores.

Undécima.—Sin perjuicio de las percepciones que en concepto de propiedad intelectual puedan cobrar sus autores, las obras premiadas quedarán a disposición de sus patrocinadores. El premio de nove-

la cubrirá los derechos de autor hasta la cantidad importe del mismo.

La Junta Central Fallera tendrá preferencia para el estreno y montaje del premio de Teatro, bajo el patrocinio de la entidad y compañía que estime conveniente. Asimismo se reserva el derecho de poder publicar una antología de las obras premiadas, y el de publicación y representación, traducida al castellano, de las premiadas en idioma extranjero.

Con las canciones seleccionadas será organizado un gran festival de la Canción Humorística.

Duodécima.—Los autores premiados deberán retirar personalmente su premio, asistiendo al acto de los Juegos Florales del Humor, que se celebrará durante las Fiestas Falleras de 1970. En caso de ausencia debidamente justificada, deberán designar persona que les represente.

Decimotercera.—Los autores no premiados podrán retirar sus originales en el plazo de sesenta días, a contar de la fecha del fallo. Transcurrido dicho plazo, se entenderá que renuncian a los mismos.

Decimocuarta.—Cada concursante podrá presentar cuantas obras crea oportuno.

Decimoquinta.—Los Jurados para los distintos premios de estos Juegos Florales del Humor serán designados por la Dirección de la Olimpiada, con participación de representantes de los organismos y entidades patrocinadoras. Su fallo será inapelable, y los concursantes, por el hecho de enviar sus obras, se sobreentiende que aceptan estas bases en su totalidad.

Decimosexta.—Quedan exceptuados de la fecha de presentación de trabajos, el premio de Prensa y Radio y Libret de Falla, que será hasta el día 1 de marzo de 1970.

BASES DEL CONCURSO DE TRABAJOS PERIODISTICOS

Primera.—Podrán enviarse a concurso todos los trabajos con firma o sin ella, que traten de algún aspecto de la Olimpiada del Humor y hayan sido publicados en cualquier periódico del mundo o difundidos por emisoras de radio, entre el 1 de diciembre de 1969 y el 25 de febrero de 1970.

Segunda.—Los trabajos se presentarán por triplicado ejemplar, adheridos a folios de papel de forma que su lectura no resulte dificultosa. Los de radio irán acompañados de una certificación del Director de la Emisora, haciendo constar su fecha de radiación.

Tercera.—Cada autor presentará, como mínimo, cinco trabajos.

Cuarta.—Los envíos se realizarán a: «Junta Central Fallera (Ayuntamiento, Valencia)», Indicando en el sobre «Humor y Prensa», y acompañados de una nota con el nombre, apellidos y dirección del autor.

Quinta.—El resultado del concurso se hará público formando parte del fallo de los V Juegos Florales del Humor, durante las Fiestas Falleras de Valencia.

UN VASO DE VINO SEMANTICO

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

NO voy a ocuparme aquí del riquísimo vocabulario vinícola, empleado de mil maneras, pero en sentido directo, que no se aparta de su empleo técnico, sino de aquel que varía su semántica y se incorpora al lenguaje cotidiano, perdiéndola y sustituyéndola por otra nueva, fácilmente identificable con la primitiva, gracias a innumerables hilos sutilísimos que unen a ambas, aunque en su mayoría las gentes ignoran, cuando las usan, que provienen del importante vocabulario vinícola del español.

He aquí unas cuantas, espigadas al azar, que pueden suscitar la curiosidad y que no sería difícil completar más. Pero vayan como ejemplo de distintos aspectos y casos.

La **zaranda**, según el **Diccionario** oficial, es una especie de criba o «cedazo rectangular con fondo de red de tomiza, que se emplea en los lagares para separar los escobajos de la casca». Lo confirma el refrán «Harto soy ciego si por **zaranda** no veo».

Pero lo que la gente emplea es su derivado y acción, el verbo **zarandear** —mover la **zaranda** rítmicamente en su origen— y sus formas **zarandeo**, **zarandeado** —para indicar el movimiento de la **zaranda**—, pero ignorándose su dependencia vinícola y aplicado a todo menos a los vinos: «le cogió de las solapas y le **zarandeo**»; «no **zarandees** esa caja que contiene cosas delicadas»; «no puedes estar quieto, has de **zarandearlo** todo».

Si vamos en un vehículo poco estable, que se inclina indistintamente a la derecha o a la izquierda, sin norma alguna, que le obligue a ningún ritmo, sino desordenadamente, decimos en tono de protesta: «¡qué **bazuqueo!**» o «¡qué manera de **bazuquearnos!**» o «¡estoy harto de este **bazuqueo!**».

Y, sin embargo, el **bazuqueo** —de **bazuquear** o **basucar**— consiste en mover o mecer suave y rítmicamente, el vino nuevo, para que mejore su calidad, hasta el punto de que se opina por algunos bodegueros, que un viaje en que haya de **bazuquearse** así, le sienta bien generalmente; entonces suele decirse: «este vino está mejor porque se ha **bazuqueado** mucho».

No obstante, esta popular semántica, en el **Diccionario** oficial, no se adscribe **bazuquear** al vino, sino a cualquier líquido y en su padre putativo, el **Diccionario de Autoridades** —en que sólo se admite que empeore lo que se **bazuquea**— se dice que «es formado del nombre **bazó**, aludiendo a la que se experimenta cuando éste tiene mucha humedad, que suena el agua como si se revolviere y menease», lo cual, ya que no tenga sentido, tampoco carece de gracia y más que se cite como autoridad de tal empleo el texto de Quevedo, que sigue, en el que precisamente se le da la semántica de más amplio y popular sentido: el de mover o revolver algo:

«Llega la muerte y todo lo **bazuca** y lo que deja paga y lo que peca.»

Cuando el vino se **pica**, es científicamente leve, igual que una fina aguja que hieriera sabiamente el gusto del paladar, como

en los vinos «de agulla», gallegos, por ejemplo, o, con fracaso absoluto, llega al avinagramiento, que en poco tiempo lo convierte en vinagre, por lo general sin valor alguno, no como el que se fabrica con la debida técnica.

Por eso cuando cualquiera sufre algo desagradable que atañe esencialmente a su amor propio, esto es al respeto a sí mismo, **se pica**, como el vino y **pincha** al ofensor, más o menos finamente, quien opina, con los demás presentes al caso, que «se ha **picado**», aunque puede llegar a avinagrarse y entonces se agrava el asunto peligrosamente.

Es decir, que su carácter puede sufrir exactamente la evolución del vino de donde deriva la expresión.

Y aun esta derivación de **avinagrarse** se aplica popularmente, además de al vino, a alimentos en que el vino no entra, pero que al estropearse tienen un olor agrio. Así puede oírse, por ejemplo: «la leche se ha **avinagrado**» o «si guardas la carne asada tantos días se **avinagrará**».

Si **solera** designa lo que procede de **solar**, origen de nobleza, un vino tiene **solera** —la «madre o lía del vino»— cuando es noble, o sea de cuidada elaboración a través del tiempo que lo añeja, pero en la vida cotidiana ha pasado la expresión vinícola de «tener solera», aplicada a un vino y no «ser solariego», que es la obligada, de referencia a «casa solar» o «casa solariega», casa hidalga, noble, y así se dice de alguien o algo, con una extensión mayor cada día: «Fulano tiene **solera**», más que por su hidalguía, que no cuenta al caso, la tenga o no, por su gracia, elegancia, «savoir faire» en hacer o cumplir algo; «son costumbres sin **solera**», como del vino se dice elogiosamente: «es un vino de solera o que "tiene" solera.»

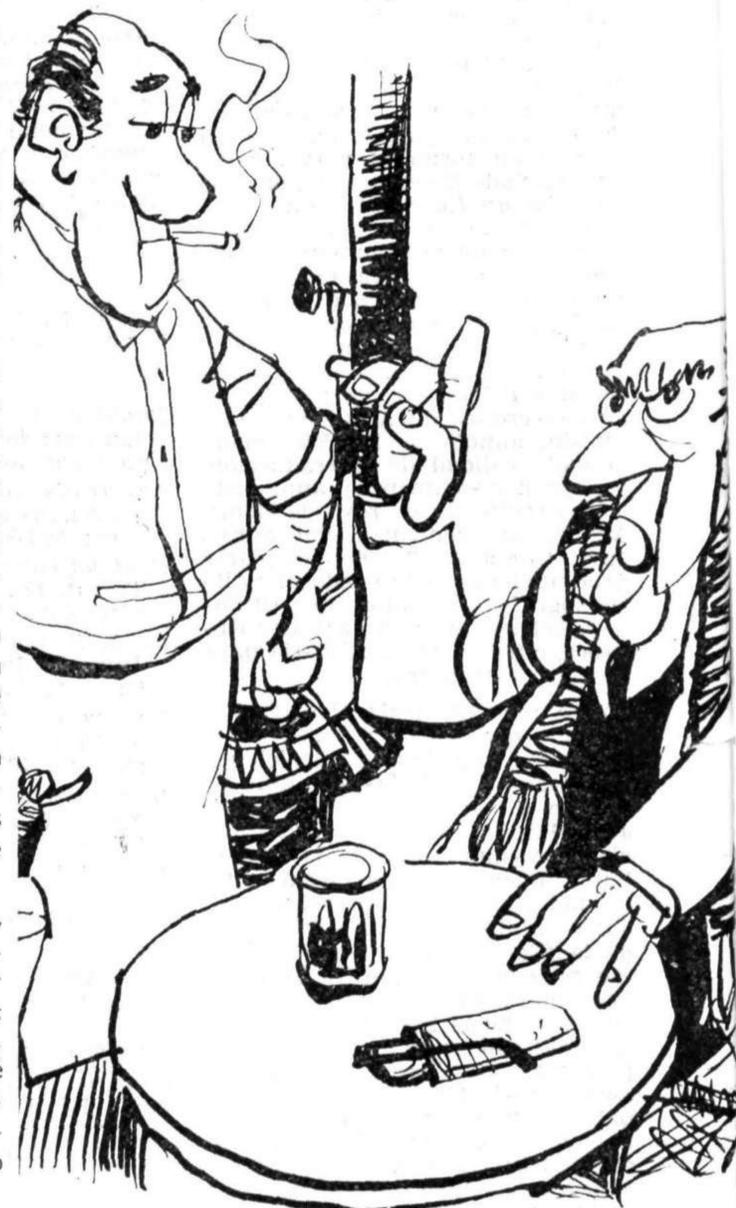
Lo que no puede decirse, aunque lo autorice la Academia oficial de la Lengua en una nota, publicada en la prensa hace poco, sobre una comida que han celebrado sus miembros —mal anda la gastronomía española cuando se da cuenta oficial de que han comido unos académicos—, en donde a más de «gallina cebada» —o capón con minifalda— y otras cosas nada extraordinarias, se tomó «jerez de solera». ¿Qué jerez, aunque sea para académicos y no para buenos catadores, no procede de una solera más o menos acreditada? Menos mal que en cambio usaron «cubiertos de oro», cursilería entrañable para algunos que comieron antaño con cubierto de peltre. ¡Qué ocasión se perderá la Academia de donarlos democráticamente para los hambrientos de Biafra...!

Trasegar, en su acepción más directa, fue «cambiar vino de un recipiente a otro». Luego se hizo su semántica a otros líquidos, mas al agua nunca. Hoy se ha extendido a «mudar las cosas de un lugar a otro», sobre todo en su derivado **trasiego**: «¡Qué **trasiego** se trae de una habitación a otra!» Y con sentido peyorativo: «trastornar, revolver»: «¡Vaya **trasiego** que han armado en mi despacho!»

Embotellar, en su uso original, fue la acción de «llenar botellas de vino» en cantidades masivas, cuando los envases de vidrio sustituyeron a otros —pellejos, toneles, barricas, etc.—, pero pasó, en su uso, a la misma acción, con el tiempo, a envasar en botellas las aguas mineromedicinales, licores, refrescos «colas» y lo que venga, para significar hoy, **embotellamiento** o acción de embotellar, «atasco de algo que no puede llegar a su destino», especialmente los vehículos en las calles de las ciudades o en las carreteras afluentes a ella: «el **embotellamiento** de coches que había en la Gran Vía era mayor que nunca».

En cambio, **botella**, no ha tenido la suerte expansiva de **frasco**, y mientras **enfrascarse** es «enzarzarse, meterse en una espesura» —según el **Diccionario** académico, aunque no se emplea por nadie—, y asimismo «aplicarse con tanta intensidad a un negocio, disputa o cosa semejante (!), que no quede libertad para distraerse a otra», lo cual es la semántica corriente, **botella** no ha servido para lo mismo.

Por otra arte, la palabra **catar** «mirar», de donde deriva **catalejo**, siguiendo la semántica de **ver**, su sinónimo, se ha aplicado a examinar los alimentos para apreciar su valor y luego, casi exclusivamente, al vino, dando a la palabra **catador**, por antonomasia, el que prueba los vinos y valora sus cualidades, hasta el punto de que si decimos «fulano es un buen catador», nadie duda de que se trata de una autoridad indiscutible en la apreciación de vinos y no en otra cosa.



LA GUERRA Y EL PLACER



CAMILO JOSÉ CELA: «Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid». Alfaguara. Madrid, 1969. 443 págs. Ø14,5 x 20,5 Ø.

«San Camilo, 1936». Otra novela sobre la guerra civil. No una más; una de las mejores. Mucho se ha escrito sobre aquella y mucho se escribirá en el futuro: el conflicto ha sido hasta ahora casi exclusiva de la generación combatiente, con incursiones de los niños que no participaron en la lucha (Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Torcuato Luca de Tena, Juan Goytisolo, etcétera). Sobre el tema existe un libro importante —y necesitado de reelaboración—, desconocido en España: «La guerre civile espagnole dans le roman européen et américain», de Maryse Bertrand de Muñoz. Sin embargo, todavía quedan zonas por explorar, como la literatura de quiosco, aquellas novelas rosa de la España nacional escritas en tono niño y grandilocuente, en donde el apuesto teniente de Regulares herido se cura y se casa con su enfermera, hermosa señorita que al final resulta ser condesa. Novelas de Conchita Carro («Paco y las duquesas»), de Rosa de Aramburu («Madrinas de guerra») y de probos sacerdotes, que, con celo encomiable, empuñaban la péñola a la mayor gloria de nuestra narrativa. Restos de una España cursi, superviviente hoy en la cursilería semianalfabetizante de las fotonovelas.

La cursilería y el desgarramiento de la España de 1936 —atrozmente dividida, por otra parte— constituyen elementos esenciales de «San Camilo, 1936», de Camilo José Cela, última de sus novelas en el tiempo y primera en calidad. El hampa, el heroísmo, el hambre, el miedo, el amor y el placer son otros de sus ingredientes. Un «cock-tail» explosivo que podría haber quedado en agua de cerajas si Cela no hubiese evitado un peligro: la dispersión. El propio Tolstói supo seleccionar temas, consciente de la imposibilidad de querer resumir «toda» la lucha de los rusos contra Napoleón. José María Gironella no lo entendió así, y redujo a la inanidad, al fárrago informativo, una trilogía espléndidamente iniciada. En cambio, Luis Romero, más avisado, se constriñe a «Tres días de julio». Camilo José Cela se ciñe a unos pocos días, pero vividos tan sólo en el rompeolas matritense. Logra con ello una construcción densa y tensa, humorística y con desparpajo, que se lee de un tirón, con avidez, con disgusto, con sorpresa y con regocijo. «San Camilo, 1936» arrastra al lector, y este don de amenidad supone una cualidad del novelista verdadero; «San Camilo, 1936» está magníficamente escrito, cosa no sorprendente en un estilista consumado, capaz de dar sopas con honda a sus émulos; «San Camilo, 1936» está bastante bien estructurado, detalle significativo en toda obra narrativa; «San Camilo, 1936» tiene asimismo algunos defectos; por ejemplo, el relajamiento estructural para huir de la construcción cerrada del realismo decimonónico.

A decir verdad, estos defectos —trucos y latiguillos— suelen ser recursos retóricos usuales en el escritor. Sara Suárez los estudia, cuidadosa, en su libro «El léxico de Camilo José Cela», el mejor análisis estilístico hasta la fecha de la prosa celina; preclásica, clásica y barroca, en su opinión. Habría que añadir una cuarta etapa: la hispano-

americanizante, esbozada aquí. Hispanoamericanizante no en cuanto a temática y vocabulario, sino en lo relativo a la técnica. Pese a ello, también en «San Camilo» se abusa de antítesis, paralelismos, vulgarismos, regionalismos, fórmulas mostrencas, latiguillos, cortesanías, interjecciones, pleonasmos, idiotismos, alardes eufónicos, disfemismos y similitudines. Paralelismos, antítesis y disfemismos se llevan la palma en esta novela, muy actual en lo técnico, mas barroca estilísticamente hablando. Podríamos ejemplificarlo aludiendo a la forma de expresión, siempre la misma, de «leitmotifs» obsesivos para el autor: el rey Cirilo de Inglaterra, las moscas, las cucarachas, las ramerías, los anuncios, los espejos, los gatos muertos. «Moscas hay muchas: las moscas de los muertos son más juguetonas y alegres, se conoce que están mejor alimentadas; las moscas de los amantes, incluso las de los rijosos amantes que deambulan por los alrededores del matadero, son muy circunspectas y acaban casi siempre ahogándose en un poso de café frío» (pág. 14). «Las moscas muertas no huelen, se conoce que tienen poca consistencia; a veces huelen a café frío y a sobaco de rijoso amante pobre» (pág. 394). Procedimiento narrativo por paralelismo, por acumulación, que no empacha en ningún momento gracias a la habilidad del estilista, el cual logra sacar matices nuevos, brillos nuevos a lo ya expresado de manera análoga. Con frecuencia se incurre en puntualizaciones discutibles, mas sobre todo ello campea la brillantez verbal, el humor macabro del escritor. Y al respecto debo decir que el «primitivismo» de Cela y su utilización de la escatología me parecen recursos retóricos en mayor medida de lo que afirman Paul Ilie y D. W. McPheeters.

Ignoro qué modelo ha tenido en cuenta el autor al escribir «San Camilo, 1936», novela trabajadísima, aunque parezca hecha al desgaire, en un revoloteo chulapo de pañosa lanzada al viento. Pienso en Quevedo y Torres Villarroel. Lo cual no significa que, como en «La catira», se abruma al lector con montones de palabras inusitadas. En las 443 páginas del libro apenas si advertí once voces y diez locuciones novedosas, no encontrables en otras obras celinas; voces y locuciones que, naturalmente, son irreproducibles. Empero, tengo para mí que Camilo José Cela exagera conscientemente, o sea, en plan de burla. El erotismo, llevado a tales extremos, merma intensidad trágica a los sucesos narrados. Erotismo con talento y guasa caurrera. Contrapesado por el humor negro y la deshumanización guñolesca. Erotismo de «graffiti» que ameniza el relato y divierte al lector, pero que, claro, no es para tomarlo en serio, a no ser por los epígonos. Pobrecitos. Cela, en sus momentos más bajos, es regocijado y crudo; sus imitadores quedan en vulgares y soeces.

Con todo, se advierten en «San Camilo» algunos errores: subidas de tono, anacronismos, demasías de construcción. A Cela, tan preciso generalmente en la pintura de tipos, en lo ambiental y topográfico, se le va a veces el santo al cielo —o el «daimon», o la fantasía—, y hace

hablar a sus personajes de 1936 con lenguaje de 1970: «¡Marchen dos de boquerones y cuatro cañas!» (página 50), frase que nadie hubiera pronunciado entonces (el «marchen» es de hoy); en otras ocasiones aparecen solecismos, como «los jóvenes de ambos sexos de los partidos de extrema izquierda» (pág. 64); incluso se cuenta que, en el Retiro, los «gatos bravos y cimarrones viven en comunidad como los frailes, entre las ruinas de la ermita de San Isidro de Avila mismo al lado de la verja que da a la calle de O'Donnell» (pág. 66), si bien la colocación de esa ermita sea muy posterior al año 36, cuando apenas si había allí unas piedras recubiertas de follaje. La verdadera ermita es de instalación reciente.

No obstante, los pequeños deslices gramaticales nada suponen ante la gracia inimitable de la prosa. La prosa de «San Camilo, 1936» sigue siendo la del Cela barroco, pese a que —por mimetismo con la novela objetiva y con la nueva narrativa hispanoamericana— la remoce con el artificio del tú que es el yo —el «ego» que habla a su «alter ego»—, derramado a lo largo de cuatrocientas y pico de páginas de monólogo interior; monólogo hecho más subjetivo y sugestivo mediante el descoyuntamiento verbal, la puntuación caprichosa y anárquica y otros métodos de escritura automática, ilógica; métodos muy en boga en Hispanoamérica (pienso en «Redoble por Rancas», de Escorza) y asimismo empleados en la poesía «camp» de los jóvenes poetas catalanes; pero que ya eran viejos con el surrealismo y que, dentro de la novela, tienen su más alta expresión en James Joyce. La prosa de Cela, fiesta para el oído, la vista, el gusto y el tacto. Aquí reside el secreto mágico del escritor. Esta prosa se enriquece ahora con nuevos recursos estilísticos, pero se mantiene tan pizpireta y pimpante como de costumbre.

Ahora bien: el manejo continuo de un sistema de coordenadas formales, de unos esquemas conceptuales, de unos clisés, es perjudicial para la novela. Los personajes de «San Camilo, 1936» son graciosos en todo momento y dolorosos incidentalmente. Y resultan intercambiables. Están más cerca de los de las «Nuevas escenas matritenses» que de los de «La colmena». La desrealización llega unas veces a la suprarrealidad esperpéntica y otras se queda corta, inoperante. El cuerpo de Inmaculada Múgica puede oler a rancio; el tremendismo del apaleamiento de niños y las escenas de ramería quizás tenga una base inconsciente; el abuso en la utilización de topónimos y prensa de la época acaso sea eficaz, así como la técnica de «collage», tan empleada; la ternura ibérica en la escena amorosa entre los perros resulta ejemplar. Y, sin embargo, algunos personajes no están plenamente logrados. Si lo están, y mucho, Toisha y el protagonista. Por otra parte, la novela cuenta con un elenco de figuras notables: la fauna nocturna y noctívaga de la manzana del pecado original nada original, radiografiada más que retratada; Maruja la Valvanera, la Engracia, Doña Eduvigis, Doña Teresa, Don Joaquín del Burgo, Don Máximo, Don Roque. Pena que Cela, tan pro-

fundo conocedor del corazón humano, se incline en exceso del lado festivo, chungón. Sus libros ganarían si no proliferaran en ellos los tipos chulárganos, chulapones y chupópteros. La tentación de la frase ingeniosa, del desplante, del cubileteo escatológico-burlesco resta fuerza y hondura a seres de por sí sorprendentes. Le pasa a Cela lo que a Jean Paul, el clásico germano.

Cela, en esta novela, se embarca en una empresa ambiciosa. Tras tantos años de silencio, tenía que desmentir el juicio final de Sara Suárez: «Después de "La colmena" y "La catira", Cela no ha vuelto a escribir una novela trascendente.» El resultado final es una buena novela, una novela excelente, una de las mejores novelas sobre la guerra civil, no la gran novela esperada. Esa novela magistral, genial, nos la sigue debiendo el autor de «San Camilo». Y soy exigente, muy exigente, con Cela (siempre lo he sido), por estar convencido de que aún no ha dado, o no ha querido dar, la medida de su talento.

No olvidemos que «San Camilo,

1936» trata de nuestra guerra. Y sin recurrir a dicotomías entre fondo y forma, entre significativo y significado, se advierten en ella dos hechos palmarios: de un lado, está maravillosamente recogido el ambiente del Madrid de julio de 1936; de otro, el rigor documental, la precisión milimétrica en la narración de unos pocos días trágicos produce asombro a quienes, como yo, los vivimos no sólo en la capital, sino hasta en las mismas calles y casas, bares y tabernas descritos por él. ¡Qué razón tiene Camilo al dedicar su novela a los españoles caídos por ambos bandos y no a los extraños que vinieran a cazarlos como conejos! Extraños entre los que hubo incluso novelistas ilustres, que, indebidamente, se arrogaron la exposición en exclusiva de una verdad histórica que desconocían y siguen desconociendo. Ahora bien, la fusión entre ambiente y documentación no está perfectamente conseguida. Los tipos son auténticos, los hechos son reales, la ambientación es prodigiosa, el entreverado de lo anecdótico con lo histórico (de lo particular con lo revolucionario y bélico) implica

un alarde de habilidad narrativa; pero la tragedia de la lucha entre hermanos—vista por Camilo no con ojos de buen cubero, sino de lince, de fiscal implacable—se ve desvirtuada, capidismunida por el jugueteo con lo escatológico y trivial. Quien lea esta novela sin conocer los antecedentes del caso—y más si es extranjero—pensará que el Madrid de 1936 fue un inmenso lupanar. Y esto no cabe afirmarlo ni aun de La Habana de Batista. Cada uno es cada uno, dice el pueblo. Que Cela se encele con lo erótico, eso es cosa suya; pero tal actitud resta dimensión humana a «San Camilo», tan admirable por otros conceptos. Porque los interminables avatares eróticos de los personajes constituyen, en última instancia, un elemento ajeno, o accesorio, al trágico acontecer descrito, en cuanto se les otorga un primer papel. Cela hace primar la libido sobre el amor, el odio, el miedo y la matanza. Cosa que no hubiera hecho Moravia, ni tampoco Giorgio Bassani y Giuseppe Bertolucci.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

NARRATIVA EUROPEA

JORDI SANSANEDAS: *Mitos*. Colección Ciempis. Editorial Táber. Barcelona, 1969; 324 págs., Ø12,5x19Ø.

Cuando Mark Shorer afirmó que el mito era la indispensable subestructura de la poesía, Richard Chase—Notes on the Study of Myth—se apresuró a darle la vuelta a la frase, asegurando que era la poesía la indispensable subestructura del mito. Tuviese razón uno u otro—o los dos—, lo cierto es que mito y poesía van unidos desde sus mismos orígenes. Nadie puede, pues, sorprenderse de que un poeta titule *Mitos* uno de sus libros y vuelque en él, a través de una prosa cuidada y sugestiva, su «experiencia mítica»; bien entendido que el relato no es el mito—el mito en sí, vivido—y que, como escribe Peñuelas—Mito, literatura y realidad—, «las narraciones míticas son sólo un reflejo, o sombra, de la experiencia mítica».

Jordi Sansanedas ha recogido, en la primera mitad de su libro, quince mitos («Mito en un jardín», «Mito de Anna Clara a los diecisiete años», «Mito del monstruo gentil», «Mito del dragón», «Mito de los pájaros...»), completando el volumen con «Otras narraciones»: diez, en total. ¿A qué llama Sansanedas, en este libro, mitos? Es y no es fácil la respuesta. Escribe el poeta catalán unos relatos breves, servidos por una poderosa imaginación, por una fantasía chisporroteante. Lo soñado y lo vivido entrecruzan sus planos, se funden y confunden; y el resultado viene a ser como un cristal coloreado a través del que se vislumbra—difusa, deformada—la realidad. Mircea Eliade ha escrito que el mito revela la «estructura de la realidad»; y el citado Chase lo ha definido como «una llamada de realidad». Más certero, acaso, sentenció Peñuelas: «De realidades vive el hombre, y de sueños—mitos—sobrevive». He aquí un ejemplo, elegido al azar, del hacer—del sobrevivir—de Sansanedas: «Se detuvo a contemplar la barca. Aquella barca le molestaba. Le molestaba, más que nada, al gran número de sombreros de copa de los monigotes. O tal vez, las viñetas no eran más que una diabólica zarabanda de sombreros de copa. Pegó una absurda patada contra la quilla. Entonces comenzó el prodigio. La barca se estremeció, empezó a resbalar, recta, por la arena, como si se deslizara sobre raíles, y se lanzó, sola, en el mar de mercurio. Sobre la barca, sentada, con un bañador rojo, la muchacha del tranvía, con los brazos y las rodillas relucientes, sonreía con el rostro vuelto hacia la playa. Sus hermanas, infinitamente graciosas, detrás de ella, de pie o sentadas, sonreían hacia la playa. Era ella misma.»

En la segunda parte, Sansanedas ha

recogido, como decimos, diez narraciones que, si posteriores en el tiempo, tienen claras conexiones con los relatos míticos precedentes. Más variadas, no obstante, muestran, unas, su poder de observación (así «Ale y Sandia», bien subtítulo—ironías aparte—, «cuento la mar de inglés»), otras, su fluidez expresiva («Alguien habla») o su fuerza original («Cazador umbrío», para nosotros lo mejor del libro). El autor de *El martell* y de *Plou i fa sol*, está, claramente, en la línea de un Cunqueiro o un Peruchó. Sin embargo, la raíz de estos *Mitos*, su floración incluso, viene de muy atrás, concretamente de 1947/48, años en los que el autor fecho—en Barcelona y Glasgow— sus primeros relatos de este tipo. En 1953, con la versión catalana de este libro, Sansanedas dióse a conocer como narrador, ganando en su primera convocatoria el premio Victor Catalá. Nuria Clará ha sido la encargada de traducirlo ahora al castellano, misión que ha cumplido con limpieza. De todas formas, *Mitos* es un libro que se lee con interés y renovada sorpresa; un libro capaz de hallarle los ciento tres pies a ese miriápodo que nomina la colección que lo acoge.

CARLOS MURCIANO



JOHN D. MACDONALD: *La superviviente*. Plaza & Janés. Barcelona, 1969; 542 págs., Ø13x20Ø.

Un matrimonio ya de cierta edad viaja en su yate. Tienen la fortuna de dividir su vida entre Florida y las Bahamas. Precisamente la corriente del Golfo les causa alguna molestia. Y de pronto, cuando las cosas de la navegación se han puesto difíciles, ven una lancha y dentro de ella creen divisar una mano. Pero el timón es un problema, así que continúan su singladura y procuran olvidar lo que han visto. Este es, en síntesis, el primer capítulo de *The last one left*, novela de John MacDonald que ha sido traducida al castellano por Mercedes A.

Carrera con el título de *La superviviente*.

El lector no vuelve a encontrar a ese matrimonio asustadizo hasta el último capítulo. En realidad, marido y mujer, no sirven para nada a la trama argumental de la novela: están ahí sólo para ver la lancha. Como ellos, otros muchos personajes aparecen un instante en estas páginas.

MacDonald ha escrito una buena novela de intriga, supongo que sin otras pretensiones literarias. Casi hasta la mitad del libro no acierta el lector a saber «de qué va la cosa», como suele decirse. El verdadero protagonista, que en este caso es una mujer, la urdidora de toda la trama, tarda en aparecer, y esa misma trama no acaba de estar clara. Hasta que al fin todo se resuelve. En medio hay ochocientos mil dólares, un barco, el «Muñeca», desaparecido con todos sus tripulantes, excepto el capitán, que se ha salvado al parecer milagrosamente. Hay una muchacha a la deriva en una lancha. Hay un abogado, su hermano, que la busca, intrigado después por el paradero de los dólares tan tentadores, tanto como para meterle a detective aficionado.

Y hay también un periodista que hace en parte el papel de detective aficionado, tan propio de las novelas policíacas de todas las latitudes, y también una jovencita cubana, su amante, que sirve en casa del personaje principal, del «cerebro» de la operación. Esta doncella que dejó de serlo por culpa de un soldado castro, le da pie al autor para comentar los avatares del régimen cubano, el desembarco en Bahía de los Cerdos—así se dice en la obra—, etc.

Novela de aventuras, pues, bien hilvanada, bien manejada, con sus ingredientes de erotismo para que resulte de más fácil consumo. Y esto es todo lo que es *La superviviente*. Como en el idioma en que fue escrita el gerundio es una forma verbal muy usual, la traductora usa y abusa de este tiempo también en castellano, un tanto excesivamente; por lo demás, su versión es correcta y sencilla.

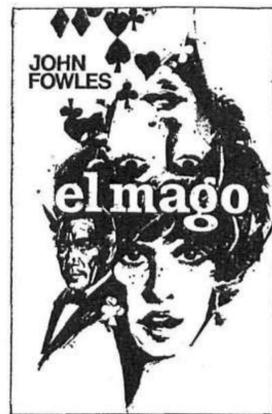
ARTURO DEL VILLAR

ANDRÉ GIDE: *La secuestrada de Poitiers*. Prólogo de Ricardo Muñoz Suay. Tusquets Editor. Colección Cuadernos Infimos. Barcelona, 1969; 79 págs., Ø12x16Ø.

El famoso André Gide, preocupado por las razones profundas del individualismo y del libre instinto, por el estilo claro y conciso, por las fuerzas oscuras del subconsciente y por la sensualidad nunca colmada—lo que él de-

nominara el «jervor»—, se sintió también particularmente atraído por los acontecimientos sociales en su vertiente cotidiana, íntima, y añadiríamos que sórdida y con largas gotas de horror, atracción que le indujo a vincularse a tareas tribunicias y a desarrollar una actividad literaria documentalista, objetiva, donde la correcta y fría exposición de los hechos no presuponian—siguiendo una de las principales constantes de Gide—conclusiones ni juicios con pretensión definitiva. Los textos de Gide prueban, no obstante, la aleatoria falibilidad de la justicia humana, el absurdo justificado a fuerza de datos triviales que, considerados separadamente, no perturbarían lo más mínimo la buena conciencia de la gente «honorable». Y este es el caso de la mujer secuestrada por su propia madre; durante veinticinco años Melania Bastian vivió encerrada en la habitación de su casa, defecando en la cama, entre restos putrefactos de comida y desnuda bajo una manta pringosa. Los presuntos culpables quedaron absueltos. Y aquí reside el interés de los documentos exhumados por Gide, ya que una serie de razones ambiguas, de justificaciones retorcidas, de voluntariedades confusas, sofocaron la—al parecer—evidente designación de culpabilidad. De todas formas, lo que Gide perseguía era acumular documentación auténtica sobre casos que escapan a la sicología tradicional. La secuestrada de Poitiers es un excelente testimonio en este sentido.

EDUARDO TIJERAS



JOHN FOWLES: *El mago*. Plaza & Janés. Barcelona, 1969; 624 págs., Ø13x20Ø.

Una de las últimas modas socioliterarias es la magia. El éxito de la revista «Planète» y de cuanto se refiere al «retorno de los brujos» debía hacernos meditar un poco. Veamos los escaparates de cualquier librería: son numerosas las ediciones sobre esos temas. Por eso hay que calificar de muy actual la novela que nos ofrece Plaza-Janés en su colección «Novelistas del día», un título que le va ni hecho a la medida: *El mago*.

Por si fuera poco, a ese ingrediente tan de este instante se une otro que resulta más duradero y más provocativo de interés, el erótico. En reali-

dad, los dos personajes de esta novela, los dos protagonistas siameses son el sexo y la magia, una magia bastante gris a fin de cuentas. Novela, pues, del día, y seguramente que nada más que eso, de este día.

John Fowles escribió *El coleccionista*, novela que conoció un gran triunfo gracias a la versión cinematográfica de Wilder. Por cierto que también de *El mago* se ha hecho una adaptación cinematográfica, como no podía ser menos. Tenido en cuenta este precedente famoso, la adoración de un coleccionista de mariposas por una muchacha a la que rapta sólo para tenerla en su poder, es posible entender mejor lo que ocurre a lo largo de las seiscientas y pico páginas de texto.

Hay otra ayuda: cada una de las partes de la novela se abre con una cita del siempre recordado Marqués de

Sade. Nada de extraño, por consiguiente, que se mezclen escenas de cierto sadismo con otras de la más pura ambientación clásica.

El mago, Maurice Conchis, se comunica con los habitantes de otros mundos gracias a sus poderes ultrasensoriales. Y prepara mascarada tras mascarada al narrador de la novela, un joven profesor de inglés, «hijo de una familia de clase media», que presta sus servicios en un internado masculino existente en la isla griega de Phraxos, lugar casi paradisiaco, donde no existe un solo automóvil, por ejemplo. Su magia tiene algo de representación teatral, sus fantasmas son de carne y hueso, sus misterios terminan por llevar al lector y al protagonista a desentrañar un misterio digno de cualquier novela policíaca.

Un personaje femenino de la novela

afirma: «Somos ricos, somos inteligentes y estamos resueltos a que nuestras vidas sean ricas e inteligentes.» Así que se dedican a preparar esas mascaradas fantasmagóricas, pagando bien los efectos especiales.

Todo para que el lector de *El mago* se impaciente a veces, se distraiga otras y no encuentre la novela digna de ser recordada. Puesto que tanto se habla de la burguesía en sus páginas, diríamos que es una representación mágica para burgueses, con escenas cuasipornográficas que no asustan demasiado el natural pudor de los espectadores. En cuanto a la traducción, de Jesús Pardo, no es demasiado correcta gramaticalmente (se escribe siempre «ir a por», por ejemplo), pero está abundante en notas aclaratorias.

AV

LITERATURA FEMENINA

VICTORIA ARMESTO: *Galicia feudal*. Editorial Galaxia. Vigo, 1969; 2 tomos, 729 págs., Ø15x21Ø.

Nos hallamos ante una obra, sin género de dudas, de primerísima categoría dentro del campo de la Historia. La autora, Victoria Armesto, amante del terruño gallego, trata de hacer, y lo consigue, un maravilloso trabajo dentro de un recuadro de España, pero sumamente ligado a ella, sin desprenderse un ápice del conjunto dinámico de nuestra posición geográfica en relación con el mundo que nos rodea.

La magna investigación de esta gran científica comienza dándonos a conocer, pero sin aceptar posiciones que podrían motivar a errores, sobre los restos del apóstol Santiago y sus discípulos San Anastasio y San Teodoro. Dentro de las raíces galaicas del culto jacobeo nos muestra las dos teorías más idóneas: la de Américo Castro y la de Sánchez Albornoz, colocándose de socaire al lado de este último, y según nuestra modesta opinión de forma razonable. En este primer tomo, y en razón con el tema que trata, hay una frase bellísima que dice así: «Poco importa que el sepulcro sea o no el sepulcro del Apóstol. Si allí hubieran yacido en verdad los restos del Apóstol y la cristiandad lo hubiera ignorado, la tamaño reliquia hubiera sido nula. Creyeron los peninsulares y creyó la cristiandad y el viento de la fe empujó el velo de la navecilla de Occidente y el auténtico milagro se produjo.»

Esta historia jacobea posee una bibliografía que impresiona en cuanto a los autores que ha manejado y a su categoría; yéndose en ocasiones incluso a las fuentes para conseguir una mayor documentación. Lo mismo sucede al realizar el trabajo de Prisciliano y de su mito, que en verdad conmueve el ámbito de la vida gallega.

Cuando llega ante el imposible paralelismo de Santiago de Compostela y de la Córdoba califal; pese a la querencia de su terruño, impone la real laguna existente entre la inmensa ciudad árabe y la pobre ciudad peregrina céltica.

La belleza con que describe las destrucciones y reconstrucciones del templo, así como los brotes de la iglesia nacionalista, marcan una filosofía de la Historia simpática, amena y soberbiamente documentada.

Para continuar la tradición compostelana y no pudiendo prescindir en ella del obispo Gelmírez, nos presenta toda la temática psicológica de este religioso tan unido a la iglesia gallega. El anecdótico robo de las reliquias de Braga rezuma gracia y simpatía.

Sobre el peregrinaje, sus costumbres, la decadencia y el esplendor de la ciudad de Santiago, boceta retazos de hermosura y amenidad.

La obra resulta en sí tan interesante, que hasta un profano en la materia puede deleitarse con ella. Posiblemente el inconveniente de esta escritora, acentando mucho la crítica, sea que muchas vicisitudes históricas las deja en ciertas ocasiones en el aire.

El segundo tomo cambia su sistemática para abrir la puerta al aspecto propiamente civil del medioevo, claro

que sin excluir enteramente el religioso. El siglo XVI cierra las finales hojas de este libro.

La visión que tiene a través de João Amenal sobre Pedro de Portugal y de doña Inés de Castro, la consideramos bastante afortunada. En líneas generales podemos afirmar que los dos monarcas Pedro: el portugués y el castellano, son juzgados por la autora con conciencia y basándose en magníficos estudios.

El trabajo de Armesto puede decirse que en ninguna parte pierde la sal que le corresponde. Entre los muchos sabrosos episodios destacaremos la ocupación inglesa de los Láncaster.

Cuando habla de Galicia y de sus habitantes, quedamos verdaderamente asombrados del gran sentido psicológico que tiene de este pueblo y de su aspecto naturalista impregnado de un nacionalismo teocrático, que no abandonará en ningún momento durante su época medieval.

Es curioso cuando nos relata los sucesos de las «germanías» y del famoso personaje llamado el «Encubierto». Notamos que la autora, pese a su pluma varonil, no puede prescindir de su manifiesta feminidad.

Y como punto final no tenemos más remedio que afirmar que para el erudito que se asoma a la historia del pueblo gallego, estos dos tomos son trascendentes para realizar un trabajo de categoría en dicha materia.

JOSE LUIS DE BEAS



MERCEDES SÁENZ-ALONSO: *Don Juan y el donjuanismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969; 336 págs., Ø11x18Ø.

«Dogmatizar sobre Don Juan me parece tarea insensata», afirma rotundamente Mercedes Sáenz-Alonso en la página 10 de su ensayo *Don Juan y el donjuanismo*, con el que obtuvo el premio Guipúzcoa del año pasado. Lo que esta escritora donostiarra, gran promotora de la vida cultural en San Sebastián, ha pretendido es, como ella misma dice, escribir sobre Don Juan «porque su destino es la mujer, y las mujeres nos hemos mostrado muy parcas en analizarle, en juzgarle. Escribo sobre Don Juan porque creo que nadie puede juzgarle mejor que nosotras. Escribo sobre Don Juan porque es figura de pasión.»

Treinta y ocho capítulos, cada uno de ellos precedido por una cita de al-

gún escritor que ha tratado el tema (aparte de un apéndice sobre las interpretaciones musicales de Don Juan, debido al director de orquesta Javier Bello Portu), son la aportación femenina al estudio del donjuanismo por Mercedes Sáenz-Alonso. Hay temas que no se agotan nunca, y uno de ellos es éste.

Tema que ha sido tratado con cariño, con admiración hacia la figura del Burlador, figura que Zorrilla hizo popular y decidió salvar de la condenación. Por eso, Mercedes Sáenz-Alonso sabe que se trata de un tema resbaladizo, en el que caben muchas interpretaciones. Ella, por ejemplo, levanta su voz airada contra la del doctor Marañón, y niega tajantemente la tendencia homosexual del mujeriego seductor.

He aquí su defensa, sus argumentaciones: «El camino de Don Juan, desde el momento que para satisfacerlo no busca una prostituta, no agarra

VARIOS: *La violencia*. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1969. 302 págs. Ø13,3x20,5Ø.

La presente traducción de las ponencias de veintiséis participantes en las sesiones del Centro Católico de los Intelectuales Franceses reunidas en este libro ofrece las perspectivas más diversas sobre el tema de la violencia interpretada desde los puntos de vista positivos y negativos con sentido de responsabilidad al situarse en el plano de los inquietantes problemas de nuestros días, y donde la violencia se plantea a veces en la coacción de las relaciones económicas y sociales; aspectos sociales que se estudian en este libro bajo el título de «El mundo de la violencia», desarrollado por monseñor Veuillot, Manuel d'Astier de la Vigerie y Juan María Domenach. A continuación hay, desde el punto de vista psicológico, cuatro comunicaciones de Enrique Ey, Bertherat, Debuyst y Lebovici con el título de «Psicoanálisis de la violencia», donde viene a ofrecerse como una síntesis divulgadora de los estudios psicoanalíticos sobre la violencia. El tema de «Violencia y lenguaje», de E. Borne, E. Weil y P. Rocœur, desarrolla las relaciones entre violencia y Derecho, violencia y paz, violencia y colaboración, sobre la general disyuntiva entre la comunicación que confiere el lenguaje o la muda violencia y la posible sustitución del combate por el debate, aunque a veces precisamente el lenguaje haga saltar la violencia, y por eso sin la no violencia del discurso no se puede respetar el valor del lenguaje. El capítulo «¿Existe una doctrina cristiana de la violencia?», de C. Wiener, J. Cottier y G. Thibon, contiene un estudio desde el punto de vista del mensaje de la Escritura en relación a la reflexión cristiana sobre la violencia; un

la primer hembra a su alcance, determina su búsqueda de una mujer, su encuentro con la mujer. Aquella, precisamente aquella mujer que le agrada... Al ir ciegamente al encuentro de una sola mujer, marca, subraya su voluntad de sujetar al sexo a la posesión de ella. Nada tiene que ver que su inconsciencia le impulse luego a otra y otra... Mujer que ha de procurarle placer. Pero no placer que puede proporcionarle cualquier mujer.»

El tema se rastrea bien por la literatura europea, llega hasta Rusia. La escritora comenta la vida de los donjuanes reales, Mañara, Villamediana, etc., que pudieron inspirar la figura del Burlador. Y los donjuanes actuales, Valentino, Bond, aunque en mucha menor profundidad. Al fin sabemos que para ella el Don Juan perfecto, y a la vez el más digno de ser amado, es Bradomin: «Su "estar" con una mujer es dedicación, se hace "ser" de una mujer», asegura. Por cierto que, en este repaso a la figura literaria del personaje en Europa, sorprende que el nombre del autor de *Don Juan o el amor a la geometría* aparezca siempre escrito como Max Fritz, cuando siempre lo hemos visto escrito Frisch. También, en la página 141, se habla de un dintel que debía estar muy bajo, como en el lugar del umbral.

Pocas ideas originales ofrece Mercedes Sáenz-Alonso en su ensayo. Sólo algunas—pocas—páginas están dedicadas a presentar su opinión particular sobre el donjuanismo. Las restantes—la mayoría de ellas—se limitan a recordar qué han dicho o qué actitudes han tomado otros escritores sobre este personaje, sus creadores y sus comentaristas.

Por otra parte, ella misma advierte que no ha consultado todos los libros de los que tiene noticia: «La tarea de un amplio fichero sobre Don Juan tendría la ya dilatada espera de mi ensayo. Que prolongaré un día con nuevas aportaciones. En ese segundo libro podré responder a las acusaciones que han de llover sobre mí cuando el libro vea la luz» (pág. 136). Explicación no pedida...

AV

EL RACISMO

segundo estudio presenta la violencia en la perspectiva moralista, y, finalmente, el tercer ensayo aborda el problema de la violencia desde el ángulo psicológico-moral, donde se acepta que la violencia se conceptúe como un atentado a la libertad de los demás y condenable en este aspecto, pero ya no es tan claro el problema, según dice Gustavo Thibon, en el aspecto de la «violencia educadora», la «violencia represiva», la «violencia defensiva», y plantea a la conciencia del cristiano «la mínima violencia para el máximo bien». A continuación, los tres capítulos siguientes: «Vencer la guerra», «Política y violencia» y «Cristianos en la violencia del mundo» completan las perspectivas del tema en el presente libro, que termina con la afirmación de que la peor angustia para el cristiano es la de verse obligado a la violencia.

LUIS BONILLA

PIERRE BROUÉ: *Los procesos de Moscú*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1969. 279 págs. Ø13x20Ø.

Sobre poco más o menos, todos tenemos ideas bastante precisas sobre los inverosímiles procesos que organizó Stalin para liberarse tanto de sus enemigos como de los enemigos de su política. Lo que no sabíamos—ni sabemos ni sabremos nunca—es lo que pasó con los procesos administrativos, por llamarlos de algún modo, que llevaron a la tortura, a la esclavitud y al fusilamiento a un número de personas que ni los sucesores de Stalin han podido establecer. Porque de los más de esos procesos administrativos no quedan ni huellas. Lo tremendo del caso es que Stalin contaba para sus crímenes con una complicitad mun-

dial casi absoluta, aun entre sus enemigos más encarnizados, y cuando menos, con unas justificaciones urdidas por una opinión no demasiado convencida de lo que estaba pasando. Fue menester la denuncia del propio Krushchev para que la opinión mundial se diera cuenta del horror que se había abatido sobre un gran pueblo, castigado por todos los males desde hacia más de un siglo.

Lo que este libro nos proporciona es una documentación escueta, clara, bien cernida ya por los años y por la distancia. Es muy oportuno, porque son hechos que conviene conocer, no como los del régimen de Hitler, que sólo tienen ya para nosotros valor histórico, sino como algo que, en cierta medida, está unido al fracaso de una gran ilusión. Porque hay dos cosas que combaten hoy contra el comunismo con más saña que todos sus enemigos de siempre: la falta de garantías personales en que tiene que vivir el hombre, sin contar con la entera renuncia de su libertad, y el advenimiento de las sociedades del bienestar. La falta de garantías personales y de libertad humana son cosas a las que el hombre no puede renunciar en nombre de nada, ni siquiera del pan cotidiano, porque sin ellas el hombre se convierte en muñón de sí mismo, en guiñapo humano. Es claro que el comunismo no garantiza nada de esto; sin necesidad de recordar las confe-

siones voluntarias de los desgraciados que iban a ser fusilados poco después, ahí están, sin ir más lejos, los sucesos recientes. No es que los enjuicie un enemigo del comunismo; es Santiago Carrillo, secretario general del partido comunista español, quien ha dicho en la reunión de partidos comunistas de Moscú: «Si Lenin instauró la censura hace cincuenta años para afrontar las dificultades de la revolución social y al cabo del tiempo seguimos con censura, es que algo no anda bien.»

Ese viraje de la relativa libertad que consentía Lenin a la férrea dogmática que impuso Stalin marca la fase de los procesos en que los acusados estaban ya sentenciados antes de comparecer ante el tribunal. Stalin los organizó para dar la impresión de que el partido tomaba en sus manos todas las riendas del poder y lo superdataba todo a la creación del hombre nuevo. Por eso tiene interés este libro documental.

Pero los años fueron pasando y el hombre nuevo no aparecía por ninguna parte, y cayeron los regímenes fascistas, y sobrevino la sociedad del bienestar. No es que un obrero inglés, alemán, francés o norteamericano encuentre pocos alicientes para hacerse comunista viviendo como vive en la sociedad de hoy y gozando además de todas las libertades imaginables; entre otras, la de marcharse de su propio país, si le acomoda. Esto es mucho, pero no es todo. Lo más importante es que el bienestar ha descubierto en el hombre un fondo universal, telúrico que busca sólo el placer, la diversión y que se achabacana más y más a medida que tiene más cosas. ¿Vale la pena de jugarse algo importante para que las gentes vivan con la obsesión de los coches nuevos, las casas bonitas y los goces sensuales? No hay por ninguna parte hombres nuevos, porque los hombres somos como Dios nos hizo hace millones de años, y los hombres hemos querido siempre las mismas cosas. Leyendo este libro ahora, con la perspectiva que tenemos, nos da algo así como un calvario pensando que se hicieran aquellas atrocidades para conseguir lo que todavía no ha conseguido Rusia, por supuesto, y que han conseguido Alemania, Inglaterra, Francia y Norteamérica: una sociedad sensual en donde se olvidan las grandes cuestiones humanas, la desaparición casi por completo de la cultura para poner en su lugar meros saberes utilitarios destinados a montar técnicas y proporcionar dinero.

No estará mal recordar que cuando Stalin monta su terror es un poquito antes del terror de Hitler; y no estará mal recordarlo porque en aquellos años asistimos a uno de los espectáculos más increíbles: los partidarios de Stalin condenaban el terror de Hitler, y los partidarios de Hitler condenaban el terror de Stalin. Estos procesos revelan por eso la indefensión en que quedó el ser humano en Rusia, protegido por la Constitución de 1936, la más generosa por sus concesiones doctrinales, y en Alemania, por la expansión del país, la raza y mil cosas que ya apenas si se entienden.

Estos procesos de Moscú no pueden justificarse ni casi comprenderse en nombre de nada. Pueden mirarse con indolencia pensando que iban a producir una sociedad libre y rica en unos cuantos años, de acuerdo con los planes quinquenales; pero eso, que no ha sucedido, claro está, no hubiera justificado nunca moralmente aquella locura. Lo que entonces estaba sobre el tapete era muy sencillo: ¿se pueden vender todas las cosas más sagradas, como la intimidad del hombre en aras de mejores viviendas, mejores medios de transporte y mejores diversiones? Es claro que había en todos los países minorías animadas de una gran ilusión humana de redención social; pero aquellas minorías, dignas de mucho respeto, sacrificaron precisamente su bienestar a esa ilusión, mientras que lo que buscaban los partidos comunistas era precisamente el bienestar. Fue un engaño cósmico. Y la culpa de todo la tuvo el hombre nuevo que esperaban Lenin y Stalin, que no apareció por ninguna parte. Quizá sean estos procesos de Moscú la señal roja de que había muerto una de las ilusiones más grandes de nuestro tiempo.

EMILIANO AGUADO



ENRIQUE SALGADO: *Radiografía del odio*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1969; 288 págs., Ø11x18Ø.

No se trata de un estudio psicológico, ni filosófico, o que pudiera situarse en la línea de lo ya dicho actualmente sobre el tema por Rof Carballo («Violencia y ternura») o por López Ibor («La angustia vital»), sino una serie de consideraciones sobre el odio, la violencia, hilvanadas en once capítulos, y escritas, según declara el propio autor en el prólogo, esforzándose «en eliminar de estas páginas, técnica, erudición, artificio, lenguaje científico y filosófico. Y en intentar injertarlos cierta amenidad». En el capítulo primero titulado *Hombres violentos* pueden destacarse sus alusiones a la prisa de nuestros días como desencadenante de violencia, así dice: «La velocidad salpica de sangre, hoy más que nunca, el asfalto de calles y carreteras» y agrega juicios tan acertados como el de que «no respetar un semáforo cerrado es un acto agresivo, adelantar en un cambio de rasante es una agre-

sión contra el que puede venir de frente... y contra uno mismo».

Sin embargo, dice el autor, que es preciso vivir cierta violencia «que inflija vida y no muerte» lo cual viene a calificar como de «violencia creadora».

En el capítulo *Emoción y pasión* establece una diferenciación de grado entre ambas, bajo la base de que la emoción es una reacción brusca, aguda, fugaz, y la pasión es compleja y crónica. Comentarios superficiales en general, aunque muy bien planteadas sus críticas a las teorías de James y Lange, así como a la de Sollier, cuyas bases biológicas fracasan indudablemente al aplicarse a las emociones superiores. En el capítulo *La ira y el odio*, el autor se refiere a la gestación y propaganda de ambos estados, como por ejemplo, en cierta literatura actual, el cine y la televisión sobre gangsterismo, *western* y tipos a lo James Bond, Superman, donde los tiros y puñetazos difunden una violencia que contamina a la juventud. También literariamente hace algunas leves alusiones a la transformación del odio en amor y viceversa; relaciones que se plantean a continuación en el capítulo *Amor y odio*. Los cuatro capítulos siguientes se refieren a las derivaciones del odio, factores personales y ambientales del odio, el cenit del odio, al odio y arte, violencia y palabra, con una exposición de predominio literario y donde puede señalarse como médula un rápido esbozo histórico del antisemitismo del mundo antiguo, medieval y moderno, con citas de varios autores judíos como Sartre, Kafka, y un breve apunte sobre los odios raciales.

LB

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION

SOCIOLOGIA

ETZIONI, A. y E.: **Los cambios sociales. Fuentes, tipos y consecuencias.** (1.ª ed., 456 páginas.) Ptas. 496

WEBER, M.: **Economía y sociedad.** (1.ª reimpresión, 2 vols., 1242 págs.) Ptas. 1.126

LETRAS MEXICANAS

BONIFAZ NUÑO, A.: **Las cinco ciudades.** (1.ª ed., 180 páginas.) Ptas. 190

RUBIN, R.: **Las cinco palabras.** (1.ª ed., 284 págs.) Ptas. 270

BREVIARIOS

CARR, E. H.: **La nueva sociedad.** (Breviario núm. 204, 1.ª ed., 164 págs.) Ptas. 168

LINTON, R.: **Cultura y personalidad.** (Breviario núm. 145, 5.ª reimpresión, 160 págs.) Ptas. 114

EL COLEGIO DE MEXICO

KEENE, D.: **La literatura japonesa, entre Oriente y Occidente.** (1.ª ed., 156 págs.) Ptas. 198

VARIOS AUTORES: **Bibliografía histórica mexicana (II).** (1.ª ed., 162 págs.) Ptas. 298

CIENCIAS JURIDICAS

SOLER, S.: **Las palabras de la ley.** (1.ª ed., 192 págs.) Ptas. 180

Menéndez Pelayo, 7 - MADRID (9)
Teléfono 276 22 12

DELEGACION:

Buenos Aires, 16-BARCELONA (15)
Teléfono 230 47 40

ANTOLOGIAS DE POETAS EN VARIAS LENGUAS



JUAN ÁNGEL ECHEVARRÍA: *Españ'ko olerkariak euskeraz* (Poetas españoles en vascuence). 172 págs. Ø12x17Ø.

El renacimiento de la poesía en lenguas peninsulares es un hecho que debe ser resaltado en todo lo que supone de variedad idiomática, de aumento de posibilidades expresivas. La actividad de los poetas en euskaro es menos conocida hasta ahora que la de los catalanes y gallegos. Puedo asegurar que para mí constituyó una gran sorpresa acercarme al conocimiento de la poesía actual en vascuence, entrañada y universalizada a un tiempo, sin perder hilo de la que se escribe hoy en el resto del país.

Pero a la vez que debemos aproximarnos a la expresión poética de esas lenguas vernáculas, conviene que éstas procuren recorrer el camino contrario, vertiendo a ellas lo que valga su atención. Una trayectoria de ida y vuelta hará imposible caer en la unilateralidad. Inteligentemente, esta antología viene a ser un ejemplo cumplido de comunicación entre el castellano y el vascuence, ahora a nivel de clásicos, antiguos y modernos.

Arranca la selección del Marqués de Santillana e incluye obras de hasta veintitrés poetas en castellano, entre ellos, de Alberti, Lorca, Gerardo Diego, Gómez Manrique, Machado, Quevedo, Trueba, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Fray Luis de León, etcétera. Así es de diversa y de escogida la materia antologiable, siempre en versión bilingüe. Benéfica ta-

rea la del recopilador, que —lástima— debió escribir un prólogo en el que introducir adecuadamente a su tarea, ofreciendo pormenores de la traducción. Por lo demás *Poetas españoles en vascuence* es prueba de una voluntad difusora a la que hay que dar el sí rotundo.

JIMENEZ MARTOS

CARLOS MURCIANO: *Veinticinco poemas de la hermana Mary Madeleva, C. S. C.* (en versión castellana). Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalupe». Málaga, 1969. 52 páginas, Ø12x17Ø.

En Poesía española y Punta Europa anticipó Carlos Murciano algunas de las versiones de esta poetisa norteamericana que ahora ofrece en volumen editado por Angel Caffarena. Como queda explicado en el prólogo, la obra de esta mujer comprende varios conjuntos de poemas—después sabremos que también de ensayo—y, generacionalmente, su autora era un año mayor que Eliot y dos años más joven que Pound. Este es un simple dato cronológico, ya que el estilo de Mary Madeleva es justamente lo contrario del de esos mentados y grandes nombres de la poesía anglosajona del siglo XX. Hecha esta referencia, fácil es deducir que los poemas ahora traducidos se caracterizan por su dulzura, sencillez, concentración y religiosidad serena. Traigo dos palomas: / una incubaba todo el día; / la otra tiene un ala rota; / una es la oración que no tengo palabras para decir; / la otra es la canción que no tengo palabras para cantar. A veces interviene el elemento imaginativo, nunca con exceso, como en «Tormenta de nieves»: Los vientos son aves; la nieve, una pluma / los cisnes salvajes son viento y tormenta.

Carlos Murciano ha ido a poner en castellano una poetisa que presenta, en su estética, algunas afinidades con la del traductor—sentido de la belleza, serenidad, gusto depurado—, lo que se pone aún más de relieve en los poemas navideños de esta monja, dulce en su palabra, enérgica en su

acción, cuya obra ha hallado el mejor traductor que entre nosotros podía tener. No se incluye la versión inglesa, lo que sin duda limita la apreciación de la tarea de Murciano, aunque esté a la vista que ha sido acertada.

JM

Poetas palestinos de resistencia (Selección, traducción y notas de Pedro Martínez Montavez y Mahmud Sobh). Casa Hispano-Arabe, Madrid, 1969. 188 págs., Ø13,5 x 20,5Ø.

Desgraciadamente, el conocimiento de la poesía en lengua árabe no es todo lo completa que debiera ser. Asin Palacios y Emilio García Gómez dejaron su faena en unos lógicos límites pertenecientes a las épocas clásicas. Pero desde hace ya unos años se deja ver el empeño de Pedro Martínez Montavez, universitario, adscrito a la Casa Hispano-Arabe de Madrid, por ofrecer versiones de poetas próximos a nosotros, para que nos cercioremos de que la poesía islámica no ha quedado embarrancada en una fase de su desarrollo. Gracias a esta tarea de Martínez Montavez cabe establecer conexiones entre aquélla y la del presente, española y mundial, evitando de este modo todo conato de aislamiento.

Las primeras palabras del prólogo de este volumen no pueden ser más oportunas: *Este libro no quiere ser un pueril alegato antijudío ni ciega apología de los árabes. No, dejándose de tristes disyuntivas engañadoras, intenta simplemente dejar constancia de una dramática circunstancia personal y colectiva, reflejando al tiempo unos valores literarios.*

Despejado así cualquier equívoco, se nos explica que de los cinco poetas traducidos sólo Fadwa Tuqán, nacida en 1914, no ha conocido directamente el problema de los refugiados árabes en Palestina, al contrario que Tawfiq Zayyad, Mahmud Darwish, Samih al-Qasim y Salim Yubran, hombres más o menos treintañeros. En estos cuatro casos, la poesía testimonial alcanza, pues, su pleno significado, pero nunca lo es a secas, sino que viene a través de una invariable calidad poética.

Podría intentarse en esta nota una caracterización de los poetas incluidos. Lo común a todos es que la estructura de sus poemas tiende a ser, en abrumadora mayoría, estricta, tensa, breve. Las palabras dan casi siempre la impresión de ser clavadas, y es natural que así ocurra porque esas palabras corresponden a una situación angustiosa que pide ser comprendida y remediada al fin. Abunda lo que yo llamaría casida patética, lírica urgente pero llena de valor expresivo. Es, por otra parte, modelo de la mejor manera de aprovechar lo sustantivo de una tradición. Aunque todos los antologados, de modo directo o indirecto, aluden al tremendo problema que viven, es Fadwa Tuqán quien hace de él más elocuente tema de sus versos. Se trata de una aparente paradoja. Lo que ocurre es que esta poetisa ve y llora desde fuera, contempla el dramático asunto desde una perspectiva amplia, pone el tono maternal en lo que le duele, mientras, por ejemplo, Samih al-Qasim lo pone en la indignación satírica—léase *A todos los hombres elegantes de la ONU*—. En unos versos de Salim Yubran puede concretarse la obsesiva razón de estos poetas. Dicen así: *¡Oh, tierra de mi patria! / En cambio yo / —tu nombre refugiado— / tengo entre tus horizontes y mis ojos, / los muros de las fronteras.*

JM

ENRIQUE BADOSA: Antología de Salvador Espriu. Selecciones de Poesía Española. Plaza & Janés. Barcelona, 1969. 254 páginas, Ø11 x 19 Ø.

En 1956 publicó Badosa en Adonais una antología de Salvador Espriu. Por entonces, el poeta era apenas conocido de lectores no catalanes, por lo que Badosa puede anotarse el gran tanto de haber abierto a más amplio horizonte la obra de un gran poeta cuya importancia excede los límites de una región española. Ahora, aquella edición se ve muy aumentada—más de cien poemas la componen—y, tras reproducir el prólogo de la misma, el tra-

ductor añade una postdata con la que pone al día no sólo su tarea respecto a Espriu, sino la obra de éste conmovida por el acontecimiento que supuso la publicación de La pell de brau y posteriormente de Llibre de Sineria.

Badosa se ha preocupado de caracterizar la poesía de Espriu, en la que ve ante todo una meditación de la muerte. Y precisa: En cierto modo, Salvador Espriu es un hombre del Antiguo Testamento. Pero su actitud respecto de la muerte es totalmente cristiana. De ahí que, a pesar de todo, tenga efecto el vitalismo de la muerte. Asimismo analiza el aspecto satírico del poeta catalán, que es del mayor interés.

No habría que decir la perfección con que Enrique Badosa ha realizado su tarea, el amor que ha puesto en ella, el agradecimiento que merece su objetivo de acercar la poesía catalana a la castellana. Conviene acentuar todo esto, aun cuando sea en una breve nota.

JM

JUAN SAN MARTÍN: Uhinberri (Ola nueva). Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones. San Sebastián, 1969. 178 págs., Ø15,5 x 21 Ø.

Con una antología de poetas vascos abrí estas notas. Con otra de la mis-

ma lengua voy a cerrarlas. La ha realizado el poeta de Eibar Juan San Martín, cuya obra y actividad en favor del conocimiento de la lírica en vascuence están creciendo por fuera de la raya regional. Son veinticinco nombres los que representan aquí el momento más joven de la creación poética éuskera, lo que el antólogo llama *generación del 64*. El motivo determinante de este volumen arranca de una reunión de escritores habida en Bayona para tratar de la unificación del éuskera literario, que vino a coincidir con la salida del libro de poemas *Harrieta Herri*, de Gabriel Aresti, coincidente con las normas ortográficas tratadas en el diálogo de los escritores celebrado en Bayona.

Aresti es el autor de más edad entre los que figuran en esta recopilación. Nació en 1933. Ello da idea de la extremada juventud de los autores, del aire que ellos traen. Los poemas van sólo en la lengua original, lo que me impide, y lo siento, entrar en pormenores de estilo, tendencia, etcétera. Sí, puedo asegurar—por hallarse incluidos algunos de estos nombres en mi *Poesía Hispánica 1968*—que esta ola nueva responde plenamente a su denominación no sólo cronológica y que la poesía éuskera se encuentra en línea de primera calidad.

JM

MARCUSE DOS VECES

JÜNGER HABERMAS: Respuestas a Marcuse. Editorial Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, 1969; 154 págs., Ø13 x 20Ø.

Herbert Marcuse ha cumplido los setenta. Esto, precisamente en los comienzos de 1970, hubiese hecho decir a un ciudadano del siglo XIX con unción: es un hijo del siglo. Ahora estas cosas nos dejan fríos, quizá porque hayamos perdido la unción, como tantas y tantas cosas. Pero la verdad es que eso de que un hombre tan significativo como Herbert Marcuse sea hijo del siglo tiene su duende. Un duende que no sabemos de verdad en qué consiste, pero esa es precisamente la gracia de los duendes. Marcuse ha cumplido sus setenta, y unos jóvenes que hubieran podido ser discípulos suyos, y que lo han sido en algunos casos, capitaneados, en la selección de sus trabajos al menos, por Jünger Habermas, le alaban, le critican y le estudian, las tres cosas que más valen en los dominios del pensamiento.

Estos trabajos se refieren, como es natural, a distintas porciones de su obra, y, prescindiendo de lo que aporte cada uno, todos están de acuerdo en valorar el pensamiento de Marcuse; por eso lo analizan seriamente, con probidad y con independencia, y nos dan una imagen intelectual de Marcuse mucho más valiosa que la que por lo común encontramos en sus obras. Porque Herbert Marcuse, huido de la Alemania nazi y ciudadano ahora de los Estados Unidos, es un pensador que se ha consagrado, al menos en lo esencial, a meditar sobre nuestro tiempo. Antes lo habían hecho otros compatriotas suyos, entre ellos, uno que en España fue bien conocido por sus obras, traducidas las más de ellas, y por sus visitas: el conde Hermann de Keyserling. Entre nosotros lo había hecho Ortega y Gasset.

Y digo esto porque Marcuse estudia nuestro tiempo visto desde Norteamérica; el tiempo, aunque sea el nuestro, puede verse desde infinitos puntos de vista, y el que Marcuse lo vea desde Norteamérica es un derecho que nadie va a negarle y una limitación que salta a la vista en cuanto se hojean sus libros.

Porque muchas de las cuestiones que son para él y quizá para los norteamericanos que meditan sobre el presente cuestiones primordiales, no existen para nosotros o están veladas por una dulce inconsciencia. No es que en estas respuestas que dan ahora a la obra de Marcuse se descubra una sociedad grande, compleja, de la que la nuestra sería como una imagen más pequeña

y más simple; es que la sociedad que estudia tiene rasgos peculiares que no es fácil que lleguen a tener las sociedades europeas. Por ejemplo, la polémica con el marxismo es ya un tanto anacrónica; tiene el mismo pathos que las cosas que hace veinte años escribía Jean-Paul Sartre. ¿Quién es capaz hoy de aceptar los términos como hace veinte años? Los temas de Freud y la sexualidad que estudia Marcuse nos hacen pensar en unas sociedades que no se despliegan en línea recta, sino que encuentran muchos altibajos y se parecen un tanto a nuestro río Guadiana, que reaparece después de haberse escondido bajo tierra. Porque Freud parecía olvidado socialmente y tema sólo de médicos, psicoanalistas y aficionados, cuando surge de pronto y nos inquieta con sus incitaciones. O Freud se adelantó a nuestros tiempos, o el desarrollo normal de las sociedades contemporáneas necesitaba una clave para explicarlo bien y hemos echado mano de las obras de Freud.

Estas respuestas a Marcuse lo sitúan, como he dicho, en un plano muy superior al que nos lleva la lectura de sus libros. Pero si estos libros se hubiesen movido en el plano en que los colocan los jóvenes que pudieran haber sido discípulos del maestro, a buen seguro que estas respuestas no se hubieran escrito o, de haberse escrito, no hubiesen interesado a un público extenso. La popularidad de Marcuse está en el sesgo periodístico que ha sabido dar a sus ideas; está asimismo en el acierto de haber elegido temas y estilos de tratamiento que son los que las gentes buscan ahora y, en fin de cuentas, en decir en voz alta lo que millones y millones de seres piensan oscuramente en todos los rincones del planeta sobre la sociedad del bienestar, el industrialismo y la concentración de las grandes multitudes. No sé por qué me acuerdo del cuento de Edgar Poe, El hombre de las multitudes, y pienso que, de vivir ahora, escribiría otro en que nos diese una imagen de terror de esas aglomeraciones en que estamos viviendo desde por la mañana hasta por la noche. Para Marcuse, que no es artista, el hecho es de los que pueden explicarse con ideas, claro que después de haberlos conocido. Las ideas, cuando son buenas, sirven para aclarar lo que ya conocemos; cuando pretenden explicarnos lo que no hemos visto son ya otra cosa.

No creo que los aficionados a leer este tipo de libros se dejen ninguno de estos trabajos olvidados. En un tiempo en que los intelectuales, como decía ya Ortega hace veinte años, se han callado, o porque no tienen nada que decir o porque saben que nadie va a ha-

cerles caso, uno de ellos, de setenta años, Marcuse, logra hacerse una popularidad casi universal diciendo sobre el marxismo, el bienestar, el capitalismo, el sexo y el industrialismo cosas que, de una u otra manera, había entrevisto cada hijo de vecino, y unos jóvenes alemanes de Francfort, pensadores como el maestro, nos explican sus ideas de manera serena, documentada y rigurosa, como se hace con los autores clásicos. Con este librito se tiene una especie de esquema del pensamiento fundamental de Marcuse elevado a categoría filosófica. Es cosa de darles las gracias, como a Jünger Habermas, que ha reunido los trabajos. Y al final del libro nos quedamos con la idea de que Herbert Marcuse ataca a la sociedad presente y es al mismo tiempo su apologeta. Lo contrario de lo que puede decirse del marxismo, que procura entender como buen intelectual y echa por tierra por la fuerza misma de las cosas. Pero también nos quedamos con una conclusión, más clara todavía: el capitalismo, la sociedad del bienestar y la alienación del hombre por el dinero han permitido a Marcuse escribir sus libros y llevarlos a todas partes. Supongamos que hubiera en Rusia o en China un Marcuse o varios Marcuse: ¿cómo íbamos a hacer para conocer sus pensamientos?

EA



LUDWIG MARCUSE: Filosofía americana. Pragmatistas, Politéistas, Trágicos. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969; 266 págs., Ø11 x 18Ø.

Este libro es el primero de Marcuse que se puede leer de los que se han publicado en castellano: es claro, tiene un propósito definido y está traducido como Dios manda, y, por lo que yo pienso, Dios manda que se traduzcan los libros de manera que se puedan leer. Claro que... no es de Herbert Marcuse, el discutido judío germano-americano, sino de su homónimo Ludwig Marcuse, el distinguido crítico literario. Marcuse encuentra en la filosofía de Norteamérica materia más que suficiente para explayar sus dotes, que, en lo que a los libros se refieren, son dos, a mi modo de ver: capacidad de lecturas y capacidad de exposición de manera que nadie pierda el tiempo leyéndole. Esto quiere decir que la exposición de Marcuse es de las que no suscitan inquietudes ni problemas y se acomoda a las necesidades mentales de las masas que todavía leen de cuando en cuando. No hay que decir que tampoco despierta demasiadas inquietudes la filosofía norteamericana, que es siempre una respuesta a la realidad más inmediata y a las llamadas del sentido común. Si Norteamérica tuviese que ocupar en la historia y en la jerarquía de las naciones el puesto que le da su pensamiento filosófico, es de suponer que no estaría entre los primeros pueblos.

Lo que Ludwig Marcuse hace con garbo y amenidad es exponer a grandes rasgos lo que ha sido el pensamiento norteamericano sobre las grandes cuestiones humanas y mostrar sus raíces morales. No está, ni mucho menos, a la altura del pensamiento de algunos pueblos europeos, como Alemania, Francia e Inglaterra, pero tampoco se pierde en generalidades ni altisonancias; se propone sencillamente entender una realidad, la realidad del hombre que lucha con una tradición que no ha sido nunca suya y con unas circunstancias que quiere vencer y apropiarse: son la ciencia experimental y los negocios, dando a esta palabra su más lata acepción. Estas circunstancias que el norteamericano quiere vencer y apropiarse, como se apodera uno de la fiera que caza en el bosque, crean en el hombre medio una peculiar sensibilidad en que se

mezclan el ansia de ganancia y el ansia de ayudar al semejante. No hay que adentrarse mucho en la vida norteamericana para oír cómo resuenan esos motivos. Y cómo la filosofía es fiel trasunto de la vida, a diferencia de otras filosofías, como la alemana de sus buenos tiempos, hecha de días y de años de meditación silenciosa y apartada, no tiene nada de extraño que encontremos en la filosofía norteamericana lo mismo que hemos encontrado ya en la vida cotidiana.

Los filósofos norteamericanos no quieren ser hombres excepcionales ni que se les tenga por hombres distintos de todos los demás, y es lógico que mediten sobre las peripecias de la existencia como cualquiera con el lenguaje de cualquiera. La ciencia no está en estos dominios y cada día es más indócil al pensamiento del hombre medio; pero es porque la ciencia tiene que ser así para dominar los secretos de la naturaleza y, en los últimos años, sobre todo, porque tiene que rivalizar con la ciencia de otros países en una contienda que puede ser muy bien de vida o muerte.

Todo esto es muy claro y el norteamericano de la calle lo entiende muy bien; pero es posible que ello sea como es porque Norteamérica se ha montado sobre la gran tradición del siglo XVIII, sobre la tradición de la Ilustración. Los pueblos europeos tienen más tradiciones a sus espaldas que no les dejan a menudo ver las cosas con claridad y les sumen de cuando en cuando en un caos, como ha sucedido en la primera cuarta parte de este siglo. La tradición del siglo XVIII no es en Europa más que una de sus tradiciones, que con frecuencia entra en colisión con las otras. En Norteamérica es única, y de ahí esa seguridad que se nos antoja a veces un tanto candorosa.

Otro de los elementos de esta filosofía y de esta vida norteamericanas es el fondo religioso que tiene el hombre medio. Es una religiosidad sobre la que pesan poco las llamadas del pasado si no es ese pasado deísta del siglo XVIII, en que se invita al hombre, más que a creer en dogmas cerrados sobre sí mismos, a sentir la vida de cierto modo y, sobre todo, a comportarse de acuerdo con una moral cuyos principios no son fácilmente de-

finibles si no se fundan en la compasión y la ayuda al semejante. Si no fuese reducir las cosas y no se corriera el riesgo de que alguien tomase el rábano por las hojas, yo diría que los principios de la moral del norteamericano pueden explicarse por las necesidades físicas y psíquicas que sintieron los conquistadores del Oeste: hay que dominar el mundo salvaje y ayudar al compañero que pretende hacer lo mismo que nosotros. Lo que Marcuse dice del odio a Norteamérica es justo y creo que más de una vez hemos pensado lo mismo los que no podemos aceptar que se quiera convertir a un país en dechado de perfecciones sólo porque sea rico. La ambición de los norteamericanos, que cada día quieren vivir mejor, no es propia sólo de ellos; que tire la piedra el pueblo que esté libre de pecado. Y el carácter a veces ligeramente cínico de su política no creo yo que sea más cínico que el de la política francesa, por no citar más que a nuestros vecinos. Hay mucho de resentimiento inconfesable en el odio contra Norteamérica en una época en que todos los pueblos sueñan con dólares, con coches y con fiestas suntuosas. Para el año 70 en que hemos entrado, prometió Kruschew que estaría Rusia al nivel de Norteamérica en bienes de consumo, y aunque no parece que se haya cumplido su profecía, de haberse cumplido tendríamos ahora que preguntarnos si valía la pena el sacrificio inmenso de Rusia desde su revolución para tener lo que tiene Norteamérica en un clima de libertad y respeto a las leyes. Sus bajos fondos, que horrorizan al mundo con crímenes, robos y secuestros, son precisamente consecuencia de las riquezas. Por eso se están extendiendo ahora a todos los pueblos superdesarrollados, como los europeos. Y en esto estriba justamente el fallo de esa filosofía optimista del norteamericano: si el hombre no domina la naturaleza vive pobre y, a veces, miserable, pero si la domina y se hace rico, degenera, se hace insensible y acaba siendo dominado por sus propios impulsos telúricos, que son también naturaleza y a los que no podrá dominar hasta que pueda saltar fuera de su sombra o salirse de su propia piel.

EA

grupos sociales burgueses en la España medieval, donde queda explicada la importación francesa en España del término «burgués» no divulgado en Castilla, y en cambio corriente en Cataluña, Aragón, Navarra y Galicia, que puede advertirse ya en dos obras jurídicas respectivamente fundamentales: las *Partidas* de Alfonso X el Sabio en Castilla, y la obra de Vidal de Canellas *In Excelsis Dei Thesauris*, en Aragón.

Un epílogo titulado *Burgueses y Caballeros* completa esta interesante obra del profesor Luis G. de Valdeavellano, de indudable rigor científico, que representa una aportación histórica y un gran trabajo de síntesis a tan amplio tema, expuesto con sobrio y agradable estilo literario, donde, además, la profusión de citas, sobre todo las obras recopiladoras de documentos históricos, son una puerta abierta para el lector.

LB



JOAQUÍN ARBEOA: *Los orígenes del reino de Navarra*. Colección Auñamendi. Vol. I. San Sebastián, 1969; 210 págs., Ø12,5 x 18,5Ø.

La Editorial Auñamendi es uno de los más importantes intentos editoriales que tienen lugar en España en orden a la interpretación y difusión de una cultura eminentemente regional. Su colección Auñamendi ha publicado ya 69 volúmenes sobre la historia, la cultura y las tradiciones populares vascas, mientras que las colecciones Azkue y Aralar han difundido también una serie de estudios y obras del mayor interés para el conocimiento de la gramática, la literatura, la poesía y otros aspectos fundamentales del mundo vasco.

Ahora comienza a publicar una obra histórica de considerable interés: el primer volumen de los orígenes del reino de Navarra, original del historiador Joaquín Arbeloa, en el que se comprenden los acontecimientos producidos desde el año 710 y el año 796, compaginando fuentes de conocimiento de procedencia cristiana con documentos y testimonios de origen musulmán.

El libro ofrece un triple interés, en primer lugar en cuanto presenta una obra que ilustra una dimensión poco conocida de la historia regional del país vasco. En segundo término, en cuanto da una nueva dimensión y sentido de la tarea divulgadora, y en tercero, en cuanto ofrece un repertorio e interpretación de datos y hechos hasta la fecha considerados desde un punto de vista global.

RAUL CHAVARRI

ANTONIO DE P. ORTEGA COSTA Y ANA MARÍA GARCÍA: *Presidencia del conde de Cifuentes (1791)*. Osmar, autor. Madrid, 1969. 108 págs. Ø12 x 17Ø.

Uno de los períodos más interesantes de nuestra postrera Edad Moderna es el del tránsito entre el final del reinado de Carlos III y los primeros años del de Carlos IV. A esta etapa corresponde este estudio monográfico que con meritoria dedicación vocacional han elaborado Antonio de P. Ortega y Ana María García Osma, como fruto de sus incansables investigaciones en el Archivo Histórico Nacional.

Si en cualquier época de la Historia de España han existido tensiones políticas entre los grupos con ambición de poder, esta regla es por demás evidente a lo largo del tiempo carloterista, singularmente en el período inmediatamente anterior a su muerte en diciembre de 1788. La gran pasión y

ambición personal de Floridablanca, todopoderoso «primer ministro» de Carlos III, quien ha monopolizado el favor y la plena confianza del monarca desde 1777 (casi doce años de gobierno), no se contenta con tan largo lapso de mando y aspira (con la cada vez más complaciente y dócil actitud del rey) a prolongarla en el reinado de su sucesor, Carlos IV, con una estrategia que no será la última vez en nuestro acontecer contemporáneo en producirse. Un primer episodio—poco «descubierto» en los textos especializados—es el de la famosa «Instrucción reservada para la Junta de Gobierno», verdadero programa del Despotismo Ilustrado, que, si bien lleva la firma del rey, se sabe que fue una elaboración personalísima de Floridablanca, quien quiso con ella tanto halagar a Carlos III como asegurarse su continuidad en el poder cuando el ya previsible—e inmediato—trance de su muerte trasladara la corona a las sienes de su hijo Carlos IV.

En tal expectativa de «sucesión», los grupos rivales y contrarios al conde murciano esperan derrocar el que llaman «despotismo ministerial» de don José Moñino, acudiendo—como se hace siempre—a toda clase de maniobras. Veamos, muy sintéticamente, un breve calendario de esta grave crisis política, tan minuciosa como «parcialmente» estudiada sobre todo, primero por Ferrer del Río y más recientemente por Alcázar Molina: El 8 de julio de 1787 se promulga el decreto creando la «Junta de Estado» o Gobierno, a cuya cabeza se pone—con perspectiva de continuidad más larga—a Floridablanca; el 16 de mayo de 1788 se hace público otro que regula los «honores militares» (disminuyendo, en favor de las jerarquías civiles, los privilegios de que disfrutaban, en cuanto a protocolo, los altos cargos castrenses, y provocando una durísima reacción de personas tan cualificadas en el Ejército como el conde de Aranda y el conde de O'Reilly); el 20 de junio del mismo año aparece la sátira clandestina «Conversación entre los condes de Floridablanca y Campomanes», crítica al Gobierno; el 4 de agosto se publica otra en el *Diario de Madrid*, en la que con el título «El raposo» se ridiculiza a Floridablanca, y seguidamente se inicia un proceso contra el «partido militar». Floridablanca, asustado por la campaña, y a título de contramanobra, presenta su dimisión a Carlos III, y, poco más tarde, un «Memorial» sobre su ejecutoria política que firma el 10 de octubre. Carlos III le ratifica su confianza, y ya en los umbrales de su muerte—que sobrevendrá el 14 de diciembre de este año de 1788—lo recomienda a su hijo Carlos IV para que siga colocándolo al frente del Gobierno. Tal vez vuelva a dimitir ante Carlos IV, a las dos semanas de la proclamación del nuevo rey, como formalidad, seguro de ser rechazado. Los enemigos se irritan y se exacerban. Y el 12 de mayo, un despiadado anónimo, la «Confesión del conde de Floridablanca», se hace llegar a manos de los reyes a través del seguro conducto del mayordomo de Carlos IV, Carlos Ruta, y del garzón (guardia de corps) Manuel Godoy. Este escrito provocará el llamado «Proceso Manca»—por ser el marqués de este título, con otros cómplices, Salucci, Timoni y Turco, protagonista de él—, uno de los pleitos de clara raíz política más embrollados y complejos de nuestra Historia Moderna. Floridablanca pretende—con la colaboración obsequiosa de don Mariano Colón, superintendente de Policía y duque de Veragua (título recuperado por su familia merced, sin duda, a la protección del primer ministro)—la condena de tales supuestos delincuentes. La mayoría de los miembros del Consejo resisten. Y su gobernador, el conde de Campomanes, es dimitido «por motivos de salud»... Por fin, el 24 de marzo de 1791 se condena a Manca y sus «consortes»; menos de un mes más tarde—el 18 de abril—cesa Campomanes y es nombrado presidente del Consejo de Castilla el conde de Cifuentes. En este breve resumen de los episodios más señalados de la lucha por el poder en los años citados—últimos de Carlos III y primeros de Carlos IV—se ve que Cifuentes parece, en realidad, un instrumento de la revancha de Floridablanca contra tan larga y porfiada oposición a su política. Su nombramiento—el cargo de «presidente» del citado Consejo no se había

HISTORIA DE ESPAÑA

LUIS G. DE VALDEAVELLANO: *Orígenes de la burguesía en la España medieval*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1969; 217 págs., Ø11 x 17,5Ø.

Como dice muy bien Ramón Carande en el prólogo, es muy poco lo que se ha escrito sobre la burguesía medieval, a diferencia de la perteneciente al siglo XVIII, de donde procede la clase social que sobrevive en nuestros días. Puede afirmarse que este libro de Luis G. de Valdeavellano resulta en conjunto de un gran interés histórico-social, porque nos lleva precisamente a la génesis de la burguesía, cuando en la Edad Media comienza a formarse el llamado espíritu burgués y se inicia la transformación de una sociedad estamental en una sociedad de clases, con igualdad ante la ley, pero no ordenada ya por el derecho, sino principalmente por la situación económica. Todas estas cuestiones de los orígenes, de la nueva postura mental, económica y social del espíritu burgués y de lo que podríamos llamar pre-capitalismo, se halla planteado en sus múltiples perspectivas históricas en el capítulo primero *Burgueses y burguesía*. El segundo capítulo titulado *Las ciudades, los «burgos» y la formación de la burguesía medieval*, ofrece una síntesis igualmente acertada sobre el problema de la formación y desarrollo de las ciudades en sus aspectos demográfico, institucional, topográfico, económico (industrial y mercantil) al prevalecer el gobierno de las municipalidades en la ordenación social y en el origen comercial. El autor se apoya para el desarrollo de estas perspectivas en numerosas citas de aquellos autores, como Pirenne, cuyos estudios de especialización constituyen una garantía respecto al planteamiento general europeo y, sobre todo, de aquellos países

donde la burguesía, ligada al auge de las ciudades, tuvo mayor importancia, especialmente en el aspecto mercantil y del tráfico comercial.

El capítulo III, *Ciudades y Castros* rebasa las perspectivas de los estudios de Pirenne al buscar planteamientos históricos del fenómeno burgués en otras ciudades europeas de Estados hispano-cristianos, y donde hace Luis G. de Valdeavellano una rectificación a la tesis general de Pirenne al señalar excepciones al desarrollo de la burguesía fuera del concepto de clase nueva, sino de indudable continuidad, como en Italia, entre la ciudad romana y la medieval, y las características especiales de la evolución social y económica de las ciudades españolas durante el largo período de la repoblación en la Reconquista, con las múltiples influencias hispano-islámicas, cuando el *castrum* y el *castellum* ofrecen a los artesanos y labradores una garantía de refugio en caso de ataque. Son cuestiones que el autor lleva a las consabidas consecuencias históricas en el capítulo IV: *El renacimiento mercantil del siglo XI en España*, así como también el influjo de las corrientes europeas ultramontanas debidas al tránsito de los peregrinos en la ruta de Santiago, lo cual constituye el capítulo *Las peregrinaciones a Santiago, los «francos» y la formación de los «burgos» en España*. Todo esto viene completado a continuación con el estudio de lo que siempre hemos considerado como las dos grandes etapas en la ruta de Santiago; así, el capítulo VI se titula: *Ciudades y «burgos» del Camino de Santiago. De Roncesvalles a Burgos*, y el capítulo VII: *Ciudades y «burgos» del Camino de Santiago. De Burgos a Compostela*. A continuación, es quizá uno de los más interesantes estudios el dedicado en el capítulo VIII a la *Formación de los*

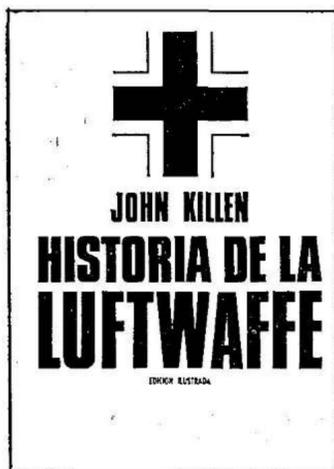
provisto desde 1773, en que su titular, Aranda, marchó de embajador a París—es un clarísimo indicio de que Moñino decide acabar con la consideración hasta entonces guardada con don Pedro Pablo Abarca de Bolea y sustituirle de hecho por otro «grande de España», cuya personal ambición de primerísimos cargos políticos—véase la denuncia de don Pedro de Cevallos a Floridablanca en el apéndice número 14 de la obra que nos ocupa—tiene así cauce adecuado y la representa obligaciones consecuentes en el desempeño de tan importante cargo...

El trasfondo de esta memorable y trascendente crisis—intermedia entre el «Antiguo Régimen» y la «España contemporánea»—se ve en parte iluminado por este estudio sobre el con-

de de Cifuentes, que el voluntarioso empeño de los autores ha dado a la imprenta en esta segunda aportación de su «Colección monográfica» (la primera fue *La embajada extraordinaria de Cabarrús*), en un cometido pleno de ejemplaridad sobre el que aletea un limpio amor por la investigación histórica, tan necesitada de trabajos desinteresados. Si el texto traduce tal tipo de nobles inquietudes, su valioso complemento documental representa, así para la figura de don Juan de Silva y Meneses, XIV conde de Cifuentes, como para la comprensión de la perspectiva inicial del crítico reinado de Carlos IV, un buen filón de referencias y precisiones.

NAVARRO LATORRE

HISTORIA UNIVERSAL



JOHN KILLEN: *Historia de la Luftwaffe*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1969; 342 págs., Ø14,5 x 21,5Ø.

Escribe el prólogo de esta obra el mariscal Sir John Slessor de la Royal Air Force, el cual declara, entre otras cosas, que el éxito sobre la Luftwaffe se debió tanto a la RAF como a los errores de Hitler al declarar la guerra a Rusia, y las equivocaciones del alto mando alemán cuando «el personal de la Luftwaffe, valiente y decidido, de formación científica y técnica excelente... hubo de enfrentarse con demasiadas cosas».

Este libro representa un gran valor para la historia de la aviación militar desde 1914 hasta nuestros días. Todos los tipos de avión fabricados a través de los años para ponerlos en servicio la Luftwaffe, con sus ventajas, sus inconvenientes, sus modos operativos más característicos, se describen dentro de los relatos históricos donde se aprecia el proceso evolutivo de la aviación alemana y el papel jugado por ella en la última contienda.

Desde el punto de vista español, resulta especialmente interesante el capítulo VII que lo dedica el autor al aspecto de la aviación durante la guerra civil española y donde ambos bandos beligerantes recibieron aviones respectivamente de Rusia y Francia, o de Alemania, todo lo cual supuso un enfrentamiento valorativo de calidades en la construcción, de adelantos técnicos en los diversos tipos de cazas y bombarderos, claramente descritos en la obra, así como sus posibilidades combativas y sus resultados en las operaciones, cuya descripción se halla completada con relatos históricos de indudable interés.

LB

MICHEL TATU: *El poder en la URSS*. Biblioteca Política Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1969. 756 págs. Ø13,5 x 21Ø.

En el frontispicio campea la siguiente leyenda, expresiva del optimismo irrefrenable de la «revolución burguesa» de la primera mitad del siglo XIX (1839), acuñada por el marqués de Custine: «Cuando hay libertad, todo se publica y se olvida, porque todo se ve de una sola ojeada; bajo un gobierno absoluto, todo se oculta, pero

todo se adivina, lo cual motiva un profundo interés.» Indudablemente, en estas últimas décadas, al compás de su crecimiento como potencia mundial, protagonista casi siempre de los grandes problemas internacionales, existe un claro y casi patológico interés por desvelar la tantas veces «incógnita rusa» que descifre su conducta y trate de avizorar su porvenir. Así ha surgido esa moderna «Kremlinología», compuesta de muchas pacientes observaciones y colectáneas de datos informativos, aderezados en no pocas ocasiones con la salsa de la interpretación partidista o con la audacia de una suerte de ciencia-ficción política.

Apresurémonos a decir que este libro de Michel Tatu que nos ofrece la acreditada serie de la «Biblioteca Política Taurus» constituye un volumen serio, riguroso y denso que persigue esclarecer la reciente historia de Rusia, concretamente la que abarca el breve período de los seis años (1960-1966) transcurridos desde la crisis del «avión espía» U-2 hasta el comienzo de la etapa actual, llamada de la «dirección colectiva». En el apretado relato de este breve período contemporáneo, el autor centra su reconstrucción de los acontecimientos en los que con razón califica de «mundo político»; esto es, en un cuadro muy reducido de personas—los dirigentes del Politburó, del Secretariado del Partido y del Gobierno de la URSS—, cuya acción rige todo el complejo de la vida pública soviética y cuya expresión concreta—con su telón de fondo de problemas económicos, sociales, culturales y diplomáticos—refleja de modo indudable el viejo y permanente motor de la «lucha por el poder». Es realmente sugestivo y meritorio el método científico-histórico que ha seguido para la descripción de los acontecimientos: imaginamos a Tatu, en su mesa de redacción, rodeado de montañas de colecciones de publicaciones soviéticas—el *Pravda*, naturalmente, y sobre todo con un amplio cortejo de diarios y revistas, así de Moscú como de la entera Unión Soviética—, de los *Anuarios Enciclopédicos* rusos, de las *Colecciones de discursos*, de los *Anuarios de diputados*...—todas ellas de carácter o de inspiración oficial—, aplicando el lápiz rojo del subrayado o del encuadrado a noticias, comentarios, actitudes, referencias, en apariencia inocuas o de mero trámite, pero que el potente microscopio o lupa del bien informado sabe jerarquizar o destacar en la confrontación con hechos anteriores de la misma índole.

Sabido es el caso de que para observar la progresiva «desgracia» o encumbramiento de un personaje soviético basta leer atentamente el orden que ocupa en los relatos informativos de asistencia de jerarquías a los actos o solemnidades públicos. Ser nombrado en tercer lugar o en sexto, por ejemplo, con el intervalo de cierto lapso de tiempo, representa para estos escrutadores «kremlinólogos» un descenso de categoría cuyo origen hay que buscar en un acto, discurso o actividad pública inmediatamente anterior. El complicado «protocolo» soviético deja en mantillas a las tantas veces ponderada «etiqueta borgoñona» de nuestros monarcas de la Casa de Austria, y es un venero cargado de significado para atisbar los enredos

y balísticos episodios de la permanente guerra silenciosa por el poder en los reducidos centenares de protagonistas que mueven los hilos del aparentemente descomunal y grandioso tinglado político de la Unión Soviética. ¿Se equivocan los especialistas en tales conjeturas? ¿Conceden excesiva importancia a lo que pudo ser un descuido o una ligereza intrascendente del redactor, gacetillero o cronista de turno? Todo, o casi todo, quedará definitivamente claro cuando se abran los archivos de los organismos clave de la URSS y los historiadores puedan trazar sus versiones con arreglo a los métodos y sistemas admitidos en la ciencia del relato del pasado. Pero en tanto que tal ocurre—¿cuándo?—, no puede negarse que la difícil aventura de conocer lo que ocurre de verdad en el país, «guía del proletariado mundial», es un esfuerzo tan exigido de laboriosa paciencia como de sugestivo encanto.

Las cinco partes que comprende este atractivo volumen—por lo incitante de su relato y por el sistema urdido para construirlo—arrancan del citado año 1960, en el que ya se percibe el comienzo de la caída de Kruschchev (el texto prefiere la grafía fonética de «Jruschof», cuyo poder personal se inició en junio de 1957), con la descripción detallada y analítica de la «crisis del U-2». Sigue—la segunda—el interesante acontecimiento del XXII Congreso del Partido Comunista Soviético, con la perspectiva del proceso de la «desestalinización» y sus ecos en las primeras figuras de la URSS, en la etapa 1961-62. Examina la tercera parte lo que denomina «El fracaso de Cuba» (1962-63), gran jugada de póquer del líder ruso, que, aunque concluye con su consolidación en el poder, refleja un profundo desgaste en su prestigio, así internacional como interior, recogiendo aquí el velamen que lo hizo famoso y volviendo, *vellis nollis*, a una «reestalinización». Centra la cuarta parte en el estudio metódico de la «caída» del primer secretario, con delectable examen de todos los entresijos de este clamoroso episodio de la reciente historia rusa, en el que todavía flotan los ecos de la sorpresa, las incógnitas y el fracaso estentóreo de tantas interpretaciones y previsiones del futuro como se formularon en aquel año (1964) por tantos exegetas y profetas irresponsables. El último sector del libro se titula «La dirección colectiva frente a sí misma»; es decir, la etapa 1964-66 (año este último en el que se redactó el texto, editado en París en 1967 en la versión francesa, de cuya difícil traducción sale muy airoso Florentino Traperó), en la que toman cuerpo nuevas tendencias y teorías, tanto económicas como culturales.

De singular importancia son los encartes gráficos que figuran en el texto acerca de «Las instituciones soviéticas», la composición personal del «Politburó (Presidium) del Comité Central» y del «Secretariado del Comité Central», así como las principales autoridades del «Estado» de la URSS en los años que van de 1958 a 1966. Asimismo (págs. 737 a 741), un expresivo resumen cronológico de «los principales acontecimientos desde la muerte de Stalin» y una treintena de excelentes fichas biográficas de los hombres más prominentes de la más reciente vida política rusa (págs. 745 a 753) brindan al historiador, al periodista, al escritor y al interesado en la vida internacional, valiosos y contrastados materiales informativos que subrayan la calidad de este *El poder en la URSS*, gracias al cual nos asomamos a penetrar en el interior de una de las más apasionantes—y poco conocidas—realidades humanas del mundo en el que nos toca vivir.

NL

SIMÓN BOLÍVAR: *Escritos políticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1969; 194 págs., Ø11 x 18Ø.

En los últimos tiempos la expansión de los movimientos revolucionarios por América Latina presta nuevo interés y atención, a partir del cual vemos multiplicados y reproducidos los libros y los pensamientos de Martí, Bolívar, Miranda y otras figuras relacionadas con las diversas épocas de los movimientos de emancipación americana.

Particularmente Bolívar ha llegado últimamente incluso a la pantalla y al escenario gozando de una nueva popularidad que vuelve a llamar la atención sobre su colosal figura.

De todos los grandes dirigentes del movimiento independentista en Hispanoamérica, Simón Bolívar (1783-1830) es quien ha dado lugar a las más apasionadas controversias y suscitado las mayores devociones y antipatías, tanto por ciertos rasgos de su personalidad como por sus revolucionarias ideas acerca del porvenir del Continente. Caudillo militar, hombre de Estado, teórico constitucional, visionario del futuro, Bolívar consagró su vida a la doble tarea de abolir el poder español en el Nuevo Mundo y de sentar las bases de una existencia política viable para los países recién liberados. Este volumen de *Escritos políticos*—redactados en medio del fragor de los combates y no en la soledad del gabinete—pone de relieve cómo su pensamiento, penetrado por los principios de la ilustración y fuertemente influido por las experiencias revolucionarias de Estados Unidos y Francia, supo trascender las circunstancias concretas de la lucha emancipadora y trazar así ambiciosos planes destinados a lograr la unidad americana. En cualquier caso, los proyectos de Bolívar, sin duda el mayor esfuerzo realizado para situar a la América española a la altura de los tiempos, han servido de ideal a las generaciones hispanoamericanas durante los últimos ciento cincuenta años. El extenso estudio preliminar de Graciela Soriano, profesora del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Central de Venezuela en Caracas, aporta las claves ideológicas, históricas y socioeconómicas indispensables, para la mejor comprensión de los textos seleccionados.

Con esta selección de escritos políticos de Simón Bolívar se pretende dar a conocer al lector de habla española no familiarizado con el pensamiento y la circunstancia bolivarianos, a una figura de principal relieve dentro de la historia universal de principios del siglo XIX, a una figura epocal, ya que sus actos fueron decisivos para la independencia de los pueblos hispanoamericanos y, con ello, para la modificación de la estructura del orden político mundial.

El interés que presenta para el lector español solo excepcionalmente identificado con el proceso político de formación de las nacionalidades hispanoamericanas, ofrece dos esferas distintas, por una parte, en cuanto este pensamiento presenta una dimensión histórica que debe ser conocida, y por otra, en cuanto las tensiones que llevan a la emancipación hispanoamericana, y, actualmente, a la gran revolución social y al colosal cambio de estructuras son susceptibles de estar proporcionando continuamente una nueva interpretación de carácter actual de este pensamiento.

RCH



VARIOS: *Checoslovaquia: un socialismo en evolución*. Editorial Fontanella. Barcelona, 1969; 333 págs., Ø12,7 x 18,3Ø.

Es indudable el gran interés que entraña todo cuanto pueda contribuir a un auténtico esclarecimiento de la crisis checoslovaca no sólo como problema local en su ansia de independizarse del control soviético, sino también porque sustancialmente hay en toda esa lucha un paradigma de alcance mundial, donde se plantea el problema de la posible superación del socialismo con trayectorias más humanísticas, su estancamiento, o su fracaso. Las declaraciones de

diversos autores checoslovacos, testigos presenciales y parte activa de la crisis, constituyen una documentación de primera mano para conocer, desde el punto de vista del socialismo checoslovaco, la raigambre pasada, el presente y quizá el futuro de las perspectivas sociopolíticas del país, así como la reafirmación o el fracaso de su nacionalismo ante la férrea mano del inmovilismo imperial soviético.

La búsqueda de un cauce humanístico para el socialismo, en un dinámica social flexible y siempre en marcha en pro de las exigencias humanas, «un socialismo como sistema abierto» de superación frente a la unidad monolítica de la sociedad y opuesto al concepto social indiferenciado e igualatorio que ha estado y sigue realmente en contradicción al genuino sentir social del socialismo, es la perspectiva que plantea Cestmir Čisar «de forma que sea reconocida la diversidad de intereses de los distintos grupos de ciudadanos y trabajadores»; porque, según reitera: «Para nosotros, el interés social representa la síntesis de los intereses de todos los grupos.» El nuevo modelo de la sociedad socialista checoslovaca se basa en un proceso de democratización y representa una lucha contra hábitos marxistas superados, «contra un tipo de pensamiento dogmático, sectario, contra métodos administrativos de trabajo, de gabinete que, por espacio de largos años, han encontrado amplio campo en nuestro partido». Desde el punto de vista económico, el profesor Ota Sik, que dio seis conferencias en televisión, hasta ahora inéditas, es aún más rotundo al declarar, por ejemplo: «Los sectarios hablan de comunismo, pero al mismo tiempo son incapaces de comprender que una sociedad tal como la han venido soñando los clásicos del marxismo-leninismo y generaciones enteras de comunistas está caracterizada por la abundancia de los bienes de consumo, gracias al enorme desarrollo de una producción eficaz y una verdadera evolución científica y técnica. Lo cual, como bien se comprenderá, sigue siendo

una realidad lejana.» Pone de evidencia errores arrastrados largos años, como creer que la propiedad socialista no podía adoptar otra forma que la del Estado, donde éste lo dicta todo hasta el mínimo detalle, por lo que así «entre los trabajadores, poco a poco, iba desapareciendo la convicción de ser ellos los auténticos propietarios...»

En un discurso de Milán Kundera, con motivo de la apertura del IV Congreso de la Unión de Escritores Checoslovacos, ofrece unos claros conceptos sobre lo que él llama vandalismo. Se refiere a «los soberanamente satisfechos de su espíritu limitado que destruyen alegremente lo que excede a su entendimiento». Dice del vándalo que «como el mundo está lleno de cosas que le exceden, lo hace a su imagen devastándolo. Así, un adolescente decapitará una estatua de un jardín porque ésta excede de manera ofensiva la talla humana. Sujetos que viven al día, sin conciencia histórica y sin cultura, son capaces de transformar su patria en un desierto sin historia, sin memoria y sin belleza». André Gorz discurre por similares puntos de vista cuando dice a su vez en un artículo que en Checoslovaquia como en otros países comunistas, las libertades fundamentales y las garantías constitucionales han sido constantemente violadas en nombre de una revolución que nunca se ha realizado y en nombre de un socialismo que ha degenerado en dictadura de un aparato, «dictadura de la mediocridad, de la necedad, del primitivismo, del ordenancismo». Es un sistema, según dice, que «llega a producir un pueblo de individuos uniformes y rastreros, porque el socialismo puede ser una cosa horrible cuando engendra un sistema que uniformiza y mutila a los individuos».

Todo el libro, a través de una vasta transcripción de conferencias y artículos de escritores checoslovacos destacados en su evolución socio-cultural, ofrece una perspectiva de rechazo a formas de liberalismo, pero propugnan un humanismo socialista de valores espirituales, donde se percibe una latente cen-

sura y repulsa de fondo a la planificación soviética, al stalinismo, pero también al marxismo-leninismo, en una búsqueda angustiosa por salvar lo mejor del auténtico socialismo en evolución hacia metas humanísticas sin los viejos tópicos desacreditados.

LB

LA GUERRA

JACQUES PEUCHMAURD: *La noche alemana*. Ediciones G. P. Barcelona, 1969. 315 págs. Ø10,5 x 18,5Ø.

No es la primera novela—se supone que tampoco la última—que con los auspicios de una revisión sobre la segunda guerra mundial sale al mercado. Esto ha ocurrido, y ocurre, con el cine cuando trata este tema. Desde puntos de vista diferentes, unos más objetivos, otros parciales y algunos decididamente partidarios, todos tratan de justificarse y justificar las circunstancias y razones por las que fueron impulsados a la conflagración, como también tratan de justificar su actitud y los hechos que de ésta se derivan. Hay obras maestras, tanto en cine como en novela; esfuerzos de personas que con la cámara o la pluma hacen lo posible por explicar y dilucidar, si no el problema de los años cuarenta y tantos en su totalidad, al menos las parcelas más sintomáticas de algo que no es, ni mucho menos, lejano.

La noche alemana, novela de Jacques Peuchmaurd, posee todos los elementos suficientes como para evitar hacer un análisis objetivo de la situación. El protagonista, Simón, re-

portero francés enemigo de la Resistencia, cuenta su experiencia en tierras alemanas: bombardeos, saqueos, refugios, Berlín, Leipzig, huida a Francia sorteando los controles norteamericanos y llegada a París, donde logra no comparecer en el centro de clasificación de la estación de Orsay, aduana que no permitía la entrada a los simpatizantes de la Alemania nazi. Para este trabajo de rememoración se escoge una hermosa casa de campo, en donde frases como «a cada sotana que se trueca en chaqueta...», desaparece un poco de espíritu» se repiten cada momento, poniendo de manifiesto las preferencias del autor por ciertas condiciones feudales. Incluso el personaje «virtuoso», equilibrado y ejemplar de la novela, confidente del protagonista, vive y se realiza en un medio totalmente feudal, sin jaltar, por supuesto, la dádiva constante que con su bondad y liberalismo ofrece a sus criados. Sin embargo, el problema estriba en que Simón, sorprendido por los acontecimientos, no cuenta la guerra; cuenta «su» guerra, muy personal, escondiéndose en los refugios y en los campos, estudiando historia y geografía en medio de los bombardeos, evadiéndose de la realidad general para contarnos la suya, que no es más que un inútil razonamiento sentimental, basado en su propio sufrimiento. Sin datos históricos, el relato se desarrolla como una abstracción, sin móviles racionales. Sólo un desmedido aján por justificarse y, como el mismo protagonista dice, «liberarse». Para terminar, unos versos de Eluard le hacen volver al buen camino y se da cuenta de la equivocación. Lo que no deja de ser admirablemente pueril.

Con una prosa superficial y en exceso funcional, no hay en Peuchmaurd atisbos de realizador literario. Si acaso cierta disposición al reportaje periodístico, si éste fuera sólo crónica del propio cronista y no testimonio universal donde intervienen múltiples elementos.

JOSE M.^a VELAZQUEZ

estateta discos



VARIOS: Diez poetas españoles dicen su poesía deportiva. RCA. L M-16346-N.

El gran tenista Manuel Santana, escribe en la carpeta de este LP: «Nosotros, los deportistas, sabemos decir a la gente lo maravilloso que es el deporte, pero no podemos hacer la poesía del deporte porque no somos poetas. Para mí, que lo he dado todo en las pistas de tenis, es un orgullo saber que los poetas también lo han dado todo por el deporte y sus figuras.» Y son J. V. Foix, Gerardo Diego, Manuel Beltrán y Oriola, Federico Muelas, José García Nieto, Leopoldo de Luis, Juan Antonio Villacañas, Manuel Alcántara, Carlos Murciano y Angel García López, los poetas españoles,

de distintas promociones, que forman esta antología poética del deporte, excelente muestra, a la par, de nuestra poesía. Difícil sería destacar un poeta o un poema, porque esta selección lírica y sonora de exaltación del deporte cumple en todo momento su cometido en esmerada grabación. Esperamos que RCA continúe produciendo discos poéticos, agrupando temáticamente a los mejores poetas de hoy.

MRR

HAENDEL: *El Mesías*. (Versión original de Dublín, 1742.) Coro de la Academia de Viena. Orquesta de la Opera Nacional de Viena. Director: Hermann Scherchen. Clave. 18-1124/25/26.

«*El Mesías*, de Haendel—dice Edward Tatnall Canby, al presentar ese álbum discográfico—, es, quizá, la pieza más perdurable del repertorio musical en mayor uso hoy, y seguramente mantendrá el record del más largo y continuo correr de la popularidad musical. El Oratorio ha sido oído repetidamente, año tras año, durante más de dos siglos. Además, ninguna otra gran obra de posible recuerdo ha sido capaz de sobrevivir tan bien a los extraordinarios cambios que han tenido lugar en la escena musical, y aún mantener su carácter esencial como expresión unificada e inteligible.» En esta versión de Dublín, 1742, la Orquesta de la Opera de Viena y el coro de la

Academia de la misma ciudad, hacen una verdadera creación de *El Mesías*, bajo la dirección de Hermann Scherchen.

LIZ

CANTA EL SEVILLANO. Fontana. 701 971 WPY. VIVA LA FIESTA. Tip. 539 006. NAVIDAD CON LOS CAMPANILLEROS. Fontana 701 973 WPY. ¡QUÉ ALEGRE ES LA TIERRA MÍA...! Fontana. 701 960 WPY.

Reciente serie de discos de música folclórica, en la que destaca *Canta el Sevillano*, cantador conocido por su personalísima interpretación de los fandangos, habiendo grabado en esta ocasión una docena de ellos, acompañado a la guitarra por el gran tocaor Paco de Lucía. *Viva la fiesta* es un conjunto de populares pasodobles, como *Gallito*, *Mi jaca*, *España cañi*, *Valencia*, entre otros, a cargo de la Banda Torera «La Corrida». *Navidad con los campanilleros*, recoge interpretaciones de varios conjuntos, «La Giralda», «Trio Juventud» y otras de Pepe de Algeciras y Rafael Ortega. En *¡Qué alegre es la tierra mía...!* hallamos diversos giros folclóricos andaluces por el Camborio y la Niña de Brenes, con bailes de el Tupé y Faiquito de Córdoba y el acompañamiento de las guitarras de Paco de Algeciras y Vigaray, así como el de las castañuelas de Curra Jiménez.

MRR