

la *literaria*

# estafeta

1 AGOSTO 1970

NUM. 449

15 PTAS.



**San Sebastián: FESTIVAL de CINE**

# Lotería de las Artes y de las Letras



## DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

**6.349.500 ptas.**

**50.000**

Don Ramón Montero Romero, premio de poemas «Virgen del Carmen»; don Francisco de Asís Liesa Morote, premio de periodismo mismo premio de artículos mismo certamen; doña Carmen Olacertamen; doña Carmen Olalla Olalla, don Juan Ruiz Linares, don Alberto Gabrielli y don José Carvajal, premios de guiones radiofónicos mismo certamen; don José Luis Izquierdo Vidal, premio de ensayo mismo certamen; don José Ángel del Campo Maeso, premio de ensayo mismo certamen; don José Manuel So-

mavilla Fernández, premio de investigaciones pesqueras en el mismo certamen.

**25.000**

Don Juan Morales Miranda, premio de cuento «Familia Española»; don Rafael María López-Melus, accésit de poesía «Virgen del Carmen»; don Ricardo Cerezo Martínez, don Manuel Fernández Monzón de Altolaquirre, don José Pérez-Guerra Sánchez y don Manuel Ramírez Cabarrús, accésit de artículos «Virgen del Carmen»; don Aníbal Arias Ruiz, accésit de guiones de radio mismo certamen; don Manuel Rodríguez Rey y don Jaime Zaragoza Esquembre, conjuntamente, accésit de investigaciones pesqueras mismo certamen.

**15.000**

Don Carlos Murciano, premio de poesía «Amantes de Teruel».

**10.000**

Don Guillermo L. Lacomba, premio de poesía «Litorab»; don Carlos Murciano, premio de poesía en los «Juegos Florales de Flamenco».

Suma y sigue:

**7.059.500 ptas.**

## PUEDEN JUGAR



## XVI CERTAMEN DE EXALTACION DE VALORES RIOJANOS

TEMAS:

- ★ 1.º Flor natural para un poema de metro y tema libres.
- 2.º Conjunto de pequeños poemas a los Cameros.
- 3.º Texto y material gráfico debidamente montado para la edición de un folleto sobre el Camino de Santiago a su paso por la Rioja. La publicación se ajustará a las características de los folletos que viene editando la Institución patrocinadora. Los interesados en este tema pueden solicitar ejemplares de estos folletos en las oficinas centrales de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (San Jorge, 8, Zaragoza), y en las de Logroño (Muro de la Mata, 1).

BASES:

- 1.ª Los trabajos serán inéditos.
- 2.ª Los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales y presentando sus obras bajo lema.

3.ª En el sobre que contenga los trabajos, se hará constar solamente el tema al que concurren y el lema bajo el cual se presentan.

4.ª En sobre aparte y cerrado, en el que asimismo se haga expresión del lema, se incluirá nota con el nombre y domicilio del autor.

5.ª Los trabajos deberán remitirse necesariamente por quintuplicado y mecanografiados.

6.ª Los trabajos con sus plicas, se remitirán a la Delegación Provincial de Información y Turismo (Miguel Villanueva, 7, Logroño) con la indicación: «Para el concurso lite-

rario del XVI Certamen de Exaltación de Valores Riojanos».

7.ª A las doce horas del día 31 de agosto de 1970 quedará cerrado el plazo de admisión.

8.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad y de libre disposición de la entidad patrocinadora, «Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja». Los no premiados podrán ser retirados por sus autores hasta las doce horas del día 31 de octubre de 1970.

9.ª Al objeto de que los premios puedan llegar al mayor número de personas posible, el Jurado solamente otorgará un premio a cada autor. Es decir, que si después de abiertas las plicas resultara premiado en dos o más temas, se le otorgará el de mayor cuantía.

10. Emitido el fallo por el Jurado, que será inapelable, se comunicará telegráficamente a los autores premiados.

11. Se hará entrega de los premios en los Juegos Florales de Exaltación de los Valores Riojanos de septiembre de 1970.

12. Quedan facultados los organizadores para poder publicar un folleto que recoja los trabajos premiados o parte de los mismos.

PREMIOS:

1.º Flor natural y premio único de 30.000 pesetas para el tema primero.

2.º Un primer premio de 20.000 pesetas y un accésit de 12.000 pesetas para el tema segundo.

3.º Premio único de 12.000 pesetas para el tema tercero.

## PREMIO «CIUDAD DE SEVILLA 1970»

BASES

★ 1. Pueden optar a este premio los investigadores y escritores españoles con obras inéditas escritas en castellano.

2. De cada obra se presentarán cuatro ejemplares escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en hojas de papel tamaño folio, encuadradas o, por lo menos, cosidas, firmadas las obras por sus autores, que consignarán sus nombres, apellidos y domicilios en forma legible.

3. A) El plazo de admisión será desde el día 1 al 31 de agosto de cada año.

B) Los originales se entrega-

rán en el Negociado de Cultura de la Secretaría General de este Ayuntamiento con la indicación de «Optante al Premio Ciudad de Sevilla, 1970», antes de las catorce horas del día fijado como término, extendiendo dicho Negociado un recibo acreditativo de la recepción. También podrán enviarse las obras por correo certificado, siendo preciso, en este caso, que sean depositadas en las oficinas de origen antes de la hora y el día fijado como término del plazo de admisión, y de ellas no se acusará recibo.

C) Una vez celebrado el concurso, las obras presentadas (salvo un ejemplar de las premiadas), serán devueltas a sus autores si éstos envían el importe del correo o se presentan a recogerlas. Las que no fuesen retiradas transcurridos seis meses, a partir del fallo del premio, serán destruidas.

4. El premio se otorgará a un libro inédito de investigación, ensayo o monografía, cuyo tema esté relacionado con cualquier aspecto de la vida de la ciudad (Historia, Literatura, Artes Plásticas, Música, Economía, Geografía, Urbanismo, Administración, Etnología, etc.).

5. El jurado para otorgar el premio estará constituido de la siguiente forma:

Presidente: Excelentísimo señor alcalde o capitular en quien delegue.

Vocales: El señor teniente de alcalde delegado de los Servicios de Cultura y cualquier otro capitular o capitulares que por sus respectivas Delegaciones estén relacionados con algunos de los temas admitidos al concurso, designados por el señor alcalde.

Dos catedráticos de Universidad relacionados con los temas de las obras a juzgar, que serán designados por el señor alcalde. Un director de periódico o emisora local de radio designado por el señor presidente de la Asociación de la Prensa.

Un escritor, investigador o crítico sevillano designado por el señor alcalde.

Secretario: Actuará con voz y voto, y según determina el apartado 1.º del artículo 29 del vigente Reglamento de las Corporaciones Locales, el ilustrísimo

(Pasa a la página 38)

## JUSTA LITERARIA DEL GUADALQUIVIR

- ★ La Junta Local de Fomento de Sanlúcar de Barrameda, en colaboración con el excelentísimo Ayuntamiento y el Ateneo Sanluqueño, celebrará en esta ciudad el día 24 de agosto de 1970, una Justa Literaria, con motivo de la XVI Fiesta de Exaltación del Río Guadalquivir.

PREMIOS

1.º Quince mil pesetas y diploma a un poema inédito de arte mayor, con libertad de metro y rima cuyo tema sea la exaltación del río Guadalquivir.

2.º Quince mil pesetas y diploma a un artículo publicado en cualquier diario o revista nacional sobre el tema «Sanlúcar y el Guadalquivir» antes del día 10 de agosto de 1970.

BASES

1.ª Los trabajos poéticos se remitirán por triplicado, es-

critos a máquina a doble espacio y firmados con un lema, al señor Secretario del Ateneo Sanluqueño antes de las doce horas del día 10 de agosto.

2.ª En sobre cerrado, aparte, que repetirá el mismo tema con que deben señalar los envíos de los trabajos, se contendrán, en forma perfectamente legible, el nombre y dirección completa del autor.

3.ª Los autores de los artículos periodísticos enviarán tres ejemplares del periódico donde se hayan publicado a la misma dirección y con idéntico plazo que se indican en la Base 1.ª, debiendo acompañar un sobre aparte donde se indique su nombre y dirección.

4.ª Se considera obligatoria la asistencia personal de los autores a la Justa Literaria. Sin el cumplimiento de este requisito, que se estima fundamental, no habrá derecho

alguno a la percepción del premio.

5.ª No se darán a conocer los nombres de las personas integrantes del jurado hasta después de efectuadas las deliberaciones.

6.ª El jurado podrá otorgar cuantos accésit estime oportunos, a no ser que su autor señale la expresa renuncia a tal consideración.

7.ª Las obras galardonadas quedarán de propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Sanlúcar.

8.ª Los originales no premiados y las correspondientes plicas serán destruidos, si transcurridos diez días de celebrado el acto no han sido retirados por los autores.

9.ª La celebración de esta fiesta tendrá lugar el día 24 de agosto, a las diez de la noche.

10. El fallo del jurado será inapelable.

## sumario



### SAN SEBASTIAN: FESTIVAL DE CINE

Desde 1953 tiene lugar anualmente el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, muestra cinematográfica que constituye un verdadero acontecimiento en su género, y que alcanza su XVIII edición. Este famoso festival es hoy tema preferente de este número. Lo abre un artículo del profesor Camón Aznar, en el que, con su pluma de humanista y gran historiador de las artes plásticas, nos propone para la creación fílmica un cine vital, cauce de belleza, y no meramente simbólico. Seguidamente viene una serie de textos de escritores, eruditos y críticos especializados, en los que se valora y recapitula la historia y la actualidad del festival. Los firman: Luis Gómez Mesa, *Historia en marcha del Festival Internacional de San Sebastián*; Pascual Cebollada, *Festivales internacionales y festivales españoles*; Angel Falquina, *Tras las huellas del festival*; Eusebio García Luengo, *Crónica por fuera de un espectador mareado e impertinente*; Luis Quesada, *Entrevista con Luis de Echarrri*, y, finalmente, se incluye un *Diario del festival*, que firman José López Clemente, Félix Martialay y Luis Quesada. (Págs. 4 a 20.)

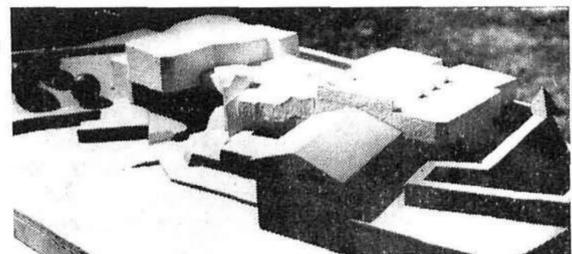


### CONCURSOS «LA ESTAFETA»

Los originales seleccionados hoy para los concursos de la revista son los cuentos *El carguero «Tiffis»*, de Eduardo Tijeras, y *La cita*, de José María Bermejo Jiménez, ilustrados, respectivamente, por Gimeno y Pepi Sánchez, y los poemas *El ojo de la cerradura mira por nosotros*, de Sallustiano Masó, y *Torpemente enamorada*, de Paloma Palao. (Págs. 21 a 25.)

### FESTIVALES DE ESPAÑA

Los ya tradicionales Festivales de España son un claro exponente del arte y la cultura popular. Juan Emilio Aragonés, en documentado reportaje, da cumplida noticia de ello y exalta sus valores más significativos. (Págs. 26 y 27.)



### IV BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE EN IBIZA

En nuestras páginas de arte, junto a las secciones habituales, destaca hoy una crónica y comentario de la IV Bienal Internacional de Arte de Ibiza, escrita por el poeta y crítico de arte Enrique Azcoaga. (Págs. 32 y 33.)

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)

# ARTE Y REA

5-14 de Julio  
1970



XVIII FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DEL CINE DE  
SAN SEBASTIAN

ESPAÑA · ESPAGNE · SPAIN

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

# ALIDAD EN EL CINE

Por JOSE CAMON AZNAR

TRAS la asistencia a un festival como este del Cine de San Sebastián, tan brillante, los problemas se suceden ante este alucinante espectáculo. Y es el primero —quizá porque el plano es más inmediato— el de los nacionalismos cinematográficos. Y aquí nos encontramos, contradiciendo a la habitual propaganda y con un asombro reiterado todos los años, conque el cine más noble, de realizaciones más honestas y levantadas, huyendo de tremendismos eróticos, es el de los países del telón de acero y concretamente el de Rusia. Como la huella más fuerte de este festival, destaquemos la película *Tchaikowsky*, concebida dentro del clima romántico y apasionadamente melancólico del gran músico ruso.

Pero no es nuestra misión el enjuiciar unos films que tienen su sanción en premios y crítica. Sino plantear algunos problemas que están en el mismo corazón de este arte. ¿Arte? Sí, y excelso. Nosotros propusimos hace ya algunos años —y sin éxito— que en la Academia de Bellas Artes se reservaran dos sillas para el mundo del cine. Arte cuya primera y radial diferencia con los demás es el de estar vinculado a la vida misma. Aquí no hay torre de marfil. Todo lo que conmueve al mundo tiene su vibración en la pantalla. Y uno de los errores puede consistir en confundir la realidad inmediata, la de la calle, con la vida. Por eso el realismo gráfico concreto se queda corto si se atiende sólo al ojo de la cámara. Si no recoge también las turbulencias mentales, más anchas y tempestuosas que las del mar.

Pero esto lleva consigo un terrible gravamen. El estar sujeto este arte al paso del tiempo. Diez años de antigüedad corren más el gusto en el cine que un siglo en la pintura. Flor de un día, como la rosa. Ello obliga a una incesante tensión creadora y a una renovación en directrices y técnica, que cuando no se producen, el desencanto vuelve la espalda a los en otro tiempo famosos, como les ha sucedido recientemente a varios directores antes tenidos por geniales. Lo humano, lo que consigo arrastra esta palabra en luces, colores, sonidos, música, diálogo, tiene que ser captado por el cine con vivacidad y llenarlo de justificación conceptual y emotiva. Por eso ocurre el extraño fenómeno de que un arte de valores ópticos o auditivos, como es el cine, fracasa cuando las películas se consagran exclusivamente a temas estéticos. Las experiencias de puras formas, apoyadas en rasgos melódicos, o al revés, no han tenido éxito. Por esto no debe causar demasiada sorpresa que el cine se halle alejado de la pura creación literaria y que los escritores, con alguna excepción no demasiado exitosa, como la de Cocteau, se hallen alejados de los medios cinematográficos.

Este paso del tiempo que hace caer las películas al mismo tiempo que las hojas de los árboles, obliga a una

perpetua recreación para la que no está preparada la mentalidad de los productores. Y ello por la imposibilidad de que los pulmones normales puedan seguir la carrera de los días. Un pintor puede descansar en las formas habituales, sabiendo que, precisamente, la reiteración, la persistencia en su línea estilística, puede ser una de las razones de su éxito. Exactamente lo contrario de lo que ocurre en el cine, cuya arqueología se remonta a cincuenta años. Una generación puede contemplar las películas de su juventud como modelo de un tiempo ya tan extinguido que se convierte en espectáculo histórico. La misma nomenclatura es reveladora. ¿Podría utilizarse la palabra *rancio* en las demás artes con el desdén y la significación de caducado que en el cine? Y, sin embargo, la experiencia nos demuestra que hay películas que conservan su vigencia a través del tiempo. Y son aquellas que han sabido amoldarse a temas intemporales. Cuando la fortuna del director ha unido la magna creación genial de un artista, a pinceladas de su vida lo más intemporales posible. En este sentido recordamos como memorables la de Rembrandt y alguna evocación de Don Quijote. Y creemos que la de Tchaikowsky, ya aludida, de este festival. ¿Cuándo se hará la gran película de Miguel Ángel —la que conocemos es muy mediocre— y la de Cervantes?

Este engranaje de la creación filmica, con lo humano más que con lo artístico, explica que el gran protagonista de las películas sea el director. A él está encomendado el papel creador. A su percepción y agudeza, la referencia a la contemporaneidad sentimental, a la humanidad viviente, a espectáculos que la naturaleza, siempre eterna y siempre distinta para los ojos de los espectadores, ofrece. En 1970, y con sólo diez años de diferencia, la sensibilidad estética ve el paisaje de dos maneras antagónicas.

Este humanismo que caracteriza al cine hace muy peligrosa la utilización de símbolos. Aunque otra cosa parezca, la utilización del símbolo indica sequedad mental. Falta de vigor creador para encarnar en cuerpos y sangres vivos la intención argumental.

Una obra, sea cualquiera su tema, se convierte en simbólica cuando es perfecta. Simbólica del eterno femenino es la Gioconda, y de la gentileza del triunfador, Espinola. No hay que decir que la utilización del símbolo es mucho más fácil y desdeñable cuando es un subproducto. Cuando se inspira en la transposición de planos litúrgicos o en obras maestras del arte. En el cine tiene que palpar la vida misma. La vida es decir su incesante superación, pues hasta la materia tiene, como su esencia, un anhelo de espiritualización. La vida como cauce de bellezas y ejemplaridades, por muy intensa y directa que sea su versión. No como estercolero de erotismos en todas las escalas de la degradación.

# HISTORIA EN MARCHA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN

## ANOTACIONES A UNA LABOR IMPORTANTE

Por LUIS GOMEZ MESA

**T**odo festival de cine ofrece diversos aspectos. Uno, que le define: presentar un panorama de la situación del quehacer filmico de cada año, que puede ser bueno, mediano o malo. Y es ésta la clasificación que corresponde a las películas que se exhiben. Otro, dentro de su enunciado: cumplir un cometido artístico y cultural, en la sección retrospectiva, al dedicar ciclos a directores, países, géneros, estilos. Y facilitar a los distintos profesionales de la complejidad cinematográfica la ocasión de conocerse y cambiar impresiones sobre sus asuntos. Esto se efectúa en almuerzos, cenas, cocteles, en lo que se denomina en terminología expresiva «faceta mundana, social».

Cuanto crearon el Festival de San Sebastián se sabían perfectamente la lección. Con el rótulo de «1.ª Semana Internacional del Cine», un grupo de industriales donostiarros, presididos por don Servando Sánchez Eguibar, delegado de Sindicatos, y con don Dionisio P. Villar como secretario, empezó su labor este certamen. Se celebró del 21 al 27 de septiembre de 1953, en el Teatro Victoria Eugenia, que es donde aún se desarrolla. Programa interesante. Cinco películas españolas: *La guerra de Dios*, de Rafael Gil; *Carne de horca*, de Ladislao Vajda; *Condenados*, de Manuel Mur Oti; *Hay un camino a la derecha*, de Francisco Rovira Beleta, y *Fuego en la sangre*, de Ignacio F. Iquino. Los films franceses: *Todos somos asesinos* y *Los amantes de Verona*, de André Cayatte; *Los orgullosos*, de Yves Allegret; *Teresa Raquin*, de Marcel Carné; *El pequeño mundo de don Camilo*, de Julien Duvié, y *Crin blanca*, de Albert Lamorisse. Donado por el gobernador civil de Guipúzcoa, don Tomás Garicano Goñi—hoy ministro de la Gobernación—, se conceden unos premios «Concha de Plata», solamente a la producción nacional: mejor película, *La guerra de Dios*; mejor fotografía y ambientación, *Carne de horca*; mejor dirección, Rafael Gil; mejor interpretación femenina, Julita Martínez—*Hay un camino a la derecha*—, y mejor interpretación masculina, Francisco Rabal, por *La guerra de Dios*.

Como afirmación de que es propósito del certamen estudiar los problemas del cine, se celebra un Congreso de Directores y Técnicos. Actúa de secretario don Miguel Echarri, que lo es del Sindicato Nacional del Espectáculo.

En el *Programa-Revista*, que edita la Semana se publica un divertido artículo de Pío Baroja—el único escritor de la generación del noventa y ocho que se interesó en su tiempo por el fenómeno filmico—titulado «De cómo existen analogías entre el cine y la patata». He aquí una de sus opiniones: «En *Zalacain*, el *Aventurero* hice un papel de coronel carlista. Si llego a trabajar otra vez, nunca me someteré al maquillaje. No tengo inquietudes acerca de mi físico. No me convencerán. Eso, ¡para

las actrices!...» Esta otra: «El cine es como una confitería.»

Se aplica ya el concepto «festival» al II, en 1954—que se traslada de septiembre a julio—, y la FIAPF le concede la categoría de manifestación, pero sin carácter competitivo. Se otorgan premios, por los críticos, solamente a la participación española: *Sierra maldita*, de Antonio del Amo—mejor película—; Pedro Lazaga—mejor director, por *La patrulla*—; Enrique A. Diosdado—mejor actor, por *Viento del Norte*—, y Marisa de Leza, mejor actriz, por *La patrulla*.

El III Festival—año 1955—se especializa en color y por ello autoriza la FIAPF que se conceda un premio, que lo gana *Días de amor*, de Giuseppe de Santis (Italia).

El IV—año 1956—se celebra contra viento y marea. No se le reconoce oficialmente por la entidad que tiene estas atribuciones: la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Filmicos. Los críticos conceden estos premios: en la producción extranjera: mejor película, *El ferroviario* (Italia); mejor director, Pietro Germi; mejor actriz, Della Noce (Italia), y mejor actor, O. E. Hasse (Alemania). Y en la española: mejor película, *Todos somos necesarios*; mejor director e intérprete, José Antonio Nieves Conde y Alberto Closas, respectivamente, por esa película.

El V—año 1957—es ya oficial. Lo reconoce la FIAPF y le clasifica en la primera categoría, A, la misma que en los certámenes de Venecia, Cannes y Berlín. Es el éxito de una labor intensa, incansable, ilusionada y fervorosa. Se nombra director a don Antonio de Zulueta, experto en manifestaciones internacionales, y secretario a don Ramiro Cibrián, de probada y comprobada actividad y extraordinariamente eficaz. Ya en el calendario de los principales certámenes filmicos, se le infunde una nueva organización.

Y termina aquí el repaso, pormenorizado, de la primera etapa de estos festivales. De utilizar en los demás idéntico procedimiento, alargaría demasiado este trabajo. El Festival de San Sebastián está en marcha: vive y con ansias de superación. Pasó momentos difíciles y no sólo en esos primeros, ya anotados. La historia mejor es la que marcha y mira al pretérito para adiestrarse en lo que se precisa conocer, pero lo que atrae y ocupa su atención es renovar el presente con perspectivas de futuro. Así se verá, en algunos de sus aspectos primordiales de su labor importante, en justo balance final.

### VISITANTES FAMOSOS

Coincidieron en el mismo año, 1958, Alfred Hitchcock, King Vidor y Anthony Mann. Alfred Hitchcock charló con los periodistas sin misterio, sin ningún «suspense». De modo amistoso.

Como un humorista inglés, a lo Chesterton—en lo espiritual, en su ingenio y, en lo físico, en la gordura—y, a veces, con chispas de admirador de Mack Sennet. Se le preguntó si haría una película en España. ¿Policíaca? ¡Claro! Pero no encontraba un guión que le gustase. ¿De ambiente taurino? Como no le asustaban los boicots de las Sociedades Protectoras de Animales y Plantas, le encantaría que ese anhelado guión fuese de ese tema. Se proyectó en ese Festival su película *Vértigo*, pero sólo obtuvo el segundo premio, «Concha de Plata», compartido con la película italiana *Il soliti ignoti*, de Monicelli. Se otorgaba la «Concha de Oro» a la película polaca *Eva quiere dormir*. Hitchcock estuvo pocos días. No es de los que se preocupan de premios. Lo que le importa es el éxito de su obra. En 1959 se programó otra película suya, *North by Northwest* (Con la muerte en los talones) que obtuvo simplemente una mención honorífica en el segundo premio «Concha de Plata», que se concedió a *De los Apeninos a los Andes*, de Fulco Quilicci (Italia).

King Vidor, que preparaba *Salomón y la reina de Saba*, aceptó amablemente la invitación de asistir al Festival. Y habló con entusiasmo de su gran proyecto. Hacer una película biográfica—entre lo verdadero y lo novelesco—de Cervantes, para él «toda una figura quijotesca». Años después se cumpliría este proyecto, pero por otro director.

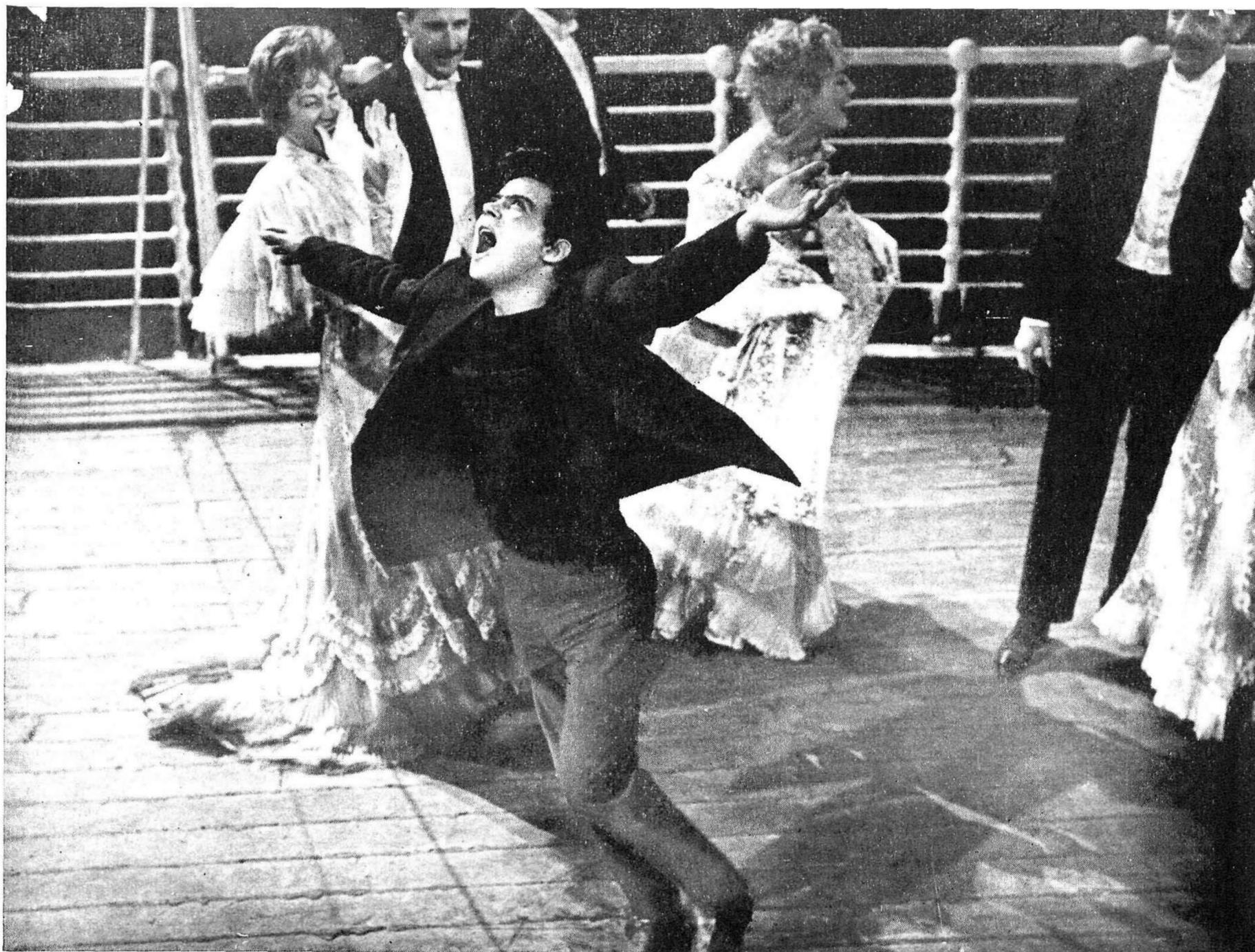
Anthony Mann, que había estado ya en España, en sus conversaciones con críticos y periodistas, descubrió su ilusión de hacer una gran película sobre ese héroe llamado *El Cid*, ciertamente de leyenda pero real.

El año anterior, en 1957, asistió Federico Fellini. Era una estupenda oportunidad la proyección de *Noches de Cabiria*. Muy cordial, cuando se le dijo—en una rueda de prensa—que si conocía nuestra literatura y especialmente la del Siglo de Oro, contestó que además del *Quijote*, novelas picarescas y obras de Calderón, Lope de Vega y Tirso de Molina. Y, naturalmente, *La Celestina*. Se le puso en el trance de que se reconociese incapaz de hacer una película de ambiente español por su falta de preparación.

René Clair, que vive en Rue de Madrid, en un barrio elegante de París, fue un invitado que agradecía constantemente el homenaje que se le dedicó al proyectarse algunas de sus mejores películas.

François Truffaut, triunfante en 1959 en Cannes con *Los 400 golpes*, estuvo en 1960. Muy inteligente, como un director moderno—que es crítico de los demás y de sí mismo—, supo ponerse en situación y dialogó con unos y con otros, con todos los que se le acercaron, de cuestiones meramente cinematográficas.

Jean Luc Goddard, súbitamente famoso en 1959 por *A bout de Souffle* (Sin aliento), asis-



«América, América», uno de los grandes éxitos del Festival

tió al Festival—año 1962— como acompañante de Ana Karina, entonces su mujer, que figuraba, con Jacques Perrin, en el reparto de *El sol en los ojos*, dirigida por Jacques Bourdon. Ganó el premio de interpretación femenina su tocaya Anne Bancroft, por *The Miracle Worker* (El milagro de Ana Sullivan). Y Ana Karina se llevó el Premio Ondas.

## ESTRELLAS Y ASTROS

Ningún músico norteamericano, ni siquiera uno hollywoodense, ha compuesto una canción dedicada a estas figuras de su cine. Y el tema es muy sugestivo y de muy variada significación. Melodías, sí, muchas y muy alegres y de ritmos diversos, trazadas para el teatro, difundidas luego por el cine en películas de gran éxito.

Lo lógico en un festival es que asistan los intérpretes de las películas que programan. Norma que ha seguido fielmente el de San Sebastián.

¿Nombres de artistas extranjeros? Audrey Hepburn, pero no cuando se le concedió el premio de interpretación por *Historia de una monja*, galardón que ratificó la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood al otorgarle el «Oscar», sino otro año. Leslie Caron, Dolores del Río, Kim Novak, Deborah Kerr, Anouk Aimée, Sylvia Koscina, Rossana Schiafino, Anne Haywood, Eva María Saint, Anita Ekberg, Anne Bancroft, Jacqueline Sassard, Agnes Spaak, Alikí Vouyoukiari...

Y de ellos: Kirk Douglas, Alberto Sordi, que oyó el mayor abucheo cuando se premió *Maffioso*; Mario Moreno, «Cantinflas», que disfrutó de una amplia popularidad. Gert Froebe, Cornel Wilde, Jean Marais, Nycolai Tcherkaswo—protagonista de *Don Quijote*—, Peter Sellers, Sidney Poitier, Daniel Gelin, Serge Reggiani, Richard Attenborough, Jack Palance, Jean Servais...

Y artistas españoles: todos. Carmen Sevilla, Emma Penella, Lola Flores, Fernando Rey... Se relevan, para que nuestro cine cumpla el cometido—muy grato—de anfitrión.

## JURADOS

Se han designado personalidades del cine, como a los directores Joseph von Sternberg—que presidió el de 1969—, Fritz Lang—que preside el de este año de 1970, Nicholas Ray... A figuras célebres, como al escritor en lengua castellana Miguel Angel Asturias, Premio Nobel. (El Festival de Cannes le asignó la función y puesto de presidente para el de 1970.) Conchita Montes presidió el de 1967.

Y como está ordenado, representantes de las distintas tareas filmicas: dirección, producción, críticos.

## LABOR DE ANTICIPACION

San Sebastián, que cuidó desde su creación la parte cultural, celebró Semanas de Cine Infantil—la primera en 1956—, de Cine para Educadores, de Formación Cinematográfica. Y exposiciones de libros y prensa cinematográfica.

Se anticipó a los certámenes especializados, como al de Gijón. Y a los cursos de verano—en agosto—de la cátedra de «Historia y estética de Cinematografía» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Una de las mejores iniciativas fue la celebración de las Jornadas de la Escuela de Cinematografía. Ahora efectúa unas Jornadas de Cine Médico. Y otras de Cine Joven.

## PREMIOS

Como pasa siempre—es inevitable—, algunos no sólo muy discutidos, sino estruendosamente rechazados, como el de *La abuela Isabel* (Ita-

lia), en 1957, y *Maffioso*—también de Italia—, de 1963. La mayoría han constituido éxitos artísticos y de público, como *El rostro impenetrable* (USA), de Marlon Brando, en 1961; *La isla de Arturo* (Italia), en 1962; *América, América*, de Elia Kazán, en 1964; *Yo he sido feliz aquí* (Gran Bretaña), en 1966; *Dos en la carretera* (Estados Unidos), de Stanley Donen, en 1967; *Todo un día para morir* (Gran Bretaña), de Peter Collinson, en 1968, y *Gente de lluvia* (Estados Unidos), de Francis Ford Coppola, en 1969.

Polonia ganó una «Concha de Oro» por *Eva quiere dormir* (1958) y Checoslovaquia otra por *Romeo y Julieta en las tinieblas* (1960).

## LO HISPANOAMERICANO

Se celebraba al mismo tiempo que el Festival un Certamen Hispanoamericano. Aunque tenía su propio Jurado y sus premios, podían aspirar las películas presentadas a este certamen a los oficiales. Pero no se quiso entender así. Un equívoco que no interesaba esclarecer. Por eso se suprimió. Es preferible dedicar un certamen exclusivo al cine iberoamericano. No obstante, logró su esplendor, con la asistencia de Emilio Fernández, Dolores del Río y Mario Moreno, «Cantinflas».

## CICLOS

Se han dedicado a cinematografías, a países, a directores, a intérpretes: Cine nórdico, Cine japonés, Georges Méliès, El Indio Fernández, René Clair, Florián Rey, Ladislao Vajda, Buster Keaton, Stan Laurel y Oliver Hardy, Eusebio Fernández Ardavin, Joseph von Sternberg, «Toros y toreros en la pantalla», «Los comics en la pantalla», «Imagen y ciencia-ficción». Se publicaron interesantes volúmenes, la mayoría de Carlos Fernández Cuenca, los de Luis Casca y uno de César Santos Fontella.

## DIRECTORES

Sería injusto olvidarse de los directores del Festival, que llenaron con sus mejores cualidades de capacidad, entusiasmo y trabajo diferentes etapas. Antonio Zulueta, Francisco Ferrer, que compartió un año esa tarea con Felipe Ugarte y José María Aycart; Carlos Fernández Cuenca, que logró en 1964 el mejor Festival, el XII, al ofrecerse por vez primera al público español cine soviético y por la certera y magnífica selección, y su director actual, Miguel Echarri, unido desde los comienzos al Festival, en constante actividad, con mirada profunda y extensa para captar cuanto pueda favorecer al prestigio del certamen.

## EL CINE ESPAÑOL

La suerte del cine español—el nuestro—en el Festival de San Sebastián—nuestro Certamen Internacional—ha sido muy desigual. Productores, directores e incluso artistas, preferían presentar sus películas en Cannes, Venecia, Berlín. Se excusaban con razones que eran lo contrario, puesto que no se obligaba a nadie, ¡allá ellos!... La experiencia les ha demostrado—doloroso aprendizaje—que en esos festivales, salvo el de Berlín, conceden poquisi-

mo interés al cine español. Afortunadamente, cambiaron de parecer, de actitud. Hoy se disputan la participación en este Festival y verdaderamente es un honor.

Descubiertos en un ciclo memorable a las generaciones jóvenes, Florián Rey, como director, e Imperio Argentina, como artista, en *Morona Clara*, *Nobleza Baturra*, como exponentes de un cine español popular, pimpante, de extensísimo éxito de público y también de calidad, se celebró un ciclo dedicado al «nuevo cine español», ciclo que no era retrospectivo, sino actual y con perspectivas de futuro. Dos grandes éxitos de nuestro cine.

No ha obtenido ninguna película española la «Concha de Oro». *La tía Tula* estuvo a punto de ganarlo, pero se llevó la «Perla del Cantábrico» en el Certamen Hispanoamericano. En la lista de galardones, dos «Conchas de Plata», destellan estos nombres y títulos: Manuel Summers, *Del rosa al amarillo*, y Basilio M. Patiño, con *Nueve cartas a Berta*.

Se consiguió que se proyectasen dos películas españolas. En el de este año 1970, el XVIII, se programan *Aoom*, de Gonzalo Suárez, y *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha.

Nuestros deseos mejores son que en la historia en marcha del Festival de San Sebastián resalten en las etapas venideras grandes y merecidos triunfos españoles.



Carmen Sevilla



Actores y actrices premiados en 1962

**E**L Consejo Internacional del Cine y de la Televisión, emparentado con la UNESCO, suele editar un calendario de los festivales cinematográficos que se celebran cada año en el mundo. Es un volumen que a veces ha superado los límites del folleto pero que, a pesar de eso, sólo sirve como orientación o como estadística aproximada: incluso a un organismo internacional, especializado en la materia y con suficiente capacidad de información, se le escapan datos.

La Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF), que interviene con cierto derecho en el establecimiento de dicho calendario, se limita en la práctica a vigilar a algunos, a atender peticiones de reconocimiento (que no otorga con facilidad) y a intervenir de manera directa en los llamados de «categoría A», cuyos premios se reconocen oficialmente.

Parodiando una frase de Larra, bien se puede decir que «todo el año es festival»: comienzan en enero y acaban en diciembre; si en periodismo hubiera la especialización de «enviado especial en festivales», el titular tendría mucho más contacto con el teler que con la sala de redacción. Hasta hace poco—pasa ahora por un eclipsamiento que no parece definitivo—Acapulco se denominaba «Festival de Festivales» y venía a ser, en teoría, como un resumen antológico de las mejores películas que habían pasado por los demás durante el año: algo de lo que los demás vienen haciendo con respecto a los que les han precedido en la temporada, cuyos títulos más notables tratan de acoger en sus secciones informativas.

Hay que renunciar, pues, a un trabajo exhaustivo que, por otra parte, no es necesario en nuestro caso de ahora y limitarse a una visión panorámica que permita ciertas particularizaciones.

Un festival es un fenómeno más complejo de lo que aparenta, de lo que puede ser una programación de mayor o menor calidad. Y es lógico, tanto por lo que el cine representa más allá de su esencia específica, como por lo que elementos ajenos a él lo utilizan para aprovechar en beneficios concretos sus múltiples derivaciones. Y esto, tanto en política como en propaganda, como en fomento de vanidades.

En cierto modo, aun con una dignidad que no han mantenido luego los que han querido imitarlo, también Venecia nació con esas servidumbres. La «Mostra d'Arte Cinematografica de Venezia» nació en tiempos del fascismo, dentro y como una especialización de la Bienal de Arte, y tuvo desde el principio otras tres caras marginales: su inclusión en la política general del fascio, la utilización por el Comune veneciano como banderín de enganche turístico que se reflejara en la plaza de San Marcos y más tarde en los hoteles del Lido y, por último, la ocasión de transacciones comerciales.

Quizá, aunque sin rigor en el orden de prelación, las cuatro caras de un festival, «in genere», podrían ser éstas, con las naturales subdivisiones interpretativas: arte, política, propaganda, industria.

# FESTIVALES INTERNACIONALES y FESTIVALES ESPAÑOLES

## ARTE, POLITICA, MERCADO Y PROPAGANDA

Por PASCUAL CEBOLLADA

Nos gusta colocar en primer lugar el arte, con todos los riesgos. Arte cinematográfico, que ha llegado a dar pie para que se hable de «películas de festival» en contraposición a películas comerciales, estableciendo fronteras donde no es posible. Venecia conserva la palabra en su nombre propio; algunos especializados pretenden sostenerlo en sus motivaciones y en sus últimas razones de ser, pero la verdad es que en éstos suelen agazaparse, a veces de manera muy deliberada e intensa, otras razones de ideologías ajenas al cine como tal. O de promoción turística de un lugar, que se beneficia del aire que los medios informativos dan a las películas y, por tanto, a las personalidades más o menos sofisticadas y famosas que asisten a la manifestación.

De ahí que la propaganda esté en el fondo mismo de los festivales: la que hay, en toda la gama de dosis, en la misma película como obra, y aquella cuya inclusión en el programa puede representar para el país de origen, para sus autores e intérpretes, para la ciudad y el país en que el festival se celebra, cuyo nombre e imágenes están presentes unos días en el amplísimo mundo de la información. En realidad, es una publicidad barata para el turismo.

En cuanto a la política, hay una causa de origen clarísima en algunos—Berlín—y de aprovechamiento sin ambages en otros—la mayoría de los del telón de acero—. (Berlín, isla entre dos mundos políticos, nació como acto de presencia, política en definitiva, en un enclave de ideologías, de influencias y de soldados de ocupación.) Las concretas vicisitudes políticas de Cannes 69 y de Berlín 70 son dos ejemplos agudísimos de lo que de manera abierta, y aunque no haya tenido consecuencias tan espectaculares y extremas como la interrupción violenta del festival, se dan en muchos otros, incluso en los de apariencia más inocua. El cine—y esto no es novedad—puede ser instrumento de ataque, lo que no es malo si se respetan límites de libertad, de respeto y de convivencia.

Los festivales se insertan por sí mismos en el mundo de la cultura general, de la cultura especializada, del cultivo de las masas. Pueden ser la gran oportunidad que a muchos aficionados falta para conocer estilos y escuelas, para ponerse al día en tendencias y procedimientos, para seguir la marcha del cine, en definitiva. (Junto a la sección oficial o de concurso, junto al certamen y a la competencia, junto a la lucha por los premios, los festivales suelen organizar retrospectivas de autores o países, simplemente informativas, mercados de películas para facilitar el intercambio comercial, admiten premios no oficiales que revelan la presencia y el sentido de organizaciones que se ocupan de cine o de aspectos concretos del cine, etc.)

En los festivales se produce una confrontación de criterios, se aquilatan valores, se crean prestigios y se hundén, se vive un clima de exigencias, se establecen contactos de profesionales entre sí y de éstos con críticos y escritores, el periodismo especializado se conoce y se enriquece con experiencias

ajenas, hay una premisa para bases de comunidad internacional y, naturalmente, florece el variopinto mundo de las vanidades, intelectuales y físicas: un festival es una feria, una gran comedia humana, todo un espectáculo fuera de la pantalla, con todo lo que de serio, de cómico y hasta de ridículo hay en las ferias y en los desfiles humanos concéntricos.

Desde Osaka a San Francisco, a Melbourne, a Nueva Delhi, a Pola, a Oberhausen, a Tánger, a Viña del Mar y a cientos más, generales o especializados, las cosas son así. Y, por supuesto, a Mar del Plata, a Moscú-Karlov-Vary, a Venecia, a Berlín, a Cannes y a San Sebastián, que son los festivales «grandes», los que tienen todos los reconocimientos y todos los espaldarazos.

Por supuesto, también a todos los demás españoles.

España tiene también un calendario bastante nutrido. (Escribo este trabajo en una habitación de hotel, por encargo de urgencia, el segundo día del Festival de San Sebastián; temo que la memoria o cualquier factor, con la imposibilidad de consultar documentación, me juegue una mala pasada y se quede en la máquina algún nombre: esa sería mi excusa.)

Los festivales españoles empiezan en San Sebastián y acaban en Palma de Mallorca. Esto en el tiempo. Esto en 1970, que luego nadie sabe si vendrán más, aunque es probable que sí.

Pero antes y después uno se cree obligado a recordar las numerosas «semanas» o «jornadas» de orientación cinematográfica que entidades de aficionados, centros diocesanos, algún veterano cine-club y grupos diversos organizaron desde un lejano principio, desde los mismos años cuarenta, con aspiraciones muy determinadas, pero en las que hay que buscar la fuente de la cultura cinematográfica actual en España y de pomposas manifestaciones ahora vivas: es un homenaje que merecen y que no han tenido.

San Sebastián es «nuestro» festival; el festival «español», del que plumas amigas en este mismo número de LA ESTAFETA LITERARIA escribirán mucho y bien. Es el festival que tiene que dar el tono y el prestigio y por eso hay que cuidarlo. En los demás, predomina la especialización, como tiene que ser.

No sé hasta qué punto se podría hablar de una «política de festivales» en España; creo que la expresión es impropia, puesto que no hay directrices ni imposiciones que desvirtúen el concepto y la organización, más que en la medida que las normas políticas y muy generales, propias de todos los países, pueden reflejarse en su organización y en su desarrollo. En el Ministerio de Información y Turismo hay una llamada «Junta de Manifestaciones Cinematográficas» que entiende en el tema con una intervención absolutamente mínima, que propone las películas que deben representar a España en festivales nacionales e internacionales y que está formada conjuntamente por elementos de la Administración y ajenos a ella, especialistas de reconocidos méritos personales. Si en alguno hay una interven-

ción ligeramente mayor, es en el de Valladolid, pero sólo en cuanto la Delegación Provincial del Ministerio actúa con algunos medios humanos y económicos propios.

Valladolid nos trae de la mano a esta enumeración de nombres y de características con que queremos cerrar esta colaboración. Empieza por no llamarse «festival». Y no lo es, al menos en la acepción generalizada, sino «Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos». Su nombre no deja lugar a dudas por lo que a la especialización se refiere. Quienes la conocen, saben bien que el nombre no es restrictivo ni para prevenir a nadie, sino al contrario: a través de su temática, entendida como avanzada dentro de una rigurosa sujeción a principios inmutables, es la manifestación de este tipo que más influencia ha tenido en el desarrollo y el progreso de la cultura específica en el país. El certamen de películas se complementa con las normales informativas y retrospectivas, pero añade algo más: la celebración de unas conversaciones internacionales, auténticamente internacionales, sobre materias en algún sentido relacionadas con la temática de su nombre; a la Semana de Valladolid se debe la creación en la Universidad de aquella ciudad de la primera cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía que ha funcionado en España; sólo de sus cursos de verano—que ahora son por tres años, durante un intensísimo mes de trabajo, en agosto—han salido más de trescientos diplomados en Cinematografía, con título universitario, capacitados para la enseñanza del Cine a nivel de Enseñanza media y para funciones similares. Valladolid es un ejemplo único en el mundo.

En un campo más extenso, Barcelona, con sus congresos cinematográficos—en los que ha atendido de manera especial a la televisión, al color y a los países hispanoamericanos—y su importante Semana del Cine en Color, es otro motivo de orgullo para España.

Lo mismo ocurre con Bilbao, especializado en cine documental y corto, que ensaya ahora nuevas perspectivas; lo internacional y lo iberoamericano y filipino, que imprimían cierto carácter, se robustecerán más al «crecer» materialmente sus películas. Y con Gijón, esforzado esfuerzo—insisto en la redundancia—en el campo del cine especializado para niños. Y con Sitges y su cine fantástico y de terror; y Benalmádena, con su «cine de autor». Y Molins de Rey, con sus películas españolas. Y, ahora, con Palma de Mallorca, en donde acaba de nacer el Festival del Reportaje Turístico, al que se ofrece allí una sede ideal...

Quizá no pueda hablarse de «política de festivales» en riguroso sentido estricto, pero debería haberla en un sentido tan ancho como la materia requiere y tan profundo como es el deber que todos tenemos de fomentar lo que puede ser bueno para España y para los españoles en tan diversa gama de horizontes. El cine es un «instrumento técnico al servicio del hombre»: será bueno, beneficioso, positivo, enriquecedor, si así lo queremos. Es un compromiso que todos tenemos con nuestros festivales.

# TRAS LA HUELLA DEL FESTIVAL

Por ANGEL FALQUINA

CUANDO tras la sesión de clausura y el último acto oficial, las gentes se dispersan por los cuatro puntos cardinales, después de diez largos días de convivencia, encontrándose a cada paso por la ciudad, reuniéndose en el cine durante las sesiones, coincidiendo en los restaurantes y saludándose veinte veces al día, queda una incógnita por re-

solver, que el tiempo es el encargado de ir despejando poco a poco. La explotación comercial de todo aquello que se ha visto y sobre todo, de los films que por un motivo u otro han sido galardonados con las codiciadas Conchas de Oro y de Plata. Los fallos se han pronunciado. El «suspense» de quién podía ser el favorecido ha quedado atrás, pero...

¿qué suerte les espera a estas películas a lo largo de su vida pública? ¿Llegan todas ellas a ser conocidas por el espectador normal? ¿Tienen éxito o no tienen éxito?

Sin ánimo de resultar exhaustivos, vamos a intentar nosotros dar un breve repaso al destino que les fue reservado a los films premiados en los diecisiete años de vida con que

ya cuenta sobre sus hombros el Festival Internacional del Cine de San Sebastián. Naturalmente, los premios de este año han de ser objeto de un compás de espera.

El Festival, que nació de una manera privada en la trastienda de «La casa del bebé», un establecimiento popular en San Sebastián, de la mano de tres mosqueteros del celuloide (por cierto ajenos a él), Dionisio Villar, Francisco Arana y Julián Merino, dio su primera muestra de vida en el año 1953. No había todavía esas famosas Conchas de Oro y el premio fue otorgado a «La guerra de Dios», aquella buena película de Rafael Gil, que acumulaba galardones (Venecia, CEC, Sindicato) y donde Paco Rabal tenía una de sus más logradas creaciones. Aquel mismo año, el 30 de septiembre, en el cine Rialto madrileño se daba a conocer al público la obra premiada.

Otra película española, «Sierra maldita», de Antonio del Amo, también premiada por el CEC, fue la ganadora del Certamen de 1954 y ésta tras algunos meses de espera, fue también aplaudida por el público normal, el 31 de enero del año siguiente, 1955, en el cine del Callao.

En 1955 obtiene el primer premio una película italiana de Giuseppe de Santis, «Días de amor» (Giorno d'amore), que también estrena con éxito el cine Palace de Madrid (simultaneando con el Pompeya) el día 30 de enero de 1956. Y se concede una mención de honor a la película española «La pícaro molinera», de León Klimowski, divertida versión de «El sombrero de tres picos», triunfo personal de Carmen Sevilla y Alberto Closas, que estrenan los mismos Palace y Pompeya, antes de terminar el año, el día primero de diciembre.

Vuelven los italianos a ser los ganadores en 1956, con una obra importante de Pietro Germi «El ferroviario» (Il ferroviario), que espera los seis meses de rigor, hasta llegar a conocimiento del gran público, siendo estrenada el 14 de enero de 1957, en el Rialto. Y hay otro premio para la española «Todos somos necesarios», de José Antonio Nieves Conde, también con premio sindical y que en cambio es estrenada antes, concretamente el 10 de septiembre del mismo 1956.

Ya consolidado el Festival, con categoría de Certamen de importancia, aparece la primera Concha de Oro, que es adjudicada a aquella simpática película «Sabela» (La nonna Sabela), dirigida por Dino Risi y que estrenan con éxito el Pompeya y el Palace, el 13 de enero del año siguiente. Como se ve los italianos han sido siempre el «ojito derecho» del Festival. Una Concha de Plata se otorga al film alemán «Seguiré tu camino» (Ich suche dich), que dirige el actor O. W. Fischer (que obtiene también premio del CEC), pero que ha de esperar casi dos años, hasta llegar a los espectadores normales. Hasta el 5 de marzo de 1959, en el Coliseum. Y otra Concha de Plata se lleva un film checo (por primera vez conocemos el moderno cine checo) «El abuelo automóvil» (Recedex automovil), de Alfred Ra-



«Del rosa al amarillo», española. CONCHA DE PLATA 1963

dok, una película que tiene mala suerte y que hasta ocho años más tarde no se asoma a las pantallas madrileñas y esto en dos cines populares, el Castilla y el Avenida, de Vallecas (9 de agosto de 1965). ¿Cómo puede haber ocurrido esto con una película premiada en el Festival de San Sebastián? Pues así es y los misterios de la distribución no serán nunca comprendidos por nadie.

En 1958 conocemos al cine polaco, a través de la Concha de Oro, con «Eva quiere dormir» (Eva chce spac), un delicioso film de Tadeuz Chmielewski, que también tiene que esperar lo suyo, hasta el 10 de julio de 1961, pero al menos con mejor suerte, pues es estrenada en el cine Capitol, aunque sea en temporada veraniega. No así ocurre con «Rufufu» (I soliti ignoti), otro exitazo italiano de Mario Monicelli, que se lleva una Concha de Plata y que es presentada en el Coliseum, el 6 de noviembre de este 1958. Otra Concha de Plata es para «Vértigo» (De entre los muertos), primera vez que resulta premiada una película americana, que lleva la firma del maestro Alfred Hitchcock y que estrenan el Palacio de la Prensa y el Roxy A, el 29 de junio de 1959. Hay una mención de honor, para el film argentino «Demasiado joven», de Leopoldo Torres Ríos, que se queda en el anonimato, porque no se llegó a estrenar comercialmente.

El año 1959, plagado el Festival de buen cine, obtiene el máximo galardón la película norteamericana «Historia de una monja» (The nun story), bajo la dirección experta de Fred Zinnemann, con una Audrey Hepburn deliciosa. Hasta febrero de 1960 (el día 1 en el Carlos III, Palacio de la Prensa y Roxy A), no llega a conocimiento del público en general. Vuelve Hitchcock a llevarse un premio con «Con la muerte en los talones» (Not by nordwest), que es presentada este mismo año el día 28 de diciembre, en los salones madrileños Palacio de la Prensa y Roxy B. Hitchcock estaba en sus mejores años. Alemania repite su triunfo pasado, con la mención de honor al film «El resto es silencio» (Der rest ist schweigen), dirigida por Helmut Kautner, pero que tarda casi tres años en llegar a nuestras pantallas, haciéndolo modestamente en el Rex, el 2 de abril de 1962. Y se crea el premio Perla del Cantábrico, para las producciones en habla española. Uno de estos premios es para «Salto a la gloria», la biografía filmada de Ramón y Cajal, obra de Leon Klimowski, con un gran papel de Marsillac, con premios en el Sindicato y en el CEC y que es presentada el 11 de febrero de 1960 en el Capitol. La otra Perla, se la lleva un film mejicano, de Adolfo Garnica, «Viva la tierra», del que no se ha vuelto a saber más.

Estamos en 1960, donde se registra un éxito notorio, «Romeo, Julieta y las tinieblas» (Romeo, Julie etma), nuevo triunfo checo, con su Concha de Oro, excelente realización de Jiri Weiss, pero que tiene que esperar dos años, siendo al fin estrenada en el Richmond, el 26 de marzo de 1962. América, esta



«Joe Kotaloka», checa. CONCHA DE PLATA 1964



«La tía Tula», española. PERLA DEL CANTÁBRICO 1964



«El tigre en la red», italiana. CONCHA DE PLATA 1967

vez, tiene que resignarse con la Concha de Plata, a través de su film «Piel de serpiente» (The fugitive kind), magnífica obra de Sidney Lumet, que tarda nada menos que cuatro años en llegar a las pantallas comerciales, el 29 de marzo de 1964, en el Real Cinema. Algo que tampoco es muy fácil de comprender. La Perla del Cantábrico es concedida a un film mejicano, «Simitrio», de Emilio Gómez Muriel, que también es premiada por el CEC y que es presentada el 26 de octubre de 1961, en el cine Madrid, por entonces especializado en producciones mejicanas.

Marlon Brando, actor de renombre universal, es el director de «El rostro impenetrable» (The one eyed Jack), que es galardonada con la Concha de Oro y que es presentada dentro del mismo año, el 25 de diciembre, en el Carlos III, Palacio de la Prensa, Consulado y Roxy A. Vuelven los polacos a tener su premio, una Concha de Plata, con «Las visitas del presidente» (Odwiedzinz prezident), de Jan Batory, que es lanzada luego de forma inmerecida en el Imperial, el 3 de mayo de 1962. Y hay dos Perlas del Cantábrico, que hasta ahora, a los nueve años, permanecen ignoradas del espectador corriente, «La sed», argentina, de Lucas Demare. Y «Río arriba», mejicana, del mismo Adolfo Garnica, de antes, quien por lo visto no tiene suerte más que para los premios.

«La isla de Arturo» (L'isola de Arturo), de Damiano Damiani, trae a los italianos otra vez a primer término, con su Concha de Oro, siendo la película presentada en Madrid el 25 de febrero de 1963, en Callao y Richmond, donde convalida su éxito inicial en el Festival. Por primera vez, la producción francesa obtiene un premio en San Sebastián, con «La delación» (La denontiation), de Jacques Doniol Valcroce, Concha de Plata, que no es estrenada hasta el 1 de julio de 1963, en el cine Avenida. Y la Perla del Cantábrico se concede a «Pueblito», obra mejicana del Indio Fernández, que luego no llega a ser conocida del público.

Hay un año flojo, el 1963, en que la Concha de Oro, otorgada a «El poder de la mafia» (Maffioso), de Alberto Latuada, provoca protestas muy apasionadas, sin perjuicio de lo cual es presentada el 25 de junio del año siguiente en el Capitol y no es rechazada por los espectadores. Y llega el «nuevo cine español». Manuel Summers, ídolo del momento, se lleva la Concha de Plata y la Perla del Cantábrico por su célebre «Del rosa al amarillo», que obtiene también premios en el Sindicato y en el CEC y que es estrenada en este mismo año, el 5 de septiembre en el cine Coliseum. Un auténtico taquillazo de público.

Cuando en el año 1964, la dirección del Festival, recae sobre manos expertas, la Concha de Oro se la vuelve a llevar el cine americano con «América, América», del famoso Elia Kazan, que tras el medio año de rigor, es presentada comercialmente el 1 de febrero de 1965, en el Carlos III, Roxy A. Los checos convalidan su bien ganado prestigio con una obra menor «Joe Kotaloka»

(Limonadovy Joe), de Oldrich Lipsky, que como de costumbre pasa un largo calvario para su estreno, que al fin tiene lugar el 8 de julio de 1968, cuatro años más tarde, en locales de segunda categoría, como el Palacio del Cine, Candilejas, Marvi, Urquijo y Concepción. Otro director español, de la nueva ola, Miguel Picazo, al que también dan sus premios el Sindicato y el CEC, es galardonado con la Perla del Cantábrico, por su «opera prima», «La tía Tula», que se estrena en el Lope de Vega, el día 21 de septiembre de este mismo año.

Los americanos con «Espejismo» (Mirage), dirigida por Edward Dmytrich, se llevan la Concha de Oro de 1965. Un magnífico film, que es presentado el 11 de septiembre del mismo 1965 en el cine Gran Vía madrileño. Pero otra Concha de Oro, concedida a los checos por «La reineta dorada», de Otokar Vavra, no llega a salir al gran público y solamente es luego conocida a través de los Cine Clubs. Como tampoco se vuelve a oír hablar de la Concha de Plata «Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes», argentina, de Fernando Siro, ni de las dos menciones de honor: «El Desna encantado», de Yulia Soltzeva, film presentado por la URSS, y «El desarraigado», película cubana de Fausto Canel.

Por primera vez los ingleses resultan premiados en San Sebastián, el año 1966, con «Retorno al pasado» (I was happy here), dirigida por Desmond Davis, que no se estrena hasta dos años más tarde, el 29 de enero de 1968, en el circuito de Españolito, Canciller, Infante y Alvi. Se conceden dos Conchas de Plata: una al film francés «Mientras haya salud» (Tant qu'on aura de santé), que es estrenada pocos meses después con notable éxito (24 de octubre de 1966 en Gran Vía, Canciller y Españolito) y otra a la película española «Nueve cartas a Berta», de Basilio Martín Patino, que tarda algo más, hasta el 27 de febrero de 1967 en Pompeya y Palace.



«Hugo y Josefina», sueca.  
CONCHA DE PLATA 1968



«Todo un día para morir», inglesa. CONCHA DE ORO 1968

«Dos en la carretera» (Two for the road), es la película que obtiene en 1967 la Concha de Oro y que también tiene premio en el CEC. Procede de marca americana y la firma Federico Raphael, siendo estrenada muy pronto, el 16 de octubre en el cine Avenida. Pero de las dos Conchas de Plata, sólo llega al gran público «El tigre en la red» (El tigre), de Dino Risi, con una graciosa intervención de Vittorio Gassman, que es presentada el 6 de noviembre en el circuito de Palacio de la Prensa, Velázquez, Progreso y Bilbao. La otra Concha, «Asesinato a la checa», aún permanece ignorada.

En el Festival de 1968 vuelven los ingleses a obtener el máximo premio, la Concha de Oro, con «Todo un día para morir» (The long day diyn), de Peter Collison, que espera hasta el otro año para ser estrenada en el Gran Vía (10 de febrero de 1969). Y ninguna de las otras películas premiadas con Concha de Plata ha llegado todavía hasta nosotros. «Verano en la montaña», húngara, de Peter Bacso. «Dita Saxova», checa, de Antonin Moskalyk. Y «Hugo y Josefina», sueca, de Kjell Grede, que anda ahora incluida en programaciones de cine infantil.

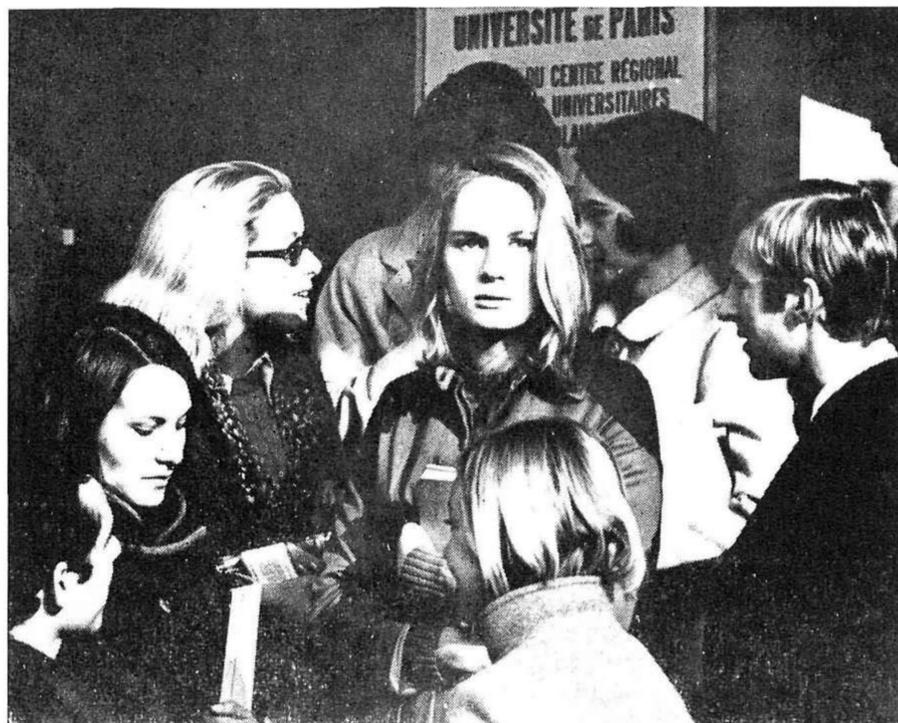
Finalmente, de los premios de 1969 no ha llegado hasta el público la Concha de Oro, que fue otorgada a «The rain people», de Francis Ford Coppola. Ni tampoco, «Une femme douce», de Robert Bresson, galardonada con Concha de Plata. En cambio fue dada a conocer y no muy pronto, la otra Concha de Plata, «Los desafíos», film español de Claudio Guerin, Jasé Luis Egea y Víctor Erice, presentada en el cine Pompeya el 23 de abril de 1970.

Como puede verse, no han sido, desde luego, muchas las películas que respaldadas por los premios del Festival de San Sebastián, debían haber sido objeto de preferencia en su exhibición y, sin embargo, se han quedado anónimas. Pero de todas formas, no cabe la menor duda de que un premio en nuestro primer certamen, es ya una garantía de solvencia, salvo contadísimos casos.

Anotemos, por último, una curiosa estadística que demuestra que con excepción del Japón, que hasta ahora no ha logrado nunca un pre-

mio, todas las demás cinematografías han sido galardonadas, algunas repetidas veces. Entre Conchas de Oro, Conchas de Plata y Menciones, el resultado hasta 1970 es éste:

Películas españolas, nueve. Películas americanas, nueve. Películas italianas, ocho. Películas checas, seis. Películas mejicanas, cuatro. Películas francesas, cuatro. Películas alemanas, tres. Películas argentinas, tres. Con dos premios figuran: Polonia, Inglaterra y la URSS. Y con uno: Cuba, Hungría y Suecia.



«Une femme douce», francesa. CONCHA DE PLATA 1969



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

## CRONICA POR FUERA DE UN ESPECTADOR MAREADO E IMPERTINENTE

**B**IEN sabe Ramón Solís que no tenía ninguna gana de acudir al Festival de Cine de San Sebastián, porque no van conmigo tales festejos, lo cual no significa que no sean hermosos, divertidos e interesantes en muchos aspectos. Se trata, claramente, de mis limitaciones, taras e impedimentos. Padezco misonicismo, no me gusta viajar, no me agradan las ciudades veraniegas en plena temporada, me cohíben ciertos hoteles de lujo, no me complace ver tanta película en tan poco tiempo. Pero como soy también hombre curioso, social, a quien agrada la gente en alguna medida y siento profundamente la amistad—unas cuantas menudas contradicciones—, pues acudí por vez primera al famoso festival.

Careciendo de vocación ermitaña y gustando de ciertas manifestaciones, cinematográficas o no, no resulta difícil imaginar qué es un festival. No me esforzaría por volver, pero tampoco me ha defraudado. Resulta tan bullicioso como yo suponía, con las naturales mezclas y competencias de vanidades candorosas, con sus ceremonias conmovedoramente ridículas, con el aire verbenero y gárrulo que suele mostrar todo cuanto despierta la curiosidad de las gentes, con ese peculiar matiz de estupidez publicitaria y de búsqueda y afán artísticos nobles que el cine ostenta casi exclusivamente en nuestro tiempo. Es un fenómeno nuevo y, sin duda, apasionante. Feria y fiesta de salón, espectáculo y exhibición, algo tan complicado como una función de ópera, unos juegos olímpicos o una feria del campo.

¡Y la labor previa de selección de películas y de personas! ¡Qué difícil elegir! ¡Qué organización tan complicada se precisa para todo ello! Ahí es nada, meter en un festival varios centenares de personas, pretendiendo saber quiénes son, con su documentación, su carnet con foto—previsión que se me antoja excesiva—, alojamientos, vales de comida... Y saber a quiénes se ha de invitar más y quiénes un poco menos. Admirable e indispensable burocracia.

Pertenezco a un género de espectadores a quienes ver más de una película a la semana les produce confusión y hastío. Si se amontonan en el recuerdo y en pocos días, me cuesta trabajo precisar temas, maneras y estilos. Y los rostros y expresiones de los intérpretes me provocan mayor zarabanda.

Además, para meterse en el cine a las once de la mañana o a las cinco y media de la tarde se necesita un entusiasmo del que carezco, aparte de que se irrita mi modesta claustrofobia si estoy en un local oscuro mientras en la calle hay luz solar.

Envidiaba y admiraba al numeroso y aguerrido grupo de jóvenes que iban de preferencia al Astoria y a Miramar con denuedo y fervor a prueba de decepciones. Claro que en estos casos y en tales cantidades no se pueden esperar obras geniales a cada momento ni en el cine ni en ninguna otra manifestación. Es de presumir casi siempre cuál será la proporción de lo discreto, de lo malo o de lo regular. ¿Para qué esperar sorpresas?

De aquellos jóvenes saldrán de seguro los

críticos y directores del futuro inmediato. Son los verdaderos entusiastas del certamen que acuden a ver todas las películas del concurso y no se pierden ninguna de la informativa ni de la retrospectiva, este año dedicada—esta última sección—al llamado cine negro norteamericano.

Muchos van a San Sebastián desde Madrid, donde han visto en el año doscientas o trescientas películas, representando a revistas archiminoritarias, hospedándose dificultosamente, comiendo bocadillos, esperando reforzar su alimentación con algún cóctel que otro.

Entre ellos se reclutan también los fanáticos e intransigentes, cuantos quieren hacer del cine el arte supremo de nuestro tiempo. Se quedan en éxtasis ante cualquier rasgo que para ellos viene a expresarlo todo y se indignan ante lo que consideran trivial. Heroicos, dogmáticos y naturalmente pedantes muchachos. Son acaso los que hacen que el festival sea algo más que una brillante fiesta social o un legítimo comercio de películas.

El público del Victoria Eugenia es muy distinto. Señoras elegantes—más elegantes e interesantes, por supuesto, que las artistas en general—a las que da casi lo mismo una película que otra, profesionales aburridos, actores que van a ser vistos y retratados—duro oficio—, publicitarios de toda laya, críticos tenaces, zascandiles del género más diverso, curiosos desocupados e influyentes, personajes oficiales u oficiosos, miembros de las delegaciones que nunca se sabe con precisión quiénes son, salvo en el riguroso fichero del festival, periodistas e informadores, más informadores y periodistas pertenecientes a los llamados medios de comunicación...

Pues de lo que se trata tal vez es de que se hable mucho y que se escriba mucho, y que se meta mucho ruido. La consabida publicidad que todo lo avasalla. Hay que llenar mucho papel y hay que retratar a mucha gente y tomar infinitas declaraciones de todo el mundo. ¡Cuántos intereses mueven el cine! ¡Cuántísimo dinero! ¡Cuánto enredo y artilugio de la publicidad y de la comercialidad, donde casi todo es mostrenco e ingenuo y, al mismo tiempo, muy calculado y complicado!

Así ocurre con todas las cosas en las que interviene tantísima gente, cuyo gusto es preciso buscar y halagar o, en su defecto, inventar. Y, del otro lado, muchísimas otras personas—o las mismas—que se dedican a esa búsqueda y a ese negocio. Y para ello deben verse y compararse unas docenas de películas en poco más de una semana y premiarlas de una u otra manera y más o menos, con arreglo a clasificaciones arduas o caprichosas.

Y todo ello debe ser para llevar a cabo una especie de concentración de ruidos y de luces, para llamar la atención, para llenar mucho papel, como digo, con destino a periódicos y revistas, a emisoras y televisiones. Montañas de papel con fotos, biografías, detalles, pormenores, entrevistas, declaraciones, más biografías... ¡Cuántísimo papel para llenar papel y para los otros medios de información! ¡Cuántas declaraciones en su mayoría tontas e innecesarias! ¡Cuántas ruedas de prensa donde se repiten cosas obvias y donde nos enteramos de que el actor debe compenetrarse con su papel! ¿Pues y las fotos? Cientos y miles de fotos.

Y, luego, las películas pueden ser vulgares o pretenciosas, porque es muy difícil que sean originales y de interés apasionante. Resulta difícilísimo en este campo inmenso y limitado del cine como en todos los demás. Y aunque hayamos de ver pronto las películas en Madrid y en las otras ciudades y pueblos, dejaré para el próximo número de LA ESTAFETA LITERARIA el aludir a alguna concreta de las proyectadas en el festival.

**ENTREVISTA CON**

# MIGUEL DE ECHARRI,

**DIRECTOR DEL  
FESTIVAL  
CINEMATOGRAFICO  
DE  
SAN SEBASTIAN**

Por **LUIS QUESADA**



**E**N 1953, fecha del I Certamen Cinematográfico de San Sebastián. Miguel de Echarrri desempeñaba el cargo de secretario general de los congresos que tuvieron lugar en el seno del certamen. Al año siguiente ocupaba la secretaria general del Comité Ejecutivo. Lo mismo que en el tercer festival. A partir del sexto es miembro vocal de dicho Comité Ejecutivo hasta que, en 1965, es designado director del festival.

Miguel de Echarrri, donostiarra, prestigiosamente vinculado a la producción cinematográfica española, conocedor profundísimo de los entresijos y problemas del «Festival de España» desde su iniciación, ha conseguido situarlo en la primerísima fila de los certámenes de cine mundiales, a idéntica altura que los de Cannes, Venecia y Berlín, después de vencer no pocas reticencias y dificultades. Sobre esto le preguntamos:

—Efectivamente, las relaciones con la Federación Internacional de Productores de Films, organización que controla y califica a escala universal este tipo de manifestaciones, no pueden ser mejores. No es mérito mío, sino del equipo organizador del festival haber conseguido que, en estos últimos años, no solamente no se nos haya dirigido ninguna amonestación, sino que la FIAPF nos exprese su satisfacción por el desarrollo de nuestro festival. Justamente esperamos la visita del presidente y del secretario general, que serán nuestros huéspedes este año.

—Y no obstante, según rumores, el festival tiene dificultades...

—Todas vienen por el lado económico. Al hacerme cargo de la dirección del festival puse como condición no intervenir en la administración..., no firmar un solo «páguese». Pues siempre tropiezo con el mismo problema: dinero..., mejor dicho: falta de dinero. San Sebastián está al mismo nivel que Cannes o Berlín..., con una diferencia de presupuesto inimaginable. No podemos hacer todo lo que queremos porque los recursos son más que reducidos y estos agobios de caja se re-

flejan en la promoción, en la labor de captación de películas, en el desarrollo diario del festival. Veremos si el año que viene se remedia, al menos en parte, esta situación que nos ata las manos más de la cuenta.

—Me habla usted de escasez de dinero y al mismo tiempo están adelantados los proyectos de un palacio del festival en gran estilo.

—Es cuestión aparte. El proyecto de derribo del viejo edificio del Kursaal para sustituirlo por un gran palacio donde se alojaran las salas de proyecciones y todos los servicios del festival, marcha satisfactoriamente una vez dirimidos los pleitos que enfrentaban a los propietarios del actual Kursaal con el Ayuntamiento de San Sebastián. El palacio del festival será propiedad municipal. La organización del festival no desembolsará ni una peseta. Cuando me refiero a dificultades económicas pienso en el presupuesto ordinario con que nos desenvolvemos para cubrir los gastos de organización de cada certamen. Estos fondos provienen en su mayoría de la administración municipal. Es el Estado quien debe incrementar su aportación. Yo espero que lo hará para el próximo año. Las cosas saldrán adelante.

—¿Ve usted con optimismo el futuro del Festival de San Sebastián, a pesar de las dificultades que tienen los demás?

—Esas dificultades son accidentales. Cannes las tuvo el pasado año. Este ha transcurrido con normalidad. Berlín ha tenido ahora su problema por simple error de apreciación de sus organizadores. Son problemas que pasan, pero el festival queda. Mientras haya cine habrá festivales, porque siempre será necesario reunir en un lugar y en un momento una muestra del cine que se está haciendo en ese tiempo a lo largo y ancho del mundo. Esa es la misión del festival.

—¿Ve usted sólo el futuro de los festivales de competición, éstos que podríamos llamar generales, o cree que serán sustituidos entera-

mente por los festivales temáticos dedicados a un aspecto parcial?

—Cada uno tiene su finalidad. Los festivales de competición son irremplazables por los temáticos porque sólo ellos pueden ofrecer una imagen completa de la producción cinematográfica de la actualidad. Películas comerciales y no comerciales, de mayor o menor nivel intelectual, pero cine vivo, del momento. Yo no creo que un festival deba montarse para dar satisfacción a un grupo determinado, casi siempre minoritario. El tono de un festival independiente debe darle justamente la producción. Este año, por ejemplo, tenemos más películas «minoritarias», pero es obra del azar, no de un propósito nuestro determinado. Tampoco creo en el festival de estrellas. El star-system ha terminado. La juventud de hoy ha evolucionado con respecto a una decena de años atrás. Es más realista, se aleja más de lo ficticio. En el cine le interesa el tema, el meollo del asunto. Y no olvidemos que la gran mayoría de los espectadores de cine son jóvenes. He leído hace poco unas estadísticas que demuestran que en los Estados Unidos el mayor porcentaje de espectadores de cine son jóvenes entre los dieciséis y veintidós años; en Japón, entre los dieciocho y veinticuatro. A mí me interesa que al festival asistan quienes han hecho las películas: técnicos y actores, pero me parece ridícula esa pretensión de que vengan estrellas de relumbrón y estariettes más o menos escandalosas.

Festival, pues, independiente, para mostrar con la mayor objetividad y lealtad posibles el quehacer filmico del momento en que se vive, sin acudir a los fáciles éxitos de público proporcionados por la presencia de tal o cual figura lanzada a una gloria, las más de las veces efímera, por un sistema hábil de publicidad. Festival para todos: intelectuales o comerciantes del cine, de aquí o de allá, festival que se gane cada día, tesoneramente, el respeto de quienes en uno u otro puesto, pertenecen al ancho y complejo mundo del cine. Estos son los propósitos de Miguel de Echarrri, que año tras año se van cumpliendo.

# DIARIO DEL FESTIVAL

xviii festival internacional del  
cine de san sebastián  
5 al 14 de julio de 1970  
ESPAÑA SPAIN ESPAGNE

Escriben:

JOSE LOPEZ CLEMENTE,  
FELIX MARTIALAY,  
LUIS QUESADA



## domingo 5

A LAS siete de la tarde, solemne sesión de apertura en el palacio de San Telmo, bajo la presidencia del director general de Cultura Popular y Espectáculos, señor Thomas de Carranza, y las autoridades donostiarras.

La primera proyección del Festival tiene lugar a las diez de la noche, en el Teatro «Victoria Eugenia». El film es *The shoot horses don't they*, cuyo título ha sido absurdamente convertido en español por **Danzad, danzad, malditos**. Se presenta fuera de concurso por haber participado en el pasado Festival de Cannes.

*The shoot horses...* ha sido realizada por el americano Sidney Pollack, sobre la novela homónima de Horace McCoy, un «best-seller» ambientado sobre la época de la recesión económica americana de los años treinta, cuando hombres y mujeres vagaban de un lado a otro del país buscando un trabajo de fortuna o la ocasión de ganar de cualquier forma unos dólares para aguantar unos días más. McCoy centra su narración en un curioso espectáculo surgido por esas fechas: los «marathones», competiciones de baile sobre la resistencia de los concursantes que duraban semanas y aun meses hasta acabar con la resistencia física de las parejas participantes. Para los espectadores constituía un medio de evasión de sus propios problemas. Para los concursantes el

sistema momentáneo de encontrar techo y comida durante el tiempo que permanecían imbatidos, amén de la posibilidad de alcanzar el premio final de varios cientos de dólares.

Pollack, apoyándose en la novela, ha construido un tremendo cuadro de la degradación humana. También de la estupidez, la crueldad, la indiferencia ante el dolor ajeno, el egoísmo... de los hombres. Con una espléndida fotografía en color, que ha encontrado ángulos inéditos de captación y un montaje trepidante, agilísimo, más el trabajo de tres actores fuera de serie: Gig Young, Jane Fonda y Michael Sarracin, Pollack (autor de *Propiedad condenada*) introduce al espectador en un mundo de locura y ruindad, envuelto en el oropel barato de una sala de baile cualquiera, regentada por un tipo duro, negociante, cínico, admirablemente encarnado por Gig Young, el veterano actor que nos ha sorprendido por la admirable justeza con que ha desempeñado su difícil papel.

Acaso el único reproche que se puede hacer a la película es la reiteración angustiosa de este baile sin fin que hunde en la miseria física y moral a quienes toman parte. Pollack ha querido transmitir al espectador esta angustia de los personajes girando en un torbellino absurdo, esta misma absurdidad de la situación, y no ha podido —porque era prácticamente imposible— salvarse de caer en una insistencia abrumadora que pesará posiblemente en los resultados taquilleros cuando la película pase a la explotación comercial.

L. Q.

## lunes 6

*LES choses de la vie*, de Claude Sautet (Francia) inaugura las sesiones informativas que tienen lugar a primeras horas de la tarde en el Cine Astoria. Interpretada por Michel Piccoli y Romy Schneider, es un ejercicio brillante de realización (cámara, montaje, etc.), pero nada nuevo nos dice. Nada queda al espectador tras la proyección. No llega a interesarnos esta historia vulgar del hombre seguro de sí mismo, «naturalmente» con relaciones extramatrimoniales, que muere en un estúpido accidente automovilístico evocando los pequeños pormenores de su vida.

La primera de las películas a concurso es *O cerco*, de Antonio Cunha Telles (Portugal). El director pertenece a la joven generación del cine luso. Esta es su primera película, después de haber producido obras tan interesantes como *Os verdes annos* y *Belarmino*. *O cerco*, presentada en la sesión de tarde del Victoria Eugenia, adolece de todos los vicios de una «opera prima», donde se quiere poner muchas cosas, hacer alardes de audacias y demostrar que se sabe de cine. Hay demasiadas reminiscencias de los primeros films de la «nouvelle vague» francesa, demasiadas escenas gratuitas (la larga escena de la efusión amorosa de la protagonista con el fotógrafo publicitario, el partido de fútbol, etc., etc.). La realización es desmadejada y torpona. Se salva la interpretación natural de María Cabral. Por el contrario, se nota muy fuertemente la ausencia de un guión trabajado y de un plan de rodaje. La historia es ingenua, inverosímil y pretenciosa. Antonio da Cunha ha querido hacer un estudio sobre la insatisfacción de una joven casada, perteneciente a la burguesía lisboeta, que intenta encontrar un sentido a su vida. Pero nos resulta incluso risible que sólo lo encuentre aparentemente en escenas y situaciones casi de burdel.

También a concurso iba la última película del día, presentada por Hungría: *Utazás a koponyán korul*—Viaje en torno de mi cráneo—, realizada sobre un libro del novelista Frigyes Karinthy, por Gyorgy Revesz, uno de los jóvenes directores húngaros que están situando la cinematografía de su país en un lugar descolante del panorama mundial.

El libro de Karinthy es la narración autobiográfica de los trastornos psíquicos sufridos por el autor a consecuencia de un tumor cerebral. Ruidos como los de un tren en marcha, alucinaciones, visiones desordenadas de la realidad entremezcladas con recuerdos de lecturas o de hechos históricos... Esta algarabía de sensaciones confusas y sugeridoras al mismo tiempo, dan ocasión al realizador del film para montar un espectáculo visual que en algunos momentos recuerda la obra última de Federico Fellini, aunque aquí se «vea» demasiado la tramoya. Es una lástima que el sistema de subtítulos no permita al espectador español captar la totalidad del diálogo, que sospechamos debe ser muy rico en ideas, en ingenio y calidad literaria. *Viaje en torno de mi cráneo* es



«Danzad, danzad, malditos»



«Viaje en torno de mi cráneo»

obra insólita en la producción de los países socialistas, a pesar de la carga política que supone las abundantes alusiones a la situación política de los años treinta. La presentación es brillante y la realización superior a un término medio. Nos hallamos ante una gran película para Arte y Ensayo o Cineclubs, siempre y cuando se trabajase algo más el subtítulo.

L. Q.

## martes 7

Hoy, día de San Fermín. Los ecos del encierro pamplonico parecen llegar hasta San Sebastián. Con las proyecciones de la Sección Informativa, que se inician hoy en el cine Astoria, comienzan las carreras, de cine a cine, de quienes no quieren perder película. La anunciada para hoy pertenece, según nos dicen, al nuevo cine brasileño, pero ni por su estilo, ni por su temática, ni sobre todo por su inquietud podríamos relacionarla con ninguno de los films del conocido «cinema novo». Este adolescente, protagonista de **Marcelo, zona sul**, es como tantos jóvenes erráticos que se pasean hoy por las pantallas del mundo, de indecisas preocupaciones, sin más trascendencia que hacer que la película se consuma por sí misma, a base de cámara en mano, de camaradería campestre y, al final, después de un intento para liberarse de la familia y del padre «opresor», volver sumiso al redil a continuar sus abandonados estudios. Como se comprende, se trata de un film vulgar que no consigue despertar mayor interés que la juventud de los protagonistas, a quienes el director unas veces les deja a su aire y consigue los mejores momentos, y otras les obliga a actuar ante la cámara, con diálogos aprendidos, que es cuando nos convencen menos. Es decir, no nos convencen en absoluto. En resumen, film nada informativo del cine brasileño, ni siquiera a nivel de cine espectáculo.

Y salgo disparado hacia el Victoria Eugenia, donde acaso veamos una muestra auténtica del «cinema novo brasileiro» trasplantado al retablo del ruedo ibérico, pues allí se va a proyectar **Cabezas cortadas** de Glauber Rocha, el film esperado con más inquietud de todo el festival, por la personalidad de su discutido realizador, acreditada en **Barravento**, **Dios y el diablo en la tierra del sol** y, últimamente, en **Antonio das Mortes**. La violencia concreta que mostraba Rocha en obras anteriores la cambia en esta película por el esperpento ibero-americano de una corte de los milagros mal asimilada y creo que realizada con precipitación y hasta con descuido. La ausencia deliberada de una estética, ya apuntada en **Antonio das Mortes** y de una narrativa al uso no es ningún descubrimiento a estas alturas y las agresiones que llenan cada una de las

partes de este retablo, pierden en ocasiones su objetivo a fuerza de esoterismo. Existe una poética, más latente que concreta, pero no dentro de la línea de surrealismo. Todo ello hace de **Cabezas cortadas** un film a veces de difícil comprensión, que se queda a mitad de camino entre la poesía y la provocación, que, aunque pretendida, queda en la lejanía. Rocha, evidentemente, no ha asimilado los elementos de raíz española que maneja y me atrevería a decir que tampoco los hispano-americanos, y por ello no se integran ni unos ni otros en profundidad en el ambicioso propósito de esta película, que, a mi juicio, queda reducida a un proyecto de lo que hubiera podido ser **Cabezas cortadas**, con menos confusión y una maduración más lenta y meditada. Si Rocha no ha pretendido hacer—según sus declaraciones—una película española, tampoco se puede decir que por agitar en su coctelera ritmos y sonos de acá y de allá y anotaciones políticas, sociales y religiosas, nos ha dejado un film sobre el tercer mundo. Creo justo destacar la labor de Rabal, quien se ha identificado con entusiasmo a un personaje, el dictador Diaz, bastante ingrato y al que el actor sirve en cuerpo y alma—nunca mejor dicho—con sinceridad y entrega absoluta, principalmente en la escena del monólogo inicial, la única de lucimiento para que un actor pueda demostrar que lo es. La proyección de esta película, tanto en la sala más conformista del Victoria Eugenia como en la más inquieta del Astoria ha sido acogida con ruidosos pateos y calurosos aplausos, lo que parece anticipar el carácter polémico del film. A la salida, grupos en la terraza y en la barra del Guria, discuten sobre esta película y el cine de Rocha.

Por la noche, cambio total de panorama, hasta el punto de que alguien recuerda lo que se ha dicho otras veces: Que los rusos son los que hacen las películas de derechas. **Chaikovski** (seguimos la ortografía más aproximada a la pronunciación española) de Igor Talankin, director cuyos films **Serioja** y **Las estrellas del día** han representado ya a la URSS en otros festivales, es de las películas que los soviéticos gustan de enviar a los países occidentales y que unas veces se basan en obras literarias o teatrales de fama internacional y otras en biografías de los más famosos nombres de Rusia. (**Puchkin** de Marlen Khutziev, **Un gran amor de Chekov** de Sergio Yutkevitch.) El año pasado enviaron a San Sebastián una versión exhaustiva de **Los hermanos Karamazov**. La película de este año no está, desde luego, en la línea del cine más joven de la Unión Soviética, representado, por ejemplo, en **Andrei Rublev** de Andrei Tarkovski, **El primer maestro** de Mikjalkov, **La caída de las hojas** del georgiano Otar Ioseliani o **Sin resquicio en el fuego** de Gleb Panfilov. Dentro del cine académico últimamente visto, **Chaikovski** es la realización más conseguida por la forma en que los apuntes biográficos del gran compositor se insertan en las páginas musicales, hoy tan famosas, y en el ambiente en que se desarrolló su inspiración. Más que de una biografía hay



«Cabezas cortadas»



«Chaikovski»

que hablar aquí del proceso de la creación artística a través de la figura del músico. El reciente descubrimiento de una abundante correspondencia, hasta hace poco desconocida, ha servido para trazar un retrato más completo de las relaciones del compositor con su maestro y amigo Antonio Rubistein y con su protectora la señora Von Meck, sin ensañarse en los desviados perfiles de su vida, aunque quedan suficientemente apuntados. La gran tradición musical de los rusos en todos los tiempos y que los soviéticos han sabido conservar y fomentar, luce en esta película con calidades difícilmente igualables en lo que se refiere a fotografía perfectamente adecuada al tono romántico, decorados suntuosos y una interpretación de gran eficacia, dentro de su expresiva sobriedad, del actor Innodkenti Smoktunovski—gran experiencia en el teatro y en el cine—y de la actriz Antonina Churnova, que da un empaque increíble, después de verla personalmente, al personaje de Nadejda Von Meck. Cantante, bailarina—aplaudida en la proyección por su interpretación de **El Lago de los Cisnes**—y la Orquesta Sinfónica de Moscú contribuyen magníficamente a la ilustración de las más famosas páginas del compositor durante algo más de dos horas y media largas de proyección. Dato curioso a consignar: el arreglo musical cinematográfico se encargó a Dimitri Tiomkin, el compositor que hizo famosas sus melodías compuestas en Hollywood para las películas del Oeste.

L. C.

## miércoles 8

La tarde se inicia, en la Sección Informativa, con la proyección de **M. A. S. H.** La cola ante las taquillas del Astoria y los numerosos grupos que esperan su «oportunidad» a la entrada del cine demuestran el interés por ver el Gran Premio del último festival de Cannes. Pronto nos convencemos de que en todas partes cuecen habas y que el film de Robert Altman, a pesar de su burla de las instituciones, de la disciplina y jerarquías militares, de ojújanos y enfermeras, no deja de ser una farsa divertida a lo «gaités de l'escadron» (made in USA) en 1970, donde las bromas de cuarto de banderas y de burdel se suceden a ritmo trepidante, teñidas a veces de un humor negro, pero en donde todo queda anegado y amortiguado por los elementos de una comicidad, sin otras aspiraciones que la de bastarse a sí misma, principio y fin primordial de la película. Todo lo que sucede en el puesto quirúrgico de urgencia (**M. A. S. H.** equivale a Mobile Army Surgical Hospital), no lejos del frente, durante la guerra de Corea, entre enfermeras y cirujanos (algunos «despistes» a la hora de coser y suturar heridas; el capellán castrense que duda en dar la absolución a un moribundo que le ha confesado no haber tomado en serio el juego del póker; la retrans-

misión por radio a todo el campamento de la noche de amor de una enfermera y un puritano oficial), incluido el partido de rugby americano, con sus tretas médicas y extracientíficas para ganar la apuesta, hasta el viaje al Japón de los dos cirujanos para un caso de urgencia, todo son pretextos para explotar la vena cómica, de efecto indudable a juzgar por el regocijo de los espectadores en la alborozada proyección. Esperar o pedir otra cosa de esta película sería confundir lamentablemente su propósito, que ha sido el de regocijar al público en alto grado, para lo cual, hay que reconocerlo, es necesario forzar mucho las cosas. Esta vez se ha conseguido, y si la película estuviera en concurso podría ganar el premio a la comercialidad.

No es éste el tono del film polaco *Abel, twoj brat* («Tu hermano Abel») de Janusz Nofszter, una película con niños, pero que no me atrevería decir que para niños, porque los pequeños alumnos de este colegio, con sus afinidades, rechazos y sus reacciones, la mayor parte de las veces crueles, por un lado, y por otro el ambiente dramático de que se tiñen hasta los personajes secundarios, confieren al film un aire irremediablemente triste y deprimente. En estos niños, sin dejar de serlo, presentimos ya a los hombres, con lo que se plantea el tema de siempre, es decir, si no han de ser los niños quienes hagan sus propias películas. El personaje, añadido, del viejo vagabundo, atracción de los pequeños, personaliza comentarios y reflexiones que se hacen desde fuera del film, rompiendo el discurrir de éste. Los mensajes educativos pretendidos no se hacen patentes en forma claramente definida y el film queda indeciso, vacilante.

Se termina una jornada festivalera más con la proyección nocturna de la película inglesa *The Walking Stick*, a la que se ha puesto el mediocre y trasnochado título español *El precio de amar*. Película anodina, tanto por su tema como por la realización muy volcada hacia tópicos «modernos», sin personalidad por parte del realizador, Eric Till, iniciado en el oficio profesional a través de la televisión canadiense. Si la historia de la joven poliomielítica a la que su amor por un joven y desaprensivo pintor la lleva hasta el delito, se sigue con un relativo interés por parte del público, se debe a la labor de los intérpretes Samantha Eggar y David Hemmings, quienes logran, a base de un trabajo digno de mejores propósitos, dar vida a sus ingratos y nada consistentes personajes. Emlyn Williams, el autor y actor teatral galés, demuestra en su corta pero eficaz intervención que se sabe mover ante las cámaras tan bien como en el escenario, a sus sesenta y cinco años.

L. C.

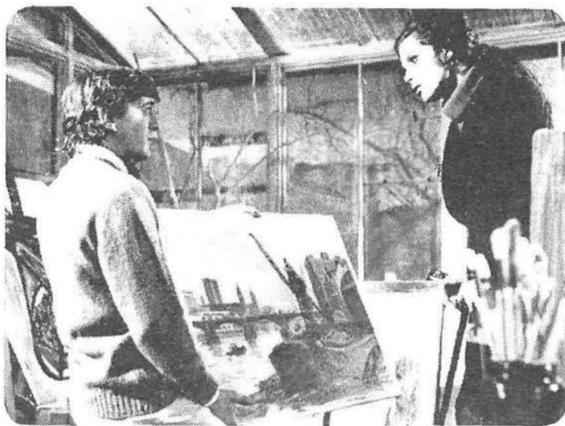
## jueves 9

Empezamos mal la jornada con la película italiana *Cuori solitari*, carente de valores para su inclusión en la Sección Informativa. Su director, Franco Giraldi, ha realizado en Almería los cuatro «spaghetti westerns», que hasta ahora tiene en su haber. Con *Cuori solitari* ha querido abordar otro tipo de cine, ligado al erotismo, por lo que se deduce que su propósito es el de seguir la clara línea de un cine de consumo, con temas solicitados por distribuidores y exhibidores. En esta película, un matrimonio burgués, formado por la pareja Senta Berger y Ugo Tognazzi, deseoso de otras sensaciones que las cotidianas de su vida conyugal tranquila, decide buscarlas, después de varias tentativas no satisfactorias, recurriendo a los anuncios de una sección periodística titulada «Corazones Solitarios». La consecuencia es un fracaso más. Un producto más de consumo, apoyado en la belleza de Senta Berger y en el atractivo taquillero de Tognazzi, y nada más.

La segunda película del día, en la Sección de Concurso, es la japonesa *Goyokin*, séptima obra para el cine de Hideo Gosha, primero, periodista, y luego, director de cine y televisión. Gosha maneja con habilidad la violencia y el abuso de poder para oponerse abierta-

mente a ellos, bajo la apariencia de un film de aventuras, situado en bellos y sugerentes escenarios y en los decorados que ya nos son familiares por otras películas niponas de samurais. Uno de ellos, el protagonista, se opone a los deseos ambiciosos del jefe de su clan, cuñado suyo, cuyos planes de muerte y depredación consiguen desbaratar, aun a costa de poner en peligro su propia felicidad. Film barroco, de indudable belleza plástica, en el que si aún perdura la lentitud característica del cine japonés, es en esta ocasión más asimilable para los públicos europeos, pues el film va aumentando su tensión progresivamente y consigue mantener la atención hasta la escena final, con una danza ritual en la que se simboliza la muerte de la violencia y el despotismo. Escenario, decorado, ambientación e interpretación contribuyen al resultado de esta obra, que es algo más que un film de aventuras emplazadas en un ambiente exótico y lejano.

Por la noche, decepción ante la película de Aldrich *Too Late the Hero*, en la que lo mejor, que es su título, pues explica toda la intención de la misma, ha sido traducido para su explotación en España por el de *Comando en el mar de China*. Un film más de guerra que transcurre en una isla del Pacífico, poco después de lo de Pearl Harbour. Una patrulla británica, a la que se ha unido un oficial norteamericano, tiene una difícil misión que cumplir para destruir las comunicaciones de radio japonesas, a través de una emisora emplazada en la selva. Los actores ingleses, con Michael Caine al frente y los norteamericanos, encarnados por Cliff Robertson y una breve intervención de Henry Fonda, no nos pueden ahorrar con su eficaz labor la monotonía de unas situaciones, carentes de imaginación y de novedad, tantas veces vistas y a las que ya se ha exprimido, con tanto empacho de películas bélicas, todo el horror y violencia que pueden ofrecer. Realización artesana, monocorde, sin duda la más floja en la carrera de Aldrich, que parece haberse quedado sin inspiración. Un valor positivo de este film: no presentar al oficial japonés que persigue a los ingleses con sus altavoces, como el feroz, sanguinario y cruel japonés de siempre. Al menos en este aspecto no ha funcionado el tópico, tan cómodo y generalmente injusto para clasificar a las personas y a los países por etiquetas.



«El precio de amar»



«Erste liebe»

## viernes 10

Hoy no hay película en la Sección Informativa para descanso de quienes no se han apuntado a la excursión de Pamplona. En el Victoria Eugenia, por la tarde, se proyecta otro film italiano, para cuya presentación están en San Sebastián Catherine Spaak y John Philip Law y se esperaba a Claudia Cardinale, que al fin no ha llegado. La película *Certo, certissimo, anzi... probabile* de Marcello Fondato, incomprensiblemente seleccionada oficialmente por Italia, no posee ningún valor para figurar ni en éste ni en ningún otro festival. De una trama vodevilesca, con escenas asainetadas, entre dos guapas jóvenes—la Cardinale y Catherine Spaak, luciéndose bastante—que comparten la vivienda y los novios respectivos, con un final de boda que pronto se va al traste por las inclinaciones homosexuales del marido, poco se podía esperar, tratado como está el guión y cayendo éste en manos de un director que se muestra tan incapaz para sobreponerse de alguna forma al desastre.

Para terminar la jornada, el debut como director de Maximilian Schell, en la película alemana *Erste liebe* («Primer amor»), que tiene el interés de ser una «ópera prima» de un actor, aunque la experiencia no nos inclina precisamente hacia las películas de actores que deciden pasarse al campo de la realización. Citáramos bastantes casos decepcionantes, aunque también hay excepciones, y en este caso concreto, una de ellas en el cine español, con algunas de las obras de Fernando Fernán Gómez. Después de ver *Primer amor* se confirman nuestros temores, acaso porque esperábamos más de este inteligente actor. Schell, por un prurito de estar al día se ha preocupado más por envolver su película de efectos fotográficos y narrativos modernistas que por la coherencia del relato y la fidelidad, si no al texto, al espíritu de Turgueniev, en cuya novela homónima se ha basado para confeccionar el guión en colaboración con John Gould. Más que pintarnos la decadencia de una sociedad, a la que llegan los primeros vientos revolucionarios, la vemos ya destruida, museal, poco viva. Estamos lejos del Visconti de estas reconstrucciones finiseculares, y sólo el empleo de una música sentimental, unos escenarios y decorados a tono y una delicada fotografía, no bastan para resucitar, con ecos de actualidad, una obra como ésta. El propósito hay que reconocer que era ambicioso y a él se ha entregado Schell, pues además de director ha sido intérprete—en un papel secundario, pero clave—, coguionista y productor de la película. Ha reunido un reparto internacional, con el inglés John Moulder Brown en el papel del joven que descubre el amor en Sinaida, amante de su padre; con la francesa Dominique Sanda en el papel de esta joven; con la italiana Valentina Cortese, con el alemán Johannes Schaaf y con el autor inglés John Osborne, entre otros. Maximilian Schell habrá aprendido en su debut la lección de que si quiere destacar en su nuevo camino como director ha de tener algo que decirnos y, a poder ser, de una manera más personal.

L. C.

## sábado 11

**WOODSTOCK**, de Michael Wadleigh  
(USA. Sección informativa)

El fin de estas secciones informativas, como su nombre indica, y que perdone Pero Grullo, es el de dar noticia de aquellas películas que, no pudiendo participar a concurso, tienen un interés para los asistentes al Festival. Generalmente se nutre de los éxitos de los festivales precedentes. Este es el caso de *Woodstock*, que tras un éxito clamoroso en Estados Unidos, fue una de las películas más comentadas del último festival de Cannes.

Es, ni más ni menos, que un documental de la famosa concentración de trescientos mil «hippies» en el pueblo norteamericano de Woodstock para asistir, bien como espectadores, bien como intérpretes, a un magno festival de música. El fenómeno sociológico tiene una importancia evidente, y, desde un punto de vista musical, también.

La invasión de los alrededores de un pueblo, con los problemas que crea para esta población la llegada de una cantidad tan enorme de gente; la arribada de estos mismos jóvenes; su acampada, su vida durante esos tres días, su música, sus actos, su partida... es lo que han captado las cámaras.

Pienso que la importancia de la película está, nada más, en el fenómeno que recoge más que en cómo lo ha recogido.

Con esto quiero decir que como película me ha parecido totalmente mínima y sin valor intrínseco. Es, simplemente, un gran reportaje con escasos valores cinematográficos, con deficiente fotografía, tosco montaje y deplorable abuso de la utilización del fotograma partido en dos mitades que obliga a un esfuerzo óptico continuado, fatigante e inane en la mayor parte del tiempo.

Hay una parte, encarada como cine verdad, que se queda en una especie de encuesta televisiva que no enseña nada a las que se hacen en España, la verdad; encuesta con los cantantes, con los habitantes del pueblo invadido, con los jóvenes asistentes... que tienen valor por lo que dicen y por su personalidad. Estaban allí; el director del film, también. Y nada más.

La parte del documental abarca, a su vez, dos aspectos: el registro de la vida de esos jóvenes, por un lado, y la captación de las actuaciones de los cantantes, por otro. Ambos son mediocres, cinematográficamente hablando, aunque importantes, repito, por la situación y la personalidad captada en cada caso.

El fallo de Wadleigh ha sido tan evidente que no consigue emocionar con sus imágenes a nadie y en ningún momento. Los más interesantes cantantes jóvenes, con sus canciones más calientes, no consiguieron del público joven que abarrotaba la sala ninguna manifestación de entusiasmo. Mala señal.

Personalmente me pareció todo interesante, menos la película.

#### ECCE HOMO HOMOLKA, de Jaroslav Papoušek (Checoslovaquia. A concurso)

Las vicisitudes políticas checas tiraron al cesto de las almas perdidas las cuatro películas más interesantes que habían hecho en la temporada. El interés de estas cintas, al menos sobre el papel, y el envío a Cannes de la película de Vera Chitilová, dejaba el «stock» checo muy mermado. Tanto que **Ecce Homo Homolka** era, a mi juicio, la película de más calidad que quedaba en Checoslovaquia.

Papoušek debuta aquí en la dirección después de haber sido guionista de Milos Forman e Ivan Passer (recuérdese de éste **Illuminación íntima**, presentada hace pocos años en este festival donostiarra). Sigue en la película las mismas líneas que en su etapa de guionista. Esto es: descripción minuciosa de una situación mínima cotidiana, para, a través de ella, hacer un estudio de personajes que, a su vez, sean reflejo de la personalidad general del pueblo checo en su actual entorno y condicionamientos sociales.

Ello conduce a este estilo a una resurrección, creo que ya un poco tardía y trasnochada, del neorealismo. Porque si por un lado evita la bufonada en la que acabaron los italianos, por otro encuentra muchas limitaciones expresivas para llegar a una objetiva presentación de las condiciones de vida de la Checoslovaquia de hoy.

Moviéndose en tales límites, Papoušek ha jugado la carta de la sencillez, de la observación de lo mínimo. La familia de Homolka huye del bosque al que ha ido a pasar el domingo al oír unos gritos pidiendo socorro. Nadie quiere saber nada, nadie quiere meterse en líos. Se encierran en casa. La televisión no funciona. El malhumor, cómico y mínimo, se va contagiando a todos y aparecen sus frustraciones. Los abuelos que chocan amorosa pero coléricamente entre sí por un quitame allá esas sábanas. La esposa joven que lamenta su línea perdida y su carrera coreográfica comida por las grasas. El joven Homolka que lamenta los

kilos de su mujer y se consuela con revistas pornográficas. Los niños que imitan a los mayores... La comida se frustra, el fútbol se estropea, las carreras de caballos...

Papoušek, encerrado en las cuatro paredes del decorado se maneja con fluidez, con una agradable soltura, y se apoya con frecuencia en los diálogos. El interés del relato es muy fluctuante y el director batalla con sobriedad y, en muchos momentos, con gran estilo para sacar adelante el sainete costumbrista.

Confieso que este género no me atrae de forma especial, pero reconozco que la película, sin ser un film importante, ni lograr esa potencia de radiografía de una clase social del mundo socialista, sí refleja bastante bien la vida de ese taxista praguense y de las frustraciones de su vida y la de los suyos. Los intérpretes, sobre todo la pareja de más edad, contribuyen bastante al encanto menor de este agradable film.

#### LE BOUCHER, de Claude Chabrol (Francia. A concurso)

Creo que esta película ha sido una de las mejores del festival. Chabrol juega en ella la baza de la sencillez más absoluta, hasta llegar a unos límites casi ascéticos.

Plantea la película como un documental de costumbres. Con escuetas imágenes nos va descubriendo el mínimo pueblo de la margen del río y la sencilla vida de sus habitantes. Una boda, pueblerina, de uno de los maestros da ocasión a que veamos a casi todas las gentes del lugar y Chabrol tome como polos de su historia a una maestra que ya ha pasado su primera juventud y tiene un mal recuerdo del amor, y un carnicero, ex combatiente de Indochina y Argelia.



«Tu hermano Abel»



«Aoom»

Todo es cotidiano, sencillo, con la belleza de lo natural. Chabrol va describiendo estos dos personajes-tipo sin ninguna clase de énfasis, sin ninguna afectación complicada. La investigación que hace la policía por un crimen de tipo sexual cometido en los alrededores no es más que una anécdota alejada de la cotidianidad de las gentes del pueblo y no menos lejana a la relación amistosa, pero que va a más, entre estos dos seres no jóvenes y desilusionados, cada uno por su lado, de la vida anterior.

Lo apacible desaparece de golpe. Unas gotas de sangre que caen sobre el rostro y el bocadillo de una de las colegialas. Una mano que aparece sobre una roca. El cadáver de una joven apuñalada. El encendedor que la maestra ha regalado a su amigo y que se encuentra junto al cadáver... Las sugerencias inquietantes se desbordan y cambian, súbitamente, el sentido y el ritmo de la película. La relación entre maestra y carnicero adquieren un cariz muy diverso. Las sospechas con visos de certidumbre. El desvanecimiento de ellas. La aparición y desaparición del encendedor. La certidumbre de que el carnicero es el asesino. Todo ello en un tremolino de sensaciones e imágenes van llevando el film hacia un suspense que culmina con las carreras apresuradas de la maestra encerrándose en su casa porque intuye que ella será la siguiente víctima. La llegada del carnicero y su entrada en la casa marcan el cenit de la película.

Chabrol, como buen discípulo de Hitchcock, anticipa el final para luego dar su matiz a la historia. El viaje en el coche hasta el hospital y la amanecida junto al río con los faros encendidos mientras ella reabsorbe toda su aventura con el carnicero son una especie de apoteosis plástica cargada de intimismo dramático.

Le Boucher, en su sencillez de realización, lleva dentro la demostración de un cine aparentemente sencillo, lineal, mínimo, pero con una formidable puesta en situación y un evidente dominio de todos los resortes de la narración cinematográfica, en la que tienen buena parte la magnífica labor de los intérpretes.

F. M.

## domingo 12

#### LA MOGLIE PIU BELLA, de Damiano Damiani (Italia. A concurso)

La palabra delación ha adquirido un sentido peyorativo de difícil calificación. Curiosamente coinciden en este segundo significado los fuera de la ley y los políticos de la oposición de medio mundo.

Damiani acepta el término como simple comunicación, a quienes tienen poder, por parte de quienes se sienten lesionados en su libertad o su legítimo interés, por unos terceros que abusan de la «ley del silencio» que exigen para sus acciones al margen de las normas que rigen la comunidad.

El problema lo centra en la «mafia» siciliana. Un pueblo dominado por un forajido que ejerce su poder patriarcalmente. Circunstancialmente deja su «imperio» a su nieto y éste se enamora y enamora a una jovencísima hija de unos miserables labriegos. La muchacha, casualmente, asiste a un ajuste de cuentas y comprende que su novio es uno de esos asesinos que tienen aterrorizada toda la comarca y decide abandonarlo. Es raptada y violada. Según la costumbre siciliana, la muchacha deberá casarse con su raptor, lavando así su honor. Con lo cual todo se integra en esa ley del silencio.

Pero la muchacha ultrajada no quiere la boda reparadora, sino la justicia, el castigo de quienes han cometido delito al raptarla, al forzar su voluntad y su cuerpo.

Damiani, sin segundas intenciones moralísticas ni políticas, narra la lucha de esta muchacha que pide justicia y va a buscarla a la policía, aunque ello la lleve a ser despreciada por quienes se someten a la ley del silencio, por los cobardes que han aguantado humillaciones y violencias, o por los no menos cobardes que temen las represalias de estos criminales.



«Ecce homo homolka»



«Sex Power»

Pienso que Damiani ha querido hacer una película pedagógica. Algo así como un ejemplo de las vicisitudes, penalidades y gloria que comporta el enfrentarse a esta plaga que azota el sur de su país, y la manera de hacerlo.

Y si en el film no hay buen cine —ya se saben las evidentes limitaciones artísticas de Damiani—, si hay un relato interesante, un tema valiente desarrollado con discreción y dignidad, y el encanto de una joven con una fotogenia deslumbrante.

En definitiva, una película de oficio, artesanal, de consumo, que probablemente tendrá una muy buena carrera comercial.

#### AOOM, de Gonzalo Suárez (España. A concurso)

El que un director español intente romper formas tradicionales es algo que no se producía desde hace muchos años. Concretamente desde que Luis Buñuel lanzara al mundo su primer film.

Gonzalo Suárez, novelista que rompió ya muchos moldes narrativos en la novela y el relato corto, se ha propuesto ahora hacer lo mismo en el cine. Lleva ya hechas tres películas y, conservando una misma idea creadora, ha dado tres muestras diferentes de sus posibilidades.

Tengo que reconocer que el «talante» artístico de Suárez no es fácil de captar. Unas veces por su sencillez desmitificadora —Ditirambo—, otras, por la deformación que impone a la realidad a base de objetivos que distorsionan el aspecto habitual de los seres y las cosas, tratando de buscar una representación de las cambiantes psicologías reflejadas e interpretadas —El extraño caso del doctor Fausto—, y otras, como aquí, por la inserción de varias escalas narrativas de muy difícil acoplamiento por su diversidad.

En una primera escala, se mueve con un sentido deformador, propio de la narración irreal. Un actor quiere definir su personalidad que le parece ajena a cada una de las partes a través de las que se manifiesta. No cree que él sea su cuerpo, ni su voz, ni su apariencia, ni su risa. El actor Ristol está buscando, sin saberlo, su alma. Intenta el experimento de concentrarse en ella y desplazarla a impulsos de su voluntad, lo mismo que puede desplazar el cuerpo. Creo que esto es un motivo metafísico de primer orden. Y hasta religioso. Esa alma se verá encerrada en un objeto —la muñeca— que es alejado del cuerpo, y por ello no puede retornar a él. El ejercicio de movimiento del alma ha sido tan prematuro como los vacilantes pasos de un niño que, alejado en exceso de su punto de apoyo, se cae sin posibilidad de retorno. Cuando la estancia en el objeto se hace insostenible para el alma humana, salta hacia los dominios, más allá del mundo, donde están las almas de los que han muerto, porque el cuerpo de Ristol, sin alma, se ha descompuesto como el de otro cadáver «más tradicional». En el camino encontrará un cuerpo sin alma al cual acopla su alma sin cuerpo —poética figura que no debe pasar inadvertida— y hará un imposible, que es otra poética explicación del homosexualis-

mo. Obligado a emigrar de ese cuerpo por el loco enamorado —las tres locuras del film son de amor: Ana, la bruja y el aullador— busca un alojamiento de urgencia en la piedra. Finalmente, al igual que hizo con la muñeca, abandonará la materia impropia para volver al dominio de las almas sin cuerpo.

Todo esto está en la película. No sé si Gonzalo Suárez ha sido consciente de ese juego trascendente. Creo que no, por la falta de pederastia y el exceso de fragante espontaneidad que rezuma esta bella interpretación de una potencia del alma operando sobre la totalidad de la misma.

Una segunda escala tiene clave realista en forma de narración dramático-sentimental. Se trata de la amante de Ristol. Ana busca la muñeca en la que sabe que está Ristol. Creo que aquí es donde se mueve en un sentido más corriente, y por ello de más fácil asimilación. La historia de amor tiene los momentos de mayor intensidad dramática y de una más clara expresión plástica. Culmina en el entierro de la destrozada muñeca. Y en ese acto, en virtud de la mágica trompeta, se descubre que quien más amó al actor fue su criado, un retrasado mental que se enamoró de una muñeca y se asustó de su amor, porque la muñeca le superaba, y trocó su amor en odio —¡qué sugerencia más bonita, también, de aquellos tontos que se enamoran de muñecas que tienen alma y personalidad y, rebasados, la destrozan!— mientras Ana comprende que lo que ella amaba quedó sepultado en el cementerio y que a partir de la separación de alma y cuerpo ella se equivocó en la búsqueda. No menos bello es el momento en que Ana se encuentra con la pescadora que ha resucitado merced al alma insuflada por Ristol; la explicación del lesbianismo flota en la llamada de la pescadora que ríe y llora por su amor perdido y la pesadilla de saberse contra todas las leyes naturales. Así, como entre paréntesis, ahí Romy, que interpreta la pescadora, consigue una interpretación sublime.

La tercera escala es un loco ballet de seres y cosas que coexisten con ese mundo de abstracción espiritual y sentimental. Seres libres, farsescos, que son y no son, pero que acompañan a los seres humanos en el transcurso de su vida. Gentes alucinadas, cómicas, improvisadas y provisionales en el caminar de cada persona. La farsa del detective tonto, del que se emanora una bruja, de la pareja de enamorados, del marinero que remeda a los hermanos Marx y que ha perdido un bote de goma, del bote de goma que aparece en un recodo del río y se lleva al torpe detective que tropieza en todos los sitios menos en los que tropieza todo el mundo, del loco de amor, del mar que hace ruidos indescifrables... Toda una galería de personajes de farsa que van y vienen, dando sugerencias y suministrando ideas locas, pero vivas.

Prefiero las dos primeras partes a la de este carrusel enloquecido, quizá porque no tiene la locura que pedía el ritmo del film. Sé que este tipo de humor es típico de Suárez, pero pienso que aún no ha dado con la dinámica precisa. Es el manejo del tiempo lo que no ha dominado. Si los mismos elementos los hubiera manejado a la velocidad del personaje que auto-

interpreta hubiera quedado un film realmente antológico, no a nivel español, sino a nivel universal.

Lo que sí ha quedado claro, al menos para mí, es que esta película puede ser de una importancia decisiva en su posterior obra. Que será un film que irá ganando con el tiempo. Y que Gonzalo Suárez se destaca muy por encima de la mayor parte de los creadores cinematográficos españoles.

Aoom tiene, bajo la apariencia de espontaneidad e improvisación, un insólito rigor de construcción y un chisporroteo de ideas e inquietudes que apremian a la meditación.

Además de la cita de Romy, en la escena de su vida, es justo citar a Luis Ciges que en el papel de Constantino, el tonto enamorado de la muñeca, da un curso de adaptación a un personaje.

F. M.

## lunes 13

#### ALICE'S RESTAURANT, de Arthur Penn (USA. Sección Informativa)

Otro film que hacia falta conocer. Esta última obra de Penn ha sido un éxito fabuloso en Estados Unidos, pero no ha ido tan bien en Europa.

A mí no me ha defraudado. Y no por fácil conformismo con las obras de este festival, sino porque intento calibrar las dificultades de cada película. Las de éstas eran infinitas. Y para demostrarlo nada mejor que pasear la mirada por la serie de películas que se han hecho sobre los jóvenes desarraigados e integrados en esa especie de comunidad internacional de los melencidos, los «hippies», unidos por una casi uniformidad de vestuario carnavalesco, un culto a la música y una adicción a las drogas.

Penn, a través de un apunte biográfico bastante riguroso del músico cantante Arlo Guthrie —que se interpreta a sí mismo— se ha acercado con honestidad y sin prejuicios a ese mundo delirante e incomprensible. Quien esperase una explicación a esa actitud juvenil ya se equivocaba «a priori», porque justamente esos jóvenes son inexplicables, se saben inexplicables y su inquietud primera, al menos en los lúcidos y conscientes, no en los miméticos, es la de explicarse a sí mismos. Su propia inquietud les lleva a arrostrar la burla, el desprecio y muchas penalidades, precisamente por tratar de ser sinceros consigo mismos y buscar una salida a esa inquietud. Que ocultas tras las melencidos y la guitarra hay miles de pederastas, degenerados y tontos, es una parte no poco importante de su calvario.

Penn hace un trabajo sin brillo, sin esos efectismos a que le daban pie otros temas tratados en films anteriores, pero con un rigor

y un sentido de la puesta en situación que hacen de **Alice's Restaurant** un film altamente revelador. Su trabajo es riguroso, documentado, elaborado a conciencia con el necesario distanciamiento para dar una perspectiva serena del fenómeno e intentar calar en él.

La demostración de que el film era difícil está en el brillo de las escenas externas—toda la parodia del reconocimiento militar o, en otro sentido, el entierro del muchacho drogadicto—frente al aparente apagamiento de lo esencial e impenetrable. Moverse a ciegas, en buceo continuo de unas psicologías cerradas ha sido el mayor esfuerzo creador de Penn. Y el que menos se aprecia a primera vista. Pero esto sucede siempre que se trata algún tema con honestidad y rigor. Los charlatanes suelen ser más espectaculares y de más fácil impacto en las masas. Penn ha demostrado aquí que no es un charlatán.

**THE BALLAD OF CABLE HOGUE,**  
de Sam Peckinpah  
(USA. Fuera de concurso)

Ha sido una lástima que una torpeza de los distribuidores parisienses de este film haya privado a Sam Peckinpah de una merecida máxima distinción en este festival. De no producirse ese hecho lamentable es muy posible que esta película hubiera centrado el fallo del jurado en unos límites de una mayor coherencia.

Peckinpah, moviéndose dentro de los límites del cine clásico norteamericano, el de la época de oro de los Walsh, Hawks, Ford, Lang... ha demostrado, una vez más, lo endiablidamente sencillo que es el cine cuando hay un talento creador que conoce la esencia del arte en el que trabaja.

El film es la sencillez más pura, la anécdota más simple, pero enriquecida constantemente por una puesta en situación de auténtica clase.

Violencia y nostalgia son los polos de las acciones de las criaturas y del creador. En forma de una balada sentimental, humana, pícaro, desgarrada, sutil, dura, irónica... Una película grande con sabor a cine añejo, auténtico.

Esa gran fiesta que sólo el cine sabe dar a quienes aman este arte compuesto con todas las gamas mil veces manejadas y mil veces renovadas. Con una docena de talentos como el de Peckinpah se podría decir que la continuidad de los tiempos gloriosos del cine americano estaba asegurada.

Un film pura anécdota, porque sus personajes son pura vida. Desde el endurecido buscador de oro abandonado sin agua por sus compañeros y a quien el Dios a quien invoca y amenaza acaba concediéndole el privilegio de encontrar agua donde no la había, hasta el falso clérigo que se ha inventado una secta para sus fines eróticos, pasando por la ramera con aspiraciones de bisuterías y vida fácil, hay toda una galería de tipos hechos mitos por el cine y que, aquí, le devuelven el Olimpo perdido.

Película para ver más que para desmenuzar, hecha a base de situaciones de increíble calidad.

Jason Robards, David Warner y Stella Stevens forman un auténtico trío de ases en la mejor línea de los grandes actores del cine estadounidense.

**ONDATA DI CALORE,** de Nelo Risi  
(Italia. A concurso)

El que una vez terminada la película muchos críticos anduvieran con cábalas sobre quién era el asesino, indica claramente que el público, menos acostumbrado al cine que estos devoradores profesionales de películas—entre los que forzosamente me incluyo—, no debía haber salido mejor parado. Lo cual es un indicio letal para un director.

No obstante, **Ondata di calore** es una película muy trabajada, muy agotadora en su elaboración y apurando los momentos muertos hasta límites inconcebibles.

Risi ha ordenado su película como un «puzzle», en el que las piezas fundamentales han sido escamoteadas y, luego, ofrecidas en pistas, muy sutiles, que iban dando sentido a ese acoso de la cámara al personaje de Jean Seberg.

La mujer que un sábado por la noche mata a su marido mientras veía la televisión y lim-

## PALMARES DEL FESTIVAL

A las nueve y media de la noche del día 14, y en función de gala, tuvo lugar la sesión de clausura del XVIII Festival de Cine de San Sebastián. Presidió el acto el ministro de Información y Turismo, don Alfredo Sánchez Bella. Se proyectó la película inglesa «Figures in a Landscape», de Joseph Losey.

Fueron dados a conocer los galardones otorgados por el jurado internacional, que son los siguientes:

**GRAN CONCHA DE ORO**, a la película italiana «Ondata di Calore», de Nelo Risi.

**CONCHA DE PLATA**, a la película alemana «Primer amor», dirigida por Maximilian Schell.

**CONCHA DE PLATA** a primera obra, a la producción francesa «Sex-Power», de Henri Chapier.

**PREMIO SAN SEBASTIAN** a la mejor actriz, para Stephane Audren, por su interpretación en la película francesa «Le Boucher».

**PREMIO SAN SEBASTIAN** al mejor actor, compartido entre Innokenti Smoktounovsky, por su actuación en «Tchaikowski» (Unión Soviética), y Zoltan Lativits, por su interpretación en «Viaje en torno a mi cráneo» (Hungría).

**MENCION ESPECIAL:** El jurado estima que se deben mencionar las extraordinarias calidades artísticas y técnicas (adaptación musical, orquestación, sonido, decorado, dirección y fotografía en color) a la película «Tchaikowski».

**Cortometraje: CONCHA DE ORO**, a «La estrella de Belén» (Checoslovaquia), de Hermína Tyrlova.

piaba la escopeta para el día siguiente, vive el domingo en plena pesadilla. El calor de Agadir, el aire acondicionado que no funciona, el agua de la ducha que sale llena de barro, el calor de nuevo, el morito amante de su marido que espera que salga para ir con él de caza, el vecino a quien el marido quiere echar en sus brazos a su mujer para que no eche en falta su virilidad, la muñeca de goma que denuncia la perversidad sexual del asesinado, los amigos que saben lo que ella ha intuido antes del crimen y va comprobando hora a hora en su calenturienta soledad... Recuerdos, revelaciones, pesadillas...

El paso lento de las horas en que esa mujer rebota contra las paredes de su casa, lo ha llevado Risi íntegro al espectador, quien también se siente angustiado por ese calor que agobia, enfebrecer... Y si se adormece con ese lento fluir de los planos y esos dilatados espacios muertos, va perdiendo las frases de doble sentido, los actos de los personajes secundarios que rodean, por fuera, a la protagonista, los gestos de la actriz, la significación de los objetos, las fotografías, las miradas, las alucinaciones, los recuerdos, las imágenes de segundo término de apariencia trivial...

Hay que reconocer que el juego de Risi es dispersivo. Porque transfiere el valor de sus imágenes y de su relato, al gozo que produce ir captando sus claves. Esto engaña en un primer instante porque se cae en la trampa y se sigue la película como se soluciona un crucigrama. Y el cine es otra cosa.

Aun así, el film tiene empaque, quizá adornado con excesos de pedantería y efectismos que le convierten a veces en puro juego esteticista. Pero también es verdad que su gracia estriba en ese juego del escondite. Acaso desarrollado en una estructura lineal quedara en una vulgaridad absoluta. El que Risi haya huido de esa comprobación demuestra que no es tonto.

Por otra parte, la fotografía es espléndida y la exhibición—física e interpretativa—de Jean Seberg, absoluta.

F. M.

**martes 14**

**SEX-POWER**, de Henry Chapier  
(Francia. A concurso)

Chapier, crítico cinematográfico de extrema izquierda, fue denostado por los jóvenes espectadores y, dicen, hasta protegido por las fuerzas del orden público, después de la proyección de su película.

Bien es cierto que la película, sobre ser incoherente, pedante, esteticista, y absurda, no tiene nada de original.

En sus fotogramas, empalmados poco menos que sin ton ni son, hay de todo menos idea creadora demostrativa de un mínimo talento. Si Chapier lo tiene, lo ha disimulado muy bien en esta ocasión.

La película resulta una especie de «collage» inexpresivo en el que se alinean los mimetismos más dispares. A ratos es una burda imitación de Godard, en otros, parecen escenas de «spots» publicitarios relamidos y compuestos en colorines detonantes; ahora, copia servil y sin gracia de paisajes y encuadres de Pasolini; después, cambia a Resnais o Antonioni...

Una colección de retales echados poco menos que a tresbolillo para empatar a los «snob» y llenar su vanidad de innovador. Sin aportar ni una sugerencia, ni una idea, de un rasgo de calidad.

Todo hueco, gratuito, absurdo. Además, viejo, conformista y pretencioso.

**FIGURES IN A LANDSCAPE**, de Joseph Losey  
(Inglaterra. A concurso)

Desde que Losey emprendió su segunda carrera, parece como si hubiera habido una consigna, o desilusión colectiva de quienes más le habían mantenido en su etapa de hombre maldito de Hollywood.

Así, ha encontrado obstinadas repulsas a su serie más quintaesenciada y, para mí, más perfecta. Films tan hermosos y significativos como «Eva», «Modesty Blaise», «Boom» o «La ceremonia secreta», han quedado oscurecidos por unas críticas ahorantes de su período anterior.

Mucho me temo que **Figures in a Landscape** corra la misma suerte, a pesar de que Losey en ella hace otro quiebro cuyo alcance es aún prematuro calibrar. Es posible que sólo signifique un film de encargo, pero también puede suceder que tenga una continuidad en obras posteriores y entonces sí que habría que hablar de una nueva dirección en su inspiración.

Porque esta película, así, a primera vista, parece enlazar con el discurso y la forma de la época de «El criminal», aun cuando haya otro talento laboral. Es decir, aquí ha hecho un acabado de calidad, trabajoso, agotador por las dificultades que entrañaba el moverse en esa amplitud de escenario y con esa dureza del mismo. Una fotografía espléndida, aérea y a nivel de tierra, y una interpretación muy dirigida y cuidada.

La prueba del talento, la imaginación creadora y el dominio de Losey está en esa única situación general de los dos fugitivos acosados en su escapatoria. Nada más.

El paisaje hostil, las dificultades de sus ligaduras, el acoso delirante por parte del helicóptero, la propia psicología difícil y encontrada de ambos personajes, sus demonios interiores... Todo ello le sirve a Losey para demostrar su dominio sobre la materia filmica y el sentido tan agudo de la narración que saca de un ritmo pausado unas sensaciones trepidantes.

El instintivo deseo de libertad del ser humano está aquí cantado de forma precisa, rigurosa y exaltada.

Una película realmente hermosa y que canta, desde el primer fotograma, una inteligencia ordenadora de primera categoría.

# el carguero «TIFLIS»

Por EDUARDO TIJERAS

Como era habitual, salió de la agencia a las dos de la madrugada y, como era menos habitual en él, salió sin ninguna gana de irse a su casa, donde ya dormirían su mujer y los niños. Noche cálida. Notó el perfume seco de las acacias. Se detuvo a bostezar. Se pasó la mano por la cara varias veces, haciendo visajes. Tomaría el coche, pero no para ir a casa. Necesitaba hablar, consumir un whisky, levantar algo entre los teletipos y la cama. Vacío, expectante, así es como se sentía. Vacío y expectante, mezcla rara en verdad. Nada de rebeldías, de querer cambiar su vida. No. Las cosas estaban bien así, qué tontería, mas algunas noches caía una

promesa vaga de las luces blancas. Bostezó otra vez, parado frente a un semáforo, la calle desierta, y se le saltaron las lágrimas. Una promesa. Como si realmente no hubiera perdido la juventud. Arrancó blandamente. Como si una partícula de ensueño joven aleteara en su quemada vocación. Porque eso era lo que había pasado: se le había quemado la vocación entre noticias periodísticas y reseñas despersonalizadas. Eso es, lo quemaron, lo fundieron a un sistema y, lentamente, su propia concepción del mundo se había ido disgregando, integrado en el sistema, sin nombre, sin individualidad. Un respetable periodista del montón. A las dos de la mañana, bostezando al volante, podía

ser implacable consigo mismo, podía confesarse que cualquier miserable escritor que ponía su firma al pie de un cuento era más ente humano que él, más tipo individualizado frente a todo el azar inexpugnable de la información masiva, del tecleo de las máquinas, de los oficinantes, de las órdenes, del conjunto que había impedido la redacción de un artículo, bueno o malo, pero personal, sincero; de un cuento, de un solo cuento desesperado y heroico y tierno como una melodía desesperada, heroica y tierna, una melodía que se te mete en la cabeza y rasga el velo inocuo de la realidad.

Se acomodó en la barra del «Dandy-Club», también medio vacío a pesar de que estaba el



espectáculo funcionando. Una individua bajo el foco hundía la boca en un micrófono. Otras mujeres estaban sentadas, solas, en la penumbra coloreada del salón. Las menos se divertían con algún cliente dispendioso.

—Medio whisky doble —dijo al barman, y se rió por la majadería aprendida en una película majadera.

—¿Cómo le va, don Mateo? Tiempo sin venir por aquí, ¿eh?

—Muy vacío todo.

—Sí, es mal día.

—No hay nada que hacer, ¡bah! Dame un paquete de cigarrillos.

—La cerillera, señor.

Compró el tabaco. Otros estaban peor, alienados por completo, como el director. La tontería que se le ocurrió a propósito del estado de sitio en Colombia. Una mujer vino a pedirle un cigarrillo y se invitó a una naranjada. Era monilla pero tenía la cabeza de un chorlito. A poco se marchó pretextando cualquier cosa.

—Dame otro whisky. Esto está aburrido.

Habituado ya a la penumbra, bebiendo un tanto de prisa, recorrió con los ojos el local, las mesas, el escenario. Intermedio en el espectáculo. Algunas parejas salieron a la pista. El baile. Las luces de colores como un azote sensual. Los chasquidos de la orquesta. El tintineo de los cubitos de hielo en el cristal. Pidió otro whisky.

—El último. Tengo que irme. Siempre está uno con prisas ahora. Maldita prisa. ¿Y para qué?

Vio bailando a una mujer que le pareció la más hermosa de todas. La encontró un tanto rara, como si no perteneciera a aquel medio social e incluso etnográfico, pero era una mujer de una vez.

—Oye. Y aquélla, ¿quién es?

—Exactamente no lo sé, don Mateo. Le decimos Olga. Y digo le decimos porque no creo que se llame así.

—¿Hace mucho que llegó?

—Va para un par de meses, tres quizá. Es una mujer... cómo le diría... dura, fiero. ¿Quiere usted que le mande algún recado?

—¡No! No quiero líos. Deja.

La siguió mirando. Flexible, de piel oscura, veintiocho a treinta años. Puede que sus miradas se cruzaran. No estaba seguro. Ligeramente embriagado. Las luces y la música tenían otra dimensión. Paradójicamente, le entró aburrimiento, un aburrimiento tenso y sin remedio. Decidió irse. Mas la orquestina acometió una melodía bonita. Cuestión de minutos. No sabía qué hacer.

—A ver, déjame un periódico.

Qué incongruencia. El barman buscó bajo el mostrador. Le tendió el periódico. Viaje del ministro. Retirada de tropas de Vietnam. Acuerdo con el Mercado Común. Integración europea. La música era dulce e íntima. Algunas mujeres le rozaban con las caderas. La barra se animó un tanto. ¿Cómo? ¿Una noticia sobre el «Tiflis»? ¿Cómo se le había escapado en la agencia? El «Tiflis», esa maravilla loca, perdido hacía ya por lo menos tres meses, y ahora otra vez daba señales de vida. Se dispuso a leer la noticia, alusiva al «Tiflis», con las gafas. Tardó varios segundos en comprender. Maldito barman. La noticia era la misma que él precisamente había redactado en la agencia hacía unos meses. Bueno, redactado no: transcripto del correspondiente, sólo corrigió varias expresiones incorrectas. Luego el periódico tenía tres o cuatro meses de atraso. No obstante, leyó otra vez la breve reseña y, además, recordó cuánto regocijo e interés le produjo la aventura del «Tiflis» y su incapacidad posterior para

convencerse definitivamente de que era un tipo apto para escribir un buen cuento sobre la misteriosa desaparición del carguero, de inventar un desenlace, unas motivaciones, sobre el pie dado de la noticia de agencia y sobre el hecho evidente de que el barco se perdió, sin más. Releyó: «SE IGNORA EL PARADERO DEL BARCO TIFLIS (que oficialmente no existe). Vigo, 15 (Apl). Desde el 12 de octubre del pasado año, varias familias gallegas viven una angustiada espera, porque desde la citada fecha no se tienen informes del barco *Tiflis*, de bandera panameña, que salió de Creta en ruta a Francia con un cargamento de 500 toneladas de vino y ocho tripulantes, de ellos seis gallegos. Se ha dicho que este barco puede calificarse de pirata, pues oficialmente no existe. Ex *Tinto*, ex *Mare Nostrum*, ex *Polydios*, el *Tiflis* fue construido en 1930 en los astilleros de Samos, en el Pireo (Grecia), y tiene 300 toneladas de registro bruto. Iba mandado por un viejo lobo de mar de sesenta y cuatro años, natural de Lequeitio. Del contramaestre, también vasco, sólo se sabe que es soltero. Van también como tripulantes un maquinista de cuarenta y ocho años y tres marineros, uno de los cuales viaja acompañado de su esposa, cocinera, de veinticinco años, de origen cubano.» Hasta aquí la noticia de prensa. Y del barco nadie supo después una palabra. Los contactos con la Subsecretaría de la Marina Mercante habían resultado inútiles. Olga pasó imperiosamente por el pasillo del fondo. Qué asunto el del carguero perdido. Aparte de la angustia de los familiares y del drama neto que ahí habría encerrado, era de una «dulzura» desgarrante eso de las 500 toneladas de vino, del patrón viejo. Hincarle el diente a la historia, justamente hacer literatura, esa palabra que ponía pálidos a los otros. El vino, los hombres, la cocinera joven, el encierro.

Renovó el whisky. En el «Dandy-Club» se veían caras nuevas. La musiquilla sonaba en buenas condiciones y él tuvo por una fracción de segundo el vislumbre del hermoso cuento que se podría escribir con aquel material, un casco de barco contrabandista, con un áspero patrón dado a las blasfemias y al alcohol, y la cubana—la cocinera, esposa del marinero—, única mujer, joven, hermosa, bastante ruda, despechugada por el calor del fogón, las mejillas rojas y los ojos como de tigre; los celos del marido, los coqueteos de ella, el clima de tensión, la irresponsabilidad del viejo, el «Tiflis» navegando con cien kilogramos de costra, oxidado y, en fin, ya estaba en posesión del ambiente, del clima y de los personajes. Ahora había que inventar la anécdota. Qué. Qué. Su cabeza se fracturaba ante la infinita gama de posibilidades. Releyendo la noticia, se imponía una elección, la necesidad de escoger con pinzas, instrumentalmente, la porción de realidad más interesante a sus propósitos. ¿Qué propósitos? En aquel momento ni idea. Sin embargo, con estar al principio del asunto, ya había reelaborado una pizca la realidad: esa mujer hermosa, el vino, un estallido sexual, el hundimiento del barco. Inventar una anécdota para explicar la desaparición. Una especie de pandemonium étlico-sexual, violación, odio, fuego, y el viejo cascarón raspando mugre y desolación, hundiéndose. ¿Sin que nadie supiera nada? ¿Cómo era posible en el Mediterráneo, ese pequeño mar, como dijo un buen comentarista, un tal Narciso Sánchez Lorenti, «cuadrado por cientos de radares, reticulado por las curvas isotermas e isobaras de las televisiones»? Recordaba textualmente las palabras de Sánchez Lorenti porque las encontró llenas de realismo y de magia. Y seguía diciendo que el barquichuelo, «a escala de remo fenicio», escapó «a la pupila roja de todos los faros, al catalejo de todos los prácticos, al adiós hecho de banderas de todos los pilotos». Poético, inmensamente poético, un periodista emancipado. Pero no, el cuento no sería demasiado «sorprendente» si él admitía, en efecto, que el «Tiflis» se perdió. No, no, requería otro planteamiento.

—Me pones ahora medio whisky—dijo con la voz ya pastosa, notando a su alrededor un revuelo de despedidas y mirando las hermosas piernas de Olga, que se había situado casi al otro extremo de la barra y tenía una pinta de medio mulata, imperturbable y con los pómulos salientes.

¡Ya! Así. El barco no desapareció, mejor dicho, desapareció «oficialmente». Un cargamento de drogas. Así, ni más ni menos. Tradición de barco pirata, continuo cambio de nombres y pabellones, tripulación sospechosa, un soplo, temor de que lo capturaran (el transporte de vino era la pantalla, claro) y el «Tiflis», con otro nombre, disfrazado de paquebote, de pesquero, de cualquier cosa, había atracado en Barcelona, o en algún puerto solitario o en pleno litoral almeriense. Un trago. Luego la mujer, la cubana, la falsa cocinera se encargaba de establecer contactos y dar salida a las drogas. ¿Dónde? En los sitios adecuados. ¿Cuáles? Los cabarets, las salas de fiestas. Ese era el cuento. Redondo. El periodista, cansado, algo borracho, sonrió para sí mismo. Y de pronto sintió el peso de un cuerpo mórbido y una voz opaca y dulzona.

—Estás muy solo, pichón.

Olga, a pesar de su tono burlón, lo miraba fijamente, confiada, apoyándose en él. La miró. Muy hermosa, ya lo había pensado veinte veces. Y el acento. El acento. Quiso oírla otra vez.

—Que estás muy sólo, con ese periódico.

Mientras contestaba por cortesía («¿Qué se puede hacer a esta hora?») empezó a formarse en su cabeza espírituosa una idea atrevida y fascinante y que ya no tenía nada que ver con la ficción literaria o, en todo caso, no pudo diferenciar qué correspondía a la imaginación, qué a la realidad o en qué medida la primera imitaba a la segunda, porque, además, Olga tenía *acento cubano* y una cara tan sensual como extraviada y no se parecía a ninguna de las mujeres habituales que desempeñaban el oficio de alternadoras en los clubs nocturnos.

—¡Huy!, se pueden hacer muchas cosas...

—¿Por ejemplo? Te advierto—dijo con intención, sostenido ya por la clarividencia loca de la identidad de Olga—que lo usual me aburre.

—Lo entiendo. Tienes cara de ésos.

—¿Y el «Tiflis»? —la tomó de la cintura—. Di... ¿Có... cómo se llama ahora? Puedes confiar en mí absoluta... mente.

—El «Tiflis»—vaciló unos segundos, lanzó una rápida mirada—. ¡Ah!, puede llamarse de tantas maneras. No quieras saber, mi amor.

La siguiente idea casi lo derribó del taburete. Inapelable. La confirmación de aquella extraordinaria sospecha. Cuando en la agencia redactó la noticia de la pérdida del «Tiflis» había omitido, por parecerle poco delicado e innecesario, que la mujer de origen cubano tenía un tatuaje en la cadera izquierda. Esencial. El poder de la imaginación. La lógica aplastante de un raciocinio. El tatuaje.

—¿Vamos? —dijo Olga—. Están a punto de cerrar. Te voy a llevar a un lugarcito.

Se fue con ella. Luego, a las seis de la mañana, tanteando en su casa la cerradura de la puerta, muerto de cansancio y hastío (amaba realmente a su mujer), maldijo al «Tiflis», el whisky, a la cubana, que al final se asustó porque creía estar tratando con un loco que sólo hablaba de cargueros extraviados, drogas, tatuajes, y maldijo, finalmente, su manifiesta incapacidad para escribir un buen cuento desesperado. Tropezó en los escalones. Un periodista quemado por los teletipos, el alcohol y la ira sorda de haberse gastado un dineral en la cubana más inocente del globo. Eso es lo que él era.

# La CITA

Por JOSE MARIA BERMEJO JIMENEZ



SE fija una hora malévol, la consabida esquina rutinaria, ese gesto torpe, pero exquisito, de colgar el teléfono y echarse a llorar, porque todo se repite con implacable regularidad como un mito griego, hasta los besos que quisieran levantar acia de estreno, hasta esa dudosa novedad del maquillaje minucioso que siempre deja balbuceo de reminiscencias, hasta el rito de la anécdota que se parece tanto a otra, el chiste que se parece tanto a otro, siempre ese handicap doloroso de la rutina que todo lo vuelca y lo maleficia como un óxido despiadado...

...de pronto uno antevive lo por venir con terquedad de pesadilla pretérita, se tiene la rara sensación nada ilusoria de que todo está vivido o de que se vuelve cobardemente hacia atrás en un desmadejamiento pavoroso, se sale de una casa absurdamente, se toma cien veces el mismo autobús de un verde aburrido, se recuerdan las mismas caras borrosamente desatentas, la ceremonia del ticket, los vaivenes, las toses, el ramo de claveles contra el luto de una mujer enigmática que va o viene de los mismos muertos siempre de sur a norte, nunca acontece nada que no sea remotamente previsible, nunca llueve de manera anormal, cada lluvia es plagio monótono de otras lluvias contempladas, todo olor es réplica de sí mismo, se multiplican las alusiones, los matices, el ubi genérico y los situs implacables y precisos, estoy leyendo algo que me sé de memoria —Kafka, Vallejo, Sartre—, adoptando posturas extravagantes que son réplica ingenua de otras ya olvidadas, poses contaminadas de un mimetismo subconsciente y atroz, ella me espera, recuerdo vagamente su perfil contra el verde ceniza de una tarde cualquiera de cualquier invierno, la lluvia y su sonrisa como dos sensaciones lineales, gemelas, que el tiempo corre y descorre como el vaivén de un parabrisas...

...probablemente me espere donde siempre, un poco aterida y ausente contra las farolas del paseo, uno va recordando cosas, el beso entre osado y furtivo, la palabra amor contaminada de pronombres posesivos ante el crescendo de una cerveza coloquial y una espuma de monosílabos tramando su coartada, no valía la pena salir, repetir la minuciosa farsa vespertina para un lejano barman alternativamente soñoliento y solícito, en el mismo café o en otro también con terraza, también céntrico, también aburrido; no se sabe qué hacer, o quizá sí, lo de siempre, la infalible jugada de la disculpa poco convincente, descolgar el teléfono, invadido de súbito por una ráfaga de Juan Sebastián Bach, y marcar infinitamente esos siete números como siete zarpazos, primero esa espera brevísima que permite mirar al techo sin pensar en nada, y ya la voz del otro lado con arrastre de siesta en una lejana y como milagrosa intimidad, el proceso un poco fatuo que va del coloquio galante a la disculpa, del tono suavemente lírico al desaire dramático, lo siento niña, ella debatiéndose como una gacela furiosa, exhibiendo derechos y soledades, trocando la declaración de amor por la declaración de guerra... la escena es previsible hasta en su gama más compleja de variantes, se cuelga en el instante preciso y se cambia una rutina por otra, la rutina de salir por la de estarse toda la tarde barajando discos y sutilezas de Bach a Bela Bartok, un offside

gregoriano—ese «Esurge» exquisito y patético—, los espirituales nostálgicos con perfiles de esclavitud...

... de pronto todo es desesperadamente lineal, obsesivo como un delirium tremens o como el gotear inmenso de un otoño de aguas y parabrasas en zigzag, no se ve nada, no pasa nada, o se ve lo de siempre como en un desfile de vértigo, o pasa algo que ya pasó—la tarde, los cigotos reptando por salir a luz, los mismos vagos repetidos espejos, tonalidades malas de un crepúsculo mudo, un aria rayada y exquisita de Juan Sebastián Bach, viejas cosas ateridas de vulgaridad, achacosas de rutina, frívolas de malhumor y de grisalla—, uno comprende que el hombre sea una ilusión óptica, que la mujer—Sartre dixit— sea la ilusión de una ilusión, que el amor sea una especie de simpatía química, cosas que se oyen en el nirvana de una tarde infernal con asépticos guiños de pupitre a pupitre entre el acoso de una somnolencia tenaz, o cosas que uno lee con rubor—casi con miedo—entre Goya y Serrano, escoltado por mil ojos furtivos en busca de la quiniela naufraga al fondo de la página, todo tiene su pique, se vive y no se vive, se es y no se es, uno sabe y no sabe, se recuerda lo que se olvida, una película cubana de cañaveral, los torsos desnudos concentrados en la recolección, vagos niños color tabaco, un río seco y ojerizo con más pena que agua, magias de la pícaro vida, el verde oscuro que ya no es color de esperanza—como coreábamos—, sino ácido color de bilis y de mala-ventura, hay paréntesis, oasis como ráfagas blancas en el torbellino, raros días de sol hasta que llega el pleito, la verbena del gas y las contribuciones, un trasiego borroso de compraventa y zancadilla, son las tres de la tarde, un cielo zurdo de calina, este Sartre que empieza a aburrirme, la puerta entornada con malévolas filtraciones de un sol enfermo, un teléfono sin alivio y sin pudor, la noche que vendrá de incógnito, esta fiebre malvada de las enumeraciones, el cuento contrahecho, el premio infinito, la vanidosa voluptuosidad de sentirse vértice de alusiones en el fervor de un brindis, la página donde el nombre de uno parece un ascua y es una alusión anodina que se pasa de prisa hacia el fervor de la quiniela, pero esto es un inciso, iba diciendo que todo es desesperadamente lineal, obsesivo como un delirium tremens o como el gotear inmenso de un otoño de aguas y parabrasas en zigzag, que no se ve nada, que no pasa nada, o se ve lo de siempre como en un desfile de vértigo, o pasa algo que ya pasó—la tarde, los cigotos reptando por salir a luz, los mismos vagos repetidos espejos, tonalidades malas de un crepúsculo mudo, un aria rayada y exquisita de Juan Sebastián Bach, viejas cosas ateridas de vulgaridad, achacosas de rutina, frívolas de malhumor y de grisalla—, hablaba de Sartre, podría seguir, anotar que uno se pasa la vida sin entrar en ella, expurgando vértigos y antologías, o todo lo contrario si da lo mismo, si todo es como es y como no es, fenómeno, apariencia, rutina, caos...

... uno se cree original y no es original, la vida está agujereada por el aborto de otras citas y tanto da ir como no ir, buscar la rutina de un labio contra otro, el comentario metereológico, o quedarse del otro lado de los paraguas y las alusiones, la tarde es gris, yo creo que va a llover, queda el resentimiento de otra conversación bajo la lluvia, esa brusca delicia del agua sobre el rostro, la originalidad de otras parejas fumando a la intemperie o entrando en las heladerías de Rosales, nace una sensación compleja, el forcejeo normal en situaciones así, se coge el teléfono y se vuelve a dejar, se marcan dos números y se cuelga entre el pavor y la frustración, se crea una situación conflictiva—ella diría dia-léc-ti-ca, separando las sílabas de un modo cursi— y empieza a llover de una manera descaradamente monótona, mientras Sibelius sustituye a Prokofiev y Joan Baez a Duke Ellington, el tango al martinete, el Fillo a Rubinstein, mientras el cenicero se va intoxicando de colillas estranguladas y se recuerda aquel otoño del primer amor ahogado en amarillos...

## EL OJO DE LA CERRADURA MIRA POR NOSOTROS

El ojo de la cerradura mira por nosotros, topos solemnes de la ultravida,  
y ve donde no hay puertas, donde las llaves extraviadas queman las alas de las alondras,  
ve por nosotros a través del muro que tantos puños tenaces día y noche golpean.  
El ojo de la cerradura está rigurosamente ciego, castrado, proscrito nadie mira por él y queda indemne,  
siete mil candados sellan las puertas que no dan entrada a cubículos vacíos,  
maravillosas nadas con mármoles, alfombras, estatuillas de jade rescatadas del mar.  
El ojo de la cerradura es sugestivo y radiante como una estrella.  
Hay quien lo prefiere a un vaso de buen vino.  
Cuidado con la espada, cuidado con la sogas que penden sobre el triste ojo dormido.  
El ojo de la cerradura vislumbra un reino polvoriento y mágico: juguetes descoyuntados, medusas vivas, ensueños sin posible interpretación.  
pero también banderas tintas en sangre de ejércitos vencidos, bandadas de patos salvajes en el crepúsculo, cuerpos nupciales que estallan como frutos al mediodía.  
El ojo de la cerradura atisba las secretas orgías de las pirámides y de los nichos  
y tú atisbas en él, atisbamos, atisbo por el ojo del sótano donde duerme el relámpago.  
Atisbas con traición, con esperanza, con insaciable sed de allende el muro  
y allí están las palabras prisioneras, las que rompen sus cadenas con súbito desprendimiento de chispas,  
allí están los amores plurales y temibles, los besos maniatados y las lenguas cortadas,  
allí los murciélagos martirizados, los fetos malnacidos, el limbo de los números y de las utopías,  
allí las brujas carbonizadas, las músicas prohibidas, la novena esposa de Barba Azul.  
El ojo de la cerradura se refleja redondo en tu pupila  
y cuando más esperas ver al otro lado algo esencial que te salve o dé paso,  
una llave de oro, un ente de otro plano—¿la mirada de un dios?—, descubres otro ojo igual al tuyo, limitado y humano, con insaciable sed clavado en tu retina.

SALUSTIANO MASO



## TORPEMENTE ENAMORADA

*Y no saber,  
y abrazar torpemente  
la soledad  
que el tiempo ha apuntalado,  
y el conversar tranquila sin misterios  
con esa sombra tuya  
que me llama.  
Y preparar  
tu cena torpemente  
tu vaso, mi sonrisa  
que te llama,  
tu mano  
que me extiende los recuerdos  
que el corazón va dejando en el alma.  
Y el estar  
torpemente enamorada,  
con miedo de no estarlo  
y soñar mucho,  
y el espiar tus ojos  
que se esconden  
en otros ojos míos que me extrañan;  
y el recoger  
tu último cuchillo  
y ese trozo de pan, que no has tocado,  
y ponerme  
tus besos sobre el cuerpo  
e ir todo el día vestida de esperanza.*

*Y no ser  
tú ni yo,  
que torpemente he recogido  
el último cacharro  
y recoger los sueños un momento  
para volver a soñarlos mañana.  
Y pensar que te quiero  
y no te quiero  
y que el silencio  
es tu segunda hazaña  
y barrer el espacio  
que mis pasos van dejando en tu casa.  
Y dejarte a solas  
muchas horas,  
para que sepas  
que también me he ido,  
y tardar en verte  
muchas horas  
para que sepas,  
que también me aguardas.  
Y el ir matando  
miedos uno a uno  
y rezarle una sonrisa  
a la semana.  
Y el estar torpemente enamorada.*

PALOMA PALAO

# «FESTIVALES DE ESPAÑA», MISION DE CULTURA POPULAR



«El enfermo imaginario», por la Compañía del Teatro Nacional Ciudad de Barcelona



«Los delfines», de Jaime Salom

ERA necesario elegir: o restricción de los bienes de la cultura a un núcleo de «iniciados» o extenderlos a la totalidad de las gentes. En el segundo de los supuestos, se hacía necesario conseguir el nada mollar injerto entre arte y jarana popular. Y a esa difícil disyuntiva se encaminan los «Festivales de España», con cuantas limitaciones se quiera, pero con insospechada y creciente extensión. La iniciativa emprendida hace exactamente diecinueve años cubre ya la casi totalidad de España con espectáculos teatrales, líricos, musicales y de otras varias manifestaciones de la cultura.

O sea, que en contraposición a posturas tan respetables como la defendida por el director escénico polaco Jerzy Grotowski—de gran resonancia en los círculos minoritarios—, según la cual «no admite más que cuarenta asistentes-participes a sus espectáculos», la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos ha resuelto seguir la senda vulgarizadora del teatro, en la certidumbre de que—al margen de experiencias de laboratorio—, lo esencial es hacer llegar al común de las gentes, en forma que le resulte del todo asimilable, los mejores logros de la invención escénica.

## TEATRO Y PUEBLO

Como aquí no nos duelen prendas ni se nos da bien el rosáceo a contrapelo, debemos empezar por admitir cuanto de ominoso tuvo la producción teatral en la década inmediata a la posguerra. Hasta el estreno de *Historia de una escalera*, en 1949, nuestro teatro anduvo en comarcas cenagosas, sin más respiradero artístico que el de algunas reposiciones jardiescas. Pero estábamos en los años de las «cartillas de racionamiento», y bastante tenía el pueblo con ingeniárselas para obtener el diario sustento: no era época aquella como para pedirle peras al olmo.

Más adelante la perspectiva cambió, y resultaba ya hacedero el que el teatro llegase al mayor número de espectadores indiscriminados. La aventura iniciada en 1952, con

sólo dos Festivales—Granada y Santander—y un exiguo total de cinco espectáculos, se extiende ahora a cien ciudades y villas españolas, con un número de representaciones que, de abril a septiembre, es factible calcular entre 2.500 y 3.000. Lo cual, pese a su carácter temporal y episódico, logra la deseada aproximación de pueblo y teatro. Proximidad difícil, porque entre ambos términos se han adoptado por lo común posturas inconciliables. De una parte, los adictos a ultranza del pueblo; de la otra, los minoritarios grupos de intelectuales que no conciben tal aproximación sin el previo, total e inexcusable sometimiento del pueblo a las exigencias, a las peculiaridades y hasta a las modas del arte escénico.

De este modo, en tanto unos entienden que la asimilación ha de lograrse mediante el acomodo de los valores dramáticos a la mentalidad popular—mucho menos mostrenca de lo que habitualmente se cree—, otros opinan que el reencuentro sólo puede tener efecto tras una previa reeducación mental de los presuntos espectadores de la periferia. El antagonismo es tan visible que, de no existir una fórmula superadora, tendría una muy problemática solución y ésta sería, en el más optimista de los casos, solución muy lejana. La fórmula provisionalmente superadora se llama, en nuestra nación, «Festivales de España», cuya red va ampliándose de año en año, con progresión aritmética en lo que a ciudades incorporadas respecta, y geométrica en el número de representaciones.

(Como ampliación complementaria de esta fórmula sería injusto no citar aquí las Campañas Nacionales de Teatro que, desde 1968, cumplen la función de llevar el teatro—siquiera sea por unas pocas fechas— a las ciudades y núcleos urbanos secundarios a los que la iniciativa privada no lo hubiera traído jamás con la mínima exigencia artística requerida. Resulta risible que algunos profesionales aleguen competencia ilícita, cuando me consta que ninguna otra compañía privada hubiera podido presentar—a las

dos primeras Campañas— un pliego de condiciones más digno de consideración, por lo que sus reparos más parecen basarse en escozores ante el momio de la subvención estatal que en susceptibilidad artística lesionada. Aunque no sea la fórmula ideal, deja una vía abierta para llegar a la descentralización del teatro.)

Y es que el problema se las trae. Cuando en Francia se hizo actuar a las compañías de los teatros subvencionados en locales periféricos, según idea lanzada a finales del siglo pasado por Camille de Saint-Croix, el experimento no obtuvo los resultados apetecidos.

## SUPERACION DE ANTINOMIA

Ya Romain Rolland tomaba decidida posición, en su libro *El teatro del pueblo* (1903), al que pertenece el siguiente párrafo: «En realidad, existe entre los que se dicen representantes del teatro del pueblo dos partidos absolutamente opuestos: los unos quieren dar al pueblo el teatro tal como está, tal como es en sí. Los otros anhelan hacer salir de esta fuerza nueva, el pueblo, una forma de arte nuevo, un teatro nuevo. Unos creen en el teatro. Los otros confían en el pueblo. Entre ellos nada hay de común. Campeones del pasado. Campeones del porvenir.»

El planteamiento de la cuestión, hecho así, queda invalidado por su tendenciosidad. Si el dilema fuera tan simple, ¿a qué viene ese interés por conciliar la parte que se defiende con la parte denostada?

A decir verdad, la cuestión únicamente puede afrontarse a partir de un simultáneo amor por el pueblo y el teatro. El menosprecio de uno o de otro sólo puede acarrear el crecimiento de las distancias entre ambos.

## ETICA Y ESTETICA

Y es que resulta igualmente parcial la actitud de engrimiento adoptada por quienes sostienen la superioridad de los valores estéticos sobre cualquier otro.

La situación a que se ha llegado no es sino la consecuencia de un alejamiento por parte del teatro de aquellos temas que verdaderamente podían interesar a los espectadores populares, a los que tiene sin cuidado las modas literarias y estéticas. La dificultad estriba en el hecho de que sólo muy de tarde en tarde las piezas dramáticas dan testimonio de la verdad, sino de una verdad parcial, la más afín a la ideología de sus autores.

Y es ley natural: si el teatro niega el pan y la sal al pueblo, éste, lógicamente, renunciará al teatro e incluso, por mero instinto defensivo, procurará dificultar su desenvolvimiento, ignorándolo. Y es que por pueblo no ha de entenderse la parte formada por los estamentos inferiores de la sociedad, sino, como preconizara ya el Rey Sabio en sus *Partidas*, «el ayuntamiento comunal de todos los hombres: de los mayores, y de los menores, y de los medianos». Esa es la



«El sí de las niñas». Teatro Español de Madrid



«El décimo hombre», de Paddy Chayefsky. Compañía titular del Teatro Nacional de la Ciudad de Barcelona



Pilar López



Lucero Tena



Jóvenes estrellas del Bolchoi, de Moscú

razón del asombro de un director escénico que me relataba, en día muy cercano, cómo los espectadores de provincias depositaban todo su interés en la compleja trama de *El condenado por desconfiado* y pasaban como hierros candentes en la pieza esteticista depositaria de sus mejores esperanzas: *La marquesa Rosalinda*.

## ECONOMICA INVERSION

Para el año actual, las representaciones se diferencian entre «Festivales de España» propiamente dichos—con un mínimo de diez días de actuación en cada plaza y presupuesto—o subvención—no inferior a 750.000 pesetas—y «Festiva-

les asociados», para los que se requiere un mínimo de tres días de actuación, a cambio de 50.000 pesetas. Habida cuenta de la calidad media de los espectáculos que por este sistema llegarán a 100 núcleos urbanos de la España provincial, la inversión se nos antoja barata... y empleada en misión de gran aprovechamiento.

Por CARLOS JOSE COSTAS

# PROBLEMAS DE NUESTRO 1



Van Cliburn, Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, cultivadores asiduos de la música del XIX.

LA conmemoración del segundo centenario de Beethoven nos ha llevado a considerar la evolución de la técnica musical y, sobre todo, de las escalas de valores. Es un viejo y siempre nuevo tema que ha de preocuparnos en la medida que nos tiene alerta la consolidación de los nuevos conceptos estéticos. Beethoven irrumpe en el mundo musical, se va quitando las ataduras que lo relacionan con su próximo pasado y pasa a una independencia que va a ser, a su vez, nexos para otros que han de llegar. Se establece con él, una vez más, la continuidad que perfila la música de cada momento histórico. El caso es claro y no precisa de más detalle, quizá porque esos doscientos años y su perspectiva histórica nos ofrecen la visión de conjunto necesaria. Pero al acercarnos al presente, el panorama no es tan claro. Tal vez por ello, Stravinsky —hombre preocupado siempre por lo actual—, dice que consideraría más lógico que la historia se estudiara en una especie de «cuenta atrás», en lugar de partir de la antigüedad hasta encontrarnos con el presente. Cree que ese recorrido nos cansa, nos abruma y supone un poso que dificulta la comprensión de lo contemporáneo. Y, sin embargo, no debiera ser así; la historia nos da muchas veces la clara visión de los ciclos y, en consecuencia, no parece que habría de ser complicado ir estableciendo los pilares del que vivimos. Pero los hechos dan la razón a Stravinsky.

Posiblemente la gran ventaja de una visión histórica hacia el pasado, y no desde el pasado, esté en

que se hace imprescindible la fijación de los elementos de la escala de valores partiendo de cero, mientras que según el sistema tradicional la intensidad de determinados acentos de la escala los convierte en módulos fijos, con el consiguiente valor condicionante. Por otra parte, el distanciamiento histórico nos permite ver con claridad la influencia que ejercen las transformaciones de las estructuras político-sociales. Son puntos claves de la escala que al estar plenamente definidos en su esencia y en su consecuencia, nos ofrecen la imagen perfilada de su realidad. Pero, ¿qué sucede con las transformaciones más próximas? ¿cómo se tienen en cuenta los nuevos medios de comunicación? Por desgracia sólo para mencionarlos en el mejor de los casos. Sabemos algo de su esencia, pero no ha sido establecida su consecuencia, porque su realidad se identifica con el presente. Nos falta proyección para hacer un análisis completo de su importancia.

## COMERCIALIZACION ORIENTADORA

Theodor W. Adorno pone de manifiesto el problema de la comercialización que va desde la canción ligera a la figura del director de orquesta sinfónica, idealizada sobre programas en los que la música se clasifica por el hecho de ser más conocida: «El cambio de función de la música afecta a los supuestos fundamentales de la rela-

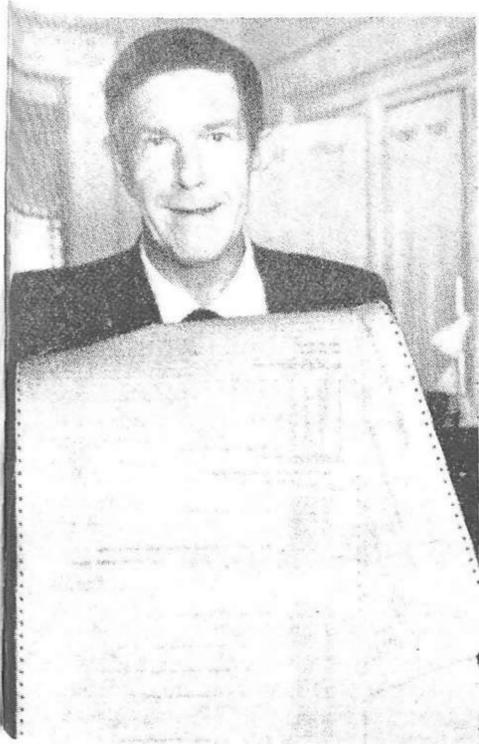
ción entre arte y sociedad. Cuanto más inexorablemente prive a los hombres el principio del valor de cambio de los valores de uso, tanto más impenetrable se enmascara el valor de cambio mismo como objeto de goce.» Y no es posible decir que Adorno se equivoque, su análisis está perfectamente concebido como consecuencia de la masificación de los medios de comunicación, con su comercio subsiguiente, pero parece negarse a aceptar ese mismo hecho que considera tan evidente a la hora de establecer esa escala de valores. Es quizá una rebelión contra un hecho consumado que no le gusta o, mejor, que le disgusta profundamente porque va en contra de la escala tradicionalista sobre la que el mundo musical se había movido hasta no hace mucho. Aquí está, precisamente, el hilo del problema.

Al incorporar nuevos elementos al panorama que intentamos analizar nos detenemos primero para valorarlos comparativamente. Este es nuestro error. Si hay un nuevo

elemento debemos centrarnos en considerarlo como tal, al margen de su valoración independiente, que puede venir sólo por añadidura. Si hemos reconocido que es una realidad concreta, no tendremos una visión de conjunto mientras no la hayamos incorporado al total. Por eso resulta paradójico que habremos seriamente —aunque todos hayamos caído alguna vez en el juego sin darnos cuenta— de la deshumanización del arte, de la deshumanización de las grandes ciudades, etcétera. Nada de lo que hace o piensa el ser humano puede estar deshumanizado, lo que sucede es que ha surgido un nuevo ángulo en sus concepciones que no corresponden a lo anterior, a lo que nos habíamos aferrado como si fuera la definición única y completa de sus posibilidades. Cuando estos elementos «deshumanizantes» se presentan en la historia —como de hecho sucede en las grandes transformaciones— hemos de estar atentos para que en la reconsideración de los nuevos valores en juego no par-



Igor Stravinsky, creador de un supuesto camino «cerrado», que estuvo siempre abierto.



John Cage, solitario de ayer que ha creado escuela.

tamos de conceptos parciales, eliminando precisamente los más importantes, los que una parcela no está dispuesta a admitir porque no responden a los módulos fijos que había tomado por inamovibles.

## PANORAMICAS

Los criterios aplicados a la música de Beethoven para su valoración cuentan con la perspectiva de los mundos anterior y posterior a él mismo. Casi podríamos decir otro tanto de Schönberg; sabemos de dónde surgió su escuela y cuál ha sido su evolución, pero en el análisis de la música actual pensamos en la transformación de los medios técnicos, en sus nuevas posibilidades, en la nueva imagen del mundo a través de los poderosos medios de comunicación, sin incorporarlos de verdad a la hora de «explicárnosla». Se ha comprendido la valoración de la música como producto de consumo, por lo que se refiere a la masiva producción y difusión del disco, y el compositor serio—por definirlo de algún modo—conoce su camino, pero el público serio se ha quedado retrasado, se ha aferrado a unos valores que no son ampliables y cierra sus oídos a la lógica e inevitable progresión de la música, que no se ha quedado en el «cubismo», ni se tomó en serio su regreso al «figurativismo». La música ha continuado su marcha y se ha dejado en la cuneta a los fieles seguidores que acaban de rebasar

el hito de Strawinsky y empiezan a llegar al dodecafonismo. En todos los kilómetros posteriores el compositor se encuentra casi solo y los críticos temen equivocarse, temen la «aventura» de unos juicios positivos sobre algo que en algunos casos intuyen que debe ser así, pero sin haber llegado a comprenderlo o a «sentirlo» del todo.

Pero, para ser ecuanímes, volvemos a Adorno, que no coincide en absoluto con este criterio y apoya la culpa en los propios creadores: «A través de los músicos modernos mismos cruza en muchos modos el desgarrón abierto entre la sociedad y la nueva música. Mientras que ellos lo toman sobre sí como una tarea inevitable, llevados de un impulso interior irresistible, opónese en ellos una vez más, contra este hecho, el gusto propio; su experiencia musical no se halla libre del momento de la falta de simultaneidad.» Hay en estas afirmaciones y en las posteriores una sombra de dedicación personal que sin duda limita la visión de Adorno, tan clara, tan contundente en otros campos. No podemos olvidar que Adorno estudió con Schönberg, que creyó siempre en su escuela, cuyas posibilidades veía totalmente abiertas y que, por tanto, permaneció ajeno a lo que él llamaba «nueva música». Ajeno en cuanto a las inquietudes de esos grupos y sus búsquedas. Con ello nos encontramos ante la vieja situación de la propia tendencia, que difícilmente acepta otras que tuvo en su mano elegir y desdeñar. También Adorno aquí se excluye voluntariamente de entrar en el análisis.

La medicina ha sido aplicada muy rápidamente, sus efectos inmediatos se van poniendo de manifiesto, pero desconocemos aún sus efectos secundarios. Los sistemas de comunicación nos han mostrado ya la fuerza, la intensidad de sus proporciones directas, pero todavía están por ver sus últimas consecuencias. Nos satisfacen su velocidad y la amplitud de su campo de acción, empero, el tradicionalista se lamenta de la «uniformidad» a la que nos conduce. La canción folclórica se conservaba en los canturreos de viejos y jóvenes, en los pueblos. Hoy, tal vez los viejos la conserven, pero los jóvenes manejan los mismos títulos de canciones de consumo de las capitales. En mil aspectos esos efectos secundarios parecen llevarnos al «brave new world» de Huxley. Si así fuera, la explicación de las crisis estéticas estaría bien dibujada. Y la crisis parece existir, como señala Stuckenschmidt al centrar el problema: «En esta situación de extremo pluralismo, de contradicciones aparentemente sin solución, la búsqueda de un camino común se ha convertido en un problema vital para la supervivencia de la música.»

## EL COMPOSITOR DE HOY

En cualquier caso, esa «uniformidad» está aún lejana y es preciso encontrar, por el momento, la re-

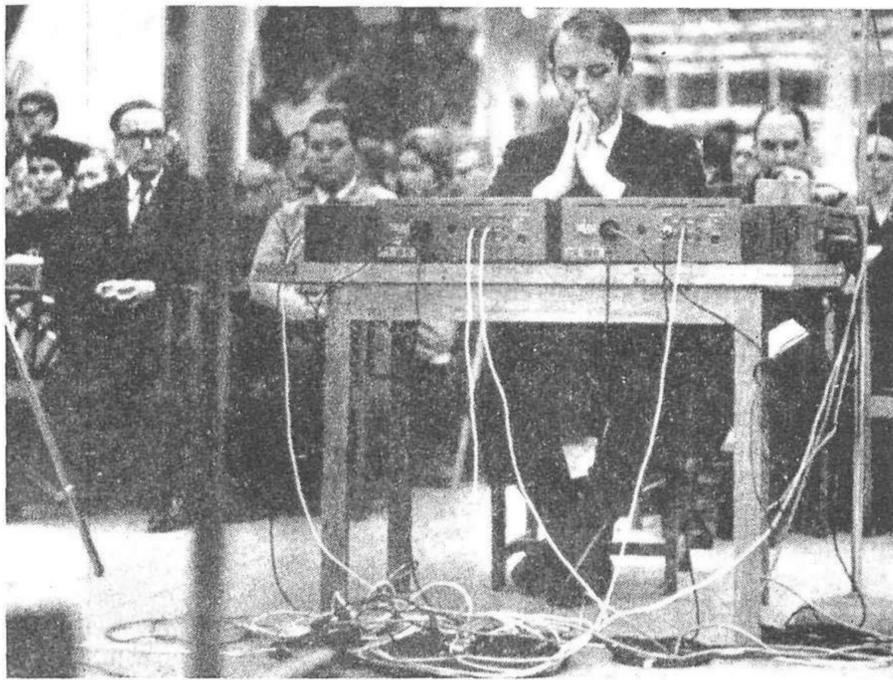
lación entre el pluralismo de Stuckenschmidt y la soledad de los compositores actuales. Y en este punto, la razón parece estar del lado de Adorno en tanto que define la programación de las grandes orquestas como una tarea en círculo vicioso de ofrecer únicamente lo superconocido y de la exaltación de las «versiones», en las que el valor intrínseco de las obras cobra un carácter secundario. El fenómeno es en cierta medida paralelo al de la canción de consumo; un fenómeno de sugestión del que sólo escapa un grupo reducido que si marcha al paso de los compositores. De ser ésta la causa, el pluralismo no sólo no sería el responsable del distanciamiento público-compositor, al menos responsable directo, mientras que, por el contrario, esa falta de apoyo, ese mismo distanciamiento estarían creando una atmósfera de inseguridad inconsciente en el compositor, relacionada, sin duda, con su tendencia a autoanular sus obras anteriores.

La situación está volviéndose contra el creador, sin que se advierta que no se trata de un fenómeno nuevo. La obra no estrenada o interpretada una sola vez vive con el compositor sus evoluciones y, en consecuencia, sus duras auto críticas. Después de nume-

hoy al agigantamiento de la desconformidad del compositor con su obra pasada, considerándolo como algo típico de la época y directamente relacionado con insatisfacción interior del compositor, de la que se deriva el repetido pluralismo.

## OTROS PLURALISMOS

Los primeros años de nuestro siglo están marcados por otro tipo de pluralismo, pero la imagen ya nos ofrece un conjunto «cerrado» y, por consiguiente, la posibilidad de un análisis. De ahí que ya no nos parezca caótico como el presente. Ruptura de la tonalidad, politonalidad, dodecafonismo, supervaloración del timbre, etc., son caminos que coexistían sin que su diversidad nos parezca hoy peligrosa o sintoma de una falta de «rumbo». Otro tanto puede o debe estar sucediendo, mientras se perfilan distintas orientaciones cuyo futuro pudiera presentárenos tan incierto como se estimó el de la escuela de los doce sonidos. Pero no ha sido así y, por ello, creemos que importa más clarificar la influencia de los

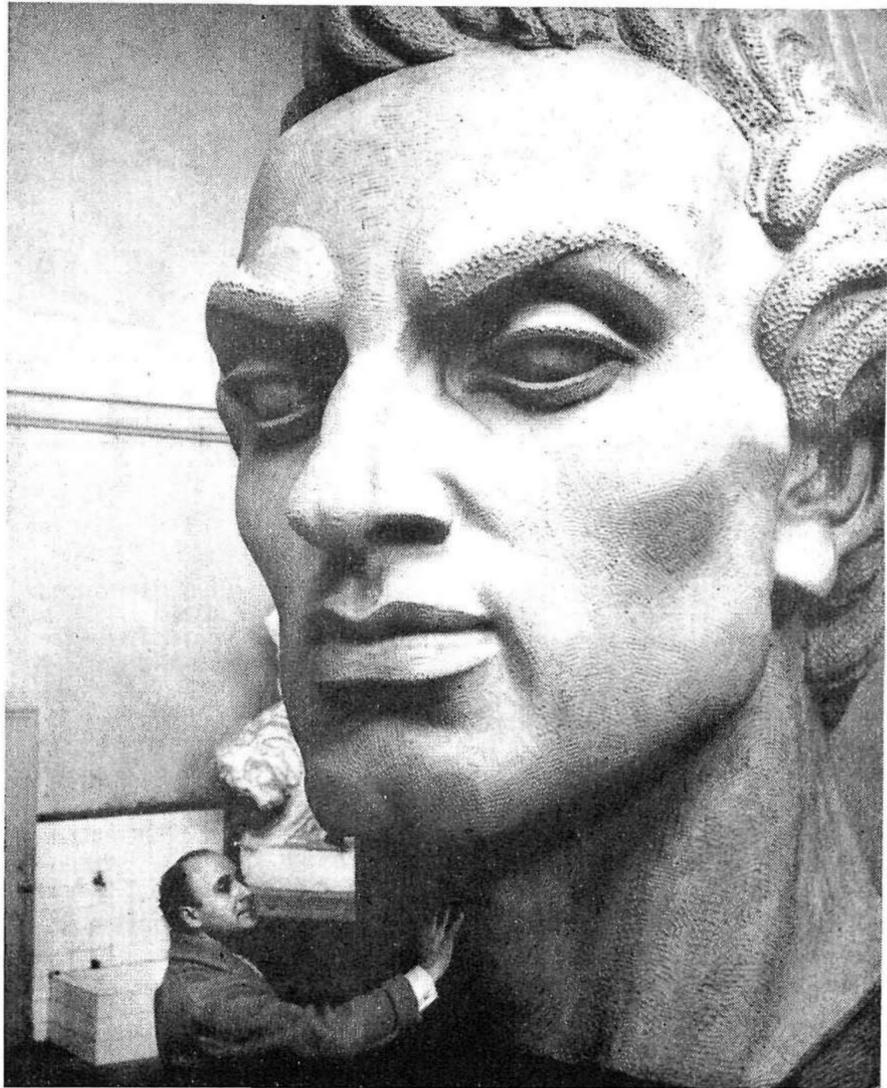


Karlheinz Stockhausen ha encontrado menos dificultades en su camino, aunque el «gran público» de la música seria siga apegado a Beethoven.

rosas interpretaciones, pasa a ser un hecho social, una especie de bien común, con vida propia, que podrá o no satisfacer al autor al correr de los años, pero que él mismo siente fuera de su alcance. Y, por el contrario, vivimos la constante de la interpretación única, salvo excepciones que a su vez confirman la regla, porque son las obras que van quedando en un pequeño saldo de la música actual. Este desarrollo que responde a unos procedimientos nada nuevos, incita

medios de comunicación, la programación de esos medios, en especial cuando se ocupan de la llamada música seria, para encontrar en ellos las limitaciones «impuestas» al público y la consecuente orientación de sus gustos. Es la técnica del menor esfuerzo de una mayoría frente a la curiosidad, a la inquietud de unos pocos—al menos en proporción—que si siguen y pretenden «familiarizarse» con la música que escriben los compositores de nuestro tiempo.

# Lo que desea ser JUAN DE AVALOS



Por **LUIS LOPEZ ANGLADA**

**N**ACER en Mérida tiene importancia. Hay determinismos geográficos de los que es inútil intentar evadirse. Ser escultor y haber nacido en Mérida supone una vocación ecuménica y humanista que impide encerrarse en torres marfileñas de minorías y subjetivismos. El que ha jugado de niño por campos en donde, por menos de nada, aparecía un torso de Venus o la cabeza de un joven dispuestos a llenar de emoción, a través de los siglos, a los extremeños del siglo xx, supone una continua lección de armonía, de verismo, de arte, en una palabra, que ya no puede abandonar nunca.

Por eso si le preguntáis a Juan de Avalos el porqué de su actitud figurativista, ahora que tanto prevalece el gusto por las formas abstractas, os hablará en seguida de sensibilidades y almas, de precisión de hablar a las gentes de todos los tiempos sin necesidad de claves ni de intelectualismos. Y lo que él dice no procede de él, claro está; viene desde las viejas arenas del anfiteatro emeritense, desde el templo de Diana y desde las piedras del acueducto. El habla sin apenas poner de su parte otra cosa que su presencia física y emeritense, esto es, humanísima, ecuménica.

No tenemos más remedio que decir que Juan de Avalos, como aquel grande y llorado poeta que fue Adriano del Valle, tiene

un marcado tipo de senador romano de aquellos para los que la cultura era una razón de vida. Juan de Avalos se mueve por su espléndido estudio de la calle del Abedul y sólo le falta una toga para que nos creamos trasladados a un estudio de la ciudad eterna, donde el que nos habla es un Apolonio de Archios. Por eso a él le gusta poner la toga a los escritores a los que retrata, y alguna vez pudimos ver un busto de José María Pemán que parecía estarle pidiendo cuentas a Escipión por no haberle invitado a almorzar después de aquello de Numancia.

Pero la romanidad de Avalos es aquella que se fundió con el fuego y la pasión de Iberia y que hizo posible el milagro de una catolicidad ya preparada, según el propio Pemán, como la Dama de Elche, para asistir con mantilla a la primera misa. Porque Avalos reúne en sí toda la armonía de los espíritus clásicos como una decidida fe española. Acaso por esto, como la fe mueve las montañas, Avalos ha podido cambiar la estructura de las que cierran el corazón de nuestro país. Y ahí está la Basílica de Cuelgamuros en la que la piedra se ha convertido en testimonio perdurable de la religiosidad hispánica recitando a las gentes de todo el mundo la gran lección de la fe en la resurrección y en la Comunión de los Santos. O si vais por caminos manchegos, subid a la co-

lina de Valdepeñas, donde un ángel monumental preside y convierte en templo la tierra inmensa de la Mancha.

Pensamos unos instantes en el gran dolor que tiene que ser,

para un artista, el encontrarse detenido, al borde mismo de su creación, por la imposibilidad de dotar de más vida a estas figuras que sus manos han arrancado del mármol o del



bronce. Comprendemos el angustiado «¡Habla, perro!» de Miguel Angel o la tortura de Pigmalión al tener que limitarse en intuir la vida en estos seres fríos a los que el escultor ha comunicado su propia emoción vital sin conseguir que la sangre afluya a los labios pétreos o la luz a los ojos perdidos. Puede ser todo un símbolo esa mano de Avalos puesta sobre el costado izquierdo del busto de Barnard, casi en búsqueda de un corazón que hubiera podido ser trasladado al barro al que él dio la forma del singular cirujano. Pero todo es inútil. La piedra es sólo piedra y el soplo divino de la vida no ha sido dado a los mortales. Aunque nazcan en Mérida.

—Lo que yo deseo después de tanta obra y tanto trabajo es ser yo, crear mi propia obra.

Y nos han sonado las palabras del artista casi como una confesión dolorosa y, desde luego, inesperada por el escritor.

Luego Avalos nos explicará su deseo. Porque sí es verdad que ha trabajado en firme y que ha logrado el gran milagro de la creación artística. Pero la vida condiciona al artista al gusto ajeno. Muchas veces coincidirá el talante del escultor con las condiciones del encargo. Pero el artista sueña con el propio encargo que él haría a Juan de Avalos, y habla de cómo él no habría puesto sus figuras sobre la montaña, sino que hubiera convertido en gigantesca Dolorosa la propia montaña y el dolor del Cristo muerto no sería un frío símbolo arrancado al mármol, sino el gran sacrificio de la tierra misma convertida, por la gracia del arte, en el cuerpo de la Redención.

Juan de Avalos, mientras habla, parece haberse ido a un sueño lejano. Tal vez la culpa la tiene la música que ha puesto de fondo a sus palabras y sin la que le es imposible el trabajo de la creación artística. Acaso el remover en la conversación las horas de la infancia extremeña y de la dedicación juvenil, le ha encendido la vieja tea creadora. Ya no nos dice de los esfuerzos pasados, ni de sus obras repartidas por el mundo, simbolizando a la poesía en *Santo Domingo* o al gigantesco extremeño, García de Paredes en la ciudad de Trujillo, de Venezuela. Ahora es Juan de Avalos, el artista que sueña con hacer salir de sus dedos una escultura que nadie le ha encargado, sino que la lleva en su propio corazón; colinas que él transformaría sobre las sierras olvidadas, campos en los que descansarían ángeles que sólo él ha intuido.

La obra de cada día condiciona la obra del artista. Algún día tendrá que ser el que marque el inicio de las renunciaciones a los deseos extraños, porque éste es uno de esos artistas que se consideran en el principio de sus caminos y que sabe que el suyo, el verdaderamente característico de su arte, aún está limpio de huellas, virginal, incitante.

¿Será esto verdad? ¿Habrá conseguido alguna vez algún artista verdadero separarse de lo que los demás pedían? Ahí está la fabulosa obra de Juan de Avalos simbolizando por dis-



tintas latitudes de la tierra valores y creencias que, incluso a los que en nada creen, comunican con ardor de apasionada tarea de creación. Los nobles muertos de los monumentos sepulcrales, la poesía de los amantes que se tienden las manos sin que lleguen jamás a unirse, el ímpetu de los conquistadores extremeños, sus paisanos, alzando su grandeza en plazas y calles de la vieja América española, el torero que vio quebrarse la flor de su cintura después de haber encendido de asombro a los ojos de millares de espectadores. Piedras y piedras convertidas en razones de fe, de valor o, simplemente, de belleza. ¿No están ahí, desmenuzadas trozo a trozo, el alma, la vida entera y la dedicación de Juan de Avalos?

En el jardín de su casa de la calle del Abedul, el artista nos muestra, con orgullo de campesino, las flores que él mismo ha plantado al lado de gigantescas figuras de piedra. Parece como si envidiara a las plantas o a las tortugas que van de una a otra fuente, el soplo divino de vida que él quisiera infundir a sus estatuas y ante cuyo límite se queda detenido, casi defraudado y pensando que algún día podrá conseguir su sueño, lograr su deseo, crear su verdadera obra.

Y ya, fuera de su casa, en el Madrid inmenso que en tan poco tiene el llenar sus plazas y rincones de estatuas y esculturas que puedan, algún día, hablar de su espíritu de belleza, pensamos en la dilatada geografía en que las piedras de Juan de Avalos han puesto un punto de emoción española para las gentes de todos los tiempos. Toledo, Córdoba, Badajoz, Tenerife, Teruel, Benidorm y, allende los mares, Puerto Rico, Bogotá, Cartagena de Indias, Trujillo, Guayaquil y tantos otros que harían interminable esta semblanza. Geografía emocional, mensaje de un hombre que ha sabido poner en los encargos extraños su propio corazón de artista, su interpretación humanísima y espiritual. Dejamos a Juan de Avalos en su estudio, pero ¿estará allí de verdad? ¿No estará viajando en sus sueños para volver a acariciar las piedras lejanas, los ojos que no consiguió encender de luz física, pero sí de claridad de belleza? ¿O se habrá lanzado de nuevo por ese futuro de obras que esperan la llamada imperiosa del artista para que la estructura del mundo quede modificada en un sentido de belleza y armonía?

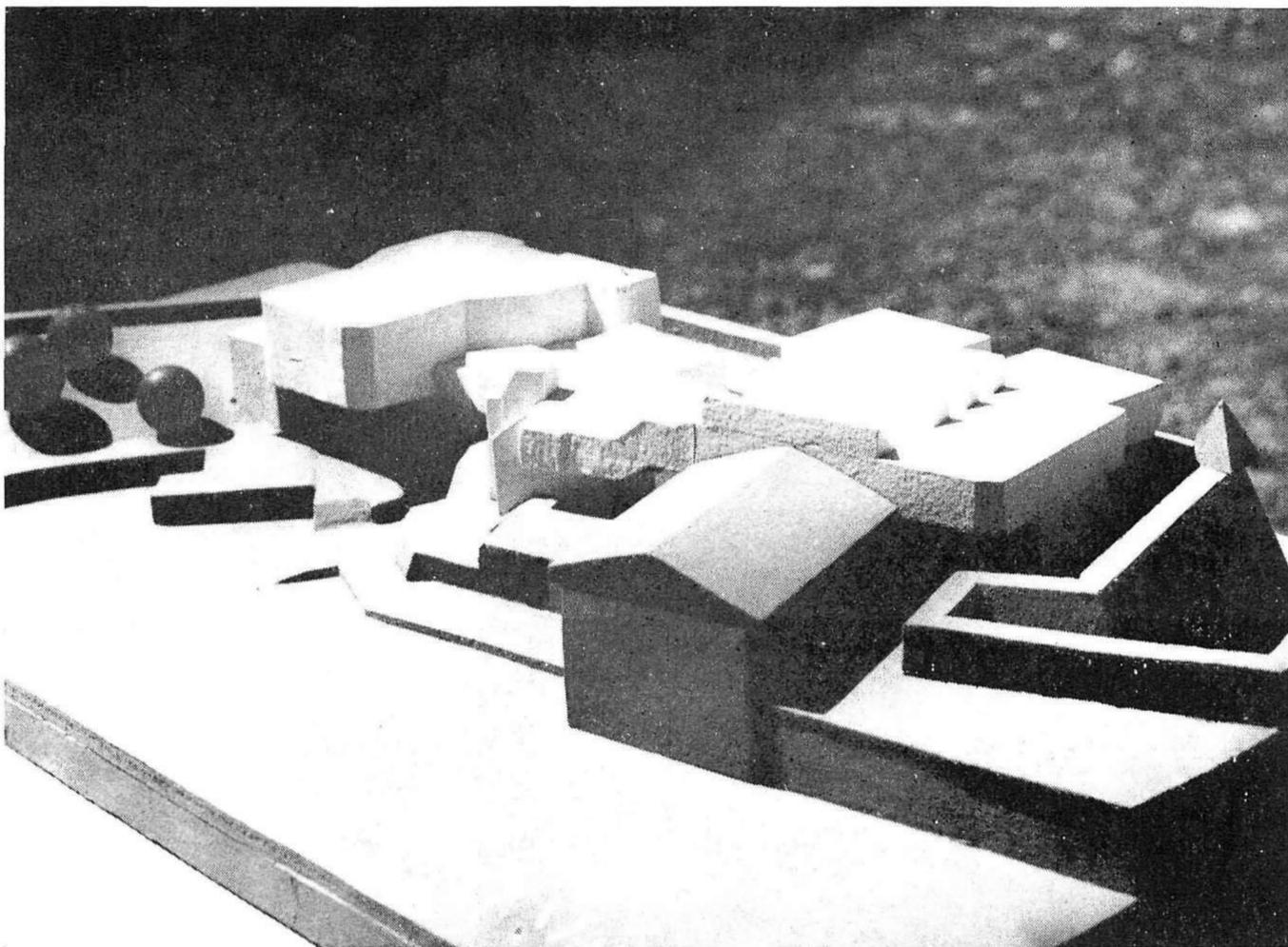
Alguna vez, siguiendo por los caminos hacia el Sur, tuvimos ocasión de situarnos bajo el inmenso ángel que guarda el sueño limpio de Valdepeñas. Toda una sensación de paz y de amor parece irradiar de aquellas alturas donde la espada invencible del Espíritu guarda de todo mal a los hombres. Y pensamos que, cuando pasen los tiempos y nada seamos ya nosotros, ni nuestros sueños, ni el breve calor de ese pájaro que viene a posarse sobre la cruz de la espada del ángel, estas formas de belleza permanecerán invencibles, como esfinges poderosas, para hablarles a gentes de otros tiempos de los sueños de un artista que sólo desea llegar a ser él mismo.

# IV BIENAL INTERNACIONAL DE IBIZA

Por ENRIQUE AZCOAGA

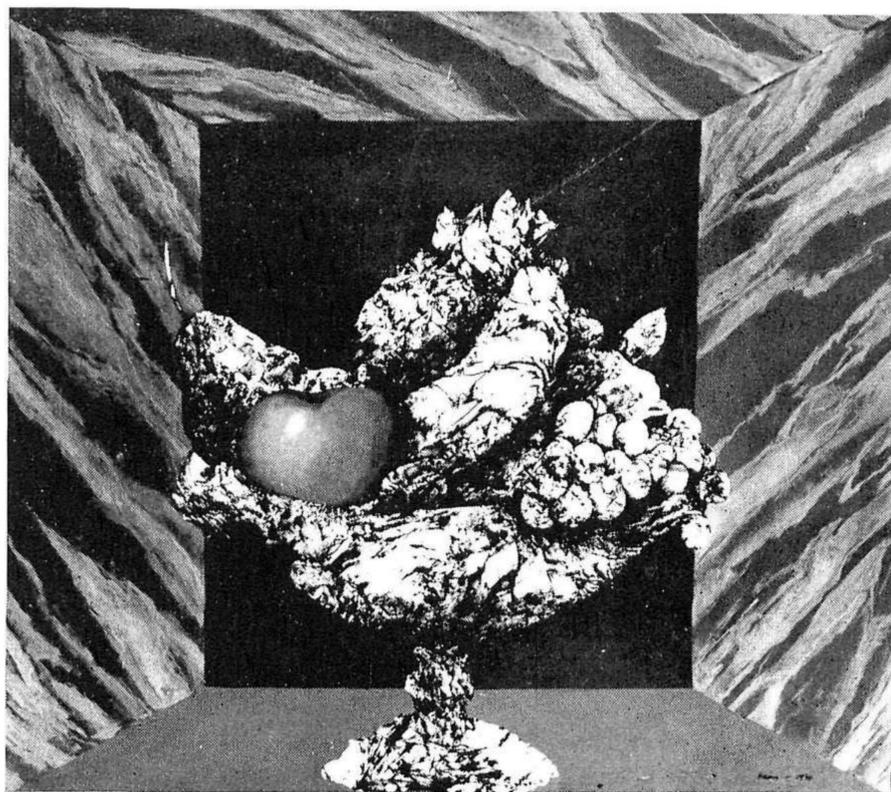
luto en lo sensible y la apariencia; un despliegue de la verdad que no se agota como historia natural, sino que se revela en la historia universal de la cual es el aspecto más bello; la mejor recompensa, en suma, para el duro trabajo en la realidad y los penosos esfuerzos del conocimiento». Yo pregoné con confianza y con alegría la III Bienal Internacional de Arte de Ibiza, porque en sus dos anteriores experiencias cultivó la ética de la apertura y de la exigencia, encarnando por encima de todo y como consecuencia la heroicidad creadora. Hace muy pocos días nos hemos encontrado con que la IV Bienal continúa impasible su ruta iniciada y sigue siendo muestra de inquietudes, de posibilidades, convertida en escaparate ibicenco de todo aquello que artistas jóvenes creadores en muy diversas latitudes tratan de aportar como experiencia o como tentativa, al fluir normal de las artes.

La escultura, tristemente, no lució con intensidad extraordinaria. El tercer premio otorgado a uno de sus cultivadores prueba lo dicho, aunque no deban derivarse «delendas» de un suceso que, sin embargo, constituyó una característica, fatalmente negativa, de la colectiva ibicenca. La pintura, modalidad en este caso mucho más destacada, se acreditó en los nombres de Pablo de Rocha (brasileño), Arturo Heras (valenciano), Orlando Menicucci (dominicano) y James Willie (norteamericano), sin olvidar un conjunto variopinto y digno de atención crítica, que situó la bienal, en tal aspecto, a considerable nivel. El auge mundial del grabado moderno ha tenido el eco correspondiente en la colectiva ibicenca. El jurado, como consecuencia, en vez de atenerse a una técnica concreta, buscó los premios entre todos los modernos procedimientos de estampación concurrentes. Alemania mereció el primer premio por tres serigrafías de preciso estudio, pertenecientes al artista de ascendencia lituana Tadas Burba. Los segundos premios de grabado destacaron las obras del brasileño Antonio Carlos Maciel y el alemán Annalies Klopheus. Correspondiéndole el tercer premio por dos collages fotográficos al inglés Michael R. Fossick. Los tres premios de dibujo destacaron las obras de Alejandro Franco (madriñeño), Frank Pérez (puertorriqueño) y Eugenio Emilio Montenan (argentino), de significado inclusive antagónico. Ya en el terreno de la arquitectura, la unanimidad del jurado al conceder el premio a esta modalidad, por primera vez dentro de las bienales, destacó con el gran premio el proyecto presentado por los estudiantes de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla Jaime y José Ramón Moreno, titulado «Centro cultural para jóvenes de Ibiza», en el que se valorizaron selección de emplazamiento, intuición volumétrica y valor estético. Adjudicándose el primer premio y medalla de oro en arquitectura al «Estudio de viviendas celulares prefabricadas», presentado por los españoles Catalán, Yruegas y Manzano. Y el segundo y medalla de plata al proyecto del italiano Ricardo Torrini por un chalé, de racionalismo muy mediterráneo, y el tercero y medalla de bronce al proyecto final de carrera del griego Christos Katsimpinis, que enfoca la solución de una ciudad universitaria en sus diferentes aspectos.



«Centro cultural para jóvenes de Ibiza», proyecto presentado por los estudiantes de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla, Jaime y José Ramón Moreno, que obtuvo el gran premio de la bienal

COMO dije al pregonar la III, lo más importante de estas muestras que vienen celebrándose en Ibiza, compuestas por obras de universitarios, estudiantes, artistas en ciernes, nacionales y extranjeros, es lo que las mismas tienen de propósitos, de juventud, de principio más o menos encaminado, de absoluta y diversa posibilidad. Cuando el mundo se muere de viejo, y no hago por desgracia ningún descubrimiento, una bienal iniciada en la permanente juventud de Ibiza, dispuesta a mostrar valores jóvenes por encima de todo, merece nuestro aplauso mucho más por lo que tiene de guerrilla o de trinchera, que por lo que pueda significar de «institución respetable». Nunca tengo empacho en repetir con Paul Eluard que «la causa de la juventud, de la renovación me es indispensable para la vida». Ni dejar de creer con Hegel que en «el arte es preciso ver, no un juguete placentero y agradable, sino el espíritu que se libera de las formas y del contenido de lo finito; la presencia y la conciliación de lo abso-



«Naturaleza», de Arturo Heras, que obtuvo el primer premio de pintura de Ibiza, y que, partiendo de soluciones del «pop-art», plasma gráficamente elementos cotidianos

¿Cuál fue la impresión general que puede derivarse de la IV Bienal Internacional de Ibiza? La ambigüedad y al mismo tiempo la perplejidad en que se encuentra lo expresivo en la actual encrucijada del arte moderno. ¿Qué fue lo más notable, lo más significativo de una muestra a la que concurrieron artistas muy jóvenes de distintos países...? El afán de ensayo, de tanteo, de preocupación crítica por tanto al que se entregan quienes no quieren, a la hora de iniciar cinco senderos expresivos como el de la arquitectura, pintura, escultura, grabado y dibujo, valerse de lenguajes en su concepto periclitados para expresar los problemas del hombre actual. Ni qué decir que para el jurado académico la realidad valorizable no podía ser más confusa. Por sabido se calla que el desfasado, ni en francos terrenos neofigurativos, encontraba soluciones llamémoslas placenteras. Pero en medio de la importante selección nos encontrábamos los que no resistimos a creer que «el arte ha muerto», como tantas voces incluso autorizadas han proclamado. Intentado descubrir por debajo de lo logrado y en el filo de lo generalmente presentado, esa solución que los artistas modernos más responsables actualmente buscan, para no entregarse a soluciones que por desgracia tienen todo el aire de un «refrito».

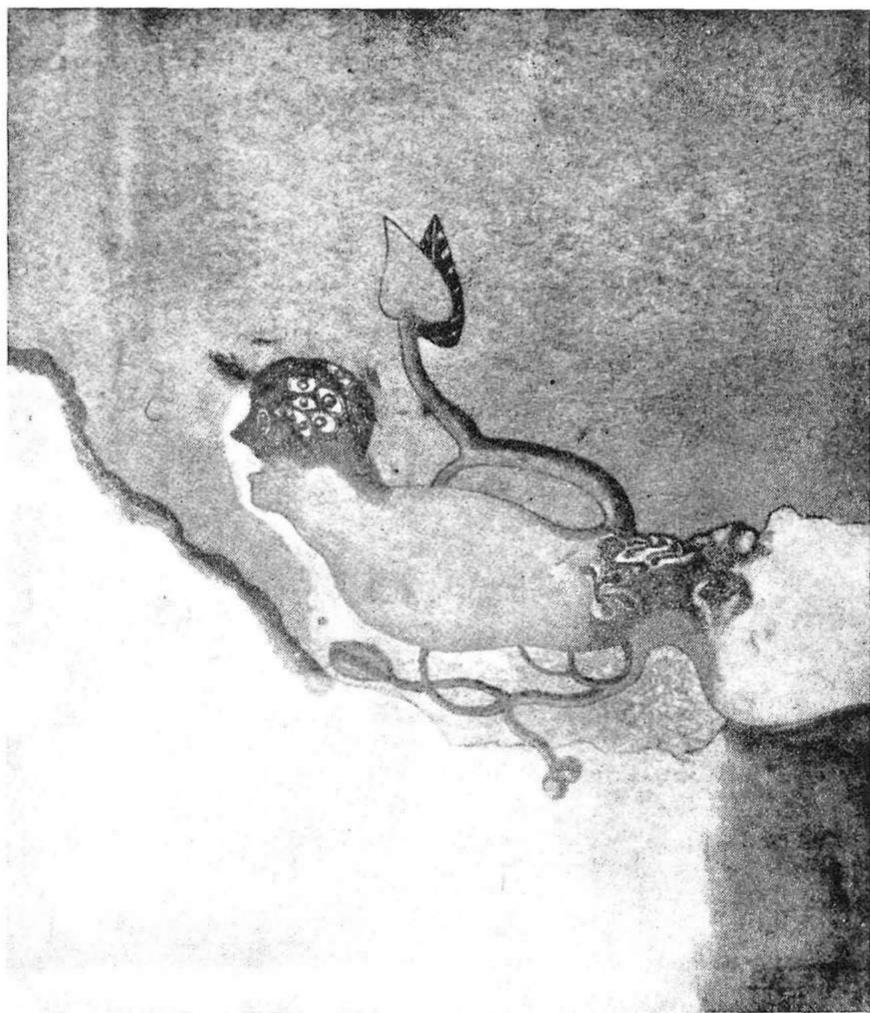
Imposible señalar en las diferentes salas donde se nos muestra la última selección realizada para la IV Bienal Internacional de Ibiza una obra que, en cierta medida, pudiera señalar un tanto importante, definitivo, en cualesquiera de los caminos aludidos. Pero imposible también incurrir en la injusticia que supondría argüir, frente a una muestra que constituye, re-

petimos, la trinchera, la vanguardia del arte moderno entre nosotros, que la mayoría de sus participantes, influidos por el estado actual de las artes, protagonizaban un estado de confusión y desorientación lamentables. Es posible que no falte algún visitante, suficientemente acreditado, deseoso de borrar con una gran esponja todo lo expuesto en el certamen ibicenco, eminentemente sintomático. Pero conviene aclarar que todo lo que artísticamente no es un logro, cumple desde nuestro punto de vista un claro propósito, convirtiéndose en síntoma. En síntoma como lo mejor de este certamen, de un estado de cosas, que siempre, eso sí, hemos proclamado que debe superarse.

La Bienal de Ibiza, antes que otra cosa, supone una confianza para todos aquellos que en muy diferentes lugares de la tierra comienzan su destino expresivo, informados de lo realizado hasta ellos, y deseosos de superarlo. Lo más importante sin duda de esta IV Bienal Internacional ha sido la concurrencia de incipientes artistas que, a la convocatoria correspondiente, asistieron con sus hallazgos, con sus búsquedas, con sus tentativas y con su inquietud. La guerrilla de la expresión española ha sido servida ampliamente por quienes en diferentísimos países constituyen el fermento de la inquietud nacional correspondiente. Que al brindárenos desde la plataforma mediterránea, acreditada por su inquietud y su exigencia, han formado sin proponérselo algo así como el pulso de un momento expresivo que, sin necesidad de esforzarse, no constituye, desde nuestro punto de vista, la esperada cima de positivas soluciones.

## ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO



Jorge Castillo

VAMOS a aprovechar la libertad veraniega para cerrar, con una serie de comentarios dispersos en fecha, la temporada de exposiciones que se está clausurando.

En primer lugar vamos a referirnos a la exposición de Lorenzo Goñi.

Lorenzo Goñi, de vez en cuando, nos regala con una exposición de temática libre, licenciado de las ataduras que de alguna manera le impone su noble profesión de ilustrador mayor del reino. En estas exposiciones, sujetas, como es lógico, a la identidad de estilo de su autor, hay, sin embargo, un factor novísimo: lo que oye la imaginación de Goñi.

Porque la imaginación de Goñi oye, suple con creces los sentidos del artista, y oye, hasta la radiografía, lo que sucede en el mundo y luego nos lo cuenta.

Pero para comprobar lo que digo hace falta seguir las líneas trazadas por el dibujante, seguir las cariñosamente, con morosidad, sin equivocarse ni perderse en la facilidad, en la comodidad que encuentra el ojo al reconocer un contorno familiar; hay que hacerse de nuevas para captar, dentro del aparente barroquismo goñiesco, la pureza de un ambiente, la insinuación sanamente erótica, la bondad o la maldad originales de un ser convertido en paisaje, de un paisaje convertido en ser.

De Lorenzo Goñi, como de Picasso, no es preciso hablar. Están ahí (Goñi, en la Sala Eday; Picasso, en su casa), y siempre se puede aprender algo de lo vivos que están, de lo vivos que se manifiestan en su trabajo.

Algo así le sucede a Jorge Castillo. Creo que Jorge Castillo vive en Suiza. Este año por dos veces ha dejado su residencia y su marchante y ha venido a Madrid para que veamos lo que hace.

Me parece que a Jorge Castillo lo que le va, lo que le va de una manera espontánea y natural, es el dibujo y el grabado. La pintura de momento, de momento instantáneo, de momento de unos años atrás, todavía es para él un campo de experiencia, una interpretación del universo, de la visión de sus dibujos, de sus grabados.

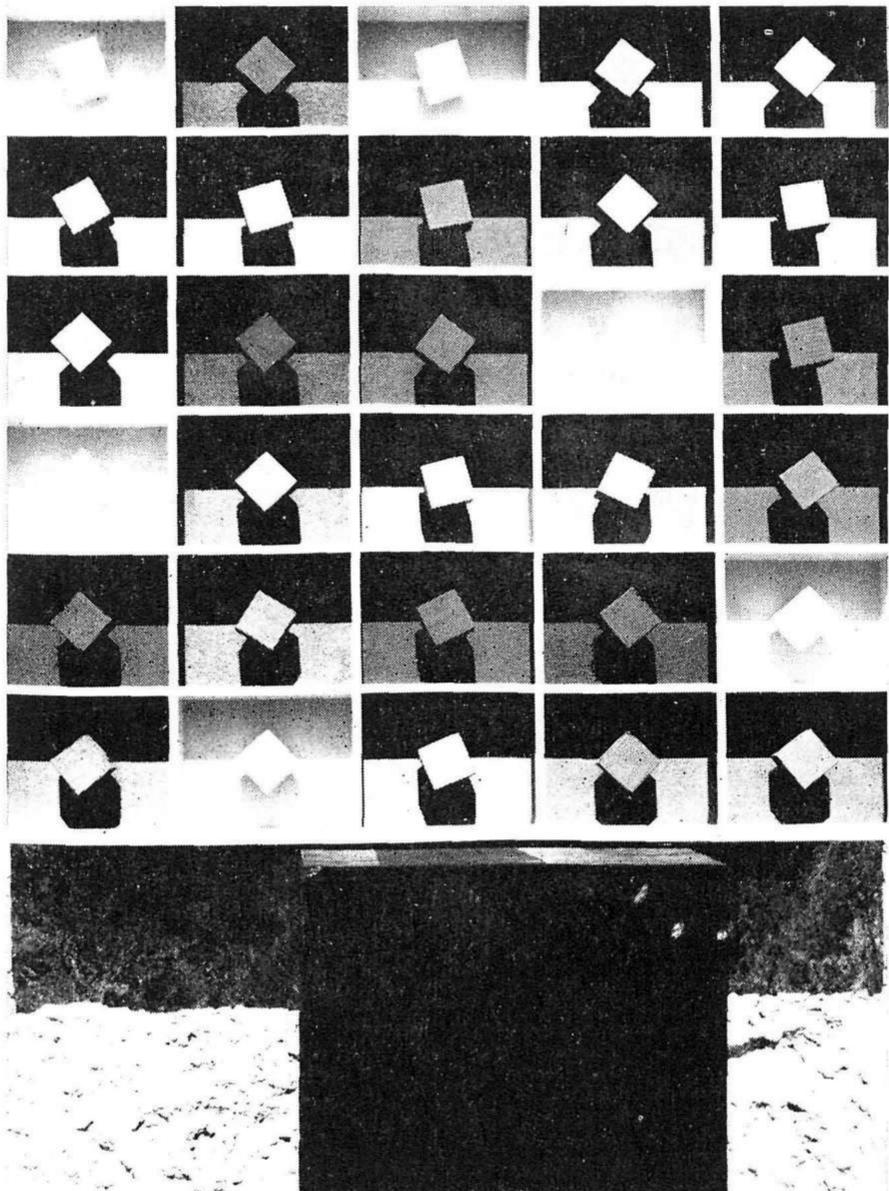
Con todo, es emocionante contrastar pinturas de Jorge Castillo de su primera época, cuidadas, valoradas en cada pincelada, en cada posibilidad expresiva, y las de fecha más reciente, de concepto más sintético, y en las que el detalle es despreciado, sacrificado en aras del todo. Hay en esta segunda actitud la seguridad del triunfador, de aquel que sabe que todo cuanto salga de sus manos tiene ya un valor para un público acostumbrado a su nombre. (Galería Iolas-Velasco.)

Guinovart me ha hecho pensar mucho en su pintura, y me ha obligado a verla varias veces para conseguir ser objetivo, para no dejarme influir por juicios previos, por ejemplo, lo que dice de él José María Moreno Galván.

Creo que con tanto pensar no he aclarado mis ideas sobre su pintura, sobre ese sistema barroco, literario —pintura dentro de la pintura—, sobre ese **vale todo** que me recuerda a tantos artistas contemporáneos y, sin embargo, lleva la huella de Guinovart.

Porque es indudable que Guinovart busca expresar sus percepciones, sus experiencias, sus ideas sobre las cosas y las situaciones, busca comunicarse, atiende a ese fin esencial del arte por encima de todo. No a través de una razón metafísica, sino como una necesidad vital, funcional, personal.

Entonces, a causa de esa necesidad, Guinovart acumula, coge lo que



Esta obra de Paulo de Rocha (brasileño), adscrita al más puro neoplasticismo cinético, combina los colores primarios con módulos intercambiables



Guinovart

hay en el ambiente, sin más, pues lo que le importa es ser entendido, hacerse señal comprensible para todos los que participan de su mundo al contemplarlo. Y su originalidad, esa condición que todos los artistas precisan hoy para ser llamados por su

nombre, se concentra en la actitud —actitud romántica por lo apasionado, por lo comunicativa—, abarcadora, infinitiva, de sus brazos abiertos.

Mis ideas sobre la pintura de Guinovart (Galería Juana Mordó) no están claras. Todavía no sé si me gusta, si me sirve a mí o no, si me parecen válidos sus resultados estéticos. Pero es indudable que Guinovart es una voz, un cuerpo artístico, cuerpo que palpita sin descanso.

Manolo Calvo, con su serie brasileña (Galería Seiquer), está dentro de la actitud vital, espontánea, romántica, de acción, de gesto.

El trazo en su obra es algo rápido, inmediato. En el trabajo artístico siempre hay un punto de reposo, un descanso intuitivo que permite depurar una actitud demasiado personal; un espacio que nos permite analizar lo que hacemos y cuyas conclusiones instantáneas pueden informar el trabajo artístico futuro, pues pueden modificar el camino inte-

rrumpido de la intuición en una dirección u otra. Manolo Calvo no hace caso de estas posibilidades de reposo y traza con la retina, todavía dolida, las impresiones recientes. Y su trabajo se hace realidad, una realidad feroz, agresiva, terrible, verdadera. Y todos nos creemos todo lo que él ha visto.

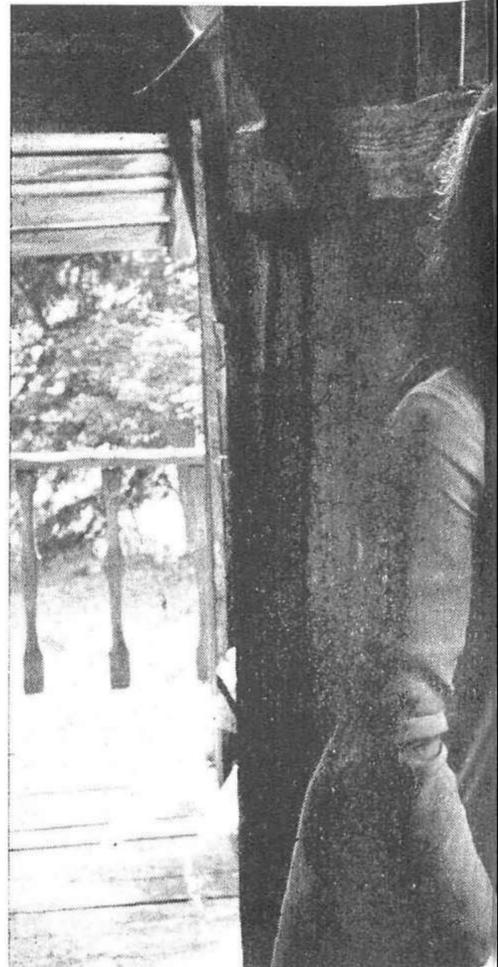
Una estructura cristalina cuyo ámbito interno fuera habitable tendría las calidades plásticas de esta pintura que firma Juan Antonio Guirado (Galería Cultart).

¿A qué actitud última responde esta teoría resplandeciente?

Creo que puedo contestarme.

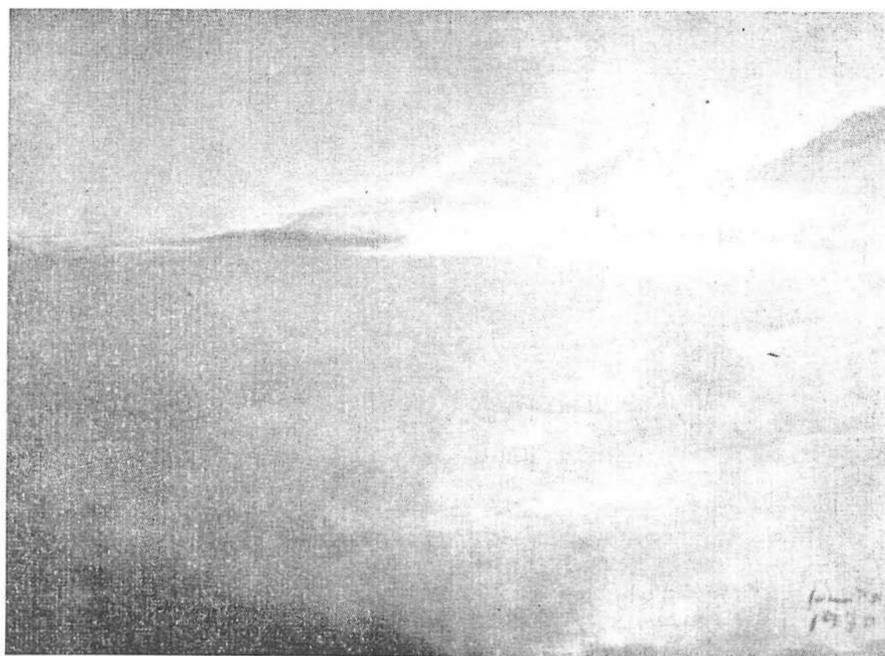
Primero, a una necesidad de originalidad. Segundo, a una incapacidad de alcanzar dicha originalidad con medios dibujísticos normales.

De esta manera Juan Antonio Guirado detiene un proceso: el de su arte; lo hace preciosista, alusivo, raro, artístico, evitándole llevar quizá una existencia más vulgar pero más auténtica.



## CONSTANTINO GRANDIO en la galería Kreisler, de Madrid

EL gran maestro gallego Constantino Grandio es más alado, más transparente, más aligero que nunca en su pintura de trazos embebidos, con una más inacabable variación de tonalidades que en cualquiera de sus etapas anteriores, en las que la materia finamente elaborada parecía tener más importancia que las matizaciones cromáticas, por muy ricas que éstas hayan sido siempre en una pintura tan exquisita y sutil. Aunque yo siga prefiriendo la época desnuda de sus «Espejos», comprendo que una vez que se ha alcanzado el despojamiento absoluto, es preciso iniciar el camino de regreso, y que posturas como la del Blanco sobre blanco, de Malevich, o el Negro sobre negro, de Rodschenko, pueden tener un valor programático, pero sin que exista la posibilidad de que sean permanentes. No puede decirse tampoco que los espejos desnudos de Grandio fuesen pintura experimental exclusivamente, dado que había en ellos una sensibilidad y una levisima erosión de la materia, que bastaba por sí sola para diferenciar suficientemente los unos de los otros. A pesar de ello, las mul-



titonalizaciones de los grises se hicieron cada vez más abundantes, y en medio de la marea de materia finisimamente erosionada, comenzaron a surgir nuevamente unas figuras esquematizadas y llenas de ritmo. Llegó así Grandio a su etapa actual, en la que no hay tan sólo su serenidad tradicional, sino también unos ramalazos expresionistas, con un trasfondo marcadamente acusatorio. Ello es visible, en especial, en sus retratos, en los que el sarcasmo se une a una habilidad infalible para encontrar la faceta ridi-

la o censurable. Hay un gran cuadro que puede hacernos pensar en los más secos logros de La España negra, de Regoyos, aunque la suavidad de la factura acabe en Grandio por velar parte de su acusación implacable. El finísimo humor galaico de Grandio atempera, no obstante, con una bruma invariable todas las aristas, y de ahí que incluso la figura más miserable sea siempre susceptible de salvación a través del acierto de su interpretación exquisita.

C. A.

EL escritor de origen español y pluma francesa Michel del Castillo es autor de un libro inspirado en un tristísimo suceso que, el año pasado, sacudió las fibras sensibles de toda Francia y que una sentencia del Tribunal Correccional de Marsella ha hecho ahora revivir. Es sabido que Castillo relata casi siempre, en sus libros, experiencias vividas o, por lo menos, hechos reales, y la mayoría de sus personajes son retratos bastante exactos de gente que, de una u otra forma, han estado ligados a la trama de su propia vida. Esta vez, la realidad no sólo desarrolló un argumento digno del mejor escritor (y que ha tentado ya también a los cineastas de vanguardia), sino que ha encendido en Michel del Castillo una violenta acusación contra la actuación de la Justicia y la mala fe de algunas gentes que jugaron en el drama papeles secundarios, pero fueron protagonistas determinantes para llevar hasta el suicidio a una joven profesora de Marsella, Gabrielle Russier.

Los hechos, expuestos escuetamente, se resumen así: los amores desgraciados entre un estudiante de diecisiete años, extrasensible, desamparado y de una psicología especial, con su profesora, de treinta y dos años, triste, retraída, divorciada, con dos hijos pequeños. Ambos encontraron mutuamente fuerza y comprensión en un cariño que les aportó el incentivo vital que necesitaban por haber sufrido, cada uno por su parte, experiencias penosas que les dejaron malparados. Escándalo, denuncia, incompreensión de los padres del muchacho, condena de la profesora por «corrupción de menores», los sentimientos más íntimos y hasta los más puros expuestos a la vindicta pública, acusaciones vergonzosas, vergüenza de la Instrucción



## JUAN ANTONIO GUIRADO, en Cultart

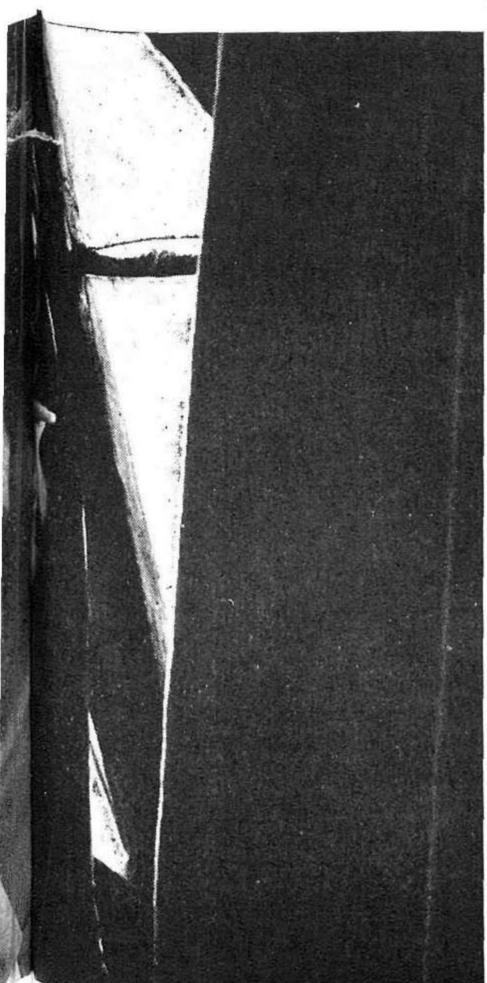
EL pintor español Juan Antonio Guirado, tras haber residido una docena de años en Australia, se ha ins-

talado de nuevo en Madrid, en donde acaba de realizar la primera exposición de su regreso. El estilo de Guirado es inconfundible. Podríamos decir que se trata de un neosobrerrealismo entreverado de nueva figuración. Pinta con grandes acuchillados raídos de materia grisácea con resonancias verdosas. Sus espatulados al arrastre se entrecruzan los unos con los otros o parecen reptar torsionándose con alusión a seres angélicos o demoníacos flotando sobre un paisaje de selva inventada. La ocupación casi total del espacio, aunque se haga a veces menos opresiva, debido a unos bien estudiados chorros de luz arbitraria, tiende a acongojar voluntariamente al espectador con esa impresión de claustro cerrado en la que hay una indudable ascendencia arábiga. Ello es explicable si se tiene en cuenta que Guirado es andaluz y que en su sobrerrealismo puede haber a veces una fantasía limpia, más relacionable con el mundo de *Las mil y una noches* que con los turbios complejos nórdicos del sobrerrealismo, que tuvimos que padecer los europeos a partir de 1924. Por todo lo dicho, fácilmente deducirá el lector que esta exposición de Guirado es sumamente original y que tiende incluso a establecer unos contactos subterráneos entre lo que ha sido también nuestro pasado arábigoberber y nuestra actual mentalidad diferencial europea.

C. A.

# LITERATURA Y VIDA

Por M.<sup>a</sup> FORTUNATA PRIETO BARRAL



«Le cœur fou»

Pública que arremete sin piedad contra la víctima, desolación de los dos protagonistas que habían hecho de su amor difícil un recatado refugio de sus complejos respectivos. Al final, Gabrielle Russier no pudo más y pagó con su vida, voluntariamente, el pecado de no haber querido aceptar, como las buenas costumbres imponen, que amar a un adolescente tenía que ser forzosamente un delito.

Michel del Castillo había conocido, meses antes, en unos coloquios culturales, a aquella que era entonces una profesora sin historia, aunque con mucha vida interior, dotada de una personalidad fina, delicada, profunda, que le interesó grandemente y que no coincidía en absoluto con la especie de tarada que los acusadores pretendieron luego presentar. Y poco después del suicidio de Gabrielle Russier escribió sobre el tema un libro con el título bien explícito de *Les écrous de la haine, vous avez tué Gabrielle Russier*. El texto se ciñe a lo ocurrido y el escritor no va más lejos de lo que expresaron los muchos artículos y comentarios que se desataron al conocerse el trágico desenlace —desenlace que hubiera podido, debido, evitarse—. Pero el tono es apasionado y sin la menor indulgencia para quienes, en nombre del buen parecer, de la reputación de la Universidad, se mostraron torpes y feroces. Sin embargo, el libro ha merecido cartas conmovidas por parte de Christian Rossi, el infortunado amante tierno, y del señor Russier, padre de Gabrielle, abogado de profesión, que ha hecho público así su testimonio válido ante el tribunal: «El señor Castillo ha sabido evocar el calvario de mi hija... y se ha expresado como un hombre de corazón, de una manera que es siempre exacta. Rindo homenaje a su

seriedad, a su desinterés, a sus escrúpulos.» No obstante, ha habido denuncia por parte de la familia Rossi y se ha conseguido el embargo de la edición. El juez ha estimado que «contenía numerosos pasajes que atentan gravemente a la vida privada de los demandantes» y el libro no puede salir a la venta.

También se había presentado otra denuncia en relación con este doloroso tema: las «Cartas de la cárcel» escritas por Gabrielle Russier mientras estuvo detenida y publicadas con un amplio prejacio de Raymond Jean, que había sido su profesor de literatura tiempo atrás, en Aix-en-Provence. En este caso, la Justicia ha juzgado que nada en esta correspondencia puede considerarse como atentatorio al buen nombre de la familia Rossi y el libro no se hace acreedor de embargo.

Las cartas y el texto del profesor Raymond Jean —hombre ponderado y ecuánime si los hay— dan una idea muy clara de quién fue Gabrielle Russier, un ser complejo quizá, pero «en ningún caso una neurótica ni psicópata; no fue ni una heroína ni una santa, sólo una naturaleza delicada que cometió el error de confundir la literatura con la vida». La recuerda Raymond Jean como una alumna brillante, primero, en la Facultad de Aix, curiosa, exigente, viva, y elogia la enérgica voluntad de que dio pruebas cuando preparaba cátedras en condiciones penosas y difíciles, separada ya del marido y criando sola a sus pequeños gemelos; revelada luego como una excelente profesora, con dotes pedagógicas excepcionales, que hizo de su vida una verdadera misión de enseñanza. El joven Christian Rossi, por su parte, era el hijo poco feliz de un matrimonio de intelectuales de extrema izquierda que le

habían considerado niño difícil, casi como una desgracia familiar, habiéndole incluso internado en una clínica psiquiátrica, de donde salió herido, temeroso, ávido de ternura. Su profesora admirada encarnó para él la fuerza y el amor maternal confundido con las apertencias de la adolescencia. Cuando el juez de instrucción, a requerimiento de los señores Rossi, puso en marcha el dispositivo judicial —tal vez con mayor celo y premura que lo normal—, presentó a la inculpada el dilema de renunciar total y definitivamente a Christian o ir a la cárcel. Gabrielle Russier prefirió la cárcel, ella no podía admitir que se le hiciera renegar de sus sentimientos. Mientras se instruía el sumario estuvo presa más de dos meses y esa prueba, unida a todo lo que ya venía sufriendo, la dejó completamente deshecha física y moralmente. La sentencia fue de doce meses de encarcelamiento, con posibilidad de libertad provisional (sursis), pero posteriormente el tribunal, estimando que la condena era excesivamente benigna, apeló en revisión para obtener un castigo mayor, mientras la Universidad se confabulaba para dictar también una sanción disciplinaria e impedir que pudiera intervenir el recurso de amnistía postestativa del Presidente de la República. Fue demasiado. Gabrielle Russier ofreció con su muerte una solución suprema a todos los expedientes abiertos.

La indignación fue general, el propio presidente Pompidou hizo declaraciones conmovidas y actuó enérgicamente ordenando un sumario para establecer responsabilidades sobre las decisiones judiciales y universitarias. «No digo todo lo que he pensado sobre este asunto, ni todo lo que he hecho —dijo el Presidente—, pero en cuanto a lo que he sentido, digo

que mon remords ce fut la victime raisonnable au regard d'enfant perdu, celle qui ressemble aux morts qui sont morts pour être aimés... (1).

\* \* \*

Algunas películas que acaban de estrenarse o están en curso de rodaje, traen también a la pantalla el tema de la dificultad de comprensión entre los seres, el problema del individuo que se encuentra solo en una sociedad cada vez más agigantada y deshumanizada.

Gabriel Albicoco, uno de los cineastas jóvenes más serios y delicados, ha descrito en *Le cœur fou* la historia de un hombre que quiere salir de la locura del vivir, «la locura que es el mundo en que vivimos» —afirma Albicoco—. En la película vemos, efectivamente, a un hombre fracasado que encuentra a una enferma evadida de una clínica psiquiátrica, ambos se curan de sus conflictos gracias al amor que nace pese a todos los prejuicios, las convenciones sociales. Todo está contra ellos, pero su amor es tan hermoso que se sienten salvados; su amor es puro, pero juega sin piedad, se destruirá el equilibrio y se produce la muerte.

Roger Vadim, por su parte, desarrolla en *Perryl* el conflicto entre las generaciones, y su protagonista será una estudiante de dieciséis años que intentará comprender y salvar una segunda experiencia matrimonial de su padre. Algo parecido quiere tratar Robert Hossein en colaboración con Claude Desailly, presentando a Johnny Hallyday para poner de relieve la confrontación entre dos generaciones

(1) Estrofa del conocido poema de Paul Eluard *Comprenez qui voudra*.

# NOTICIAS DE LA MUERTE, NOTICIAS DE LA VIDA...

Por JULIO MANEGAT



Juan Serra

PLENITUD de verano. Calor y ausencias, ciclo que se renueva e interrumpe de pronto, como una sorpresa siempre, siempre como una tristeza inesperada. Es necesario aquí unir muerte y vida, noticias de alegría y noticias de pesadumbre. Más duelen las de muerte que alegran las de vida. Hace exactamente un año les hablaba de la muerte del crítico de arte Juan Cortés; hoy tengo que recordar la desaparición de un gran pintor catalán: Juan Serra.

Juan Serra, leridano nacido en 1899, se afincó en seguida en Barcelona. Niño aún se vino a esta ciudad con su familia. Empezó a trabajar en una fábrica de calefacción, como delineante. Sentía ya la llamada del arte y comenzó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja. Trabajaba, y estudiaba por las noches. Poco a poco fue descubriéndose y perfilándose su categoría artística, su sensibilidad de pintor. Viajó, estudió y pintó. Era una personalidad creadora vital, ardiente, viva, siempre en claridad, en capacidad expresiva, en dimensión artística. Luz, color, fuerza, horizonte... Era un hombre alegre, lleno de amenidad, de ironía... Y todo era como un sueño de luz que, de una forma u otra, pasaba a sus cuadros, a sus paisajes... Porque pintar era vivir para Juan Serra. Y pintó

hasta el último momento de su vida. Incluso en la clínica en la que vivió, sufrió, los últimos meses de su existencia. Paisajes de la Calella de Palafrugell, payasos, desnudos, interiores, bodegones... Sus cuadros están ahí, en museos y en colecciones particulares de muchos países.

Setenta y un años tenía al morir. El sabía que la enfermedad se le llevaba y aceptó el último corte, la última claridad que se mezcla ya a la tiniebla. Tal vez con él se ha ido un poco de luz.

## RECUERDO DE ANA MARIA NOE

ANA María Noé murió en Madrid, pero es justo que la recuerde aquí porque ella estuvo muy vinculada a Barcelona. Y sería necesario acercarse a la Barcelona de los últimos años cuarenta, a la Barcelona de los años cincuenta. Era el tiempo, valiente, casi heroico entonces, de los llamados Teatros de Cámara que, en esfuerzos que se tiraban por la ventana de una sola noche, nos acercaban, intentaban acercarnos, al teatro que en aquella hora se hacía en el mundo y que, desde luego, como casi siempre ocurre, como ahora mismo, nada tenía que ver con el teatro que se hacía en el país. Los nombres, para nosotros, tan jóvenes entonces, casi míticos, de Sartre, Miller, Betti, Williams, Anouilh, O'Neill, Pirandello también...

Ana María Noé estaba presente en aquella aventura y aquí, con muchos de nosotros —Antonio de Cabo, Rafael Richart, Juan Germán Schroeder, Giovanni Cantieri, José Miguel Velloso, Eulalia Soldvila, María Pura Belderrain, Luis Tarrau...— vivía el entusiasmo por el arte escénico. Luego, en grandes compañías profesionales, en sesiones únicas a veces, la vimos incorporar muchos y difíciles personajes. Quedarán, sí, los recuerdos de Ana María Noé unidos a «A puerta cerrada», «Un tranvía llamado deseo», «La salvaje», «Seis personajes en busca de autor», «Dulcinea» —tan increíblemente interpretada por Ana María—, «La herida del tiempo»...

Con su voz profunda, cálida, capaz de la crispación y del quiebro, de la suavidad lenta como una caricia, del grito bronco como un desespero... Era una actriz de punta a cabo y sabía entregarse a los personajes y a las palabras, hacerlos suyos y vivirlos con pasión, con dignidad, con amor. La recuerdo en su arte y la

recuerdo en su amistad, en nuestras conversaciones y proyectos, en su fe hacia mi pobre y principiante obra literaria...

¡Sólo tenía cincuenta y seis años...! No había, no, concluido su carrera de actriz, tantas veces reconocida y aplaudida en el teatro, en el cine, en la televisión... Ha muerto Ana María Noé y se diría que en el teatro se ha hecho un silencio, como aquellos silencios que quedaban cuando ella sola llenaba, con su palabra, con su emoción, un escenario. Comenzó en Barcelona y es justo que desde Barcelona la recordemos ahora. Y sintamos tristeza por su adiós.

## «VACACIONES CON LIBROS»



SE ven estos carteles sencillos y divertidos que estimulan a llevarse unos libros para leerlos durante las vacaciones. Es necesario que el español medio llegue a comprender que leer no es «trabajar». Aquí, en una playa cualquiera, veremos a bastantes extranjeros que mientras toman el sol o se protegen bajo la sombrilla coloreada, leen. No sé si leen novelas de Fleming o de Proust, pero leen. Para encontrar un español con un libro en la playa...

Sí, vacaciones con libros. Cuando uno va por la calle y ve estos carteles, se siente estimulado. Es necesario que se hable siempre de libros, que se machaque la palabra libro en el consciente y en el subconsciente de los ciudadanos. El slogan es bonito: «Vacaciones con libros.» Y la gente parece que empieza a enterarse. Es el momento exacto para ello: plenitud estival, alegría de viajes, de días de sosiego, de tiempo para todo aunque no se tenga tiempo para nada. Uno ha llegado a pensar que si la publicidad de la lectura se enfocase diciendo que leer es un deporte, un ejercicio físico deportivo, se leería mucho más... Y a lo mejor a la gente acaba gustándole. De momento ahí tenemos la invitación: «Vacaciones con libros».

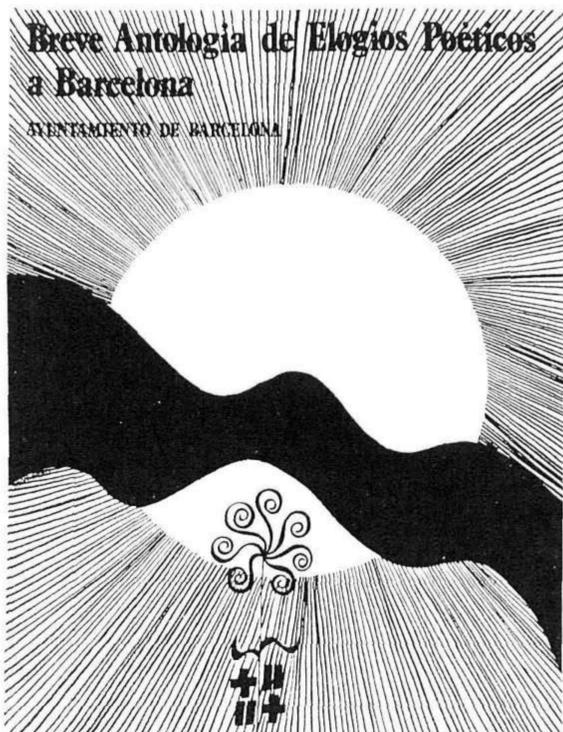
## BARCELONA EN HISTORIA Y EN POESÍA

EL Ayuntamiento de la ciudad acaba de publicar dos bellos libros: «Breve antología de elogios poéticos a Barcelona» y «Barcelona en su historia». Ambos mantienen una intención divulgadora de la esencia barcelonesa. ¿Cómo acercarse a una ciudad mejor que por medio de la poesía y del recuerdo de la Historia? Del libro de poesía de elogios a la ciudad se ha hecho una tirada de diez mil ejemplares; del libro de divulgación histórica se han tirado quince mil.

El autor de la antología de poemas ha sido Rafael Manzano. Figuran en este estupendo libro de poemas de numerosos escritores que escribieron, o escriben, en castellano o catalán, clásicos y modernos: Lope de Vega, Verdaguier, Esclasans, Guerau de Liost, Sarsanedas, Manzano, Hurtado de Mendoza, Guimerá, López Picó, Sagarra, Luys Santa Marina, Carner, Maragall, Cruset, Salvat, Papasseit, Unamuno...

En cuanto al libro «Barcelona en su historia» tiene como autores a historiadores del prestigio de F. P. Berrie, José María Garrut, Federico Udina, Martorell, el escritor y periodista José Tarín Iglesias... Esta obra está especialmente dirigida a un público joven, e incluso en edad escolar, para ser utilizado como libro de lectura.

Y esto es todo por hoy, amigos. Que las vacaciones sean amables para ustedes, pero, ya saben... con libros.



# estafeta NOTICIAS

## MISION EDITORIAL A HISPANOAMERICA

Una misión de editores españoles, integrada por 20 gerentes y directores de las principales editoriales nacionales, recorrerá ocho países hispanoamericanos en el próximo agosto.

Esta I Misión ha sido organizada por el Instituto Nacional del Libro Español y la Comisaría de Ferias y Promoción Comercial del Ministerio de Co-

mercio, con la finalidad de ampliar el mercado del libro español en aquel continente. Al frente de la misión va el jefe del Departamento de Iberoamérica del INLE, don Santiago Pedraz Estévez.

A través de las embajadas de España y sus agregados comerciales, la misión se conectará con las cámaras del libro, univer-

sidades, ministros de Educación e instituciones relacionadas con el libro y la cultura.

Se iniciará la misión en Brasil, coincidiendo con la clausura de la I Bienal Internacional del Libro en São Paulo, y desde allí continuará hacia Uruguay, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela.

## «BELLAS ARTES 70», NUEVA REVISTA

Acaba de aparecer el primer número de la revista *Bellas Artes 70*, revista bimestral, editada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, publicación que se presenta con estas palabras:

«La aparición de una revista es una aventura que necesita justificarse. Ante los lectores hay dos razones de existencia: necesidad y oportunidad.

En el mundo del espíritu, el año 1970 parece presidido en España y en todo el Occidente por un afán de resumen de la tradición y una decidida voluntad de futuro.

*Bellas Artes 70* no será ni una revista sólo apegada al pasado ni sólo de vanguardia. Será todo eso juntamente cuando sea preciso. Nuestro propósito es que su información quede como documento de nuestro tiempo.

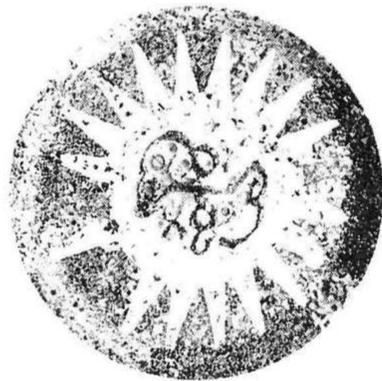
En momento en que las artes atraviesan felizmente su constante crisis, no es fácil predecir el futuro. Pero no hace falta. Al iniciar una andadura, basta con tomar conciencia del presente o, al menos, esforzarse por alcanzarla. En cuanto al pasado, cuando es operante, resulta por sí mismo algo vivo que no precisa ser resucitado, pues está ahí. Y el presente tampoco debe aceptarse como un valor absoluto, pero es cierto que por el mero hecho de constituir nuestro hoy, demanda una atención especial. Hemos de ser testigos de nuestra hora, sin que el serlo suponga una solidaridad obsesiva y acritica con cuanto ella trae.

Hay que liberar el arte, a los artistas, de su peligro—siempre al acecho—de aislamiento, ya sea a nivel individual, local o nacional. Uno de los riesgos de la soledad es que, quien la padece, quede prendido, encantado en el tiempo, como aquel monje legendario que se quedó encantado años y años escuchando al pajarito de la fantasía.

Es preciso conocerse a sí mismo y entre sí, todo entre todos. Cuando se trabaja con autenticidad, conocerse es el acicate mayor para progresar, para esquivar los monolitismos.

España, lógicamente, tendrá un trato espe-

*Bellas  
Artes 70*



cial en las páginas de esta revista. Pero también la proyección de España en el exterior y todo lo que del exterior provenga. Pintura, escultura, arquitectura, arqueología, música... Por esos meridianos con afán de largos horizontes, andará—como Don Quijote—su aventura *Bellas Artes 70*.

Indiscutiblemente, *Bellas Artes 70* es una revista que responde a una necesidad de difusión de las bellas artes españolas y está redactada e impresa excelentemente, y en ella colaboran las firmas más prestigiosas de la especialidad, críticos, ensayistas e historiadores de las artes.

## JUAN MARIA JAEN AVILA, PREMIADO

Un jurado compuesto por José Hierro, José Manuel Caballero Bonald, Angel García López y Manuel Ríos Ruiz otorgaron el premio de poesía «San José de Calasanz» al poeta Juan María Jaén Avila, por

su poema titulado *Coyuntura amorosa*, dotado de 8.000 pesetas y diploma. El certamen fue muy concurrido, y asistieron un buen número de destacados poetas jóvenes.

(Viene de la página 2)

señor secretario general de la Corporación Municipal, que podrá delegar en el señor archivero-bibliotecario jefe de la misma o, en su defecto, en otro funcionario que reúna las condiciones debidas.

El jurado así constituido se reunirá para decidir el premio el día 22 de noviembre, víspera del aniversario de la reconquista de Sevilla, salvo que por alguna circunstancia haya que retrasar la fecha de la reunión.

6. A) El premio se otorgará por votación eliminatoria. En la primera votación cada miembro elegirá diez obras; en la segunda, nueve, entre las diez que más votos hayan obtenido en la primera, y así sucesivamente hasta la décima votación.

B) Los empates se resolverán por votaciones complementarias. C) Si en la deliberación previa a la votación algunos miembros del jurado consideran que ninguna de las obras presentadas merece el premio, será necesario el voto de la mayoría para que no se adjudique.

D) Si algún miembro del Jurado no puede asistir a la reunión para conceder el premio, se considerará reducido el número de vocales y votaciones en igual proporción a los que falten, sin que los ausentes puedan ser representados por otras personas.

7. A) La cuantía del premio será de setenta y cinco mil pesetas y no afectará a los derechos intelectuales del autor de la obra.

B) El original de la obra premiada quedará depositado en el Archivo Municipal.

C) El Ayuntamiento procurará la publicación de la obra premiada y entregará al autor diez ejemplares de la misma.

### VIII PREMIO «AUSIAS MARCH» GANDIA DE POESIA 1970

★ El Excelentísimo Ayuntamiento de Gandía convoca el Premio «Ausias March», que se otorgará el día 15 del próximo mes de octubre, durante los festejos que se celebrarán en honor de San Francisco de Borja, con arreglo a las siguientes

#### BASES

1. Podrán concurrir todos los poetas españoles e hispanoamericanos que lo deseen. Para ello bastará que envíen tres copias de su libro de poemas a la Secretaría del Excelentísimo Ayuntamiento de Gandía (Valencia) con la indicación «Para el Premio Ausias March 1970».

2. Los libros deberán ser inéditos totalmente y deberán presentarse escritos a máquina y a doble espacio y no tendrán una extensión superior a seiscientos versos.

3. Los originales irán firmados: se hará constar nombre, apellidos y domicilio del autor. Serán declarados fuera de concurso aquellos originales que resultaren obras de miembros del jurado.

4. Se concederán dos primeros premios:

15.000 pesetas y flor natural al mejor libro en lengua castellana.

15.000 pesetas y flor natural al mejor libro en lengua vernácula.

5. Las poesías premiadas serán leídas por sus autores en el acto de la fiesta.

6. Se entenderá que renuncia al

premio que le haya correspondido, el autor que no se presente a recogerlo en el acto de la fiesta, a menos que lo justifique y que no habiendo podido asistir a dicho acto, no se presente a retirarlo en el plazo de tres meses.

7. El plazo para la admisión de originales terminará el día 5 de septiembre próximo, a las doce horas, admitiéndose aquellos que hubieren sido depositados en Correos en fecha anterior.

8. El jurado estará compuesto por destacadas personalidades de las letras, nombradas libremente por el Excelentísimo Ayuntamiento. Actuará de Secretario el de la Excelentísima Corporación.

9. El fallo del jurado, que será inapelable, será debidamente comunicado al autor premiado.

10. Los premios se concederán exclusivamente a cada uno de los trabajos en castellano y valenciano. Si uno de ellos quedara desierto, no se podrá adjudicar al otro.

11. El libro premiado será editado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Gandía y llevará la siguiente leyenda «VIII PREMIO AUSIAS MARCH» GANDIA 1970.

12. Las obras no premiadas serán devueltas por el Excelentísimo Ayuntamiento a sus respectivos autores.

13. Para lo no previsto en las presentes bases se estará a lo acostumbrado en esta clase de concursos.

### PREMIOS POESIA «CARABELA» 1970

★ Quinta convocatoria de los premios de poesía Carabela que se otorgarán de acuerdo con las siguientes bases:

Primera.—Los premios de poesía Carabela 1970, estarán constituidos bajo las siguientes especificaciones:

#### CARABELA DE ORO

Premio de 7.000 pesetas, en metálico, y edición, publicación y distribución del mejor libro presentado, cuya extensión no habrá de sobrepasar los 600 versos ni ser menor de los 300, de tema y forma libres, quedando la primera edición propiedad de Carabela.

#### CARABELA DE PLATA

Dos mil pesetas, en metálico, al mejor poema seleccionado de tema y formas libres, cuya extensión no sea mayor de los 150 versos ni menor de los 30. Podrán enviarse cuantos poemas se deseen.

#### CARABELA DE BRONCE

Mil pesetas, en metálico, al mejor poema, también de tema y forma libres, cuya extensión no sea mayor de los 30 versos. Asimismo se podrá concursar con cuantos poemas se desee.

#### HISPANIDAD

Por gentileza y en colaboración con la revista «Prensa Literaria», de Puerto Rico, se crea un accésit de 3.000 pesetas, en metálico, a la mejor poesía que cante y ensalce el tema de la Hispanidad.

Segunda.—Todos los poemas presentados deberán ser inéditos y escritos en lengua castellana. Han de venir mecanografiados a dos espacios y a una sola cara, tamaño folio.

Tercera.—Deberán acompañar ficha bio-bibliográfica todos los que concursen en el premio Carabela de Oro.

Cuarta.—Todos los originales, por duplicado, con firma y domicilio del autor, deberán ser enviados a «Carabela», General Sanjurjo, número 53, dpto. 50, Barcelona-12, España.

Quinta.—Los premios no podrán ser declarados desierto.

Sexta.—El plazo de admisión quedará cerrado el día 15 de septiembre de 1970, adjudicándose los pre-

mios el Día de la Hispanidad, 12 de octubre del mismo año.

Séptima.—El jurado, compuesto por Carmen Barberá, Tomás Salvador, Francisco Gordo-Guarinos, Francisco Gutiérrez y José Costero podrá mencionar, para su publicación total o parcial, en las colecciones, cuadernos o fascículos de «Carabela», los libros o poemas que considere con méritos suficientes.

Octava.—Los poemas o libros no premiados estarán a disposición de sus autores hasta el 15 de febrero de 1971. «Carabela» no se responsabiliza con su devolución. Lo hará siempre que se solicite por parte del concursante y remitiendo, junto a la solicitud, veinticinco pesetas, los residentes en España, y un dólar USA o su valor correspondiente del país de origen en los participantes hispanoamericanos, unos y otros valores, en sellos postales.

Novena.—El jurado de los premios de poesía «Carabela 1970», emitirá su fallo y lo dará a conocer a través de los más importantes medios de difusión españoles e hispanoamericanos.

Décima.—Para cuanta información necesiten los interesados que deseen optar a los premios, dirijan a «Carabela», General Sanjurjo, número 53, dpto. 50, Barcelona-12, España.

Undécima.—El simple hecho de concursar a los premios de poesía «Carabela 1970», presupone la total aceptación de estas bases.

### IV CONCURSO LITERARIO DEL CASINO OBRERO DE BEJAR

★ Para solemnizar el primer centenario, que hoy se cumple, del nacimiento del genial poeta castellano José María Gabriel y Galán, el Casino Obrero de Béjar le dedica su concurso literario anual, y en su virtud premiará la mejor composición poética que se ajuste a las siguientes bases:

1.º Podrán concurrir todos los poetas españoles e hispanoamericanos, que lo deseen.

2.º Los poemas serán inéditos, escritos a máquina, en folio a doble espacio y por triplicado.

3.º Los originales tendrán una extensión máxima de ciento cincuenta versos.

4.º El tema de los originales será «El trabajo».

5.º El plazo de admisión de originales terminará el día 15 de septiembre, a las veinticuatro horas. Deberán enviarse a la Secretaría

del Casino Obrero, haciendo constar: para el IV Concurso Literario.

6.º Se concederá un primer premio de diez mil pesetas y placa conmemorativa.

7.º Igualmente se concederá un premio de tres mil pesetas y placa conmemorativa, reservado exclusivamente a poetas residentes o nacidos en esta comarca. Este premio versará necesariamente sobre cualquier aspecto de Béjar.

8.º El jurado podrá conceder, si así lo estima, un accésit de mil pesetas a cada uno de los premios.

9.º El jurado estará compuesto por personalidades de las letras.

El fallo será hecho público durante el mes de octubre, obligándose los poetas que resultaren premiados a leer su trabajo en la fiesta literaria, que será anunciada oportunamente.

Los originales premiados quedarán en propiedad del Casino Obrero de Béjar.

### PREMIOS DE NOVELA «CIUDAD DE LÉRIDA»

★ Al Premio de Novela «Ciudad de Lérida», en el año 1970:

Podrán optar al premio todas las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

Las obras habrán de hallarse escritas a máquina, a doble espacio y con una extensión mínima de doscientas hojas de tamaño folio a una sola cara.

Cada obra deberá ir señalada con un lema, sin expresar el nombre del autor, que, con su domicilio, deberá constar en plica cerrada, en cuyo sobre figure el lema de la obra.

La novela, acompañada cada una de la plica cerrada correspondiente, deberá remitirse por triplicado ejemplar al excelentísimo Ayuntamiento de Lérida. Premio de Novela «Ciudad de Lérida». Lérida, siendo depositadas en el Archivo Municipal.

El ilustrísimo señor alcalde de la ciudad designará un Jurado de siete miembros, presidido por el propio alcalde o persona en quien delegue, y del que formará parte, con voz y voto, el secretario general del ayuntamiento, en virtud de lo dispuesto por el artículo 29 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales de 17 de julio de 1955.

El jurado celebrará, previa convocatoria del presidente, las reuniones

### PREMIOS «ALFAGUARA» 1971,

★ Ediciones Alfaguara, S. A., convoca por sexta vez su certamen literario anual, que por haber sido declarado desierto el correspondiente al año anterior, y en cumplimiento de la base 11 de su reglamento, consta de doble dotación económica repartida en el premio y el accésit que se especifican. Se registrará con arreglo a las siguientes

#### BASES

1. Podrán concurrir todas las novelas, que reúnan las condiciones siguientes:

a) Estar escritas en lengua castellana, sea cual fuere la nacionalidad de su autor.

b) Ser inéditas (en cualquier lengua).

c) Tener una extensión no inferior a 250 folios a máquina, de 29 líneas cada uno.

d) No haber sido presentadas, con el mismo título o con cualquier otro, a ningún concurso literario. El incumplimiento de esta cláusula producirá la automática descalificación del libro y de su autor. Aquel que infrinja esta cláusula, si resulta ganador, vendrá obligado a devolver el íntegro importe del premio, en el supuesto de que ya lo hubiera percibido.

2. Las novelas vendrán firmadas con el verdadero nombre de su autor y no se admitirán más seudónimos que los habituales

(se entiende por seudónimo habitual aquel que haya sido empleado dos veces, al menos, firmando libros ya publicados).

3. Los autores presentarán dos copias mecanografiadas completas, no encuadradas y en perfectas condiciones de legibilidad, que harán llegar por el procedimiento que deseen, al domicilio social de Ediciones Alfaguara, S. A., hasta el día 1 de octubre de 1970, inclusive, y a las normales horas de oficina. Los autores podrán exigir recibo de las novelas presentadas.

4. El importe se estipula en 300.000 pesetas el premio y 100.000 pesetas el accésit, que se considerarán como anticipo no reversible sobre los derechos de autor, que por este acto se fijan en el 10 por 100 sobre el precio fuerte en tapa de cada ejemplar. Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, se reserva todos los derechos resultantes de las ediciones, hasta que éstos lleguen a representar el total importe del anticipo recibido por el autor.

5. Ediciones Alfaguara, S. A., se compromete a publicar las novelas que reciban el premio y el accésit el año 1971, salvo caso de cualificada fuerza mayor.

6. Ediciones Alfaguara, S. A., se reserva las subsiguientes ediciones, por las que entregará a los autores, y en concepto de sus totales derechos, el 10 por 100

que estime conveniente para intercambiar impresiones sobre las obras recibidas, hasta llegar a la reunión definitiva en la que se hará pública concesión del premio.

El premio se concederá a la obra que alcance mayoría de votos de los miembros que componen el jurado. Corresponderá un voto a cada miembro del jurado.

La emisión del voto no podrá realizarse por delegación.

El fallo del jurado será inapelable, haciéndose pública concesión del premio el día 21 de noviembre de 1970, vigilia de la festividad de Santa Cecilia, co-patrona de la ciudad. La cuantía del premio será de 150.000 pesetas, sin que pueda dividirse, aunque sí declararse desierto, y el autor conservará los derechos de propiedad intelectual de la obra premiada, en cuyas ediciones, sin embargo, deberá figurar siempre la mención Premio de novela «Ciudad de Lérida».

Los originales deberán obrar en poder del ayuntamiento por todo el día 30 de septiembre de 1970.

Los autores no premiados podrán retirar sus obras del Archivo Municipal, mediante el acreditamiento de su personalidad y apertura de la plica correspondiente. Transcurrido un año desde la fecha de concesión del premio, los ejemplares no retirados serán destruidos.

## PREMIO «RAMIRO CALLE», 1970

★ Ramiro Calle tiene a bien crear el premio de novela que lleva su nombre, al objeto de contribuir al mejor desarrollo de la narrativa en Lengua Castellana.

Es principal propósito de este certamen estimular, acoger y promocionar los autores y las obras que, por sus valores literarios, enriquezcan el acervo cultural de nuestro país. El premio, que tendrá carácter anual, se regirá con arreglo a las siguientes bases:

Podrán concurrir las novelas que reúnan las siguientes condiciones: Estar escritas en Lengua Castellana. Ser inéditas.

La extensión de las obras se dejará a criterio del concursante, bien entendido que no serán consideradas

## PREMIO «ADONAI» DE POESIA

★ Ediciones Rialp, S. A. convoca el premio «Adonais» de Poesía, anualmente para jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir a este premio los poetas españoles e hispanoamericanos, a excepción de aquellos que ya lo hayan obtenido en años anteriores.

2.ª Será otorgado un premio de 5.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas cada uno a los tres libros inéditos que sean merecedores de ello a juicio del jurado.

3.ª La composición de éste se dará a conocer al publicarse el fallo.

4.ª Cada poeta sólo podrá presentar un original, que ha de ser inédito. La extensión de éste deberá ser aproximadamente la que corresponde a los volúmenes de la colección «Adonais», que suelen tener, como máximo, 100 páginas en octavo.

5.ª Los originales se presentarán por duplicado, escritos a máquina, haciendo constar en ellos el nombre y domicilio del autor y acompañados de una breve nota biobibliográfica. Deben ser enviados antes del 15 de octubre de cada año, a nombre del director de la colección «Adonais». Ediciones Rialp, S. A., Preciados, 44, Madrid-13, indicando en el sobre «Para el premio "Adonais" de poesía». El uso de seudónimo excluye automáticamente del concurso.

6.ª El jurado emitirá su fallo dentro de los tres meses siguientes al día en que se termina el plazo de admisión de los originales.

7.ª La colección «Adonais» se reserva el derecho de publicar la primera edición de los libros premiados.

aquellas novelas cuya extensión sea inferior a 100 folios.

Los autores presentarán dos copias mecanografiadas, que harán llegar a Exclusivas Ramiro, Goya, 58, 1.º, Madrid-1, antes del 10 de octubre de 1970.

Las novelas estarán firmadas con el verdadero nombre del autor, no permitiéndose otros seudónimos que los que ya sean habituales.

El importe del premio se estipula en 100.000 pesetas, que se entenderán como anticipo de los derechos de autor.

La novela premiada será publicada al año siguiente de la concesión del premio por Ediciones Darsana, que se reserva todos los derechos resultantes de las ediciones hasta que éstos cubran el importe recibido por el autor como anticipo.

Ediciones Darsana podrá realizar tantas ediciones de la novela premiada como lo crea aconsejable. Para los derechos secundarios, si los hubiera, el autor se compromete a suscribir los contratos normales con Ediciones Darsana.

El jurado estará formado por los siguientes señores: don Luis María Ansón, don Ramiro A. Calle, don Alfonso Grosso, don Ramón Her-

nández, don Rodrigo Rubio y don José Antonio Vizcaino.

El premio se otorgará en Madrid el día 10 de diciembre de 1970, en el lugar que en su momento se dará a conocer por medio de la prensa, la radio o la televisión.

El premio podrá ser declarado desierto, en este caso la cuantía del mismo incrementará la asignación de la convocatoria siguiente.

Los originales no premiados podrán retirarse durante los dos meses siguientes al fallo del premio; posteriormente se procederá a su destrucción.

El hecho de presentarse al certamen obliga al autor en todos los términos de dicha convocatoria.

## PREMIOS «CIUDAD DE MURCIA», 1970 COMPOSICION MUSICAL

★ El Ayuntamiento de Murcia convoca un premio de composición musical en conmemoración del II centenario del nacimiento de Luis van Beethoven, cuya efemérides se celebra en el año 1970.

El premio de composición musical «Ciudad de Murcia» tendrá carácter excepcional y es creado en homenaje al más grande maestro de la historia de la música universal. Se regirá por las siguientes bases:

1.ª Participantes: Podrán participar en el premio «Ciudad de Murcia» de composición musical todos los compositores que lo deseen, españoles o extranjeros.

2.ª Obras: Cada concursante podrá presentar una o varias obras con la única condición de que no hayan sido interpretadas públicamente.

3.ª Forma: La forma de las obras presentadas será libre. Deberán estar instrumentadas para orquesta sinfónica de constitución normal.

4.ª Duración: La duración mínima de cada obra, aunque conste de varios tiempos, será de quince minutos.

5.ª Presentación: El concursante deberá presentar tres ejemplares de partitura de orquesta y uno de la reducción de la misma al piano. Los envíos deberán hacerse al secretario general del Excmo. Ayuntamiento de Murcia antes del día 30 de octubre de 1970. El concursante podrá o no firmar su obra, en caso de usar seudónimo deberá acompañar un sobre cerrado en el que se contendrá el nombre y apellidos del concursante y su domicilio; y fuera se indicará el seudónimo usado.

6.ª Jurado: El jurado será designado por el Excmo. Ayuntamiento de Murcia y se dará a conocer pasado el plazo de presentación de obras.

7.ª Premio: Se concederá un único premio de 100.000 pesetas, el cual no podrá ser fragmentado.

8.ª Aceptación: El concursante, por el solo hecho de presentarse al certamen, acepta íntegramente las presentes bases y la decisión del jurado, que tendrá carácter de inapelable.

9.ª Estreno de la obra premiada: El estreno de la obra premiada se celebrará en un concierto organizado por el Excmo. Ayuntamiento, al cual será invitado especialmente el autor de la misma.

## PERIODISMO

★ El Excmo. Ayuntamiento de Murcia convoca dos premios de periodismo con el nombre de «Ciudad de Murcia», correspondientes al año 1970, para artículos o reportajes que den a conocer el nombre de Murcia y propague su actividad cultural, económica, artística, etc., en cualquiera de los medios informativos.

Se convoca un premio dotado con 100.000 pesetas para trabajos de difusión nacional que propague el nombre de Murcia en cualquiera de sus aspectos creadores, dentro de los medios informativos de ámbito nacional.

Se convoca un premio dotado con 50.000 pesetas, para trabajos relativos a Murcia, en medios de difusión de alcance regional.

Los trabajos publicados en periódicos o revistas en ambos premios se enviarán por triplicado, recortados y pegados sobre hojas tamaño folio, indicando la publicación donde aparecieron, localidad y fecha, además de nombre del autor, domicilio y teléfono si lo tuviere.

De los trabajos de radio se enviarán el guión y grabación por triplicado, indicando emisora, localidad, nombre del autor y dirección y certificado del director de la emisora, indicando las fechas de radiación.

En cuanto a los trabajos de televisión, respecto al premio de difusión nacional, se enviarán en las mismas condiciones que los de radio, adjuntando fotografías de algunas de las tomas.

El plazo de admisión finalizará el 30 de octubre de 1970, y la fecha de publicación o programación empezará a contar desde 1 de enero de 1970.

Los envíos se dirigirán al secretario general del Excmo. Ayuntamiento de Murcia, indicando «Para el premio de periodismo "Ciudad de Murcia"».

## NOVELAS EN LENGUA CASTELLANA

del precio fuerte en tapa y en liquidaciones semestrales.

7. Para los posibles derechos secundarios (cine, radio, televisión, etc.), los autores se comprometen a suscribir los contratos normales e impresos de Ediciones Alfaguara, S. A.

8. El jurado, al que se procurará dar carácter permanente, estará formado por los siguientes señores: don José Arozena Paredes, don Fernando Lázaro Carreter, don Enrique Llovet, don Ricardo Senabre, don Francisco Ynduráin y don Jorge C. Trulock, quien actuará como secretario sin voto. Los citados señores se comprometen a no figurar en ningún otro jurado literario de obras de narración (novela y cuento).

9. El premio se fallará en Madrid, el día 28 de diciembre de 1970, aniversario del nacimiento de Pío Baroja, y en el lugar y circunstancias que oportunamente se darán a conocer por medio de la prensa, la radio o la televisión.

10. El sistema del fallo será el siguiente:

a) Ediciones Alfaguara, S. A., seleccionará las 25 novelas que, a su juicio, deban entrar en la primera votación.

b) No obstante lo dicho en el apartado anterior, todas las novelas presentadas estarán a disposición de los miembros del jurado, quienes, por la sola deci-

sión de cualquiera de ellos, podrán incluir en la lista inicial un título por cada miembro de dicho jurado.

c) En la primera votación entrarán las novelas de esta lista inicial y que, según se desprende de los apartados anteriores, serán 25, 26, 27, 28, 29 ó 30.

d) Cada miembro del jurado votará una lista de siete títulos, de los que pasarán a segunda votación aquellos siete libros que consiguieren el mayor número de votos. Los empates, si los hubiera, serán resueltos por votación simple, norma que se aplicará siempre que el empate se produzca.

e) En votaciones sucesivas, y siempre escritas y secretas, cada uno de los miembros del jurado confeccionará una lista obligatoriamente de tantas novelas como vayan quedando, menos una.

f) La final (única votación en la que los miembros del jurado podrán depositar papeletas en blanco) se decidirá por mayoría simple, necesitando reunir tres votos, al menos, la novela premiada.

g) En caso de que ninguna novela obtuviere los tres votos preceptivos, el premio será declarado desierto.

h) Con las seis novelas mejor clasificadas en la anterior ronda de votaciones, se procederá, con la misma mecánica empleada

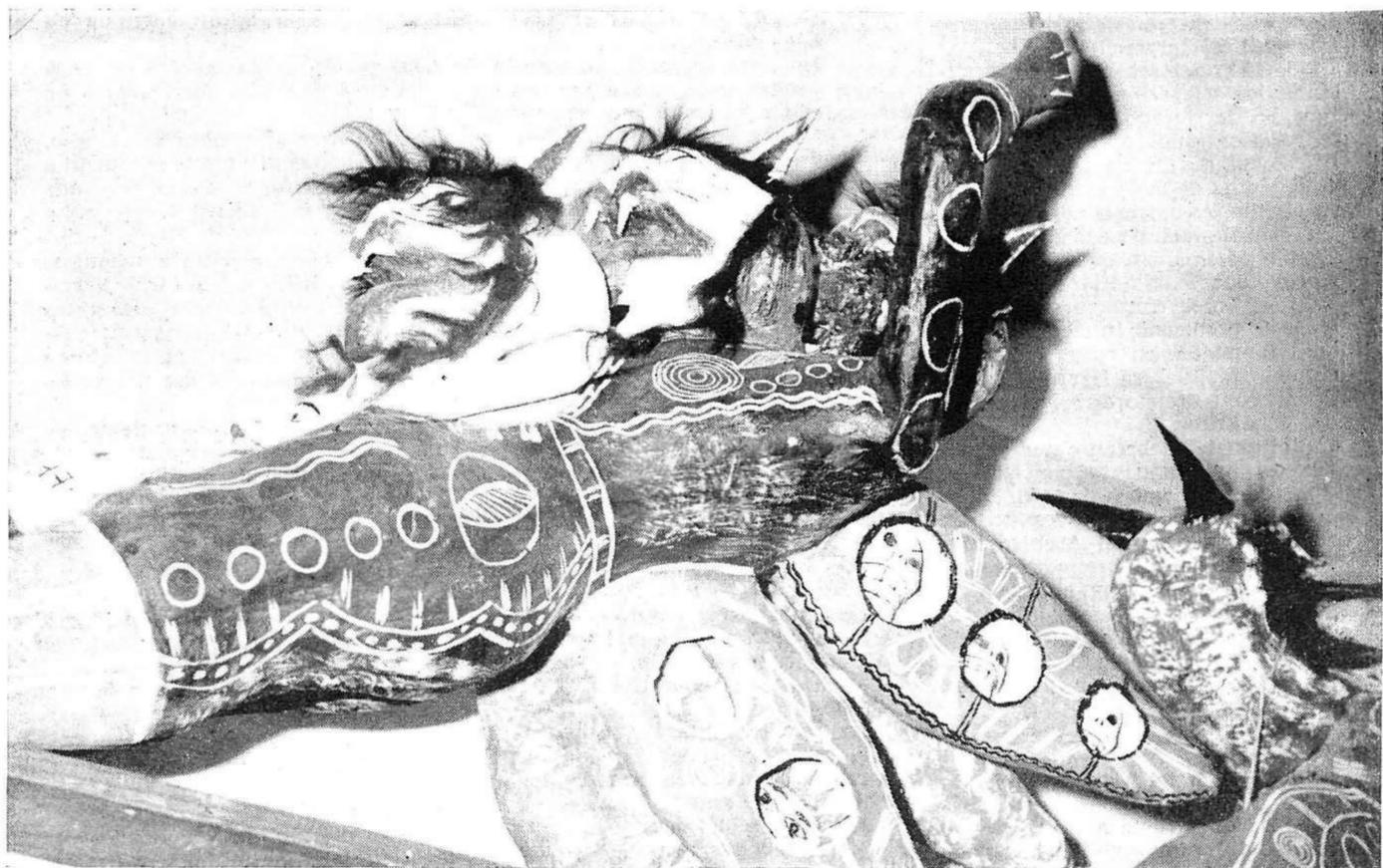
para la decisión del premio, a votar la novela merecedora del accésit. En caso de que ninguna novela obtuviera los tres votos preceptivos, el accésit será igualmente declarado desierto.

11. Si el premio y el accésit fueran declarados desiertos se acumularán sus importes al del siguiente año, que sería convocado de la siguiente forma: Primer premio, 400.000 pesetas; accésit, 200.000 pesetas. El premio y el accésit dichos se regirán por las normas generales de esta convocatoria y podrán, por tanto, ser declarados también desiertos. Su importe sería, en todo caso, acumulado a las sucesivas convocatorias.

12. Una vez presentado un original, los autores no podrán retirarlo ni tampoco renunciar al certamen.

13. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. Los autores, por sí o por terceras personas, podrán retirar los originales no premiados, durante cualquier día hábil de los meses de enero y febrero de 1971; una vez transcurrido este plazo, se entiende que los autores renuncian a ejercer el derecho que se les otorga y Ediciones Alfaguara, S. A., podrá proceder a su destrucción.

14. Por el solo hecho de presentarse los autores se obligan en todos los términos de esta convocatoria.



## LOS AMERICANISMOS

Por FRANCISCO UMBRAL

CON la llegada de los libros jóvenes de los nuevos escritores de América, se ha producido en España una doble reacción: la literaria y académica. (O academicista, más bien.) Hay escritores que no quieren sentirse inferiores a los americanos, hijos nuestros idiomáticamente, y hay puristas que no quieren contaminarse del habla de América.

Los autores americanos han llegado aquí como al mundo entero: por la calidad de su novelística y, sobre todo, porque incorporan al Occidente tecnificado un mundo agreste, una sociedad en bruto, un paisaje fresco y grandioso. América es el último paraíso perdido y soñado de la literatura. América es el último continente novelesco que queda en el mundo, y de ahí que esté haciendo gran novela. La novela la llevan dentro los americanos del Sur. Y qué le vamos a hacer. Aquello sigue siendo una epopeya. De modo que eso nos llevan por delante al resto del mundo, a la hora de novelar. Porque la novela, según ya dijo Fernán Caballero, no se inventa; se observa. Y los escritores americanos tienen mucho que observar en torno. Sobre sus talentos naturales, el gran talento se lo da la naturaleza y la historia.

Esto no tiene conflicto en el mundo, donde a los americanos se le traduce y lee. Pero sí lo tiene en España, donde no hay necesidad de traducirles, porque todo el mundo los entiende. Aquí su impacto es mucho más fuerte, por más directo. Dejemos que los novelistas españoles tomen posturas frente a los americanos, o a favor. Nos interesa más, aquí y ahora, en esta sección, debatir un poco la actitud de los puristas del idioma, de los academicistas, que suelen ser mucho más peligrosos que los académicos.

Los americanismos suenan mal en España porque nos han llegado en el cine, la televisión, las canciones, etc. Es decir, nos ha llegado primeramente el castellano de la América callejera, el de las grandes ciudades de allá, enfermo de

inglés y francés, enfermo de vulgaridad, como vulgar es siempre el idioma medio de la calle y de la gente. Pero el castellano que traen los grandes escritores de América es muy otro. Tampoco es el nuestro, naturalmente. Y ahí está su encanto.

Sin conocer ese idioma, lo entendemos. Sin desconocerlo, nos suena a nuevo. Los arcaísmos castellanos que ellos conservan y los americanismos de mejor sonido que cultivan hacen una dimensión nueva del castellano, lo enriquecen y extienden prodigiosamente. García Márquez, Juan Carlos Onetti, Vargas Llosa o Carlos Fuentes son para la prosa castellana de hoy lo que en su día fueron para el verso Rubén, Vallejo y Neruda. Antes, América sólo nos enviaba poetas. No siempre fueron bien recibidos por la mayoría. El **Madrid Cómico** tuvo sus guasas con el modernismo de Rubén. Ahora hay también ciertas guasas con la nueva novela americana.

No debe, pues, aceptarse o desecharse el americanismo en conjunto. Una cosa es el panamericano de los telefilms y otra el americanismo egregio de Juan Carlos Onetti, hecho de castellano viejo, castellano culto y neologismo lírico. Admitamos de una vez que esos escritores hacen un idioma tan bueno como el nuestro y, por supuesto, mucho más extenso. No seamos imperialistas del idioma, porque eso descubre que queremos seguir siendo imperialistas en todo lo demás. No podemos juzgar el castellano de América por lo que se habla en la calle. Si ellos nos juzgan por lo que se habla en nuestras calles, tampoco se van a quedar en exceso deslumbrados con la lengua madre. El castellano de los grandes escritores de América, que antes conocíamos menos que ahora, es el que debe dar la medida, como el de nuestros grandes escritores.

El idioma, al fin, no es sino una cuestión de sensibilidad, de estética literaria, de instinto para usarlo. Unos tienen en casa el diccionario y otros tienen en casa el talento, como Juan Ramón tenía, por su gusto y por el de ella, a la poesía.

## ¿UN CALLEJON SIN SALIDA?

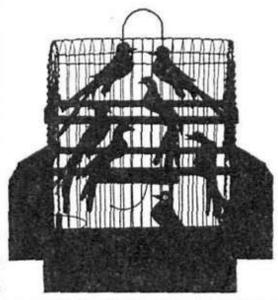
DURANTE el juicio crítico de «Inventario base», celebrado en el Ateneo de Madrid, señalóse el parentesco existente entre esta novela y el «nouveau roman». Se leyó incluso una página de «Inventario base» y otra de un libro de Alain Robbe-Grillet para probar la existencia de un parecido sorprendente entre ambas. En efecto, parecían escritas por la misma pluma. A esto opuso el enjuiciado que él casi desconoce el «nouveau roman», razón por la cual no le puede haber influido. Sin embargo, las ideas, las modas y modos están en el aire, y le impregnan a uno, como el polen a las flores, lo quiera o no. Vladimir Mayakovski y sus futuristas se enfurecían al señalárseles su deuda para con Marinetti, y cuando Marinetti visitó Rusia, en pontífice, le abuchearon. Sólo que Marinetti tenía razón: el futurismo ruso le debía muchísimo, aunque después tomara por otros derroteros. Con Jorge C. Trulock y el «nouveau roman» sucede algo por el estilo. No lo imita, pero lo tiene presente y ha asimilado su técnica.

La cuestión estriba en deslindar cuál es la similitud y disimilitud entre las dos maneras de hacer. Al respecto, Jorge C. Trulock no constituye un caso único en España. Jean Ricardou, uno de los mejores teóricos franceses, ha señalado (en «Problèmes du nouveau roman», París, 1967) que «el objeto de la operación realista (de dicha novela) consiste en limitar la escritura a una función puramente expresiva: la de una pasividad exenta de toda virtud creadora». En este sentido, los autores galos son más realistas que los españoles. Han llevado la descomposición de los elementos de la realidad a tal extremo de abstracción y asepsia, que la vida se les escapa; en sus novelas hay partículas vitales, pero la existencia está ausente de ellas. Lo que nos dan por vida no pasa de ser un sucedáneo. Si alguien señala que ésta es la misión del arte, le recordaremos que el arte no debe suplantar a la realidad, sino recrearla. Jorge C. Trulock no llega tan lejos; su análisis es tan minucioso como el de Alain Robbe-Grillet o de Claude Simon, pero está subordinado a la vitalidad de los personajes, que no utiliza como abstracciones, como esquemas mentales ejemplificadores de su subjetividad propia (caso Samuel Beckett). Cuando se describe un nimio suceso familiar en «Inventario base», éste carece de intención simbólica; es solamente un momento cualquiera puesto bajo el microscopio. Incluso puede estar elaborado; pero no para separar sus componentes, a lo Robbe-Grillet, en razón de su potencial subconsciente, sino para restar crudeza a una situación. Así, el único acto sexual de la novela se expone como sigue: «Y sus manos se convirtieron, de pronto, en herramientas de amor, y la muchacha se echa un poco hacia la pared y dice que está muy cansada, pero aunque parece que rehúye, el cuerpo desde lo hondo se abandona» (pág. 67).

«Inventario base» tiene también puntos de contacto con el formalismo ruso, en tanto en cuanto quiere llegar a «una actitud científica y objetiva con relación a los hechos» (B. Eichenbaum: «La teoría del "método formal"»). Se diferencia de él en que su objetivismo no supone reacción contra ningún simbolismo precedente, ni pretende crear abstracciones pseudocientíficas basadas en motivaciones ideológicas. Jorge C. Trulock busca sólo un máximo de objetividad, un acercamiento directo al lector de los personajes y su entorno merced a la desaparición del autor. Esto ya lo había pretendido el objetivismo de los años cincuenta, mas en virtud de una técnica decantadora que anulaba el propósito. ¿Cómo consigue nuestro novelista esta presentación directa y desnuda de la realidad? Creo que por el procedimiento del autor «no sobreentendido», de que habla W. C. Booth en «The Rhetoric of Fiction». También Jorge C. Trulock posee una retórica propia: la primera persona del «narrador» confundida intencionadamente con la tercera persona del «autor», mas subordinándole el segundo al primero, utilizándole sólo como complemento de aquél. El «autor» carece de opiniones; es el «narrador» quien está dramatizado por sí mismo, aunque no aparezca en el relato como figura con nombre propio.

«Inventario base» narra una historia mínima: la vida de tres matrimonios (abuelos, padres, hijos) en un hogar humilde. Nada de particular. Sucesos cotidianos. El matrimonio joven trabaja en una editorial. Los demás atienden la casa y cuidan del benjamín: un niño que se pone enfermo, con fiebre, sin que su enfermedad, según asegura en dos ocasiones el doctor, tenga la menor importancia. La lente del narrador se aparta una vez de estos hechos banales para hablar de un pequeño incendio, un conato de incendio, en una panadería próxima. El relato se atiene casi siempre al presente de indicativo y emplea la frase corta típica del autor, lo cual le hace adolecer, a la larga, de monotonía. La prosa es tan ascética, pese a algún vulgarismo ocasional («repelús», «escagarruciarse», «fardar»), que contribuye a aumentar la sensación de monotonía. La lectura se hace difícil. Se recurre en exceso a los presentes de indicativo de los verbos auxiliares y se amontonan los infinitivos: «Una vez levantado debe girar hacia la izquierda, no tropezar en la silla que está con la ropa, tocar con ambas manos un primer quicio de puerta sin puerta, pasar entre medias de las manos, girar a la derecha, tantear igualmente otro hueco de puerta, andar unos cuantos pasos...» (pág. 79). La parquedad idiomática tampoco ayuda al lector. No obstante, cabe la pregunta de si este lenguaje, deliberadamente limitado, pobre; de si esta preferencia por las formas verbales simples, unida a la morosidad descriptiva, no están en función de un propósito estético: que el lector se olvide de estar leyendo un libro, una ficción, una novela, a fin de que viva directamente cada uno de los instantes de los personajes, a fin de que participe de sus reflexiones, pensamientos y movimientos y coma y duerma con ellos, les acom-

Jorge C. Trulock  
Inventario base



JORGE C. TRULOCK: «Inventario base». Ediciones Alfaguara. Madrid, 1969. 273 págs. Ø14 × 21Ø.

pañe y comprenda. El sistema es lícito, aunque reiterativo. Véase la escena inicial de la novela o, entre otras muchas, aquella, muy larga, en que se explica cómo se hace un café (pág. 98). El «autor», en efecto, queda anulado y sólo el «narrador» surge oportunamente para enlazar lo que, de otro modo, sería un conjunto de hechos aislados y frases inconexas. El «narrador-puente» resulta indispensable, ya que de la novela ha desaparecido todo intento de diálogo.

«Inventario base» supone en realidad una sola situación, una parrafada de 273 páginas, un bloque de plomo de 273 páginas apenas cortado acá y allá por un punto y aparte que alivie momentáneamente la lectura. Recurso ya patente en «San Camilo, 1936» y habitual en la narrativa hispanoamericana. Sólo que no está aligerado por la gracia burlesca y satírica de Camilo José Cela, ni por el onirismo, el monólogo interior y la prosa exquisita, barroca y torrencial de un Ernesto Sábato o un Lezama Lima. Narración bruta, o sea, materia bruta, materia prima, ofrecida directamente al lector, pedazo de vida en donde el autor procura poner las manos lo menos posible. Ni siquiera existen las transiciones dialogales entre personaje y personaje, las cuales se funden y confunden con las intervenciones del narrador, que hace de cámara, de objetivo: «Cuánto pesas, hijo. Toma, con lo que come. Del retrete empieza a subir el tufo y las oleadas van y vuelven alrededor de las narices de todos. El niño ni se inmuta. El abuelo lo comenta. La mujer protesta. El hombre dentro calla. La primera cucharada entra en la boca del niño, quema» (pág. 109). «Bueno, cállate será mejor. Bruja. Y al decir la u se le escapó un trozo de miga bien ensalivado y de color oscuro de la salsa de la carne. Qué asqueroso; al tiempo el hombre recoge el pequeño producto que ha salido de su boca y se lo vuelve a meter. El abuelo se queda parado y dice, teléfono» (pág. 147). Como se ve, el novelista ha de violentar la puntuación correcta —y en algún caso la sintaxis— para conseguir estos efectos.

¿Nuevo camino narrativo? En principio, todo está ensayado ya en la novela y todo puede volver a ensayarse. La técnica de Jorge C. Trulock la empleaba Azorín hace muchos años, si bien con complejidad menor. La novela, hoy, dista mucho de ser una técnica preestablecida. Cualquier innovación debe ser considerada como lícita. En novela, como en música, estamos en las formas abiertas, estamos por las formas abiertas. Pero la novelística tiene sus límites, y esta técnica, por acumulación de disgregaciones, por aglomeración de partículas, por concatenación de fragmentos, entraña el peligro de que, al volatilizar la realidad, desrealice a los personajes y descoyunte las situaciones, o sea, falsifique los hechos. Peor aún: tal vez quede en un mero esteticismo, en una manera de contar donde lo «contado» importa menos que lo que «ya se está contando», en un presente narrativo fugaz y sucesiva, implacablemente ligado a una continuidad atemporal anuladora de cualquier sensación de temporalidad y de vida.

Todavía no ocurre así en «Inventario base». La gracia novelística de Jorge C. Trulock, la humanidad de sus personajes anónimos, los hace reales y vivos. Compartimos sus preocupaciones triviales y asistimos con interés a sus pequeños —y dolorosos— problemas cotidianos. En pocas horas nos hemos identificado con ellos. Llegamos a la última página del libro a sabiendas de que la historia no tiene fin, porque también carece de comienzo. Las vidas vulgares, como las mujeres honestas, no tienen historia. Horas anodinas de vidas anónimas e intercambiables que se repiten una y otra vez, en cualquier lugar, bajo análogas circunstancias. Hacer esto plausible, y a ratos emocionante, requiere un talento de novelista como el de Jorge C. Trulock. Sin embargo, repitámoslo, el camino seguido aquí puede conducir a un callejón sin salida. Así como el «nouveau roman» ha concluido por desembocar en un «cul-de-sac», esterilizando a sus cultivadores.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

# NOVELISTAS DE TODAS PARTES



JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS: *Las Catedrales*. Colección Nueva Narrativa Hispánica. Ed. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1970. 193 págs. Ø13x20Ø.

He aquí la última obra publicada por uno de nuestros más significativos narradores de hoy, recientemente premiado con el galardón de los críticos por su novela *El hombre de los santos*. Se titula la obra de Jesús Fernández Santos que hoy nos ocupa, *Las Catedrales*. Y es un libro que refleja cuanto de onírico puede hallarse en la realidad, cuando ensoñación y recuerdo se funden con el presente. Por otro lado, el contexto total de los relatos que lo componen es un auténtico deleite de buen estilo literario, pues parece que Fernández Santos ha querido escribir para sí mismo, antes que para los demás, aunque a los demás no transmita su recreo, su intención, su propia satisfacción de escritor. Desde *Los bravos*, inolvidable novela —aparecida hace ya más de veinticinco años—, este novelista ha puesto cota de perfección estilística y narrativa en nuestra literatura contemporánea, empeño y logro que ahora culmina. Pero tal vez sea necesario, después de lo indicado, advertir que el regusto estilístico de Fernández Santos en *Las Catedrales* está en función de su temática, cumple un fin básico, el de reforzar y sublimar los mundos y los ambientes que le mueven a escribir. De ahí que la densidad de su prosa, tan poética y descriptiva, presta verdadero color a unas historias sugerentes, anímicas casi, que configura en el aire místico y en la penumbra de viejas iglesias, entre ojivas y capiteles, retablos, lamparillas parpadeantes, escaleras en sombras, alturas de trabajadas piedras, donde el tiempo deja su légamo y las personas su aliento como ciertos e intransferibles misterios. Finalicemos este comentario, breve y rápido, de *Las Catedrales*, recomendando su lectura y asegurando que Fernández Santos ha escrito una obra digna de ser tenida entre las más depuradas e importantes de las aparecidas últimamente.

MANUEL RIOS RUIZ

LUIS DE CASTRESANA: *La Monja Alférez*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1970. 211 págs. Ø11x16Ø.

Con esta biografía ha conseguido Castresana el más reciente premio Fastenrath que otorga la Real Academia Española cada cinco años. Por ello, consideramos de interés hacer un poco de historia de tan importante galardón.

Fue instituido en 1899 por el famoso escritor alemán Johannes Fastenrath (1839-1908), que cultivó notablemente los estudios hispánicos. En 1864 hizo su primer viaje a España, aficionándose de tal manera a la historia y literatura de nuestro país que, en lo sucesivo, fue su más entusiasta divulgador. Consecuencia de ello fue el que en 1899 instituyera los premios que llevan su nombre como una donación perpetua a la Real Academia Española.

Tales premios, que han alcanzado diversos escritores españoles desde esa fecha, se convocan cada cinco años para premiar—cada vez un género diferente, como: teatro, historia, biografía, ensayo, crítica, etc.—aquella obra que publicada en España en ese periodo de cinco años, es decir, contando a partir de la convocatoria del premio anterior, sea de mayor interés a juicio de los académicos que forman el jurado. Sentados, pues, estos precedentes, bien podemos adentrarnos en las páginas de Castresana.

La vida de Catalina de Erauso es una de las más pintorescas y sorprendentes que imaginarse pueda cualquier lector. Afirma Castresana que la veracidad en torno a los hechos acaecidos en la vida de la Monja Alférez desbordan con creces las fantasiosas ideas del más fantástico novelista. Porque si la egipcia Hatopeh llegó al extremo de que a sus retratos se les añadiera una gran barba y Rafaela Angela sirvió, en calidad de paje, al duque de Medinaceli, entre otras varias mujeres, famosas en la historia del mundo, que se comportaron como hombres, Catalina de Erauso no se queda atrás en sus aventuras; antes bien, las aventaja en valor, destreza, habilidad con las armas y sangre fría ante el peligro. Por ello, la portentosa historia de la Monja Alférez dio la vuelta al mundo, causando viva admiración en sus coetáneos.

Luis de Castresana ha realizado un magnífico ensayo histórico-biográfico. Claro, ameno—narrado a manera de novela—, conciso, con exhaustiva cantidad de datos, fechas y detalles de toda índole que sirven para arropar mejor la línea argumental y la armazón de su obra.

Su estilo, vivo y directo, está aquí bien patenté una vez más. Escribe, permitasenos el símil, con imágenes cinematográficas; a veces, utilizando planos cortos que radiografían psicológicamente a los distintos personajes que se suceden y, otras, con panorámicas de conjunto que enmarcan perfectamente la época y su ambiente tanto en el viejo como en el nuevo mundo.

Del argumento, preferimos, en atención a los lectores, no descubrir nada, porque, como en las buenas películas, hasta el final hay escenas trascendentes e inesperadas.

Castresana ha obtenido con todo merecimiento el Fastenrath de este año. Por ello, es de justicia reconocerlo en estas columnas y ratificar el acierto del fallo de nuestra Academia.

ROBERTO RIOJA



MERCÈ RODOREDA: *La calle de las Camelias*. Editorial Planeta. Barcelona, 1970. 272 págs. Ø13,5x19Ø.

Los que regresan del exilio, personalmente o por medio de sus obras, lo hacen de forma que llama la atención. Así, Mercè Rodoreda, ganadora

del último premio Ramón Llull con su novela *El carrer de les Camèlies*. No era su nombre desconocido, aunque tampoco se puede decir que gozase del favor del público. Exiliada en Ginebra, guardó silencio durante varios años, mientras se mantenía presente el recuerdo de su *Aloma*, publicada durante la guerra, obra que consiguió el premio Creixells.

Su reentrada tuvo lugar con la aparición de *Plaça del Diamant*: recuerdo que, según una encuesta de *Serra d'Or*, fue considerada la mejor novela publicada en catalán entre 1939 y 1963. El año pasado apareció la segunda edición de *Mi Cristina y otros cuentos*, bilingüe, traducida al castellano por el poeta José Batlló. Es el mismo traductor quien nos entrega ahora *La calle de las Camelias*, en edición de Planeta, la creadora del premio Ramón Llull.

Cincuenta capítulos, en su mayoría breves, forman el esqueleto de esta novela. Apenas si existe el diálogo. La protagonista, Cecilia, una niña abandonada ante la verja de un jardín, pasa revista a lo que es su vida. Sin remordimientos, sin amargura, sin reproches. No fue una niñez fácil ni cómoda la suya; no lo fue tampoco su juventud, ni lo es su incipiente madurez. Recuerda cada instante, cada palabra, con una fluidez total. Se trata, pues, de una narración introspectiva, de un monólogo interior activado por una enorme capacidad psicológica.

Cecilia, como todas las criaturas de Mercè Rodoreda, sufre de soledad. Con necesidad de hallar compañía huye de casa de sus padres adoptivos para buscar a su verdadero padre. Encuentra la amistad de un golfillo, y años después se va a vivir con él a su chabola. Así ocurre siempre en las obras de Mercè Rodoreda; el protagonista del cuento *Un ramat de bens de tots colors* se confiesa: «Vaig tenir una amiga; no sé ben bé per què. Potser perquè necessitava una presència» (en *La meva Cristina*).

Cuando su compañero es detenido por hurto, Cecilia se va a vivir con un vecino: todos ellos necesitan la presencia de alguien a su lado, y lo que más le duele a ella es pensar en la soledad del preso. Su nuevo amigo muere, parece que su destino es estar sola. No lo consiente, y decide «hacer la carrera». Después, cuando ha prosperado en su «profesión», continúa sintiendo la soledad, entra en los cafés para ver gente, acepta invitaciones de personas extrañas para no estar sola.

La escritora es dueña de un lenguaje poético que no hace falta resaltar. El monólogo de Cecilia es claro, y está salpicado de belleza. Las comparaciones, sobre todo, son muy expresivas: «Por el lado de Montjuich se disparó un cohete. Parecía que hubiese surgido del mar, y cayó deshecho como si un demonio hubiese triturado una estrella» (pág. 45). Sin embargo, aquí vemos, al mismo tiempo, una inoportuna repetición del verbo, que le quita parte de su gracia a la expresión. En otros párrafos se hace más insistente, y, por tanto, más molesta la repetición, como cuando copia conversaciones: «La monja bajita me tendió la mano para que se la besase, y dijo que la señora Magdalena tenía una hija muy linda. La señora Magdalena le dijo que yo no era hija suya, que me habían encontrado al pie de la verja y que me habían recogido, pero que me querían como si fuese suya, y que por eso habían hecho la promesa del vestido cuando me moría por culpa de una locura que había hecho» (pág. 38): los «que» y los «había» quitan fluidez al relato. Pero estos detalles negativos quedan paliados por los grandes aciertos estilísticos, por la poesía que inunda las páginas escritas por Mercè Rodoreda, hasta convertir alguno de estos capítulos en auténticos poemas en prosa.

ARTURO DEL VILLAR

## EL MANUSCRITO HALLADO EN ZARAGOZA



JAN POTOCKI: *El manuscrito hallado en Zaragoza*. Alianza Editorial. Madrid, 1970. 290 págs.

Uno de los últimos hallazgos de la bibliografía europea ha sido el redescubrimiento de la obra *El manuscrito hallado en Zaragoza*, del conde polaco Jan Potocki, obra que ha sido apreciada por el lector moderno quizá más que en la época de su publicación, debiendo encontrarse las bases de este éxito en su asombroso enciclopedismo y en su facultad para provocar en el lector asombros y tensiones en una línea totalmente actual.

En Potocki se combinan de manera detonante la mentalidad ilustrada del siglo XVIII, el gusto decimonónico por lo exótico y una apertura hacia la observación de realidades que operan fuera de lo sensible. Viajero infatigable, reflejó en diversos libros las impresiones de sus visitas a Turquía, Egipto, Marruecos y el Cáucaso, y formó parte de una misión oficial rusa que llegó hasta Mongolia, alcanzó fama en su época por sus estudios lingüísticos, arqueológicos e históricos. Paradójicamente, sin embargo, es una obra literaria la que da toda la medida de su enciclopédico genio. En efecto, *El manuscrito hallado en Zaragoza*—la convención literaria mediante la que el autor se disfraza de editor hace remontar a la primera mitad del siglo XVIII el texto original, supuestamente descubierto por un oficial napoleónico en el sitio de la capital aragonesa—constituye, en opinión de Roger Caillois, «una obra maestra de la literatura fantástica de todos los tiempos». Potocki, al disponer y articular las leyendas de contenido esotérico recogidas en sus investigaciones, les confiere un nuevo alcance y significado: las narraciones ocultistas procedentes de la vieja tradición de la cábala y la hechicería son tratadas por vez primera con una nueva sensibilidad hacia lo macabro y lo fantástico que anticipa la gran literatura de horror romántica.

La novela fue publicada en francés, la primera parte, en los años 1804 y 1805, y la segunda, en 1813; se tradujo al polaco en 1847, y en 1956 se publicó también en Polonia una edición crítica del libro. Dos años después, Roger Caillois ha publicado en París una edición no completa de la obra que reúne la parte de la narración que mejor se inscribe en el género del relato fantástico y cabalístico. Sobre este original, José Luis Cano ha realizado la traducción que sirve de base a la actual edición; la obra va precedida con un prólogo de Julio Caro Baroja y complementada por un cuadro cronológico en el que se relacionan la vida y la obra de Potocki con los acontecimientos sociales y culturales de su tiempo, determinando principalmente la evolución literaria y los principales sucesos históricos.

En conjunto, la narración respira en todas partes la mentalidad contradictoria y paradójica de su autor, capaz, por un lado, de llegar a reunir una serie de conocimientos científicos y literarios y, por otro, de acometer las mayores extravagancias y fantasías, selladas con su suicidio en 1815, disparándose una bala de plata que para este fin había preparado desde hacía tiempo.

El lector moderno encuentra en la obra una serie de vivencias que dan a su lectura algo más que el derrotero de un simple pasatiempo, superado en el desfile apasionante de extravagancias, fantasías e irregularidades que vienen a demostrar cuántos mundos coexisten más allá de nuestro mundo y cuántos modos de existencia distintos de la nuestra.

RAUL CHAVARRI

# CUESTIONES ARTISTICAS

ORIOI BOHIGAS: *Contra una arquitectura adjetivada*. Editorial Seix y Barral. Barcelona, 1969, 173 págs. Ø15,5x18,5Ø.

El ensayo de Oriol Bohigas *Contra una arquitectura adjetivada* es una colección de 12 artículos sueltos publicados en diversas revistas nacionales a lo largo del decenio anterior a su recogida en libro. El texto más antiguo data de 1961, pero la mayor parte de los incluidos son de 1968 ó 1969. No se resiente, no obstante, el libro, de falta de unidad, dado que el autor ha seleccionado materias afines entre sí. Ello se debe no tan sólo a su condición de arquitecto, sino también a lo bien definido y coherente de su ideología.

El urbanismo preocupa a Oriol Bohigas, tanto como la arquitectura, y en dicho aspecto cabe destacar como una auténtica maravilla su ensayo *Problemas de función urbanística en las ciudades viejas*. Sé que no es habitual que un especialista español en arquitectura actual, y buen arquitecto asimismo, conozca la obra de un pensador árabe como Ibn Jaldún; pero ello hace todavía más interesante su coincidencia con el maestro tunecino del siglo XIV en su discriminación de lo conservable o no conservable en esas entrañables ciudades que suelen ser fruto de una dinastía y de un momento muy concreto de una cultura determinada.

El último de los ensayos, *Una posible «Escuela de Barcelona» es en principio el más discutible*. ¿Pueden existir hoy escuelas locales de arquitectura, cuando ni tan siquiera aceptan muchos críticos las escuelas nacionales? Mi opinión, en este caso, coincide con la de Oriol Bohigas, y creo que existe, en efecto, una escuela de Barcelona, aunque sus notas distintivas sean todavía escasas. Creo también que es desgraciadamente cierto que de momento la escuela barcelonesa construye más frecuentemente casas entre medianeras, y que la escuela madrileña tiene más posibilidades de hacer poblados dirigidos, aunque ello se deba más a la estructura de la ciudad que a condicionamientos de tipo político.

En donde es más discutible el punto de vista de Oriol Bohigas es en su neoescolasticismo y en sus tesis en torno a sustantivización y adjetivación. Me temo que aquí nos quedemos en las meras palabras o en el cascarón de los hechos, pero no puede negarse que Oriol Bohigas cuenta con innumerables ilustres predecesores en el empleo de terminologías similares a la suya.

CARLOS AREAN

GIACOMO LAURI-VOLPI: *La Voz de Cristo*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1969. 222 páginas, Ø15x21Ø.

Los datos biográficos de Giacomo Lauri-Volpi nos dirán que estudió jurisprudencia en la Universidad de Roma y podrían darnos cualquier otra referencia, pero su nombre está ligado de modo definitivo a la música y más concretamente a la ópera. Sus actuaciones en todos los principales teatros de ópera del mundo le aseguraron esa relación automática con el género operístico. Sin embargo, Lauri-Volpi es autor de varios libros dedicados fundamentalmente al tema de la «voz», que le es tan conocido. Pero esta ocasión también se ha separado de ese tema en este volumen publicado por Prensa Española en traducción de Andrés Travesí. Preocupado por las voces, las lleva al límite de su significado y se ocupa de la de Cristo para ocuparse de su mensaje.

Su posición, o mejor la explicación de su libro, la encontramos cuando dice: «Para mí el Evangelio es un espléndido canto, cuyas vibraciones son plenamente percibidas, de modo misterioso y auténtico, por quien consagra la palabra al ejercicio de una melodía espiritual.» Tras este punto de partida, esta afirmación de principio, de su principio de católico, recorre el men-

saje de los Evangelios sobre el «leitmotiv» de las voces. Y nos encontramos «La voz de la palabra y la voz de la sangre, la sumisa, la reveladora, la de júbilo, la orante», y muchas otras que son reflejo de su interpretación de las palabras del Evangelio, de la palabra de Cristo.

Libro bien escrito, lleno de fe católica, que es como una expresión de sus sentimientos a través de los ejemplos y milagros que describen los Evangelios. Del Lauri-Volpi cantante asoma el ángulo narrativo partiendo de la voz. Por lo demás es un libro de profesión de fe, que se suma, a través de un profundo conocimiento y preocupación por el tema religioso, a la difusión de la «voz de Cristo».

CARLOS-JOSE COSTAS

LUIS CERVERA VERA: *El monasterio de San Blas en la villa de Lerma*. Ediciones Castalia. Madrid, 1969. 160 págs.

España es un país desconcertante. Surgen de repente aquí los libros de más sólida documentación o conjuntos de monografías en torno a un tema y pasan por desgracia casi desapercibidos. El arquitecto Luis Cervera Vera dedica desde hace varios años una serie de libros a los edificios más importantes de la villa de Lerma, con lo que está realizando el sólo y sin ayuda oficial u oficiosa de ninguna clase no sólo el catálogo monumental de tan interesante conjunto arquitectónico, sino también el exhaustivo análisis urbanístico del mismo. Así, tras sus cuatro obras dedicadas a partir de 1967 a El conjunto palacial de la villa de Lerma, a Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma, a El convento de Santo Domingo de la villa de Lerma y a El monasterio de San Blas en la villa de Lerma, nos ofrece ahora, en edición cuidadísima que constituye por ella sola una auténtica maravilla bibliográfica, esta investigación sobre el monasterio de San Blas, trasladado por orden del duque de Lerma desde la villa del Tobar a la de su señorío, y con el que quiso elevar un monumento imperecedero a su gloria como mecenas. Tras la descripción de todas las vicisitudes del traslado y de la erección del monasterio, realizadas utilizando para su exactitud centenares de documentos que Luis Cervera ha sabido valorar de la manera adecuada, sin aumentar ni disminuir la importancia de ninguno de ellos, se nos ofrecen en los últimos capítulos análisis estilísticos muy sagaces y un estudio sobre los procedimientos constructivos empleados. La descripción de los elementos constructivos va acom-

pañada de precisos dibujos de planta y alzado de cada uno de ellos, en tanto en la ilustración fotográfica se han procurado incluir también los pequeños detalles en los que los arquitectos y artesanos de la época han parecido adelantarse a la utilización del valor expresivo de la materia por ella misma. En el primero de dichos aspectos recomiendo especialmente al lector figuras como la 10, con la que entra por los ojos el problema de la cubierta de la nave y la curiosísima manera de resolver el de la cúpula y el de la linterna, así como las figuras 17, 19, 23 y otras varias, en las que se esquematizan con sumo cuidado diversos detalles particulares.

Son interesantísimas como complemento de estos dibujos las láminas 19 a 22 con detalles de la armadura y las 9 y 10, con detalles de la linterna y la cúpula, amén de otras en que el material de las ventanas adquiere resonancias de escultura abstracta. Luis Cervera explica todo esto en un lenguaje conciso, sin florituras, pero ceñido siempre a lo que desea decir sin que sobre ni falte una sola palabra. Podemos felicitarlos de que surjan de vez en cuando libros así en nuestra patria, ya que ellos ayudan, mejor a veces que las más brillantes descripciones, a los progresos de la investigación seria, pero tenemos que lamentar que obras de una tal altura no tengan la resonancia debida.

CA



RAMON OTERO PEDRAYO

JULIO PRIETO NESPEREIRA

COLECCION G.A.

RAMÓN OTERO PEDRAYO: *Julio Prieto Nespereira*. Editora Nacional, 1970. 126 págs.

El maestro de la prosa gallega, Ramón Otero Pedrayo, se muestra una vez más igualmente ornamental, barroco y escultórico en su dominio de

la prosa castellana. De su denso y documentado estudio surge no sólo el hombre Prieto Nespereira, sino también el grabador que puede lo mismo captar el alma de su tierra que romperse un pez en sus elementos esenciales y convertirlo en un auténtico cuadro abstracto. Cada singladura de la evolución del artista grabador va unida al análisis de las singladuras humanas y temperamentales del hombre que realizó esos grabados. «Prieto Nespereira—nos dice Otero—se propone con evidente voluptuosidad formas vitales precursoras, anteriores a la historia y ejercicio de la sensibilidad humana. Disfruta así del placer de «subjetivar» lo inédito.» Dos solas frases y tenemos desde dos enfoques diferentes la esencia de lo que es la obra de Prieto. Por un lado, sus formas son anteriores a la historia, y como la historia es para nosotros historia del hombre desde su origen, y no sólo del homo-sapiens, anteriores también al primer mito y al pecado original. Por otra parte, en esas formas se subjetiva lo inédito. Quiere ello decir que cuando Prieto ve cuál puede ser el camino nuevo, un camino sin antecedentes técnicos, aunque los tenga temperamentales en el más profundo barro de su propia tierra, lo hará no pretendiendo hacer una obra impasible, válida para todo lugar y todo tiempo, sino algo que no sólo haya pasado por el cedazo de su propia sensibilidad en el momento de la concepción, sino que conserve la huella de esa sensibilidad personal e intransferible en el objeto realizado. De ahí que Otero Pedrayo en las frases que siguen inmediatamente a las antes citadas, haya podido añadir: «Mirad unas «texturas» en admirable grabado. No estamos ante un fósil. Es una materia viva, el artista se recrea en la genética de la formas, pero lo hermoso y trágico de la composición reside en la vivencia posible de un tiempo milenario anterior, pero inmediato al advenimiento del hombre. Nos lo dice el amor, el estudio realizado para gracia y ejercicio de la inteligencia que se anuncia.» Difícil será, tras esta caracterización del maestro Otero Pedrayo, que nadie pueda profundizar más hondamente en el quehacer y en el ser de Julio Prieto Nespereira. El gran grabador ha encontrado a un escritor digno de la autenticidad de su obra. Otero Pedrayo no ha querido ser aquí ni erudito ni reiterativo, sino tan sólo dejarse invadir por la sollicitación de la obra. Nos ha ofrecido así un libro sencillo, una de cuyas virtudes es dar en el blanco velando al mismo tiempo todo el trabajo que el acierto lleva por detrás de sí mismo como una plataforma indispensable. Cuando Otero escribe se ve el resultado, pero no la fatiga que ha permitido en estudiva vigilia llegar a alcanzarlo. A Prieto Nespereira le sucede en un orden diferente algo similar. De ahí que haya tenido que ser precisamente Otero Pedrayo el autor de este excelente estudio sobre su obra.

CA

# PROBLEMAS POLITICOS

GEORGE LICHTHEIM: *Los orígenes del socialismo*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1970, 294 págs. Ø12,8x20Ø.

Libro histórico, que constituye una sistemática exposición de las diversas ideologías del siglo XIX, donde se gestó el socialismo, con una profusión de referencias y notas aclaratorias que confieren a la obra cierto valor erudito, aunque, lógicamente, sólo pueda ofrecer, dados sus límites, un compendio de tema tan amplio, hasta llegar a través de los diversos legados a la síntesis operada por Marx; todo lo cual viene a ofrecer los más diversos esquemas coordinados y eslabonados en sus recíprocas influencias, si bien el autor concede mayor trascendencia en las circunstancias históricas a unos planteamientos que a otros, sobre todo en cuanto a su ponderación de Marx en comparación a hombres notables en la historia del socialismo. Así, su ju-

cio a este respecto de que Marx es como «un coloso entre simples mortales» (pág. 187), resulta ya una apreciación tan respetable como subjetiva, que se sale por eso de la objetividad histórica estricta, al minimizar a otros grandes teóricos del socialismo que polemizaron frente a Marx, tan rotundamente, como Proudhon y los que ofrecieron todas aquellas teorías socialistas francesas, rusas, alemanas e inglesas, cuyas perspectivas no marxistas, sirvieron, sin embargo, a Marx en gran parte para construir esa síntesis filosófica-histórica-económica, cuya gran divulgación ha creado en el mundo popular el espejismo que hace sinónimos los términos marxismo y socialismo. Pero si hacemos estas objeciones no es para restar valor a la presente obra, sino para intentar una aclaración del alcance y trayectoria seguidos en esta exposición de George Lichtheim, la cual constituye indudablemente un manual, serio y cientifi-

camente sistematizado, en el plano crítico-histórico de la génesis del socialismo.

En la introducción se ofrece una perspectiva general de la concepción socialista, desde la aparición de este término en los seguidores de Saint-Simon, como incipiente crítica del liberalismo, y a partir de sus perspectivas en Inglaterra y en Francia, sobre todo desde Rousseau, como punto de partida de las variadas orientaciones socialistas.

La primera parte, titulada «Los herederos de la Revolución Francesa», presenta los esquemas generales del socialismo, desde la conspiración de los Iguales, que había de marcar, ya entonces, la escisión entre socialismo democrático y comunismo, hasta los utopistas de aquella época y los planteamientos del socialismo francés de 1840 y de 1848, así como los teóricos continuadores del Saint-Simonismo, para ofrecer en el último capítulo un estu-

dio sobre Proudhon y los orígenes del anarquismo. Aquí destaca el autor los argumentos de Marx contra Proudhon, de tal manera que la situación de Proudhon, en aquella famosa polémica entre ambos, sale históricamente con notable desventaja para Proudhon, visto más en su aspecto paradójico y desenfadado, que en el fondo románticamente humanístico, ético y social de su génesis ideológica antimarxista y anticomunista, donde Lichtheim presenta las dificultades de la versión socialista de Proudhon «al intentar pasar a la vez por socialista y por defensor de la propiedad privada» (página 94), y a quien califica de «jactancia infantil, cosa que hace su lectura sumamente enfadosa» (pág. 95), si bien reconoce el autor que es preciso hacer justicia a Proudhon cuando «inventó la expresión socialismo científico». Pero si este concepto no es originariamente marxista, como vulgarmente se cree, pensamos que tampoco debe olvidarse que el planteamiento revolucionario de Proudhon sobre la plusvalía fue anterior al de Carlos Marx, que lo sistematizó más prolijamente. Por otra parte, el juicio del autor respecto a Proudhon de: «no se trata de un sistema socialista, en el sentido usual, pues no da cabida a la planificación central y no es ciertamente comunista», es verdadero, pero superado al concepto del socialismo como versión marxista.

La segunda parte, titulada «Los adversarios de la revolución industrial», es un magnífico estudio del radicalismo inglés y de los idearios de los teóricos ingleses, más o menos utopistas, hasta llegar a la nueva concepción de la sociedad por los primeros socialistas británicos.

La tercera parte, «El socialismo alemán», comienza en los románticos precursores sociales y la perspectiva filosófica, principalmente la de Hegel. El paso de la democracia al socialismo representa aquí una de las cuestiones que se hallan mejor aclaradas por el autor, así como el tránsito del populismo al comunismo. La rebelión de los Jóvenes Hegelianos, es decir, de la llamada izquierda hegeliana, es otro tema interesante, y donde queda acusada por el autor la indudable dificultad de agrupar a «tantas personalidades distintas bajo una denominación común». Finalmente, nos hallamos ante una exposición de la síntesis lograda por Marx, históricamente acertada, pero donde el autor rechaza la opinión tan acreditada por los historiadores de que Marx combinó la filosofía alemana con la economía inglesa y el socialismo francés, creencia a la que se opone Lichtheim en el sentido de que «Marx no tuvo que combinar estas diversas sistematizaciones, sino buscar tras ellas la génesis y el funcionamiento de la sociedad moderna». Lo cual, pensamos, que se parece mucho prácticamente al hecho de fundir o de «combinar» y extraer del nuevo ambiente de la Europa Occidental cuanto podía utilizarse para la concepción de la teoría del marxismo. En realidad, todo esto resulta sutilezas innecesarias del autor y del lector, ya que lo fundamental aquí es dejar constancia por nuestra parte del estudioso esfuerzo de Lichtheim por ofrecer una síntesis sobre la génesis del socialismo, lo cual ha logrado, indudablemente, en su desarrollo histórico.

LUIS BONILLA

LÉO HAMON: *Estrategia contra la guerra*. Ediciones Guadarrama, Madrid 1969, 276 págs. 11x18.

La cuestión de si los problemas políticos—intricados y desconcertantes—de nuestra época, sólo tienen como salida definitiva la guerra, es, tal vez, una conclusión excesiva de aquel viejo aserto de Clausewitz cuando consideraba los conflictos bélicos como una simple continuación de la política por otros medios. De aquí que hoy se considere la estrategia—tan diversamente definida—no como una ciencia militar de la preparación para la guerra, sino como una renovación de la ciencia política. Lo que nos explica que el profesor Léo Hamon, catedrático de los cursos de Doctorado de la Facultad de Derecho de Dijon,

nos brinde en esta cuidada edición de «Guadarrama», sus penetrantes observaciones y meditaciones en torno al palpante y sugestivo tema de Estrategia contra la guerra, como un abanico excitante de reflexiones acerca del mundo actual.

De la riqueza conceptual del término «estrategia» nos habla aquel amplio contenido que le atribuía el almirante Caxtes, una de sus autoridades más relevantes: «La estrategia es semejante al espectro solar, tiene un «infrarrojo» que es el reino de la política y un «ultravioleta» que es el de la táctica.» Por ello el profesor Hamon desmadeja en la primera parte de su libro la rica problemática que supone su título genérico: «La estrategia, la política y la técnica», tres campos cuyos objetivos se entrecruzan constantemente y que no pueden ignorarse. Nudo ejemplar de este apartado es el examen del conflicto entre el presidente Truman y el general Mac Arthur en la guerra de Corea entre 1950 y 1951, ejemplo significativo de las incitaciones políticas respectivas que mueven las actitudes de un jefe demócrata y de un militar republicano, aunque en su perspectiva de conjunto parezca, a primera vista, un choque entre el poder de la autoridad civil, «presidencial» y la fuerza castrense. Un episodio más de los muchos suscitados en los últimos tiempos entre los que propugnan por la táctica de los «picotazos», de golpes aislados de alcance limitado, y aquellos otros que mantienen la necesaria extensión de la guerra para buscar todas las consecuencias de su origen y tratar de hallarle una solución total.

En la segunda parte de su obra Léo Hamon compara y analiza lo que él llama «pensamientos estratégicos pre-nucleares», simbolizados en las teorías de especialistas relevantes: Charles de Gaulle y Mao-Tsé-Tung. El primero teoriza sobre las necesarias reformas que es preciso introducir en un ejército profesional de corte tradicional para ponerle en condiciones de hacer frente a sus cometidos ante circunstancias mudables, es decir, a que su táctica y su estrategia vayan «acordes con su tiempo». Algo así como un «bonapartismo racional y modernizador», tan ardientemente defendidos en las dos obras capitales del general y presidente francés: *Le Fil de l'épée* y *Vers l'armée de métier*, una de cuyas cifras de pensamiento—en la inevitable dicotomía de militares y políticos—reza así: «La guerra debe ser llevada por el político; las operaciones, por el militar...», Mao, en cambio, lanza sus doctrinas estratégicas para militantes políticos que se han convertido accidentalmente en soldados y por ello considera que «la guerra es la forma suprema de la lucha entre naciones, clases o bloques políticos», lo que vale tanto como afirmar que la lucha armada es una condición necesaria de la política. Un breve y clarificador repaso a la estrategia y la táctica desplegadas por el jefe comunista chino en los días que precedieron a su conquista del Poder—contra Chiang-Kai-Chek, y contra la invasión nipona—permite al autor extraer los puntos más sustanciales de la teoría de la «guerra revolucionaria», en los que coincide con de Gaulle en tratar de conseguir el objetivo de alcanzar el ser el más fuerte, aprovechando al máximo las variantes situaciones y ajustándose a ellas «estratégicamente».

La «era nuclear» ha cambiado todo radicalmente. Es suficiente recordar que si en la estrategia anterior el factor de las consecuencias «previsibles» era muy tenido en cuenta al planear un conflicto, el posible uso de las armas atómicas plantea el escalofriante futuro que recogió el célebre tratadista Liddell Hart de labios de un aviador: «De nada sirve hacer planes que alcancen más allá de las seis primeras horas de la próxima guerra.» Tal convencimiento es el que ha hecho surgir toda una nueva nomenclatura que nos habla de expresiones y términos tales como «equilibrio en el terror», «disuasión nuclear», «sólo puede haber un dedo en el gatillo», etc., reducidas en síntesis a la amarga pero aguda expresión con la que el antiguo premier Macmillan recibió al jefe militar de la OTAN, general Nordstadt: «No nos hagamos ilusiones; las fuerzas militares no están hoy destinadas a la guerra. Su

misión es impedir la guerra total, hoy día, sería destrucción total; por tanto, es racionalmente absurda». Este apocalíptico presentimiento ha conducido hasta ahora a la llamada «guerra limitada» en la que el beligerante más poderoso renuncia voluntariamente al empleo de la totalidad de sus medios de destrucción. Y no sólo por lo que se ha dado en llamar «protección global»—sentimiento universal de radical repudio al exterminio que pueden representar el empleo de las armas nucleares—, sino en la persuasión de que sólo son ahora posibles objetivos bélicos modestos, razonablemente mesurados. Se pretende por todos los medios aflojar las tensiones en las zonas conflictivas o sacar los dientes de la disuasión con la amenaza de la catástrofe. Pero, ¿alejarán estos procedimientos la pesadilla del error o el albur de la «trágica equivocación»? El actual sistema mundial de los grandes bloques, aunque no sean tan bipolares como se presentaban después de 1945, ¿contendrá en sus localizados límites, el encuentro de ideologías, intereses y concupiscencias, de modo que se aleje el fulminante de un estallido originado por «cargas pasionales no extinguidas...?»

La estrategia contra una posible y aniquiladora tercera guerra mundial se brinda en una de estas tres perspectivas: la rápida y previsible anulación del posible adversario; una dominación mundial duradera por una potencia capaz de mantener el prestigio histórico del más fuerte, o la creación de un mundo—que no es el «tercer»—complejo y policéntrico, susceptible de una mejor coordinación y compensación de esfuerzos. Pero, tal vez, nada puede ser superior ni más eficaz que inundar el pensamiento universal de los factores morales que sofoquen todo conato de veleidat irresponsable.

NAVARRO L.



AMANDO DE MIGUEL: *Un futuro posible para España*. Dopesa. Madrid, 1970, 352 págs.

Amando de Miguel, doctor en Ciencias Políticas y diplomado de la Escuela de Organización Industrial de Madrid, está desde hace varios años especializado en estructura social de España, teniendo gran interés sus publicaciones sobre las actitudes generales de los empresarios españoles.

Igualmente está dirigiendo para la fundación FOESSA el II Informe Sociológico sobre la situación social en España. Es profesor adjunto de la Universidad autónoma de Madrid y colabora en diversos diarios.

De entre estas colaboraciones, seleccionando en ellas las que pueden ser más representativas en un número que se acerca al medio centenar, se ha servido Amando de Miguel para ofrecernos un cuadro general más o menos esperanzado y promotor de esperanzas acerca del futuro español, para el que pide una mirada no iracunda y hacia el pretérito, sino serena y orientada al porvenir.

Para mí—dice—, en la sociedad que harán nuestros hijos, el trabajo ya no será el centro de la vida, y el consumo no será la energía liberadora y adormecedora que es hoy día. El tema vital será la capacidad de creación en todos los órdenes: estético, científico, políticos y otros. Alguien ha llamado a esto la «sociedad de expresión», pero no será sino el comienzo de un tipo de vida humana cualitativamente diferentes.

En las preocupaciones cotidianas de esa sociedad expresiva hacia la que

vamos (no todos los pueblos del planeta, por el momento, pero sí al menos los europeos, norteamericanos, japoneses y australianos) desaparecerá en buena medida la idea de «carrera» tal y como la hemos conocido. El «experto» en cosas que empezamos a tratar empieza a superar el titular de las carreras clásicas. No será necesariamente un «bárbaro especialista», según la exquisita y lamentable expresión de Ortega, puesto que la idea de la formación general no parece excluir la dedicación a un problema especializado. Bien es verdad que esa formación general no se basa ya en las antiguas humanidades, sino en las nuevas (psicología, antropología, biología, ciencias de la información, prospección del futuro, problemas contemporáneos, etcétera). Los enfoques y los temas serán los criterios que separarán a los especialistas, y no sus «carreras». Un médico entrará a colaborar con un psicólogo en una ocasión, con un biólogo en otra y con un gerente o un funcionario en distintas circunstancias. Y así diríamos de todas las carreras. Tanto es así, que será difícil entender que uno pueda ser «médico» (o cualquier otra cosa) de una vez para siempre. No se acabará nunca la carrera, porque la carrera no existirá. La fábrica de expedición de títulos que es la Universidad simplemente desaparecerá (tal y como hoy la conocemos), como desaparecieron en su día la Inquisición o las Ordenes militares. Retorciendo la etimología, se podría decir que lo que nacen son «multiversidades». Ni más ni menos, aquí es donde hay que buscar la base de los «desórdenes universitarios» que tanto preocupan hoy a los buenos burgueses.

Continuando este esquema de futuro un tanto prometeico pero sin embargo rigurosamente establecido sobre puntualizaciones del más extraordinario valor documental y científico, el autor analiza cuál va a ser el origen y desarrollo posterior de una serie de transformaciones cuyos enunciados examinados superficialmente parecen un planteamiento totalmente utópico, pero que probablemente están más próximos a la realidad de lo que pueda creerse.

«El antiguo derecho al trabajo—dice—quedaría obsoleto por insuficiente. El derecho a recibir la educación necesaria para ejercer una actividad útil será lo importante. Ello exige la idea de la enseñanza como actividad no lucrativa. La polémica de si la enseñanza debe ser estatal o privada es endeble incluso en nuestra época. El problema real es cómo pasar a un sistema no-lucrativo y muy costoso de enseñanza que capacite a los estudiantes para enfrentarse con problemas, resolver situaciones, aceptar innovaciones y les aleje de la discriminación clasista que ha supuesto hasta hoy la fijeza del «título» académico. Todo ello no va a poder realizarse sin fuertes tensiones: tendrán que caer rancios privilegios, y las que parecen atrevidas reformas habrán de ser empapeladas en el olvido por anticuadas.

En general no sólo la enseñanza, sino mil nuevas actividades surgirán con un carácter no-lucrativo (una mezcla de la vocación profesional y el «hobby» que hoy conocemos), y en ellas quedará reflejada toda una nueva manera de entender la religión, la política, la ciencia. Serán vientos nuevos que soplarán con fuerza, asolando a su paso los mil restos de oscurantismo que aún quedan.»

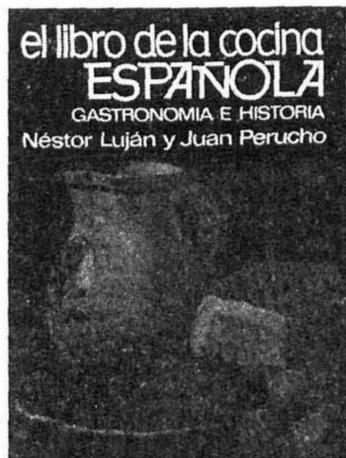
Este replanteamiento de la educación va acompañado por un nuevo diagnóstico de la transformación social, en el que igualmente se pone a contribución el sentido científico y prospector con que el autor contempla el inmediato futuro.

El hombre—afirma— aún tiene con las cosas una relación mítica, derivada de un millar de milenios de escasez. Los nuevos vientos se llevarán también, con la escasez, la idea de propiedad. El «disponer» de las cosas será el derecho fundamental que habrá que regular. «Alquilaremos» muchas cosas a cuya propiedad hoy nos aferramos con lujuria inconsciente: la casa, el automóvil, los libros, etc. El derecho de propiedad no pasará de ser simbólico, y, en consecuencia, determinadas instituciones veneradas pasarán también al museo de antigüedades: la herencia, el voto de pobreza, la especula-

# OTROS LIBROS

**ANDRE ROUSSIN: La locomotora.** (Versión española de Juan José de Arceche.) Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 62 págs. Ø10,5 x 15,5. **JAI ME SALOM: Los delfines.** Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 80 págs. Ø10,5 x 15,5. **ANNA BONACCI: La hora de la fantasía.** (Versión española de José Luis Alonso.) Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 88 págs. Ø10,5 x 15,5. **SEAN O'CASEY: Rosas rojas para mí.** (Versión española de Alfonso Sastre.) Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 110 págs. Ø10,5 x 15,5. **MANUEL DE HEREDIA: Dios en el banquillo.** Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 68 págs. Ø10,5 x 15,5. **LOPE DE RUEDA: Tres pasos (Las aceitunas, La carátula y Cornudo y contento) y MIGUEL DE CERVANTES: Tres entremeses (Los habladores, El retablo de las maravillas y El viejo celoso.** Adaptación de Pablo Villamar, Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 88 págs. Ø10,5 x 15,5. **ANTONIO MARTINEZ BALLESTEROS: Farsas contemporáneas.** Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 78 págs. Ø10,5 x 15,5. **ARMAND SALACROU: Amores cruzados.** (Versión española de Juan Ignacio Luca de Tena.) Editorial Escelicer, Madrid, 1970; 68 págs. Ø10,5 x 15,5.

Deducido lo que de hiperbólico suele haber en toda frase publicitaria, lo cierto es que el lema usado por la Editorial Escelicer para su «Colección Teatro» se aproxima bastante a la verdad: «Todo el teatro contemporáneo en edición de bolsillo», como bien puede comprobarse por la variedad de tendencias de los autores de las obras últimamente publicadas, que van desde el vodevil—Roussin y Salacrou—hasta importantes dramaturgos extranjeros—O'Casey—, pasando por clásicos españoles—Lope de Rueda y Cervantes—, para llegar a las últimas promociones de los autores españoles—Manuel de Heredia y Antonio Martínez Ballesteros—. Esta benemérita «Colección Teatro», que ha llegado ya a su número 654, presta un gran servicio bibliográfico a la escena española.



**NESTOR LUJAN Y JUAN PERUCHO: El libro de la cocina española.** (Gastronomía e historia.) Ediciones Danae, Barcelona, 1970; 566 págs. Ø17,5 x 25.

Tanto Néstor Luján como Juan Perucho son dos escritores de probada calidad literaria, así como unos indiscutibles expertos en gas-

tronomía que ahora, en estrecha colaboración, han escrito todo un amplio y amenísimo tratado titulado El libro de la cocina española, en cuyo prólogo explican: «Desde nuestros años universitarios, los autores compartimos la ilusión—con otras propias de estudiantes obsesionados por las letras, las artes y la historia—de peregrinar por España recogiendo algo de nuestro acervo espiritual y a la vez material, que creíamos se iba perdiendo irremisiblemente: la tradición de la cocina española. Pasaron muchos años y tuvimos la ocasión, que nos brindó EDICIONES DANAÉ, de realizar nuestro proyecto. Se trataba de reunir las vivencias, las realidades y las remembranzas de una cocina variada y popular como la española, pero que no alcanzó jamás, a pesar de su diversidad y evidentes cualidades, una rotunda unidad de prestigio como la italiana en el Renacimiento o la francesa desde el siglo XVIII hasta hoy.

Este peregrinar lo cumplimos durante varios años. Hemos de decir que nos ha sido muy difícil, cuando no contábamos con personas amigas que nos llevaran a sus casas, conocer platos en su verdadera calidad. Pero precisamente por este motivo creíamos que debíamos recoger cuantas recetas pudiéramos encontrar, aparte de los datos procedentes de tantas y tantas inahabables obras de gastronomía antigua. Se trata de un esfuerzo para el cual quizá no estábamos suficientemente preparados, aunque lo cumplimos con nuestra mejor voluntad y en alegre camaradería; de todos modos, el hecho es que el libro se ha escrito, y es un intento de reunir el histórico origen de los platos, las transformaciones de los mismos, las evocaciones de recetas ya desvanecidas o en trance de desaparecer y las positivas experiencias vividas.

Esta es una de las razones que justifican que el libro contenga una primera parte, teórica y nostálgica, una segunda, histórica y, finalmente, una tercera, que podríamos llamar de experiencia práctica. Bien sabemos que no hemos agotado, ni mucho menos, el tema: pero si tan sólo consiguiéramos que el lector se hiciera cargo de lo que hemos iniciado, y de la necesidad de que existan unos continuadores en nuestra labor, nos daríamos por satisfechos.

Redactado este libro de gastronomía e historia, los editores han creído necesario añadir unas recetas modernas y prácticas, debidas a un experto cocinero. A pesar de que en nuestros textos existen unas recetas originales, ésta es una faceta en la que nosotros no tenemos autoridad, ya que nuestra afición a la gastronomía, nuestro oficio de escritores y nuestro intento, quizá temerario, de ser historiadores de un fenómeno tan complejo, tan rico y tan olvidado, son los únicos justificantes de haber emprendido una tarea que, desde la escuela obra de Dionisio Pérez, Guía del buen comer español (1929), que tan útil nos ha sido, nadie se había atrevido a emprender.»

La edición es verdaderamente ejemplar, está enriquecida con curiosos grabados de distintas épocas y con láminas en color y numerosas fotografías.

**VARIOS: La reforma que llega de Roma.** Col. «Rotativa». Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1970; 204 págs. Ø10,5 x 18,5.

La televisión germana presentó en su día a una docena de notables asesores conciliares, quienes bajo la dirección del profesor Karl Rahner trataron, en una serie de conferencias, sobre los temas más importantes discutidos en el Concilio Vaticano II, que ahora se recogen en este volumen.

ción. Ciertamente, las economías capitalistas y socialistas llegarán a una síntesis, sin que ningún fascista «in partibus», de los que tanto abundan, tenga derecho a apropiarse esa síntesis, que imagino será muy diferente de cualquier neofascismo, socialismo nacional o laborismo español.

Para llegar a esa síntesis habrá que pasar por una lucha social, tan terrible como inevitable. El origen será el complejo de culpa que como trauma congénito van a sufrir los pueblos hoy llamados desarrollados. No han sabido edificar para todo el planeta la civilización que hoy se merecen todos los hombres, y para su personal beneficio han agostado medio mundo. Si a ello añadimos la profunda desorganización que hoy corrompe a los países llamados piadosamente «en vías de desarrollo», tendremos las coordenadas que nos anuncian la próxima explosión social de nuestro tiempo: la protesta de los pueblos hambrientos.

Desde estas puntualizaciones, Amando de Miguel establece una serie de puntos de análisis sobre diversos temas de la vida española, entre ellos el campo, las ciudades y el desarrollo regional, la educación y la ciencia, la fuerza de trabajo, la valoración de los planes económicos, la prensa y la opinión, la sociología política, la teoría y la acción política, y por último establece una serie de puntos en los que analiza la nueva importancia del sector público, planteando incluso un programa para los nuevos socialistas.

«A lo que vamos inevitablemente—dice—es al predominio de lo colectivo. Conceptualmente lo colectivo no es lo gregario, ya que en el primer término anda mezclado el contrario del segundo: la salvación secularizada del hombre, de cada hombre.

Lo que va resultando impensable a las cabezas de la era espacial es la legitimación de cualquier actividad económica que no produzca un beneficio colectivo. El que la administración de esa actividad se realice por una empresa privada o pública es realmente lo de menos. En ambas situaciones puede haber incompetencia e inmoralidad.

Una extensión de lo anterior es la idea que empieza a cundir sobre la posible limitación de la satisfacción de ciertas necesidades a nivel familiar (confort doméstico, vacaciones, símbolos de lujo o de prestigio, etc.) para potenciar en su lugar la satisfacción de ciertos servicios (sanidad, educación, atención a los ancianos, etc.). Sólo en este riguroso sentido resulta coherente la crítica a la llamada «sociedad de consumo», que no puede resultar en un nuevo ascetismo calvinista secularizado sin el peligro de hacer explotar las conquistas de varios siglos de progreso. Me gustaría ver que las críticas a la sociedad de consumo sigan esta línea y que los políticos que toman las decisiones económicas en mi país orientaran el rumbo hacia hacernos más baratas las medicinas o las guarderías infantiles y más caros los chalets de vacaciones. Claro que esto es una valoración estrictamente personal, sujeta a todos los compromisos, y no tiene, por tanto, la fuerza de los hechos.»

En síntesis, la obra de Amando de Miguel plantea una serie de perspectivas de discutible carácter programático, pero indudablemente de gran valor como reactivos para una meditación. Esta posibilidad de provocar una reflexión colectiva sobre diversos puntos de la vida española, justifica plenamente aun con el riesgo de ligereza que la operación importa que se hayan convertido en páginas de un libro los que fueron primitivamente artículos periodísticos, y que estos encuentren una gran acogida y una amplia difusión.

R. CH

**JACQUES M. VERGÉS: Los Fedayin.** En defensa de los guerrilleros palestinos. Editorial Anagrama, Barcelona, 1970; 117 págs., Ø13 x 20.

La literatura «testimonio» de nuestra época florece vertiginosamente. La prensa cotidiana no basta para saciar el apetito de curiosidad que devora a unas minorías de la sociedad moderna,

insatisfechas por el alimento informativo que pueden ofrecerles los medios normales de propagación de noticias. Y así, el presente volumen es el resultado del fenómeno que acabamos de indicar, mucho más extendido en Francia, país que tiene a gala y a lujo hallarse en la vanguardia de este tipo de libros que la Editorial Anagrama en su Colección «Argumentos» ha creído oportuno ofrecer al público de habla castellana en una cuidada traducción de Jorge Marfá.

El autor del texto primero, en francés—¿también en árabe?—es el abogado argelino Jacques Mansour Vergés (triple evocación en su nombre de nombre galo y de apellidos musulmán y catalán, encargado de la defensa de los «comandos palestinos» que atentaron contra aviones israelitas, en 1968 en el tiempo para que el narrador y el quien parece se le negó el ejercicio de su misión en ambos países. Los argumentos y datos históricos acumulados para su alegato procesal han servido de contenido a este libro que fue publicado el año pasado por «Les éditions de Minuit».

Sus páginas, transidas de calor polémico, nos brindan un contrapunto sugestivo a las versiones con las que la prisa o el matiz interesado de la agencia o fuente informativa suelen ofrecer, «digerido», al gran público el enfoque parcial de sucesos que contribuyen a formar una conciencia universal de nuestros sucesos contemporáneos. La cercanía de tales acontecimientos y el clima inevitablemente pasional que los envuelve es algo más que un telón tupido para valorar su exacto significado; y por ello será siempre un consejo de oro al elaborar un «relato histórico», el dejarlo reposar en el tiempo para que el narrador y el observador adquieran la ponderación y la serenidad de la perspectiva...

Como es conocido, la creación del «Hogar Nacional Judío» auspiciada por lord Balfour en 1917, desembocó, el 14 de mayo de 1948, en la proclamación del Estado independiente de Israel. Fuertemente apoyado en sus principios no sólo por la Gran Bretaña, sino también por los Estados Unidos y por la Unión Soviética. Rodeado por una constelación de países árabes, Israel se propuso desde un primer momento dar cohesión política y religiosa a su población, y su corolario—a pesar de sonoras declaraciones «constitucionales»—fue la emigración de grandes contingentes de habitantes «árabes-palestinos» a los pueblos próximos, en los que crearon un difícilísimo y enconado problema de «refugiados». Aunque la inevitable «guerra de las cifras» es otro aspecto de la cuestión, Vergés calcula en 1.600.000 los palestinos salidos de sus viejas tierras para buscar cobijo en las cercanas de soberanía árabe, pero con la nostalgia—pacífica o rencorosa, según los casos—de volver a la «patria perdida». Esta enorme masa de «desplazados» alimenta en su seno deseos de revancha que han pervivido desde 1948 hasta nuestros días, y que, consideradas todas las circunstancias, es muy probable que continúen en el futuro. Todas sus particularidades abonan este sentido realmente trágico y visiblemente insoluble del «problema palestino». Y hasta la gama de las organizaciones que luchan por la liberación de Palestina—«Al Fatah» (la victoria), «Al Saika» («el rayo»), el «Frente popular de Liberación de Palestina», el «Frente popular democrático de Liberación de Palestina» y la «Organización para la Liberación de Palestina»—representan no sólo cinco matices distintos de tal deseo, sino un abanico de soluciones, tácticas y programas que alejan, incluso desde el punto de partida del empeño, la posibilidad real de alcanzarlo pronto.

Jacques M. Vergés reúne en sus páginas, con evidente destreza de buen luchador del Foro, testimonios, a veces escalofriantes, de las persecuciones que los israelitas han desencadenado sobre las poblaciones árabes en este último lustro. Al lector hispano que se haya asomado a la literatura histórica que se ha producido sobre la expulsión de los judíos por los Reyes Católicos, el relato de las actuales «represalias» hebreas no podrá menos que producirle una cierta sonrisa de relativismo al cotejar aquellas «versiones» sobre hechos ocurridos hace unos cuatro siglos con las narraciones de los que pasan

en nuestros propios días y ante nuestra mirada tan influida de conceptos modernos de progreso y humanitarismo. Pero el miembro del Colegio de Abogados de Argel no pretende suscitar un sentido de escepticismo hacia el cuadro de valores que juzgue el pasado; se propone llamar la atención acerca de lo que él considera indiscutible razón moral de quienes atacando unos aviones de la Compañía aérea israelí «El Al», no hacen sino responder al reto permanente contra el pueblo árabe-palestino de quienes son considerados por ellos como usurpadores despiadados—y que, por añadidura, encubren bajo la rúbrica pacífica de una empresa civil de transporte aéreo, el contrabando sistemático de valiosísimo material bélico. Como se ve, literatura de fuego y sangre, de pasión y frenesí, que tiene el indudable atractivo de los platos fuertes, estimulantes, sí, además, permiten al observador amante de la neutralidad—o, sobre todo, ansioso de toparse con una difícil y huidiza verdad, alojada en un término medio tan raro de encontrar en estos palpitantes problemas de nuestros días—, compensar en el equilibrio otros clisés de lo ocurrido, no menos matizados o parciales.

Un frío de hielo estremece la médula de la conciencia del hombre de hoy—cualquiera que sea el hogar cultural donde alimentó sus ideas sobre la convivencia humana— si analiza en toda su profundidad el drama intenso de los refugiados palestinos, esos implacables «condenados a la esperanza»—tan remota como difícil—de tornar al lugar donde han nacido y vivido generaciones de antepasados (recuérdese que el nombre de algunas de sus organizaciones de lucha llevan nombres tan cargados de significado como el de «los héroes del retorno», o el de «los jóvenes de la revancha»... a costa de lo que sea). El orgulloso «estamos condenados a ser los vencedores» de las proclamas israelíes, tiene un eco trágico en las actitudes, extrañas a toda norma, de aquellos que, peligrosamente, apenas tienen que perder otra cosa sino la propia vida, pues se les ha negado patria, hogar y derecho. ¿Estamos en condiciones de sentar un veredicto satisfactorio sobre sus conductas y actividades cuantos nos hallamos tan abismalmente alejados de tales situaciones...? El polémico y ardiente alegato de Vergés sobre los «fedayines» o comandos palestinos es una llameante llamada a éstas y parecidas reflexiones.

NL

ROGER GARAUDY: *Marxismo del siglo XX*. Editorial Fontanela. Barcelona, 1970; 234 págs., Ø13x18Ø.

Garaudy se ha hecho muy popular hace unos meses por sus gestos de independencia personal y de respeto a las ideas. Quienes no le conozcan más que por estos gestos, como su protesta por la invasión de Checoslovaquia y el discurso que le valió la expulsión del Comité Central del Partido Comunista francés, no conocen más que a un hombre que ha dicho en voz alta lo que pensaba, como han hecho, entre otros, bajo el patronazgo literario de Aragón, Bertrand Russell, Jean Paul Sartre y nuestro Pablo Picasso. No es poco, ciertamente, sobre todo si se piensa que son hombres realmente comprometidos, dando a la palabra la acepción que le da Sartre y aun una acepción más radical. Pero, aun así y todo, Garaudy es algo más, mucho más. Sus obras nos lo presentan como un verdadero pensador que se conoce sus clásicos al dedillo y vive siempre preocupado por encontrar la manera de defender un poco al hombre de esta batahola de ideas, sucesos y técnicas que están haciendo de él un engranaje oscuro de un mundo que cada día entiendo menos.

En líneas generales, eso es este libro titulado en la traducción española *Marxismo del siglo XX*, como en francés. No es una exposición del marxismo ni mucho menos una redundancia en la escolástica acorchada en que se ha ido petrificando esta doctrina, acaso desde el comienzo de los planes quinquenales de Stalin. Había que ha-

cer cosas y las ideas no eran buenas más que en tanto que servían a este hacer; eran, pues, a modo de herramientas, aptas sólo en cuanto sirven para un cometido que les es ajeno. Con los planes quinquenales, Rusia salió de su miseria secular y entró con paso vacilante en la sociedad del bienestar. Lo que ocurrió después es cosa más que sabida y tiene la culpa de que se hayan alejado del marxismo militante hombres que no se resignan a renunciar al pensamiento ni siquiera a cambio de que el resto de los ciudadanos tengan coche y electrodomésticos. Algunos de estos hombres se han apartado viendo cosas tan tremendas como la invasión de Hungría y luego la de Checoslovaquia; otros, como Arthur Koestler, se fueron alejando sin más que ver el funcionamiento de esa escolástica que desconoce la vida humana, como sí, al menos en este mundo, tuviéramos otra vida.

Lo que hace Garaudy en este libro transparente, apasionado, bien hecho y bien pertrechado de datos y experiencias personales, es decirnos cómo ve el marxismo no escolástico, es decir, la doctrina de Carlos Marx, algunas de las grandes cuestiones que nos incumben ahora a los que estamos de paso por la tierra. Sus ideas son muy sugerentes y están entresacadas de modo que nos presentan una doctrina fundada en la libertad del hombre y en la aspiración de que el hombre pueda desarrollar todas sus facultades sin las alienaciones que le imponen las necesidades económicas. Son capítulos más que interesantes de este libro el que estudia el marxismo y la religión y el que se refiere al arte.

De haber sido el marxismo como lo pinta Garaudy, a buen seguro que el rumbo de la historia, al menos el de la historia europea, hubiera sido muy distinto de lo que fue después de la primera guerra, cuando el comunismo se ofrecía a las gentes más inquietas como la salvación del hombre. No se comprendería cómo se esfumó sin pena ni gloria aquella tensión anímica que inspiró por entonces la instauración del comunismo.

Este libro de Roger Garaudy es su interpretación personal e intransferible del marxismo, la interpretación de un humanista, de un intelectual que

estudia, trabaja y sueña con algo que alivie la postración del ser humano. Por mucho menos están en la cárcel unos cientos de intelectuales en Rusia, y si Garaudy ha publicado este libro en que nos hace tan sugerentes las ideas de Carlos Marx es precisamente porque no está en un país marxista. No es que las cosas que dice Garaudy no sean estrictamente marxistas, aunque ya se sabe que en toda interpretación se cuelan inevitablemente miras personales: es que la doctrina de Marx es hoy lo que menos importa del marxismo. Lo que importa es lo que declaran sus defensores, que es la verdad entera y verdadera hecha poco a poco por una fe y unas necesidades materiales y políticas. Buenos son los libros de Garaudy para los que se contentan con aquilatar las ideas; pero eso no puede hacerse más que en los países liberales, que se dejan combatir paladinamente y permiten a los marxistas que ensayen todas las cosas que no pueden hacer en los países en donde se venera a Marx, como las huelgas, las protestas contra el gobierno y todo lo que Garaudy y sus consortes han hecho y siguen haciendo en Francia.

Leyendo este libro de Garaudy uno piensa sin remedio que los únicos que pueden ya hacer que leamos a Marx y a Engels son los marxistas libres, es decir, los que estudian las ideas como hay que estudiarlas: como ideas que pueden ser estudiadas por todo el mundo. En todo caso, libros como éste de Garaudy hacen mucho bien, sobre todo a los hombres jóvenes, porque les invitan a ver un marxismo que ni siquiera sospechaban. Lo que más importa en este libro es la insistencia con que afirma su autor que el hombre no tiene que renunciar a su libertad y que esa libertad es la *conditio sine qua non* de una existencia que de veras pueda llamarse humana. Claro es que no pedimos a Garaudy que nos pruebe esa idea con hechos de los países amarxistas; porque, en fin de cuentas, Garaudy es un humanista que sueña con la felicidad de los prójimos y se ha dejado su vida entera en ese empeño. Hace falta mucho valor para haber hablado como él ha hablado a sus años, con su historia y con sus compromisos desde la infancia.

EMILIANO ÁGUADO

## CUANDO EL POETA ES TESTIGO

JESÚS RICARDO RASUEROS: *53 sonetos de amor a Salamanca*. Anaya. Salamanca, 1970. 100 páginas. Ø21x21Ø.

*Di tú qué he sido*, dijo Unamuno a Salamanca, con pasión egocéntrica. La relación Salamanca-poetas ayuda a la fama que suscita su nombre, tiene ejemplos en cualquier época, aunque es sabido cómo es en la lírica del siglo xx donde el lírico y la ciudad llegan a personalizarse de forma mutua por medio de un sentimiento amoroso en el que se depura la creencia romántica en el alma de las urbes.

Jesús Ricardo Rasueros ofrecía no hace mucho en *Vasconia* una visión con mucho de épica de aquel trozo de geografía e historia españolas. Ahora adelanta en el título de su libro una actitud lírica y fervorosa. Pero ese lirismo del amor se halla sustentado aquí en un conocimiento a fondo de la ciudad a la que se dedican los versos. Unamuno, pongo por ejemplo, no se preocupó de reflejar una Salamanca monumental y, por tanto, las referencias de ese orden se producen a modo de esbozo. Posteriormente, Ledesma Criado, si bien mucho más fiel a lo objetivo, tampoco se sirve de elementos demasiados concretos en sus poemas salmantinos.

Rasueros, en cambio, utiliza todo aquello que representa realidad histórica, artística y humana para construir sus sonetos. Con evidente destreza y

elocuente tono, el poeta se cife a lo que está ahí, acumulado en siglos o de manera más próxima en el tiempo, para, teniendo presente esa materia, decir lo que siente por Salamanca: entusiasmo culturalizado, que se apoya poéticamente en los nombres de una realidad maravillosa. Ese entusiasmo, bien tallado de endecasílabos, va normalmente de poeta a ciudad, con deseo constante de fijarla en la arquitectura del soneto—nunca mejor empleada la expresión—, salvo el caso en que Salamanca se convierte en sujeto; así en *El río también cuenta*, que concluye *Pero dejé prendido, en mi retina, / que, tras el puente, soy la Celestina / y pícaro, en la aceña de Tejares*.

Dentro de la tónica ya señalada, hay veces en que Rasueros acentúa su personalización: *En tu noche de estrellas me detuve, / aplastado, en mi nada, a su reflejo; / y creo que, al crepúsculo, el vencejo / labra piedra, ris-rás, baja que sube*.

Aun entonces, el coeficiente de invención poética resulta escaso. Y en ello cifra la posible objeción al libro, desde el punto de vista literario, comprendiendo que el afán de ser fiel a una Salamanca física haya constreñido al autor de estos sonetos habilísimos y bien realizados en los que la ciudad de la orilla del Tormes se nos ofrece como es.

JIMENEZ MARTOS

ANTONIO GARCÍA ISÁBAL: *Relatos* (1963-70). Tagoro. Las Palmas de Gran Canaria, 1970. 60 páginas. Ø14x21Ø.

*Las cifras que acompañan el título de este libro y su propia estructura indican que en su primera entrega el autor ha querido darnos el resumen de una amplia labor, aunque, como veremos, respondiendo a unas mismas o muy semejantes características de tono, forma y sentido.*

*No soy partidario de prescindir por sistema de ninguno de los métodos críticos posibles. Entiendo que descripción sin valoración, o viceversa, pueden contribuir muy bien a que los lectores no sepan de qué va el asunto; pero, en este caso, referirse a los motivos usados—distinto en cada una de las tres partes—se hace doblemente necesario.*

*El primero de estos apartados se titula Retratos, y lo son más en lo psicológico que en lo figurativo, más en lo arquetípico que en lo concreto. El misántropo y el marginado monologan a través del poeta o el poeta monologa por ellos; Ana Frank y Miguel de Unamuno nos encaran a unos modelos reales. Todo sirve para saber por dónde va García Isábal, pero sobre todo los poemas citados en primer término. Va por el enfoque crítico, por el desencanto humano, tan directo en La derrota, diciendo: Esta es mi cosecha: / desengaños. Ahora, / sentado bajo la bondad de un árbol amigo, / y a la puerta de mi mansión en ruinas, / veo pasar los jóvenes / que luchan en el nombre / de las mismas palabras / por las que un día fuera traicionado.*

*A otro grupo de poemas asoma el mundo de Sudáfrica, lo que ya de por sí les confiere una novedad dentro de nuestra poesía. La visión es pesimista, justificadamente pesimista—Sólo corruptos límos / habitan sus confines—y, a veces como en Night in Cape Town la realidad de la relación blanco-negro (es decir, la distancia) adquiere sus exactas y dramáticas dimensiones—Estoy a salvo. Un día más me aguarda—, además de la comprensión del problema que supone el alejamiento de dos zonas humanas.*

*En La plazuela hay una evocación, emocionada y consciente, de una infancia de niños de la guerra: No habita aquí el olvido / ni fue un dorado sueño lavado por la lluvia / aquel tiempo propicio / que hoy crece en esta plaza que llamamos España. Por último, Diagnósis reúne unos poemas de carácter introspectivo, de los que se deduce alguna esperanza: Mas por fortuna sabes que aún no es tarde / para dejar al borde del camino / tu equipaje y, desnudo, / reemprender la marcha / con nueva libertad.*

*En el estilo de García Isábal juegan concisión y lenguaje desnudo, apoyado normalmente en ritmo heptasílabo y pentasílabo, de casi continuo encabalgamiento. El encabalgamiento no es sino la vía de un discurso a media voz, de una protesta que está de vuelta de la protesta misma, de un dolor por el hombre que no necesita ser gritado para ser convincente. Es claro, a mi juicio, que el mayor interés de Relatos reside en los poemas sudafricanos, tanto por su originalidad en la poesía de habla castellana como por la tensión que comportan, bien lograda en cualquier aspecto, dejando ver lo principal de una inquietante situación sin que el poeta-sujeto se limite al simple testimonio de la misma.*

JM

OCTAVIO DÍAZ-PINÉS: *Testigo personal*. Colección Cuaderno Hito. Madrid, 1970. 134 páginas. Ø14x21Ø.

Las solapas del libro no dan noticia del autor, pero en este caso puedo suplir esa falta. Octavio Díaz-Pinés nació en Manzanares en 1923, ha escrito poesía siempre, publicado en revistas como *Cántico* y *Aglæ*, entre otras. Estudió periodismo; ejerce un importante puesto en el Patronato Juan de la Cierva. Hasta ahora no se ha preocupado de juntar sus poemas en un volumen. Perenece, pues de pleno derecho, a esa clase de tardíos—para el público, no para la cronología de la tarea literaria—que considero especialmente interesantes por romper la costumbre ha-

bitual de ofrecerse pronto al juicio ajeno. Se trata de poetas tímidos, sí, mas asimismo, y por lo general, conscientes de su tarea.

Es lógico que una obra —selección sin duda de la de mucho tiempo— esté constituida de diversas capas, atmósferas e incluso intenciones. *Testigo personal* se llama el poema, con acierto que podría extenderse a todos. Hemos hablado mucho de testimonio; hemos hablado mucho menos de persona, que es justamente donde se encuentran el individuo y su contorno. No es casualidad, me parece, que Díaz-Pinés abra su poemario con *Crónica ciudadana*. Es comunicarnos de buenas a primeras el ambiente en que vive, tan participable, para pasar luego al ambiente íntimo. Del *Trimillonaria alcancia*. *Ciudad actual, impersonal laberinto* a *Lo mismo por cada jornada*. *Con repetida extensión*. *Con suficiente abandono*. Hay una inevitable relación entre el *horno crujiente* de la ciudad y la vida de un hombre en ella. Ese hombre, el poeta, nota frustraciones que afectan al ser humano en su totalidad —*Maldita sangre que el hombre no recorre / con el amor y la caricia*—; se esperanza al leer la noticia de que hay una droga para combatir a la leucemia; hace la elegía de un tullido; piensa en el futuro a través de un libro de Calvo Herando.

Pero el hombre tiene otro plano donde se desenvuelve apoyándose en pura intimidad. Es el que forma el recuerdo, la familia, los afectos. Al comienzo de la parte titulada *Los días*. *Los adioses*, Díaz-Pinés coloca un poema que describe esa escena diaria del hombre que

trabaja al salir cada mañana de su hogar. En ese orden de sentimiento personalizado cuenta el recuerdo del padre en uno de los poemas principales del libro —*Es tuyo el miedo que nos eterniza. / Miedo de vida. Miedo presente. Miedo / de ser olvidado tuyo, padre*—, como las referencias a los hijos, la evocación amorosa de ayer —*Duque de Fernán Núñez, 8—*, la amistad, etc.

Díaz-Pinés escribe sin apenas preocupaciones formales, no ciñéndose a ritmos determinados ni siquiera al emplear el versículo, tampoco pensando en redondear un poema, aunque luego resulte redondo. Hace que fluya la palabra, directamente o con circunloquios y elusiones, y lo mismo se muestra prosaico que exquisito. Esto, que puede deberse también al hecho de pertenecer sus poemas a distintas épocas, contribuye sin duda a que veamos más aspectos de un mismo poeta. Lo unitariamente determinante es una profunda sensibilidad, dentro a veces de lo sensitivo, que casi de puntillas se aproxima a las cosas reales, de dentro y de fuera, para interpretarlas y situarse en ellas. Bajo lo aparente está lo que al poeta le hace decir: *He puesto todas mis horas / donde ese oculto amor gravita*. En el amor se halla el meollo que mueve a Díaz-Pinés a mirar en torno y a mirarse a sí mismo con una cierta morosidad y, sobre todo, humanitarismo. En ocasiones, su forma de hacer recuerda al de una poesía centro-europea ya clásica e inevitablemente trasmite un saborillo como de traducción. Una vez más cabe decir ahora que lo tardío es cierto.

JM

## VISION DE LA LITERATURA



ANTONIO GALLEGO MORELL: *En torno a Garcilaso y otros ensayos*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1970. 202 págs. Ø11 x 18Ø.

Gallego Morell, a través de estas doscientas páginas, nos ofrece un maravilloso recorrido a través de los paisajes literarios de Garcilaso, Petrarca, Machado, Valera y Gerardo Diego, entre otros.

Pero un paisaje, en este caso, no es solamente motivo de inspiración del escritor, puesto que Gallego Morell va analizando, línea a línea, las razones psicológicas por las cuales cierto paisaje cala más —o también menos— en un escritor o poeta determinado. Se estudia, pues, el mismo tema desde dos planos que llegan a converger, esto es: el paisaje como medio de ambientación y como incentivo de la sensibilidad de los escritores. De esta forma, el mismo paisaje puede despertar emociones muy distintas en dos autores que, incluso, cultiven el mismo género literario.

Es por ello por lo que este libro de Gallego Morell tiene un gran valor y una profundidad notable, puesto que su estudio es minucioso, detallado, crítico y exacto. Comprende desde la influencia que ejerció Italia en la mente y en la poesía de Garcilaso hasta la muerte de Azorín, «en un día de sol y de anticipada primavera, cuando ya se había echado otro invierno más a la espalda de sus nostalgias», pasando por la emoción de Valera y Alarcón al asomarse al cráter del Vesubio; la Granada de Ganivet, Lorca y Fernández Almagro; la Soria de Bécquer y Machado; la montaña santanderina de Gerardo Diego, y la Gerona de Gironella, por citar los ejemplos más representativos.

Gallego Morell ha recorrido palmo a palmo estos lugares. Ha tratado de identificarse con sus paisajes y sus hombres, ha seguido las huellas imprecisas de nuestros grandes poetas y ha bebido en las mismas fuentes de su inspiración. Después ha hecho un minucioso estudio que analiza sus reacciones y sus obras; obras de artistas que sueñan al contemplar una puesta de sol, al hollar la cima del Vesubio o al ver la curva de ballesta que describe el Duero en torno a Soria.

Y todo ello está descrito con amenidad, profundo conocimiento y cierta nostalgia poética. Es una puesta al día en visión panorámica y cinematográfica de unas cuantas piezas fundamentales —incluidos sus orfebres— de la literatura universal. Hombres que a golpes de pluma han perpetuado con letras de inmortalidad caminos y ciudades que hoy y siempre perduran transmitiéndose, como preciada reliquia espiritual, de generación en generación. Nombres de ciudades que, de esta guisa, automáticamente se identifican con el nombre de su cantor que las proyectó a los cuatro puntos cardinales del mundo.

Gallego Morell nos condensa todo esto en poco más de doscientas páginas. Un récord literario que merece nuestra admiración, tanto por el fondo como por la forma y el estilo.

RR

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *El calendario inútil*. Novelas y Cuentos. EMESA. Madrid, 1970. 153 páginas. Ø18 x 11Ø.

Primero fue *La letra y el instante*; luego, *La linterna intermitente*; ahora, *El calendario inútil*. Aquellos libros, como éste, recogían «la tarea periodística hebdomadaria de reflejo de la actualidad cultural» —a la que Guillermo Díaz-Plaja viene entregándose desde hace muchos años—, correspondiente a un cierto ciclo: 1961-63, el primero; 1966, el segundo; 1968, el tercero. *El calendario inútil* se compone, pues, de los trabajos —«despiadadamente seleccionados»— aparecidos durante 1968 en *La Vanguardia Española*, de Barcelona. Siempre hemos sido partidarios de esta labor recopiladora —y salvadora— del esfuerzo diario que la prisa de la prensa devora y olvida. Díaz-Plaja, tesonero, fecundo, sabe que la ordenación temática de tal esfuerzo, en volúmenes, basta para que los trabajos de este género «recuperen la coherencia intelectual que les dio origen y adquieran, por decirlo así, su derecho a nacer».

En seis apartados ha estructurado el escritor catalán el libro que nos ocupa: «Tempo», «Rostros», «Máscaras», «Musas», «Formas», «Aulas». Ensayos de fijación temporal, al cabo, este «Tempo» inicial abre puerta propicia a su lectura, grata, amén de por su habitual galanura, por su varia motivación. No nos sorprende comprobar que el autor se confiese «empeñado esteticista» ni que, obligado a elegir entre dos novelas, opte por votar a aquella de las dos que revela el «cuidado lento y amoroso del lenguaje». Porque siempre, aun en su hacer urgido por la prisa cotidiana, Díaz-Plaja pone en su prosa ese «cuidado» que la eleva y distingue.

«Rostros» alinea una veintena de hombres de letras, de ayer y de hoy, con el único contrapunto del papa Pablo. Están Fernando de Rojas, Juan de la Cruz, Larra, Darío, Unamuno, D'Ors, Emmanuel, Hemingway, Montale... Unas veces, como en el caso de D'Ors, Díaz-Plaja se extiende en su glosa; otras, la reduce a una pincelada significativa —Quasimodo— e incluso a unos pocos versos —«En la mort de Carles Fages de Climent»—. «Máscaras» aborda un género que el autor bien conoce: el teatro, y tras referirse a la «fungibilidad» de lo escénico y a la permanencia que la letra impresa introduce en lo teatral, despliega su comentario en torno a determinadas obras —*Así es, si así os parece, El tragaluz, Las mujeres sabias, Marat-Sade...*—, al hilo de su puesta en escena, añadiendo una página, «El poema y la canción» («la letra con canto entra», dice), que acaso hubiera estado mejor encajada en el apartado siguiente, «Musas» —poesía, novela, música—, el más breve de los seis. «Formas» —Dalí, Subirachs, Picasso, Miró...— y «Aulas» —Universidad y Educación— completan la serie, propia más de la reseña que intentamos, que de la crítica.

Dámaso Santos pone prólogo al volumen con unas páginas reveladoramente tituladas «Guillermo Díaz-Plaja o el libro que no cesa», en las que alude al magisterio orsiano, reconociéndolo, pero aclarando que en los *glosarios* de Díaz-Plaja son bien diferentes la música, la semántica, las preocupaciones y los temas, y concluyendo: «Quiénes ejercemos a su lado el comentario literario, nos maravillamos en cada página, aun la más breve o circunstancial, aun en la más evasiva o cauta, de ese toque especial —como el que los buenos aficionados señalan en ídolos del balón— en los temas que tiene tanto de artista de raza como experto comprometido, siempre entrenado y siempre en forma». Ese *toque*, hermano del cuidado a que antes aludíamos (¿o son la misma cosa?), suele hacer de la lectura de sus libros un gozoso menester.

CARLOS MURCIANO

## CINEMATOGRAFIA



de Barcelona»: Jacinto Esteve, Carlos Durán, el portugués Nunes, etc.

No falta tampoco un capítulo dedicado al cine amateur, de tanta solera e importancia en la región catalana y que ha dado al arte cinematográfico nombres tan señeros como Enrique Fité, Delmiro de Caralt y los más modernos Pedro Font, F. Sagues, Domingo Giménez y tantos otros.

LUIS QUESADA

J. FRANCISCO ARANDA: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Editorial Lumen. Barcelona, 1969; 424 págs., Ø13,5 x 18,5Ø.

He aquí una obra capital sobre la personalidad y la labor del gran realizador español, una de las figuras más discutidas y admiradas del cine de todos los tiempos.

J. Francisco Aranda, aragonés como Buñuel, desarrolla desde 1945 una intensa actividad en el cineclubismo y el ensayo cinematográfico de España y Portugal, habiendo publicado numerosos trabajos en publicaciones europeas y americanas, a más de varios libros sobre temas cinematográficos.

Esta biografía de Luis Buñuel es fruto de un encargo realizado por la Filmoteca Nacional Francesa y ha sido revisada por el propio Buñuel, cuya vida y azares son largamente expuestos y comentados, así como toda la obra cinematográfica del gran realizador, analizada en profundidad, con apoyo de textos debidos a otras plumas y a la del mismo interesado. El lector va recorriendo la circunstancia personal de Buñuel a la par que el desarrollo de su ingente producción cinematográfica, aun cuando se preste más atención —lógicamente— al análisis de cada película, sobre todo si se trata de alguno de los títulos más descolantes.

Es de elogiar la inclusión dentro del libro de un muy amplio apéndice conteniendo diversos textos literarios, entrevistas realizadas por periodistas con Buñuel, sinopsis de películas y lo más interesante: una completísima filmografía y otra abundante bibliografía. De todo ello resulta un libro necesario no sólo al crítico o al estudioso del cine, sino también al buen aficionado, al espectador fiel de las películas buñuelianas.

LQ

MIGUEL PORTER-MOIX y MARÍA TERESA ROS VILELLA: *Historia del cine catalán (1895-1968)*. Editorial Taber. Barcelona, 1969; 304 págs., Ø15,5 x 21Ø.

Miguel Porter-Moix, conocida figura del mundo cinematográfico barcelonés, historiador y crítico, animador de cineclubs, etc., completa con el presente libro una tarea iniciada hace cerca de doce años con la obra *Cinematografía catalana*. Ambos títulos, publicados en catalán, ofrecen al lector un completo panorama histórico y crítico de la producción cinematográfica catalana, desde sus comienzos a nuestros días. En el libro que hoy comentamos, tras una breve introducción relativa a los antecedentes del séptimo arte en la plástica catalana, desde los frescos románicos hasta la linterna mágica, el daguerrotipo, el «zoostrop» y otros ingeniosos aparatos, Porter-Moix y su colaboradora María Teresa Ros Vilella emprenden una crónica minuciosa del cine realizado en Cataluña a partir de la obra del celeberrimo pionero Fructuoso Gelabert.

Así, por las páginas del libro, profusamente ilustrado con fotografías de personas, películas y documentos diversos, van desfilando figuras como las tan conocidas de Antoni Tramullas (iniciador del cine documental español), Segundo de Chomón, José Gaspar, Adrián Gual, Francisco Elías (introducción del cine sonoro en la península), Francisco Gargallo... hasta los actuales Gonzalo Delgrás, Ignacio F. Iquino, Isasi Isasmendi, Jorge Grau y la generación de la llamada «Escuela

# estafeta discos

**SAINT-SAENS:** *Sansón y Dalila*. Fragmentos. Rita Gorr, Jon Vickers, Ernest Blanc. Orquesta del Teatro Nacional de la Opera. Director: Georges Pretre. La Voz de su Amo. J-063-10.074.

La Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París, dirigida por Georges Pretre interpreta, una vez más, esta ópera que ha subido tantas veces a sus escenarios. En esta ocasión nos ofrecen los fragmentos más destacados de los tres actos, con la intervención de una figura operística de primera línea, Rita Gorr, mezzosoprano, a la que acompañan el tenor Jon Vickers, el baritono Ernest Blanc, los tenores Remy Corazza y Jacques Potier, y los bajos Jean Pierre Hurteau y Anton Diakov, con los coros dirigidos por René Duclos. La selección recoge fragmentos tan importantes como «J'ai gravi la montagne» y «C'est toi», entre otros, que sirven de excelente presentación a esta ópera para el aficionado.

**SCHUBERT:** *Sinfonías núms. 2 y 6*. Bath Festival Orchestra. Director: Yehudi Menuhin. La Voz de su Amo. J-063-00.350.

Tanto la Segunda Sinfonía como la Sexta no son los exponentes más claros del nivel de calidad de Schubert; son ambas obras de juventud, pero, sin embargo, de un extraordinario interés musical, al margen de su belleza, por las evidentes muestras que aportan de su progresiva personalidad. Se oyen los ecos de sus «maestros», mientras que el propio Schubert aparece con los primeros elementos de sus características posteriores. Y, por otra parte, llegan de la mano de la Orquesta del Festival Bath, dirigida por Yehudi Menuhin, que, como en todas sus versiones, acentúa el servicio al compositor por encima de gustos personales.

**LISZT:** *Sonata en si menor* y otras obras. Alexis Weissenberg. La Voz de su Amo. J-063-10.090.

Liszt es ya un compositor completamente hecho cuando inicia y termina la *Sonata en si menor*, de grandes proporciones, y su personalidad romántica rebasa los límites de la sonata clásica para darle un desarrollo mucho más amplio y libre. Es obra fundamental en sus estilos pianísticos y nos muestra a un Liszt distinto al virtuoso o al espectacular inventor de temas folclóricos, quiere ser «formal», pero no puede sustraerse al espíritu rebelde de su sentido romántico. La versión de Alexis Weissenberg está en la línea de su prestigio y de su calidad pianística.

Completa la grabación un fragmento de «Años de peregrinaje», concretamente, Año 2, Italia, y tres sonetos de Petrarca, todas obras de gran interés intrínseco y también discográfico, ya que no existen muchas versiones en el mercado.

**SCHUMANN:** *Concierto en la menor*. **SAINT-SAENS:** *Concierto núm. 1 en la menor*. Violoncello: Jacqueline Du Pre. Nueva Orquesta Filarmónica. Director: Daniel Barenboim. La Voz de su Amo. J-063-01.943.

El *Concierto en la menor*, Op. 129, es una de las obras más profundamente orquestales en el repertorio de Schumann y, sin embargo, el equilibrio entre solista y orquesta fluye sin esfuerzo para dar realce al instrumento, mientras que la orquesta no pierde su personalidad. Jacqueline Du Pre es una revelación de calidad, y, en especial en esta obra, de dominio técnico ya que parece que Schumann trató de reunir en su obra todas las dificultades típicas del violoncello. Por otra parte, es sin duda obra más seria, mejor construida que *Concierto número 1*, también en la menor, Op. 33, de Saint-Saens, aunque éste último sea más asequible, más fácilmente desentrañable.

El tratamiento del equilibrio solista-orquesta es muy distinto en ambas y su presentación conjunta permitirá al aficionado una sencilla comprobación de los métodos, diferentes, como

decimos, pero con un resultado similar en cuanto a las proporciones.

**BERLIOZ:** *Los Troyanos*. Janet Baker. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Alexander Gibson. La Voz de su Amo. J-063-01.994.

Después de la extraordinaria presentación de Janet Baker en *Los Troyanos* se han seleccionado las escenas 2 y 3 del acto quinto que forman esta grabación, en la que la acompañan la contralto Bernadette Greevy, el baritono Gwynne Howell, el tenor Keith Erwen, the Ambrosin Opera Chorus y la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Alexander Gibson. Aunque los elementos reunidos son todos de primera calidad, la grabación es un recreo de la voz de Janet Baker, en su color, en su potencia y, sobre todo, en su fuerza expresiva.

Otro tanto sucede con la escena lírica de *La muerte de Cleopatra*, también de Berlioz, que completa el disco, y aquí se añade el valor de rareza, ya que no creemos que existan muchas versiones en el mercado, y en especial de las altas calidades como las que ofrece Janet Baker.



**SCHUBERT:** *Sinfonía núm. 8, «Inacabada»* y varias oberturas. The Menuhin Festival Orchestra. Director: Yehudi Menuhin. La Voz de su Amo. J-063-01.859.

La «Incompleta» o «Inacabada», como generalmente se conoce a la Octava Sinfonía de Schubert ha sido cuidada en todos sus detalles, en todos sus matices en esta versión a cargo de Yehudi Menuhin, en la que técnica musical y técnica de grabación colaboran estrechamente en los resultados.

A esta versión de la Octava se suman las oberturas del mismo compositor, que alguna que otra vez se escuchan en conciertos, pero que no han logrado una amplia difusión. Están seleccionadas entre la abundante música que Schubert escribió para la escena. *Los hermanos gemelos*, Op. 647, es una opereta, de la que el disco presenta la obertura. Otras dos *Al estilo Italiano*, Op. 590 y 591, son dos «homonajes» a Rossini, y, por último, la obertura *Alfonso y Estrella*, Op. 732. Escritas en épocas distintas, nos dan una imagen de la música escénica de Schubert.

**MÚSICA DE LA CORTE DE FEDERICO EL GRANDE.** Solistas y Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Hans von Benda. La Voz de su Amo. J-063-28.036.

Encantadora grabación que recoge varias obras de rara interpretación en conciertos. En primer lugar, *Sinfonía en re mayor*, de Federico el Grande, en la que intervienen los flautas Karl-Heinz Zoller y Fritz Demmler y el clavicémbalo Wolfgang Mayer. Después, *Aria del Pilpatoe de «Montezuma»*, de Carl H. Graum, a cargo de una cantante española, la soprano Pilar Lorengar. *Concierto de mi menor*, de Johann J. Quantz, para flauta, cuerda y continuo y, por último, *Concierto para clavicémbalo en re menor*, de Carl Philipp E.

Bach, en el que participa Werner Smigelski como clavicémbalo solista y Heinz F. Hartig, como segundo.

Obras todas de extraordinario encanto, fielmente presentadas de la mano de Hans von Benda, que en España no precisa de introducciones especiales.

**POURCEL, Franck:** *De Grenade a Ispahan*. Franck Pourcel y orquesta. La Voz de su Amo. J-061-15.575.

Franck Pourcel, compositor, arreglador y director de amplios grupos instrumentales, presenta en esta grabación sus versiones de obras muy conocidas dentro de su línea llamada sinfónico-ligera, *Granada*, de Lara; *En un mercado persa*, de Ketelbey; *Ballet egipcio*, de Luigiini; *Concierto para dos mandolinas*, de Vivaldi; *España*, de Chabrier; *En el jardín de un monasterio*, de Ketelbey; *Marcha triunfal*, de Aida, de Verdi, y *Concierto para la noche de Navidad*, de Corelli. Títulos que ofrece con estilo «sofisticado» hispano-árabe, con gran brillantez orquestal.

**SCHUBERT:** *Octeto en fa mayor, D. 803*. Miembros del Conjunto Melos de Londres. La Voz de su Amo. J-063-00.385.

Del *Octeto en fa mayor* se dicen siempre dos cosas un tanto curiosas. Por una parte, está clara la influencia de Beethoven y no sólo la influencia, sino que el trazado, el armazón en sí son paralelos a la obra del compositor de Bonn. Por otra, que muestra como la que más la personalidad de Schubert. Ambas posiciones, que parecen contradictorias, son evidentes, porque dentro de ese trazado bulle el modo de hacer y la expresión del compositor vienés.

La interpretación, a cargo de ocho miembros del Conjunto Melos, de Londres, ha sido cuidada, como corresponde al prestigio del Conjunto. Participan los siguientes miembros: Violines, Emanuel Hurwitz e Ivor McMahon; viola, Cecil Aronowitz; cello, Terence Weil; bajo, Adrian Beers; clarinete, Gervase de Peyer; trompa, Neil Sanders, y bajón, William Waterhouse.

**ARIAS DE OPERAS:** Mirella Freni, soprano. Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Antonio Votto. La Voz de su Amo. J-063-01.933.

Mirella Freni nos visitó recientemente en la primavera, con motivo del Festival de Opera de Madrid, presentándose con *La Bohème* y en esta grabación confirma la solidez de su voz y la gracia de su color, dentro de la variedad de estilos de las arias seleccionadas, de «Carmen», «Manón», «Lodoletta», «L'Amico Fritz», «Adriana Lecouvreur», «Los pescadores de perlas» y «Fausto».

Como sucede con este tipo de selecciones, el disco permite valorar en un amplio campo las condiciones de Mirella Freni en las más distintas situaciones, con un saldo totalmente favorable.

**SCHUBERT:** *Trio en si bemol mayor, D. 898*. y *Sonata en si bemol mayor, D. 28*. La Voz de su Amo. J-063-01.926.

Dos muestras bien diferentes de la obra de cámara de Schubert, pues mientras el trio en si bemol mayor, como el que escribió en mi bemol, responde al grupo de sus mejores composiciones dentro del género. La sonata, con un solo tiempo, allegro, no fue nunca valorada por su autor, aunque merezca ser conocida, y de ahí el acierto de su inclusión en el presente disco.

La interpretación «devota» corresponde a Yehudi Menuhin, violín; Maurice Gendron, violoncello, y Hephzibah Menuhin, piano. Podría clasificarse en el grupo de grabaciones que «cumple una misión» en completar el panorama de música de cámara, que también va ampliando su público en España, en la lógica proporción que corresponde al aumento general de aficionados a la música producido en los últimos años.

CARLOS J. COSTAS