

la *literaria*

# estafeta

1 SEPTIEMBRE 1970

NUM. 451

15 PTAS.

**TEATRO  
ESPAÑOL  
en PRAGA**





# Lotería de las Artes y de las Letras



## DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

**7.839.500 ptas.**

**500.000**

Don Ramón Hernández, premio «Aguilas» de novela.

**100.000**

Don Juan José Oliveira, primer premio escultura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**100.000**

Don José Otero Abeledo, primer premio pintura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**50.000**

Don Antonio Quesada, segundo premio pintura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**50.000**

Don Juan Pineiro, segundo premio escultura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**40.000**

Bonet Correa Calderón, segundo premio arquitectura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**25.000**

Don Manuel Caballero, accésit pintura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**25.000**

Don Rafael Alonso, primer premio pintura, sección B, Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**25.000**

Doña María José Lentoiro, accésit escultura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**25.000**

Don Manuel García de Bucinos, accésit escultura Bienal Regional de Arte de Pontevedra.

**25.000**

Don José Félix Navarro, premio «Amantes de Teruel», de poesía.

**25.000**

Don Luis Monje Ciruelo, premio «Ayuntamiento de Guadalajara», de periodismo.

**25.000**

Don Ignacio Marquello, primer premio carteles «Empresa Trueba de Espectáculos».

**15.000**

Don Alejandro Paisa, segundo premio pintura, sección B, en la Bienal de Arte de Pontevedra.

**15.000**

Don Antonio Rivas, segundo premio grabado en la Bienal de Arte de Pontevedra.

**15.000**

Don Segundo Hevia, segundo premio dibujo en la Bienal de Arte de Pontevedra.

**15.000**

Don Nicolás Sánchez Prieto, primer premio de poesía «Exaltación del río Guadalquivir».

**10.000**

Don José Esteban Prieto, segundo premio carteles «Empresa Trueba de Espectáculos».

**10.000**

Don Jesús Insausti, otro segundo premio carteles «Empresa Trueba de Espectáculos».

**10.000**

Don José Antonio García Solón, premio monografías «Instituto de la Juventud».

**7.500**

Don Manuel Fernández Vaca, premio especial de poesía «Exaltación del río Guadalquivir».

**7.500**

Don Félix Antonio González, premio especial de poesía «Exaltación del río Guadalquivir».

**5.000**

Don Manuel Vegas Asín, primer premio Juegos Florales Sot de Chera.

**500**

Don Alfonso Ramón y García, segundo premio Juegos Florales Sot de Chera.

Suma y sigue:

**9.015.000 ptas.**

## PUEDEN JUGAR



### II BIENAL DE PINTURA EN BILBAO

★ La empresa bilbaína Bilbao, Compañía Anónima de Seguros, acaba de convocar la II Bienal Nacional de Pintura, cuyo primer premio está dotado con 150.000 pesetas, el segundo con 100.000 y el tercero con 75.000.

Podrán concurrir a este certamen todos los pintores nacionales y todos los extranjeros que residan en España. El tema será libre y las obras podrán ser entregadas antes de las catorce horas del próximo día 14 de noviembre en el domicilio social de la Compañía, Rodríguez Arias, 15, Bilbao.

En un local designado se celebrará una exposición que durará desde la primera decena de diciembre hasta finales del mismo mes. Previa la exposición se hará una selección de las obras, quedando eliminadas aquellas que a juicio del jurado no reúnan las condiciones exigibles.

Las tres primeras obras premiadas quedarán en plena propiedad de la Compañía.

### CONCURSO «VALENCIA» DE LITERATURA 1971

★ La Diputación Provincial de Valencia ha convocado concurso para la adjudicación del premio «Valencia» de literatura 1971, dotado con 100.000 pesetas, que se otorgará a la mejor biografía o me-

moria escrita en lengua castellana o en valenciano.

Se establece como norma general la exclusión por cinco años sucesivos de los autores que hayan obtenido algún premio «Valencia» con anterioridad, salvo que concurren a modalidad literaria distinta de la que consiguieron el premio.

Los trabajos, inéditos, con un mínimo de 300 folios, serán presentados, por triplicado, en la Secretaría general de la Corporación hasta el 15 de enero de 1971.

### PRÉMIO «CIUDAD DE TARRAGONA»

★ Bajo el patrocinio del Ayuntamiento y con la colaboración de la Diputación Provincial, la Sección de Cine Amateur La Salle, de Tarragona, convoca el II Festival Nacional de Películas de Argumento. El premio fundamental del Festival lleva el nombre de premio «Ciudad de Tarragona», con sus correspondientes placas de oro, plata y bronce, otorgándose diversos premios especiales. Este certamen estará dedicado a películas de cine «amateur» de formato de ocho milímetros y super ocho, del género argumentado, y pueden concurrir al mismo todos los aficionados españoles y extranjeros que tengan su residencia en nuestro país. El plazo de presentación de los films concluye el 31 de octubre próximo. Las bases del festival, fichas de inscripción e información en general pueden solicitarse a la comisión organizadora: Sección de Cine Amateur La Salle, Vocalía de Recepción, José Sabat Braso, Ramón y Cajal, 27, Tarragona.

### CONCURSO PERIODISTICO SOBRE EL LIBRO DE LANCE

★ Un premio periodístico, dotado con 20.000 pesetas, ha sido convocado por el Grupo Sindical de Libreros de Lance, de Barcelona, con el tema «El libro antiguo y la librería de lance».

El premio se otorgará al mejor artículo publicado entre el 5 y el 20 de septiembre próximo en los periódicos o revistas españoles, que trate sobre el tema del libro antiguo, su comercio, bibliografía e influencia cultural.

El ganador será dado a conocer, en el curso de la XXIX Feria del Libro de Ocasión, que como todos los años se celebrará dentro de las fiestas de La Merced, pero este año en su nuevo emplazamiento de la Rambla de Cataluña.

### VILLANCICOS NUEVOS

★ Organizado por Radio Popular de Pamplona y el Club de Natación de la capital navarra, y patrocinado por la Confederación Española de Cajas de Ahorro, ha sido convocado el IV Festival Nacional de Villancicos Nuevos, que se celebrará el día 2 de diciembre de 1970. El tema de las canciones versará sobre la Navidad, valorándose las posibles nuevas formas del villancico dentro de la actual línea poética y musical. Los originales deberán presentarse antes del 30 de septiembre en Radio Popular (Mercado, 1, Pamplona). Se establecen tres premios: el primero de 40.000 pesetas; el segundo, de 30.000 pesetas, y el tercero, de 20.000 pesetas. También se otorgará un tro-

feo a la mejor letra de Villancico. Para solicitar las bases completas del certamen y cuanta información se precise, los interesados podrán dirigirse a Radio Popular de Pamplona.

### VII CERTAMEN POETICO DE LOS JUEGOS DEPORTIVOS DE OTOÑO DE SEVILLA

★ El Comité Ejecutivo de los «Juegos Deportivos de Otoño», en la intención de que las competiciones de los mismos se acompañen del testimonio de la poesía, convoca a este fin un VII Certamen, que se registrará por las bases siguientes:

Primera. Se concederá un Primer Premio, dotado con 10.000 pesetas, a la composición o conjunto de poemas que, según la mayoría del Jurado, pueda considerarse como el mejor trabajo presentado a este Certamen; un Segundo Premio, de 5.000 pesetas, a la composición o selección poética que, igualmente a juicio de la mayoría del Jurado, se estime como la que siga en calidad al Primer Premio. El Jurado también podrá acordar la concesión de aquellas Menciones Honoríficas que creyere oportunas. Segunda. Las composiciones optantes a dichos premios no serán inferiores a treinta ni superiores a cien versos y habrán de estar inéditas y escritas a máquina, presentándose por triplicado y con la indicación, al pie de cada ejemplar, de nombre, apellidos y dirección de los autores.

Los concursantes pueden elegir cualquier forma de expresión poética y, en su caso, la división del trabajo, si bien el conjunto responderá a cierta unidad temática y siempre inspirada en acontecimientos, motivos y símbolos del atletismo y el deporte.

Tercera. El plazo de admisión de originales queda abierto desde el día 20 de agosto hasta el día 20 de septiembre, ambos inclusive, del corriente año 1970.

Las colaboraciones deberán ser entregadas en el Negociado de Deportes del Ayuntamiento de Sevilla, de las diez a las trece horas,

(Pasa a la pág. 38.)

### CONCURSO PERIODISTICO EN PUENTEDEUME

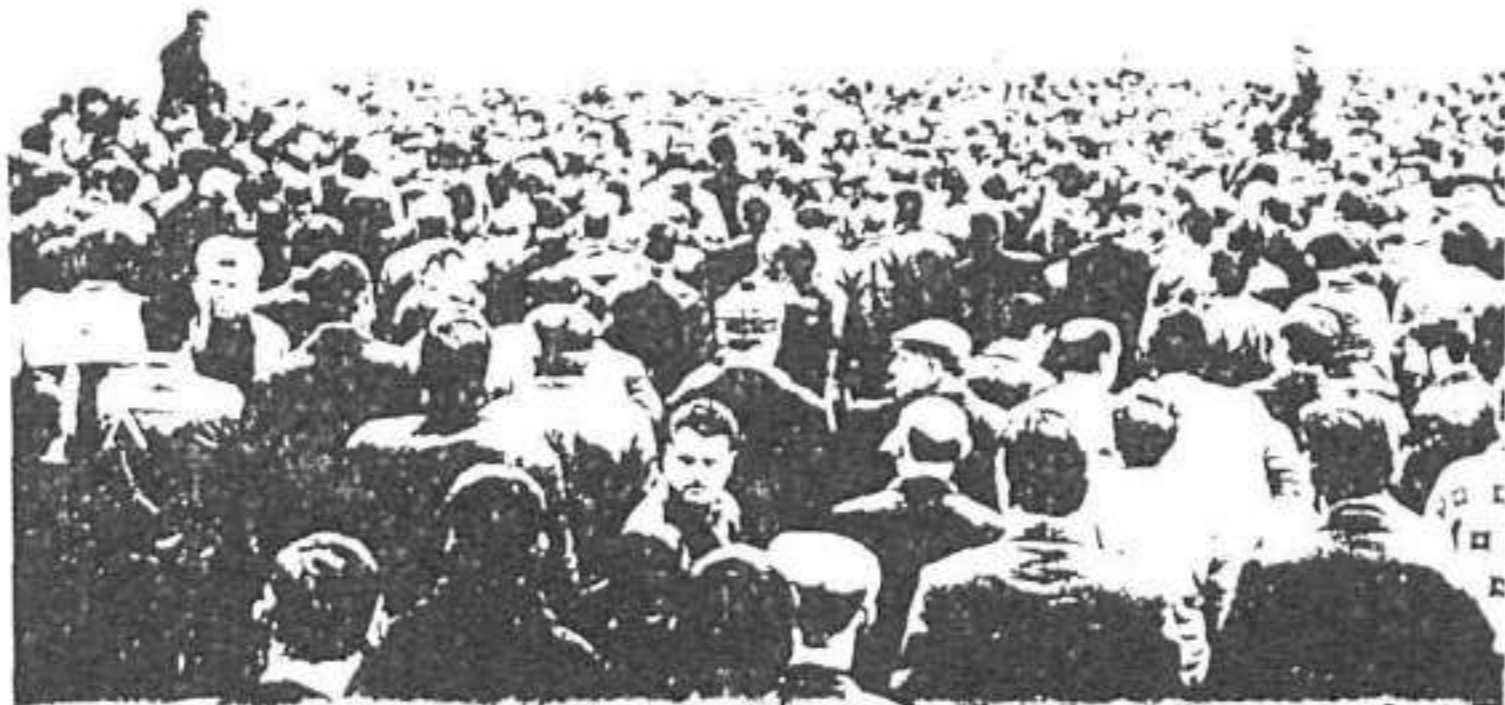
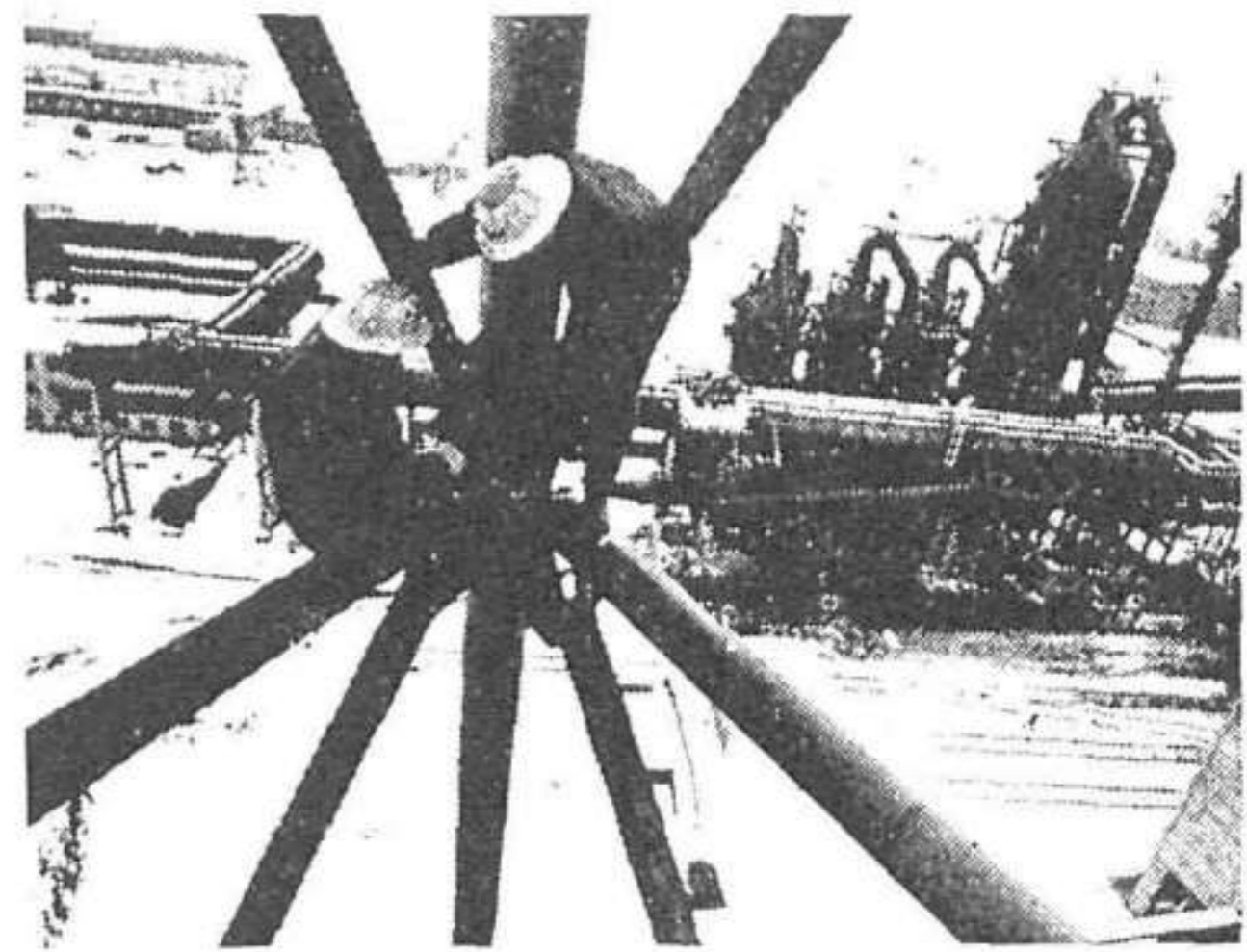
★ Ha sido convocado el primer concurso periodístico de exaltación de Puente de Ume, con motivo de cumplirse el X centenario de la fundación de la villa.

El concurso comprende un premio único dotado con 20.000 pesetas en metálico y diploma, que se otorgará al mejor artículo publicado en la prensa diaria nacional o hispanoamericana por autores de habla castellana hasta el 30 de noviembre de 1970.



### TESTIGOS DEL «MAL MAYOR»

En palabras de Vintila Horia, el mayor mal de esta época es «la técnica y lo que ella implica en los campos de la moral, la política, la estética, la convivencia, la filosofía». Y pone como testigos al germano Ernst Jünger y al español Miguel Delibes, que en su lúcida producción han denunciado insistentemente la necesidad de rebelarse contra la tecnificación excesiva. En este sentido, investiga en las obras de ambos escritores para probar la frecuencia con que se han enfrentado al tema, y sus concomitancias con otros literatos que igualmente lo han tratado: Huxley, Orwell, Cortázar, etc. (Págs. 4 a 6.)



### FABRICA DE POETAS

En estrecha conexión con la denuncia formulada por Vintila Horia, el joven ensayista brasileño Geraldo Sobral nos envía un artículo en el que ironiza sobre la producción en serie de poetas, intentada, dentro de la cultura de masas, en universidades norteamericanas y soviéticas, con el auxilio de computadoras electrónicas que darán hecho a los profesores el examen estilístico de los aspirantes y las posibilidades líricas de cada uno de ellos. Geraldo Sobral, ante la masificante experiencia, se manifiesta—como el cura vasco del cuento—no partidario. (Págs. 7 a 9.)



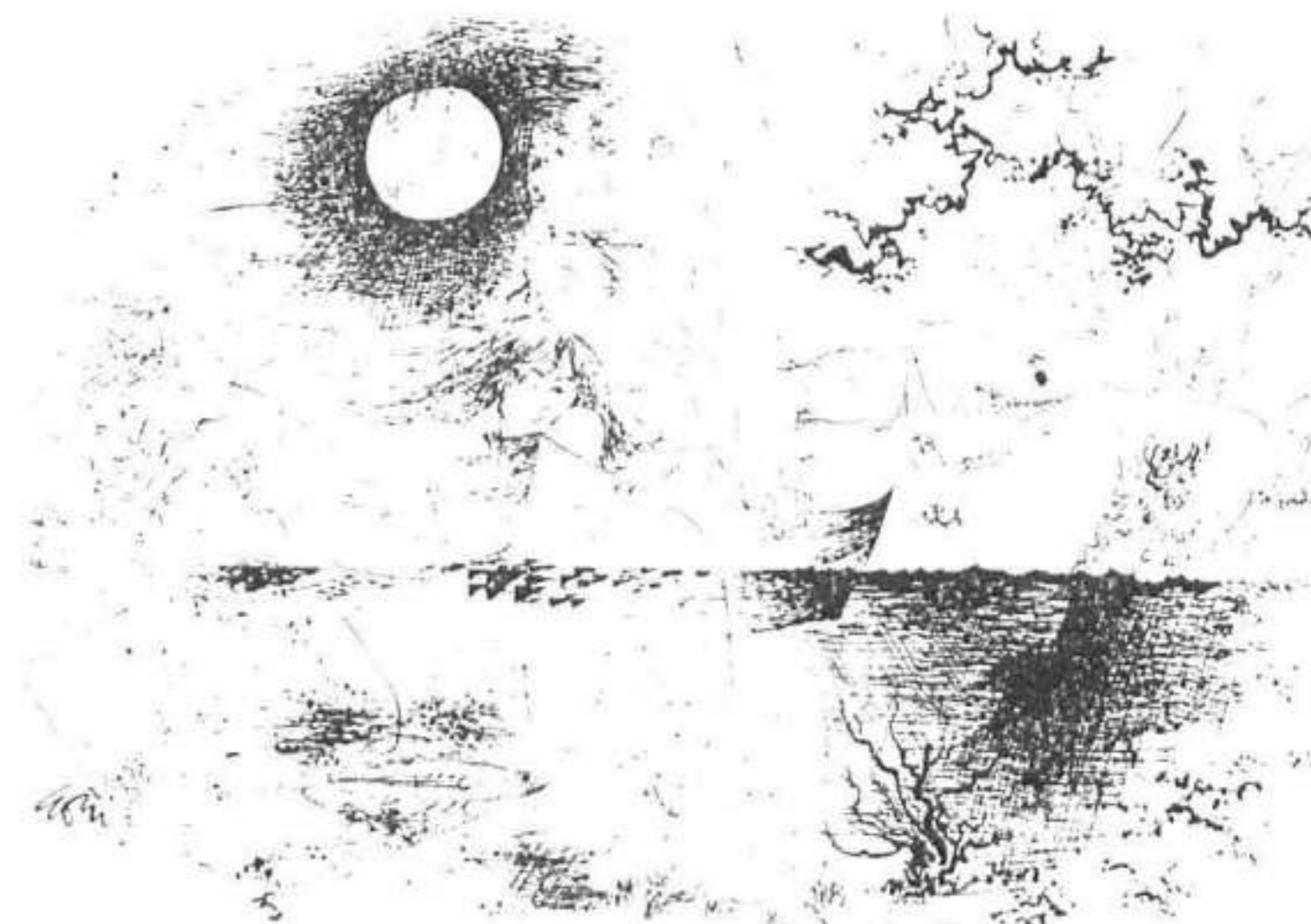
### SOCIOLOGIA DEL ARTE

Traducido por nuestra corresponsal en París, publicamos un estudio del profesor Pierre Bourdieu, sociólogo y catedrático de la Sorbona, titulado *Notas para una sociología del arte*, en el que, con base en cifras estadísticas de la afluencia de visitantes a las grandes exposiciones de arte—retrospectivas de Matisse, Picasso, etc.—, analiza con objetividad y rigor las causas y consecuencias del hecho. (Págs. 15 y 16.)



### SOBRE TEATRO ESPAÑOL

Dos trabajos sobre el arte escénico hispano informan al lector de sendos acontecimientos de interés. En el primero, el checoslovaco Edvika Vydrova comenta ampliamente el acceso de obras españolas a los escenarios de Praga. Y en el segundo, Antonina Rodrigo escribe sobre la reciente escenificación en Marsella de la *Mariana Pineda*, de García Lorca, convertida en ópera, con música del compositor Louis Saguer. Ilustran este trabajo dos dibujos de Dalí—un boceto escénico y un figurín—, realizados para el estreno de la pieza, en 1927 (Páginas 10 a 13.)



### CONCURSOS «LA ESTAFETA»

La selección de originales optantes a nuestros concursos se incrementa con la publicación de los cuentos *La otra orilla*, de José Luis Vigil Mari, y *El alertador*, de Angeles Santamaría, respectivamente ilustrados por Goñi e Izquierdo, y de los poemas *El empleado*, de Adolfo Castaño, y *Si ahora escribo...*, de Juan María Jaén Avila. (Págs. 21 a 25.)

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)

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958



# EL MAL MAYOR, EN ERNST JÜNGER Y MIGUEL DELIBES

Por VINTILA HORIA

SE trata de saber de dónde viene esto, cómo ha ocurrido, hasta dónde puede extenderse su hechizo. Todos lo vemos o lo intuimos de alguna manera, pero no basta leer libros o asistir a películas que lo ponen en evidencia. Habría que actuar, intervenir, pasar de la constatación a la resistencia. Y ni siquiera esto bastaría en el momento amenazador en que nos encontramos. Habría que reconocer y definir abiertamente el mal y acabar con él. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros, y de un modo más o menos comprometido, está implicado en el mal, gozando de sus favores, para vivir y hacer vivir. Aun cuando lo reconocemos y estamos de acuerdo con los escritores que lo delatan, algo nos impide protestar, nuestro mismo beneficio cotidiano, nuestra relación con su magnificencia. «La cuestión es de saber si la libertad es aún posible — escribe Jünger —, aunque fuese en un dominio restringido. No es, desde luego, la neutralidad la que la puede conseguir, y menos todavía esta horrorosa ilusión de seguridad que nos permite dictar desde las gradas el comportamiento de los luchadores en el circo.» O sea, se trata de intervenir, de arriesgarlo todo con el fin de que todo sea salvado.

Lo que nos amenaza es la técnica y lo que ella implica en los campos de la moral, la política, la estética, la convivencia, la filosofía. Y la rebeldía que hoy sacude los fundamentos de nuestro mundo tiene que ver con este mal, al que llamo el mayor porque no conozco otro mejor situado para sobrepasarlo en cuanto eficacia. Ya no nos interesa de dónde proviene y cuáles son sus raíces. Estamos muy asustados con sus efectos, y buscar sus causas nos parece un menester de lujo, digno de la paz sin fallos de otros tiempos. Sin embargo, hay un momento clave, un episodio que marca el fin de una época dominada por lo natural —tradiciones, espiritualidad, relaciones amistosas con la naturaleza, dignidad de comportamiento humano, moral de caballeros, decencia, control de los instintos—, episodio desde el cual se produce el salto en el mal. Este momento es, según Jünger, la Primera Guerra Mundial, cuando el material, obra de la técnica, desplazó al hombre y se impuso como factor decisivo en los campos de ba-

talla de Europa, luego del mundo, luego en todos los campos de la vida. Fue así como el hombre occidental universalizó su civilización a través de la técnica, lo que es una victoria y una derrota, a la vez.

Este proceso, definido desde un punto de vista moral, ha sido proclamado como una «caída de los valores», o desvalorización de los valores supremos, entre los cuales, por supuesto, los cristianos. Nietzsche fue su primer observador y logró realizar en su propia vida y en su obra lo que Husserl llamaba una «reducción» o **epoché**. En el sentido de que, al proclamarse en un primer tiempo «el nihilista integral de Europa», logró poner entre paréntesis el nihilismo, lo dejó atrás, como él mismo solía decirlo, y pasó a otra actitud o a otro estadio, superior, y que es algo opuesto, precisamente, al nihilismo. Desde el punto de vista de la psicología profunda, esta evolución podría llamarse un proceso de individuación. Pero tal proceso, o tal reducción eidética no se realizó hasta ahora más que en el espíritu de algunas mentes privilegiadas, despertadas por los gritos de Nietzsche. Las masas viven en este momento, en pleno, la tragedia del nihilismo anunciada por el autor de **La voluntad de poder**. Aun los que, como los jóvenes, se rebelan contra la técnica, caen en la descomposición del nihilismo, ya que lo que piden y anhelan no representa sino una etapa, más avanzada aún, en el camino del nihilismo o de la desvalorización de los valores supremos. Esta exacerbación de un proceso de por sí aniquilador, constituye el drama más atroz de una generación anhelando una libertad vacía, introducción a la falta absoluta de libertad.

Todo esto ha sido intuido y descrito por algunos novelistas anunciadores, como lo fueron Kafka, Hermann Broch en sus **Sonámbulos** y en sus ensayos; Roberto Musil, en su **Hombre sin atributos**; Rilke, en su poesía, o Thomas Mann. Pero fue Jünger quien lo ha plasmado de una manera completa, en cuanto pensador en su ensayo **El obrero**, publicado en 1931, y en el ciclo **Sobre el hombre y el tiempo**, o bien en sus novelas.

En opinión de Jünger, escritor que representa, mejor que otros, el afán de hacer ver y comprender lo que sucede en el mundo y

su porqué, y también de indicar un camino de redención, hay unos poderes que acentúan la obra del nihilismo, desvalorizándolo todo con el fin de poder reinar sobre una sociedad de individuos que han dejado de ser personas, como decía Maritain, y estos poderes son hoy lo político, bajo todos los matices, y la técnica. Y hay, por el otro lado, una serie de principios resistenciales, a los que Jünger expone en su pequeño **Tratado del rebelde** y también en **Por encima de la línea**, que indican la manera más eficaz de conservar la libertad en medio de unos tiempos revueltos, como diría Toynbee, ni primeros, ni últimos en la historia de la Humanidad. Tánatos y Eros son los elementos que nos ayudan en contra de las tiranías de la técnica o de lo político. «Hoy, igual que en todos los tiempos, los que no temen a la muerte son infinitamente superiores a los más grandes de los poderes temporales.» De aquí la necesidad, para estos poderes, de destruir las religiones, de infundir el miedo inmediato. Si el hombre se cura del terror, el régimen está perdido. Y hay regiones en la tierra, escribe Jünger, en las que «la palabra metafísica es perseguida como una herejía». Quien posee una metafísica opuesta al positivismo mal llamado realista de los poderes constituidos, quien logra no temer a la muerte, basado en una metafísica, no teme al régimen, es un enemigo invencible, sean estos poderes de tipo político o económico, partidos o sinarquías.

El segundo poder salvador es Eros, ya que, igual que en «1984», el amor crea un territorio anímico sobre el cual Leviatán no tiene potestad alguna. De ahí el odio y el afán destructor de la policía, en la obra de Orwell, en contra de los dos enamorados, los últimos de la tierra. Lo mismo sucede en **Nosotros**, de Zamiatín. Al contrario, según Jünger, el sexo, enemigo del amor, es un aliado eficaz del titanismo contemporáneo, o sea del mal supremo, y resulta tan útil a éste como los derramamientos de sangre. Por el simple motivo de que los instintos no constituyen oposición al mal, sino en cuanto nos llevan a un más allá, en este caso el del amor, única vía hacia la libertad.

El drama queda explícito en la novela **Las abejas de cristal**. En este libro aparecen



los principios expuestos por Jünger en **El obrero**, comentados por Heidegger, en **Sobre la cuestión del Ser**. El personaje principal de Jünger es un antiguo oficial de caballería, Ricardo, humillado por la caída de los valores, es decir por el pasaje registrado por la Historia, desde los tiempos del caballo a los del tanque, desde la guerra aceptable o humana a la guerra de materiales, la guerra técnica, fase última y violenta del mundo oprimido por el mal supremo. El capitán Ricardo evoca los tiempos en que los seres humanos vivían aún los tiempos caballerescos que habían precedido a la técnica y habla de ellos como de algo definitivamente perdido. Es un hombre que ha tenido que seguir, dolorosamente, conscientemente incluso, el itinerario de la caída. Se ha pasado a los tanques no por pasión, sino por necesidad, y ha traicionado unos principios, y seguirá traicionándolos hasta el fin. Porque no tiene fuerzas para rebelarse. Su mujer lo espera en casa y todo el libro se desarrolla en torno a un encuentro entre el ex capitán sin trabajo y el magnate Zapparoni, amo de una inmensa industria moderna, creadora de sueños y de juguetes capaces de hundir más y más al hombre en el reino de Leviatán. Símbolo perfecto de lo que sucede alrededor nuestro, Zapparoni encargará a Ricardo una sección de sus industrias, y éste aceptará, después de una larga discusión, verdadera guerra fría entre el representante de los tiempos humanos y el de la nueva era, la del amo absoluto y de los esclavos deshumanizados. Zapparoni sabía lo que se traía entre manos. «Quería contar con hombres-vapor, de la misma manera en que había contado con caballos-vapor. Quería unidades iguales entre sí, a las que poder subdividir. Para llegar a ello había que suprimir al hombre, como antes el caballo había sido suprimido.» Las mismas abejas de cristal, juguetes

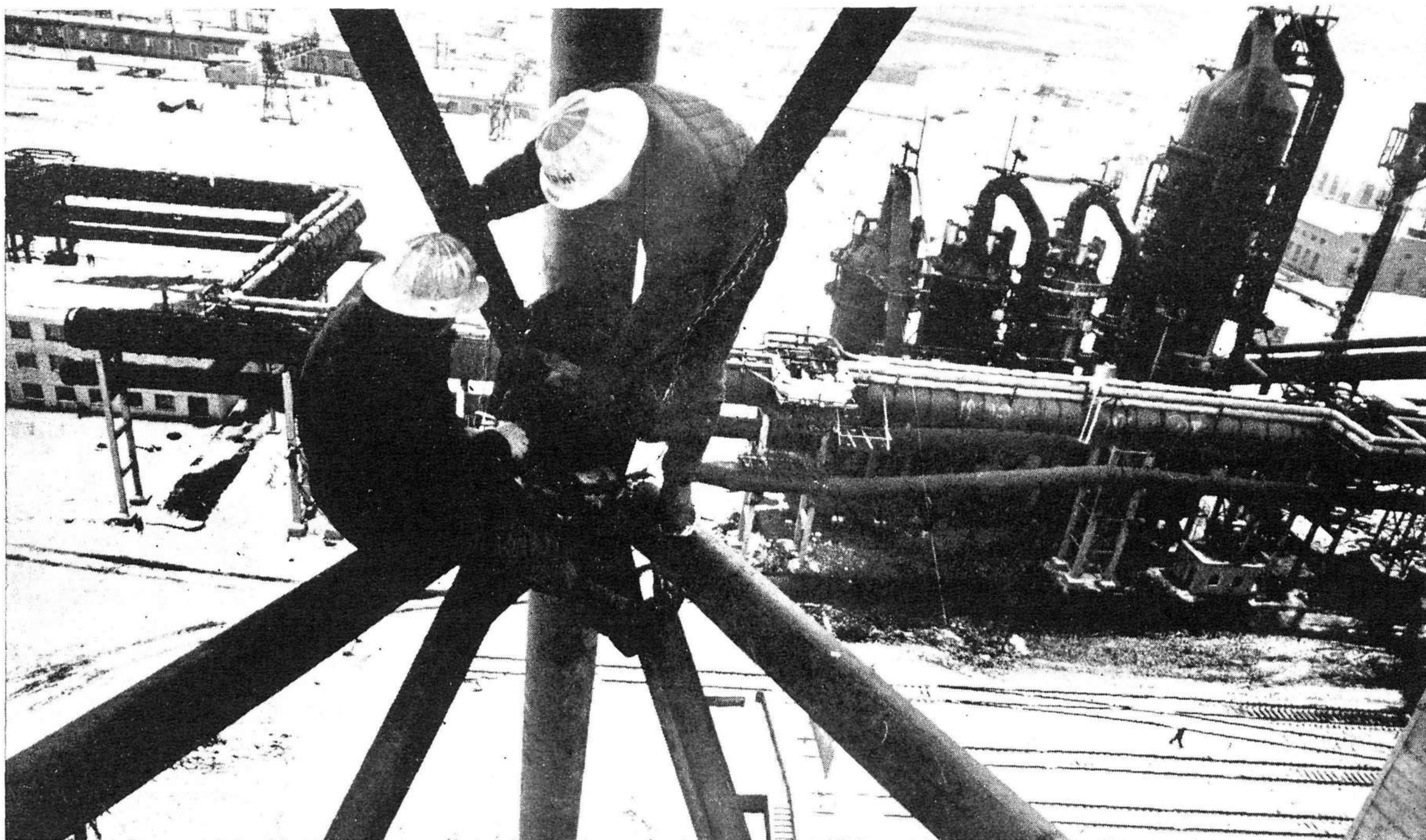
perfectos que Zapparoni había ideado y construido y que vuelan en el jardín donde se desarrolla la conversación central de la novela, son más eficaces que las naturales. Logran recoger cien veces más miel que las demás, pero dejan las flores sin vida, las destruyen para siempre, imágenes de un mundo técnico, asesino de la naturaleza y, por ende, del ser humano.

Hay sí, un tono optimista al final del libro. La mujer de Ricardo se llama Teresa, símbolo ella también, como todo en la literatura de Jünger, de algo que trasciende este drama, de algo metafísico y poderoso en sí, capaz de enfrentarse con Zapparoni. Teresa representa el amor, aquella zona sobre la que los poderes temporales no tienen posibilidad de alcance. Es allí donde, probablemente, Ricardo y lo que él representa, encontrará cobijo y salvación. Porque, como decía Hölderlin en un poema escrito a principios del siglo pasado, «Allí donde está el peligro, está también la salvación».

En cambio, no veo luz de esperanza en «Parábola del naufrago», de Miguel Delibes, novela cumbre del escritor castellano, una de las obras más significativas de la novelística española actual. El mal supremo lo ha copado todo y su albedrío es sin límites. Lo humano puede regresar a lo animal, sea bajo el influjo moral de la técnica y de sus amos, o bien con la ayuda de los métodos creados a propósito para realizar el regreso. Quien da señales de vida humana, o sea, de personalidad, quien quiere saber el fin o el destino de la empresa —símbolo ésta de la mentalidad técnica que está envolviendo el mundo— está condenado al aislamiento y esto quiere decir reintegración en el orden natural, o antinatural. Uno de los empleados de don Abdón, el amo supremo de la ciudad —una ciudad castellana que tiene aquí valor de alegoría univer-

sal— ha sido condenado a vivir desnudo, atado delante de una casita de perro y, en poco tiempo, ha regresado a la zoología. Incluso acaba como un perro, matado por un hortelano que le dispara un tiro, cuando el ex empleado de don Abdón persigue a una perra y están escañando el sembrado. Y cuando Jacinto San José trata de averiguar lo que pasa en la institución en que trabaja y donde suma cantidades infinitas de números y no sabe lo que representan, el encargado principal le dice: «Ustedes no suman dólares, ni francos suizos, ni kilovatios-hora, ni negros, ni señoritas en camión (trata de blancas) sino SUMANDOS. Creo que la cosa está clara.» Y, como esto de saber lo que están sumando sería una ofensa para el amo, el encargado «...le amenaza con el puño y brama como un energúmeno: ¿Pretende usted insinuar, Jacinto San José, que don Abdón no es el padre más madre de todos los padres?» Y, puesto que Jacinto se marea al sumar SUMANDOS, lo llevan a un sitio solitario, en la sierra, para descansar y recuperarse. Le enseñan, incluso, a sembrar y cultivar una planta y lo dejan solo entre peñascales y en medio del aire puro.

Sólo con el tiempo, cuando las plantas por él sembradas alrededor de la cabaña, crecen de manera insólita y se transforman en una valla infranqueable, Jacinto se da cuenta de que aquello había sido una trampa. Igual que las abejas de cristal de Jünger, un fragmento de la naturaleza, un trozo sano y útil, ha sido desviado por el mal supremo y encauzado hacia la muerte. Las abejas artificiales sacaban mucha miel, pero mataban a las plantas; la planta de Delibes, instrumento de muerte imaginado por don Abdón, es una guillotina o una silla eléctrica, algo que mata a los empleados demasiado curiosos e independientes. Cuando se da cuenta de que el seto ha crecido



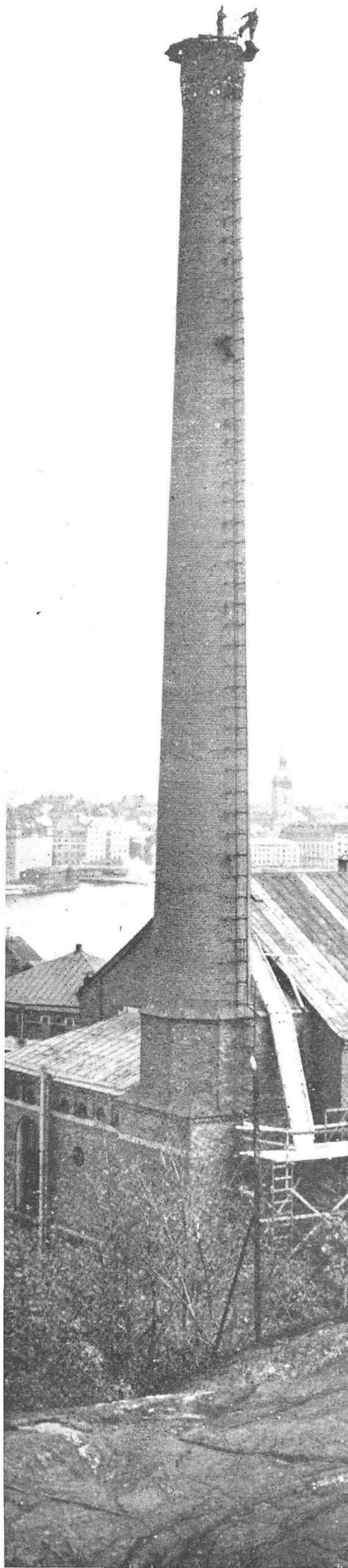


y lo ha cercado como una muralla china, ya no hay nada que hacer. Jacinto se empeña en encontrar una salida, emplea el fuego, la violencia, su inteligencia de ser humano razonador e inventivo, su lucha toma el aspecto de una desesperada epopeya es como un náufrago encerrado en el fondo de un buque destrozado y hundido, que pasa sus últimas horas luchando inútilmente para salvarse y volver a la superficie. Pero no hay salvación. Más que uno. La permitida por don Abdón. El híbrido americano lo ha invadido todo, ha penetrado en la cabaña, sus ramas han atado a Jacinto y le impiden moverse, como si fueran unos tentáculos que siguen creciendo e invadiendo el mundo. El prisionero empieza a comer los tallos tiernos de la trepadora. No se mueve, pero ha dejado de sufrir. Come y duerme. Ya no se llama Jacinto sino jacinto, con minúscula, y cuando aparecen los empleados de don Abdón y lo sacan de entre las ramas, lo liberan, lo pinchan para despertarlo «jacintosanjósé» es un carnero de simiente.

«Los doctores le abren las piernas ahora y le tocan en sus partes pero jacinto no siente el menor pudor, se deja hacer y el doctor de más edad se vuelve hacia Darío Esteban con una mueca admirativa y le dice:

—¡Caramba! Es un espléndido semental para ovejas de vientre!, dice. Luego propina a jacinto una palmada amistosa en el trasero, y añade: ¡Listo!»

Así termina la aventura del náufrago, o la parábola, como la titula Delibes. Fábula de clara moraleja, integrada en la misma línea pesimista de la literatura de Jünger y de otros escritores utópicos de nuestro siglo. En el fondo, «Parábola del náufrago» es una utopía, igual que «Las abejas de cristal», o «La rebelión en la granja», de Orwell, «Un mundo feliz» o «1984». Encontramos la utopía entre los mayores éxitos literarios de nuestro siglo, porque nunca hemos tenido, como hoy, la necesidad de reconocer nuestra situación en un mito universal de fácil entendimiento. La utopía es una síntesis contada para niños mayores y asustados por sus propias obras, aprendices de brujo que no saben parar el proceso de la descomposición, pero quieren comprenderlo hasta en sus últimos detalles filosóficos. Con temor y con placer, aterrorizados y autoaplacándose, los hombres del siglo XX viven como Jacinto, aplastados, atados a sus obras que les invaden y sujetan, los devuelven a la zoología, pero ellos saben encontrar en ello un extraño placer. El mal supremo es como el híbrido americano de Delibes, que invade la tierra, la occidentaliza y la universaliza en el mal. Quien quiere saber el porqué de la decadencia y no se limita a sumar SUMANDOS, arriesga su vida, de una manera o de otra. Está condenado a la animalidad del campo de concentración, a la locura contraída entre los locos de un manicomio, donde se le recluye con el fin de que la condenación tenga algo de sutileza psicológica, pero el fin es el mismo. Campo o manicomio, el condenado acabará convirtiéndose en lo que le rodea, a sumergirse en el ambiente, como Jacinto. Y de esta suerte quedará elimina-



do. O bien, no logrará encontrar trabajo y se morirá al margen de la sociedad. O bien, como el capitán Ricardo, aceptará un empleo poco caballeresco y perfeccionará su rebeldía en secreto, al amparo de un gran amor anticonformista, sobre el cual podrá levantarse el mundo de mañana, conservado puro por encima del mal. El rebelde, que lleva consigo la llave de este futuro de libertad, es el que se ha curado del miedo a la muerte y encuentra en «Teresa» la posibilidad metafísica de amar, o sea, de situarse por encima de los instintos zoológicos de la masa que son el miedo a la muerte y la confusión aniquiladora entre amor y sexo. Es así como el hombre del porvenir vuelve a las raíces de su origen metafísico.

«Desde que unas porciones de nosotros mismos —como la voz o el aspecto físico— pueden entrar en unos aparatos y salirse de ellos, nosotros gozamos de algunas de las ventajas de la esclavitud antigua, sin los inconvenientes de aquella», escribe Jünger en «Las abejas de cristal». Todo el problema del mal supremo está encerrado en estas palabras. Somos, cada vez más, esclavos felices, desprovistos de libertad, pero cubiertos de comodidades. Basta mover los labios, y los tiernos tallos de la trepadora están al alcance de nuestro hambre. Sin embargo, al final de este festín está el espectro de la oveja o del perro de Delibes. La técnica y sus amos tienden a metamorfosearnos en vidas sencillas, no individualizadas, con el fin de mejor manejarnos, y de hacernos consumir en cantidades cada vez más enormes los productos de sus máquinas. Creo que nadie ha escrito hasta ahora la novela de la publicidad, pero espero que alguien lo haga un día, basado en el peligro que la misma representa para el género humano, y utilizando la nueva técnica del lenguaje revelador de todos los misterios y de las fuerzas que una palabra representa. Una novela semiológica y epistemológica a la vez, capaz de revelar la otra cara del mal supremo: la conversión del ser humano a la instrumentalidad del consumo, su naufragio y esclavitud por las palabras.

Sería, creo, esclarecedor desde muchos puntos de vista establecer lazos de comparación entre «Parábola del náufrago» y «Rayuela», de Julio Cortázar, en la que el hombre se hunde en la nada por no haber sabido transformar su amor en algo metafísico o por haberlo hecho demasiado tarde y haber aceptado, en un París y luego en un Buenos Aires enfocados como máquinas quemadoras de desperdicios humanos, una línea de vida y convivencia instintual, doblegada por las leyes, diría publicitarias, de un existencialismo mal entendido, laicizado o sartrianizado, que todo lo lleva hacia la muerte. La tragedia de la vida de hoy, situada entre el deseo de rebelarse y la comodidad de dejarse caer en las trampas de don Abdón y de Zapparoni, trampas técnicas, confortables o bien literarias, políticas y filosóficas, incómodas pero multicolores y tentadoras —es una tragedia sin solución, y la humanidad la vivirá hasta el fondo, hasta alcanzar la orilla de la destrucción definitiva, donde le espera quizá algún mito salvador.





# cultura de masas: FABRICA de POETAS

Por GERALDO SOBRAL

«I am not trying to be witty when I say that the average graduate student who works a little at it can write a poem as well as Yeats. My opinion of Yeats has suffered considerably from this discovery. Was Yeats a graduate student?»

KARL SHAPIRO

Todo es posible en esta civilización nuestra de cultura de masas, incluso enseñar el arte poético pensando en la producción en serie de poetas. ¿Pero será también factible producir poetas y escritores como se fabrican muelles espirales? Los países desarrollados así lo creen, y ya convirtieron sus universidades en instrumentos modernos, capaces de graduar cada año a centenares de poetas y escritores.

Por ejemplo, se desconoce la universidad norteamericana que no tenga cursos de *poetry writing* o de *creative writing*, con asistencia nutrida de estudiantes y con todo

el aparato electrónico preciso, incluidas las computadoras para el análisis estilístico a disposición de los profesores. Poetas y escritores de relieve, como, por ejemplo, Allen Ginsberg (el poeta maldito de la generación *hippie*), Mark Van Doren, Sinclair Lewis (responsable de una *boutade* famosa al preguntar a sus alumnos qué estaban haciendo allí, si es que pretendían aprender a escribir novelas), etc., se sienten atraídos por los sueldos remuneradores para revelar los secretos del oficio.

Los cursos por correspondencia han proliferado de tal forma, que enseñaron a la Enciclopedia bri-

tánica a buscar un nuevo campo de acción con sus ya famosos *Iowa Writer's Workshops*. Las revistas comerciales tipo *The Writer* o *Writer's Digest* se difunden a costa de las veleidades artísticas de jóvenes y viejos. Y se editan anualmente numerosos manuales muy prácticos sobre *plotting*, formas, técnicas y los más diversos problemas de la narrativa y la poesía.

Sin embargo, la experiencia norteamericana, rica en intensidad y extensión, no constituye novedad alguna. Ya antes, los soviéticos habían pretendido también el producir poetas y escritores proletarios. Antes de germinar el realis-

mo socialista, y sobre todo después, se creía en la posibilidad de fabricar poetas en gran escala. Si las universidades formaban técnicos para el desarrollo económico, ¿por qué no se iban a producir poetas y escritores, con resultados idénticos para la literatura? A tal fin se creó el Instituto «Máximo Gorki». Los cursos se organizaron con la misma eficacia y rigidez con que se preparan los programas de las escuelas técnicas.

Sometidas a tales influencias, las universidades inglesas pasaron a adoptar dichos cursos. Más tradicionales, los franceses no asimilaban todavía tales experiencias, a



pesar del cuidado tradicional por la expresión correcta del pensamiento que sus liceos observan desde hace mucho tiempo. No obstante, los cursos particulares por correspondencia incluyen los *poetry* y los *creative writings* entre sus ofertas de servicios educativos.

El fomento de la formación de poetas constituye una de las preocupaciones del Gobierno belga, aunque sus universidades no le dediquen ningún programa especial. Esta preocupación se ha manifestado a través de una organización estatal: Les Jeunesses Poétiques. Agrupando a los poetas jóvenes, promueve la edición de sus libros, así como los juegos florales y la publicación de una revista de vida irregular.

Aquí, en nuestro mundo subdesarrollado sólo se llegó a un tibio curso por correspondencia del profesor Renato de Alencar (del que nacería el libro *Quiero ser escritor*), donde se mezclan los conceptos de la estilística moderna con los tropos de la vieja retórica. Todavía no se ha recurrido a nuestras universidades para que produzcan poetas, prefiriéndose las tradicionales promociones de abogados. Pese a ello, tiempo vendrá en que esto se haga, como ya sucede en Méjico, en cuya Universidad Nacional Autónoma el autor de *Confabulario total*, Juan José Arreola, da los primeros pasos en su cátedra de «Creación literaria».

Este esfuerzo de la sociedad de consumo ha producido serias controversias en los círculos intelectuales. El tono apasionado de los debates gira siempre en torno a un problema todavía no aclarado: el artista. Nacido en cualquier parte del mundo social—generalmente en las clases medias—, supera las dificultades materiales, morales, políticas u otras cualesquiera que se le opongan. Prescinde de la formación universitaria regular e incluso de cualquier otra. Surge inesperadamente, y se impone, aunque sus contemporáneos le desconozcan. Estos aspectos irracionales que los aparatos electrónicos todavía no lograron asimilar mantienen viva la polémica, en tanto que las universidades producen incesantemente.

Empero, todo ello no parece haber surgido de una concepción mecanicista de lo que sería el novelista o el poeta, o incluso de un loable propósito universitario de suministrar el instrumental teórico indispensable para la formación del escritor. Estaría más bien dentro de la concepción pragmática del papel que uno y otro ejercen en la actual sociedad de consumo. O más claramente: en las exigencias de la cultura de masas, que los modernos medios de comunicación convirtieron en distracción organizada o en filosofía de la diversión de las masas.

Por consiguiente, no es casualidad que el Instituto «Máximo Gorki» inicie la formación sistemática de escritores (llamados proletarios) en la fase áurea del stalinismo. Ni tampoco que dichos cursos alcancen tanta repercusión en la vida cultural de los Estados Unidos y de la Inglaterra de nuestros días.

Analizando las relaciones entre el escritor y su público, Arthur Miller descubrió que, gracias a los actuales medios de comunicación,

«la época del público restringido está desapareciendo». Y el escritor «esquivo y solitario encuentra hoy su fotografía en las páginas de las grandes revistas; su biografía forma parte de la imaginación popular igual que la del hombre político o la de la estrella de cine». Concluiría informando que «lo que funciona en la situación actual es, en mi opinión, la tendencia insoslayable de los medios de comunicación de masas a lanzarse sobre todo aquello que sea periódicamente sensacional, insólito, o que de alguna manera sea noticia, prescindiendo del valor intrínseco de las obras. En resumen, existe una atmósfera de histeria desenfrenada que forzosamente va en detrimento de la verdad. Es la histeria del cronista, del crítico, del productor de televisión que tiene que llenar espacios. Porque su trabajo consiste en alimentar la máquina».

Para alimentar la voracidad constante de estas máquinas, que no existen para comunicar algo, sino para seguir imprimiendo en negro sobre blanco, si se trata de papel, o para impedir que el canal de televisión quede sin imágenes que transmitir, hasta el poeta y el escritor se convirtieron en noticia. Por tanto, hay que atenderles sin importar la calidad de sus obras.

Por otra parte, la civilización de la cultura de masas, pese a los antagonismos internos y externos que la animan, se inquieta siempre ante figuras como Mayakovski, Kafka, Joyce, Dreiser, Steinbeck, etcétera, en atención a sus profundas manifestaciones de rebeldía. Teniendo como características esenciales la estandarización de las conciencias y la despersonalización del ser humano, le repugnan estas individualidades más que las sujetas a sus designios, tal como sucede con Steinbeck. Su dinámica externa, sea socialista o capitalista, exige el sometimiento del individuo a los patrones que crea y establece. Y, a través de los medios de comunicación, impone sus normas, que van desde las modas y la forma de conducta hasta la anulación de la personalidad de los seres en tanto que individuos.

Sin embargo, la obra de arte ofrece puertas para la creación individual, para la manifestación del inconformismo. Estas fuerzas no son tan amplias; en lo relativo a la Unión Soviética, el Estado controla los medios de divulgación, con lo que mutila el libro, creación artística; en la civilización occidental, por otro lado, las restricciones se presentan bajo formas más sutiles. A pesar de ello, no se apartan de procesos violentos, tales como el secuestro de libros y la persecución de los artistas.

Si la voracidad de los medios de comunicación y de los sistemas rutinarios no se muestra tan eficaz para someter al artista, la cultura de masas recurre ahora a la forma más sutil para preservarse y defenderse de tales individualidades. Se apodera de la preparación teórica de los escritores y los poetas. Crea escuelas especializadas para formar novelistas, poetas, críticos literarios y cuentistas. Les incita con sus mercados (cada palabra escrita por Truman Capote vale 14 dólares) y les inculca los moldes convenientes para la super-





# ¿DONDE ESTA EL AMOR?

Por SABINO ALONSO-FUEYO

vivencia. Y apunta en su favor las escuelas de bellas artes y los conservatorios de música, con objeto de que no sorprenda la disparidad entre el libro y el cuadro o las partituras musicales.

Así, atrayéndose a la criatura antes de que se convierta en creadora, yugula al artista en ciernes para reducir el impacto de la rebeldía y del inconformismo. Al privarle de sus valores propios, pretende al menos minimizar el papel que los creadores literarios ejercerán siempre en el decurso de la historia humana.

Los resultados de este esfuerzo de americanos y soviéticos (incluido el lamentable curso del profesor Renato de Alencar) no parecen haber sido compensadores. De tales cursos no surgió ningún creador literario auténtico. Pese a ello, desde el punto de vista de las exigencias de la sociedad de consumo, se obtuvieron éxitos. Se atendió a la voracidad de las máquinas y los videos de las televisiones se llenaron de caras nuevas.

La pregunta irónica de Karl Shapiro, con la mordacidad acentuada por la negativa, refleja la naturaleza de la situación actual. Estamos ante una manifestación pura de arte subsidiario, de esos sucedáneos literarios de que nos habla hace poco el brasileño Fabio Lucas. Yeats no fue estudiante graduado, mas sí lo es esta gran masa de escritores que atestan las librerías. Y una cosa es cierta: por más que se esfuerce Allen Ginsberg, por más que critique el trabajo de sus alumnos, por más que teorice sobre la poesía y refunda poemas ajenos, difícilmente obtendrá otra cosa que sustitutivos de su *Howl*.

El ejemplo de la literatura soviética actual—descontado el hecho de la asfixia del período stalinista—no es tampoco de los más alentadores. Tenían que ser graduados del Instituto «Máximo Gorki» los novelistas tan severamente criticados por Georg Lukács a causa de su esquematismo, de modo que «la idea histórica y socialmente justa no llega a tener una expresión literaria convincente». La uniformidad de los tipos y de las situaciones novelescas de tales autores hace pensar en pobres ejercicios escolares.

Reconociendo que esto es particularmente peligroso, «porque los poetas que trabajan regularmente como profesores son personas de buen gusto y cultura que están de acuerdo mutuamente respecto a los valores propios», el poeta yanqui Victor Contovski denunciaba con tristeza indecible que «estos artistas están dibujando todos el mismo *cow-boy* y, lo que es peor, enseñando a otros a dibujarlo».

El gran Moloch nos está devorando a todos: «Cada semana, cada día, necesita anunciar una obra maestra nueva y estupenda, y al día siguiente debe encontrar otra para sustituir a la anterior. Las modas que antes precisaban años enteros para madurar aparecen ahora, prevalecen y desaparecen en el lapso de unos meses e incluso de unas semanas. La *avant-garde* está sometida y se la transforma en institución antes de haber tenido una hora de olvido para demostrar su pureza.»

**A**l hablar del amor—y no de «amores» o historias entre hombres y mujeres—no me refiero precisamente al erotismo, sino a la sexualidad multiplicada y difundida por los medios de que el hombre dispone. El erotismo ha existido siempre como un movimiento pendular con sus momentos de exaltación y represión contrarios a la idealización del amor. Pero nuestra existencia no puede gravitar exclusivamente sobre los instintos sexuales, lo que supondría una animalización progresiva del hombre. De ahí que se desplace el punto de gravedad vivencial desde lo sexual a lo sensual, del Eros a Epicuro; y de ahí ese creciente abuso de los tóxicos estimulantes y evasivos, esa alucinante carrera tras los goces efímeros, físicos o materiales.

A veces no resulta fácil entender que el amor y el sexo sean entidades esencialmente distintas, de distinto origen. Desde Adán y Eva hubo erotismo, pero no existió siempre la idealización poética del otro sexo. Sólo cuando el poeta cantó el amor.

No está en consecuencia el amor en las mujeres que nos atraen por el erotismo, pues los hombres se enamoran con frecuencia de aquellas otras que nos cautivan por su ternura y delicados sentimientos, por la conversación, por su admirable capacidad de adaptación, de captar todo nuestro complejo universo emocional.

Mas procede preguntar: ¿no es el erotismo la manifestación materialista del amor? ¿Cómo se entiende entonces que el *eros* platónico sea el concepto más intelectual y espiritualista concebido por el pensamiento humano? Sabido es que para Platón sólo la belleza del alma es verdadera belleza, en cuyo mágico horizonte se perfila el amor como sublimación de la mujer: así la Beatriz del Dante, la Dulcinea del *Quijote* y el *Buen Amor*, cantado por el Arcipreste de Hita. Hay, según esto, un cielo platónico del amor—«topos uranós»—y hay también un infierno materialista del amor, porque, en cierto modo, su «realización» es un bello morir en acto sexual. Siempre estuvo rodeado de un extraño perfume de muerte: el amor busca la entrega y la vida.

¿Cuál es, entonces, su singularización o definición? Difícil contestación a un problema dramáticamente existencial por carecer el amor de una realidad física, como la del árbol o la de una estrella; tampoco se puede demostrar como un teorema matemático, pertenece a otro orden de valores. El enamoramiento es un prodigio, y como tal se da y se goza en las épocas mágicas, cristianas, mucho más que en los períodos lógicos, tecnificados o de energía nuclear. Es cuando se llega incluso a amar a los enemigos. Algo así como si el capitalismo y el comunismo se amasen un poquito para que el mundo fuese mejor de lo que es.

Pero volvamos, lector amigo, a la pregunta formulada al comienzo de este artículo: ¿Dónde está el Amor?

La perspectiva de la sociedad que nos ha tocado en suerte vivir no es ni mucho menos propicia para amar: guerras y revoluciones, crisis de principios morales y religiosos, inseguridad radical... Hay un mal flotando en la práctica común de los pueblos que está siendo «teorizado» por los seguidores de Marx, por Mao, por Marcuse..., y lo que son meros «hechos», tácticas y métodos de inmoralidad conviértense en «derecho» con toda la fuerza y firmeza de las realidades necesarias. ¿Cómo puede estar el

amor en esa corriente de colectivismo y uniformidad que lo invade todo con un sentimiento horizontal, confuso y multitudinario?

Es por esto que el hombre de nuestro tiempo, con ansia metafísica de compañía, va perdiendo su voz particular y múltiple, vive enajenado de su propio ser, sin fragancias humanas, apartado al mismo tiempo de los demás, a los que convierte en objeto de manipulación. Piensa y sueña las cosas sin solidarizarse con ellas; no le sirve de pretexto para iluminar su existencia. Cada hombre en su fuero interno pretende hacer del otro un instrumento, hasta que llega un día en el que se cierra el círculo: el hombre hace de sí mismo un instrumento y con esto se aleja de su mismidad, de su propia sustancia.

En tales circunstancias, no resulta fácil hablar del amor, que es principio de gravitación existencial: conversa, amistad, comunión de almas. Del amor nacen todas las pasiones, como decía el filósofo valenciano Juan Luis Vives: el odio o amor a la cosa contraria—odiamos la pobreza en tanto amamos la riqueza—; nace la esperanza, el temor y la tristeza..., pues cuando se ama a alguien o a algo se desea que llegue pronto, y se engendra así la esperanza; mas tal vez no llegue, y entonces sobreviene el temor; o no llega nunca, y es cuando nos domina la tristeza.

Cierto es que el amor—se nutre de reitación—es, además, entrega generosa, deseo de posesión o de cópula con su objeto: el amante quiere participar de las cualidades o virtudes del amado, se hacen de alguna manera semejantes o afines afectivamente.

Cierto es también que, según los teólogos, por el amor fuimos creados, nos perfeccionamos y somos felices...

Pero ¿dónde está? Vuelvo a la pregunta inicial: ¿Dónde está el Amor? Me refiero a sus varias formas de expresión: nupcial, maternal, filial, caritativo y altruista, amistoso...; formas diversas de manifestarse el amor que «son» y están en la libertad creadora del espíritu; porque solamente el hombre libre puede crear ámbitos propicios para el amor. Sin libertad no se ama.

El amor está en volver a incardinar el elemento sexual en estructuras de valores e instituciones para que no resulte superior a las fuerzas del hombre y domine todos sus motivos.

Está en sentirse cada uno más cerca del otro, cualquiera que sea la decisión de su voluntad; en ese admirable vínculo de riesgos y esperanzas que mantiene en vuelo de ilusión a la familia trabajadora; en el ocio fecundo que nos permite saborear un buen libro, escuchar un buen concierto, contemplar un buen paisaje... Está en mantener un diálogo lírico con el contorno que nos acaricie; en la necesidad de tener una participación real, activa y natural en la comunidad que conserva vivos los tesoros del pasado y los presentimientos del futuro.

El amor está, en definitiva, en el matrimonio como su expresión más alta. Por eso—lo dijo Kierkegaard—el paganismo tenía un dios del amor, pero no un dios del matrimonio. En cambio en el Cristianismo hay, por decirlo así, un Dios del matrimonio, pero no un dios del amor. Ante los ojos de los padres todas las cosas son un símbolo de la ternura que tienen para sus hijos.



# DRAMAS ESPAÑOLES EN LOS TEATROS DE PRAGA

Por EDVIKA VYDROVA



«La vida es sueño». Jiri Holy, Miriam Hynková y Josef Langmiller

HACE ya más de cien años que desde una escena praguense sonaron por primera vez los versos de la gran obra dramática española **La vida es sueño** de Calderón de la Barca.

Su primera versión checa data del año 1869. En las postrimerías del siglo fue Jaroslav Vrchlický, destacado poeta y gran conocedor de letras europeas, que empezó a presentar sistemáticamente comedias españolas de la Epoca de Oro al público checo. Tan sólo en los años 1900-1904 publicó traducciones y adaptaciones de dieciséis obras de Calderón; algunas de ellas permanecieron únicas hasta nuestros días. Sin embargo, éste no fue el caso de **La vida es sueño**. En los años treinta despertó el interés de otro poeta checo, Jindřich Horejsí, quien la adaptó para el Teatro Nacional. El estreno se llevó a cabo el 19 de marzo de 1939: cuatro días después de la ocupación del país por los ejércitos alemanes, los praguenses acudieron a su «Capilla de Oro» para presenciar a la lucha dramática de Segismundo con su destino, lucha de la voluntad eterna del hombre de vivir libremente con las fuerzas externas que se le oponen.

El nuevo estreno de este drama de Calderón, que se efectuó el día 16 de abril de este año en el Teatro de E. F. Burian de Praga, es sin duda un hecho notable. La traducción, hecha por el dr. Vladimír Mikes, presenta por primera vez el texto íntegro y no adaptado de Calderón. La puesta en escena es obra de Evzen Sokolovsky, jefe artístico de dicho teatro desde 1968. Su nombre está ligado al Teatro Estatal de Brno, donde trabajó hasta el año 1966 y realizó su gran éxito, **Comedia sobre la Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo**. El texto, compuesto en base de algunas obras tradicionales del teatro popular checo del siglo XVIII y adaptado para el teatro actual por Jan Kopecký, se estrenó en Brno a fines del año 1965. Sokolovsky tuvo valor de dar plena publicidad, a través del teatro popular del barroco checo, a un antiguo mito que fue irrazonablemente desterrado de nuestra vida, y supo revivir su profunda idea humana para generaciones contemporáneas. El Teatro Estatal de Brno recorrió con esta representación muchas ciudades



checoslovacas y europeas —recientemente la presentó en el festival Wiener Festwoche—, y en todas las partes el público la acogió con entusiasmo espontáneo.

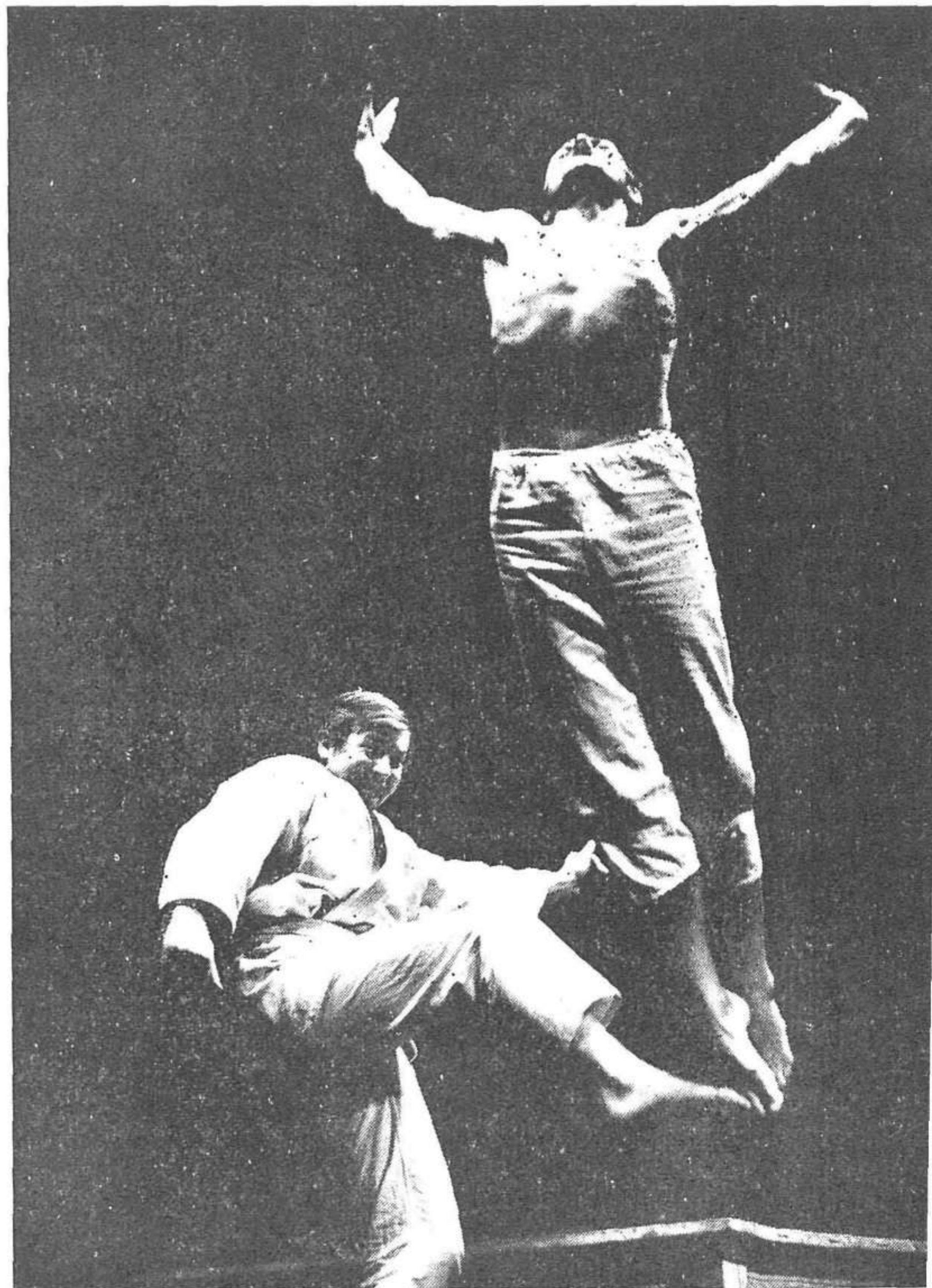
Con **La vida es sueño** Sokolovsky volvió al teatro barroco. Sin embargo, ¡qué diferencia más grande que la que hay entre piezas del teatro popular de una nación centroeuropea y la obra dramática en que culminó el barroco literario en la Península ibérica! Ante la obra compleja de Calderón, Sokolovsky tuvo que decidirse cuál de sus varios planos significacionales iba a tomar de punto de partida. Optó, y creo que muy justamente, por el drama del individuo que está predestinado a vivir esclavizado y, sin embargo, se opone a su destino y demuestra que tan sólo el hombre libre puede desenvolver sus mejores cualidades. Merecería un estudio más detallado el porqué de esta decisión. Tan sólo me atrevo a afirmar que Sokolovsky seguramente tomó en cuenta el contexto histórico, social, político y cultural en que iba a presentar la comedia de Calderón. Me interesaría ver esta obra puesta en escena por algún director de teatro español actual y ver cómo la acoge el público español. Supongo que habría diferencia entre el público culto y el popular; sin embargo, creo que para un espectador medio los problemas calderonianos metafísicos, por ejemplo, el problema de lo real, de la vida terrestre y la de más allá, y éticos, el de honor, siguen siendo vivos. En mi país no existe tradición de la literatura barroca culta, análoga a la española. Además, no existe tradición de una cultura aristocrática, puesto que desde el siglo XVII la nación checa prácticamente no tuvo su propia aristocracia. Y por último, el hombre checo siempre vivió demasiado sumergido en la realidad más inmediata, se vio obligado a defenderse ante ella, a resolver problemas prácticos que ésta le presentaba y no pudo permitirse el lujo de reflexionar sobre ella en las alturas metafísicas.

Creo que la reacción del público en el Teatro de E. F. Burian lo demuestra claramente. Los espectadores simpatizan con Segismundo, incluso cuando comete barbaridades en el palacio de su padre, ríen con Clarín que critica todo y a todos, pero les deja indiferentes la voluntad de Rosaura de vengar su deshonra; el desenlace de las relaciones amorosas lo consideran como un **happy end** algo barato; en cuanto a lo último, estimo que es debido también a la concepción del director y, posiblemente, a la del traductor, el hecho de que la decisión final de Segismundo de casarse con Estrella, a la que no ama, no se entienda como un acto con que él supera a sí mismo, como el momento culminante en que el hombre-individuo se identifica con su destino y lo vence. Es cierto que el público aplaude, al finalizar la segunda jornada de la comedia, en medio de la escena, el célebre monólogo de Segismundo sobre la vida y el sueño, pero diría yo que este aplauso se debe más bien a la belleza de los versos, que el traductor alcanzó en este pasaje, que a su sentido filosófico.

La comedia se desarrolla en la escenografía de Karel Vaca quien la basó en el contraste blanco-negro: suelo cubierto por un tapiz negro, un sillón blanco y un globo de plata, un pedazo de roca negra. También el vestuario de los actores, incluso sus pelucas, guarda la misma oposición de colores. Para el fondo del decorado se sirvió de inmensas reproducciones de los grabados fascinantes de Jerónimo Bosch. Entre los actores es excelente Jirí Holy como rey Basilio; en cuanto al representante del personaje principal, Jirí Vala, creo que ni su tipo físico ni su carácter de actor corresponden o'namamente al papel de Segismundo, sin embargo, en largos monólogos sabe expresar la fuerza poética del texto de Calderón.



Jirí Vala, en «La vida es sueño»



Oldrich Vlach y Jan Preucil, en «El arquitecto...»

Para resumir lo que fue dicho, opino que hay que agradecer la iniciativa del traductor Vladimír Mikes y del director Evzen Sokolovsky gracias a la cual el público checo pudo ver de nuevo una de las obras cumbres de la literatura dramática española y europea y confrontarla con su propia formación cultural y su experiencia histórica.

## II

HASTA el fin del año pasado, el nombre de Fernando Arrabal, joven escritor español que vive actualmente en Francia y escribe en francés, fue conocido en Checoslovaquia tan sólo por un número muy restringido de especialistas en cultura y letras hispánicas. El 2 de diciembre de 1969, el teatro Na Zábřadlí —Teatro de la Baranda— de Praga estrenó su obra dramática **El arquitecto y el emperador de Asiria**; en mayo de este año, otro teatro de Praga, llamado DISK —siglas del Taller de Teatro del Conservatorio Estatal— presentó tres de sus piezas en un acto, bajo el título común **La bicicleta del condenado**.

Los críticos checos que comentaron estas dos representaciones pusieron mucho énfasis en hallar todas las reminiscencias y todos los parentescos del teatro de Arrabal con el arte y la filosofía universales —por ejemplo, barroco, misticismo, surrealismo, Freud, Kafka, existencialismo, teatro absurdo, **nouveau roman** francés, Goya, Henri Rousseau, etc.—. Sería ingenuo querer negar todas las influencias mencionadas —incluso se podrían añadir algunas más, ante todo las de origen español, como, por ejemplo, la poética de Valle-Inclán, el drama y la poesía de Lorca y Alberti—, sin embargo, opino que este fenómeno revela más bien el desconcierto de los críticos ante una obra demasiado inusitada que la poca originalidad de Arrabal. Su teatro no es convencional, pero tampoco encaja en alguna de

las tendencias actuales del drama universal. El autor mismo lo calificó de «teatro pánico», teatro que se empeña en provocar al espectador, atacar sus ideas fijas y costumbres automatizadas. Y ofrecerle, al mismo tiempo, un espejo, tal vez el espejo esperpéntico del Callejón del Gato, para que se vea tal como no suele verse, desde una múltiple perspectiva no habitual.

Fue muy probablemente este carácter de la obra de Arrabal lo que despertó el interés de Jaroslav Gillar, director del conjunto dramático del teatro Na Zábřadlí. Gillar es un hombre joven, aunque ya conocido en el mundo del teatro, incluso fuera del país. Entre sus éxitos podemos citar «teatro de un solo actor» **El diario de un loco**, de Gogol; montaje de las obras dramáticas de Slawomir Mrozek; descubrimiento del pintor ingenuo Henri Rousseau como autor dramático en **La venganza de una huérfana rusa**; el **Timón de Atenas** no tradicional de Shakespeare; adaptación dramática de **Las opiniones de Jerónimo Coignard**, de Anatole France.

Este año, en abril, su conjunto hizo una gira por Francia y la Alemania Federal; todo el mes de junio estuvo actuando, junto con la pantomima del mismo teatro —cuyo jefe es Ladislav Fialka— en la capital suiza: en el festival especial del teatro Na Zábřadlí, Gillar presentó con gran éxito también el drama de Arrabal.

**El arquitecto y el emperador de Asiria** —traducción del original francés **L'architecte et l'empereur d'Assirie**, por A. Fárová y J. Gillar— es una obra muy simple y muy compleja a la vez. Simple en cuanto a su trama, compleja en numerosas facetas en que hace reflejar el modo de ser del animal llamado «homo sapiens». Bajo la dirección de Gillar, los actores, Jan Preucil, como emperador, y Oldrich Vlach, como arquitecto, presentan en calidoscopio vertiginoso la historia de la existencia humana; en una atmósfera entre el presente, el pasado y el futuro, entre la realidad y el sueño, los dos hombres en vestidos de luchadores de jiu-



jitsu juegan a la vida y a la muerte, a los combatientes y a los amantes, a la crucifixión de Jesucristo y a la explosión de la bomba atómica, a los gobernantes y a los esclavos, al toro y al torero, a la compasión y a la crueldad. Es un verdadero concierto de gestos y muecas, de acrobacia y voces matizadas. Jan Preucil, con su gesto y expresión intencionadamente estilizados, sensible y cruel, soberbio, pero con temor inconfesado en los ojos encuentra su polo opuesto en O. Vlach, más blando, simple e inmediato. Creo que el continuo movimiento, lleno de tensión dramática y fuerza poética, que presenciamos en la escena del teatro Na Zábřadlí, supera el texto mismo de Arrabal que, a mi opinión, no ofrece grandes posibilidades puramente dramáticas.

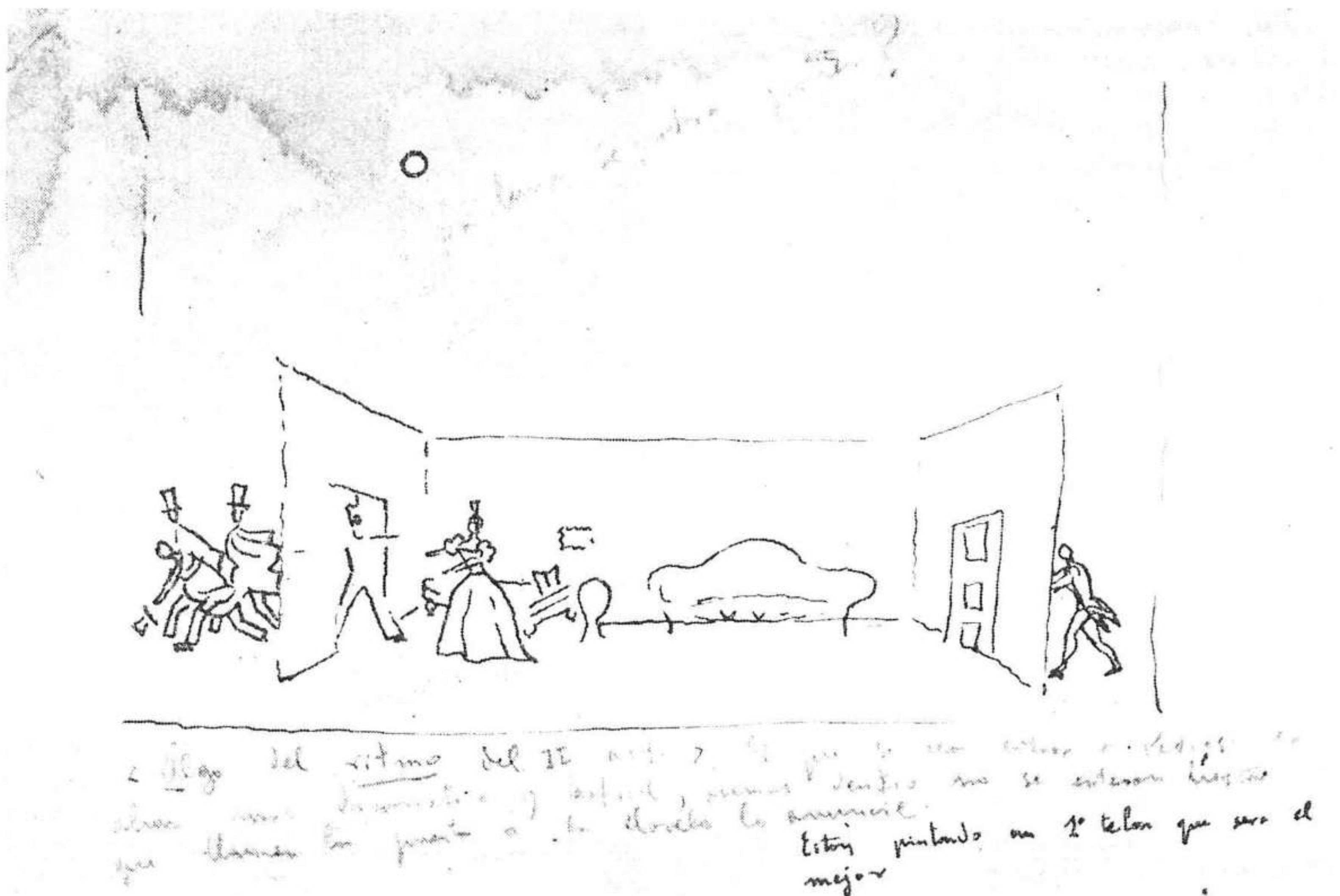
El teatro DISK fue fundado en 1945 como Taller del Conservatorio Estatal. Cuando en los años cincuenta se estableció la Academia de Teatro y Artes Musicales con el estatuto de escuela superior, DISK pasó al servicio de sus alumnos. Su repertorio corresponde naturalmente a este objeto. Sin embargo, ocurrió ya varias veces que descubrió una obra no conocida o un nuevo autor. Este es justamente el caso de Arrabal y nada importa que el teatro Na Zábřadlí lo presentó el primero. Fue un «descubrimiento» doble e independiente. Los directores de DISK, ambos alumnos del IV Curso de la Academia, optaron por tres piezas en un acto de Arrabal; Jan Novák se sirvió de la traducción de J. Konupek de **La juventud ilustrada**—*La jeunesse illustrée*—y **Una cabra sobre una nube**—*Une chèvre sur un nuage*—Ivan Zmatlík tradujo **La bicicleta del condenado**—*La bicyclette du condamné*—. Las estudiaron con los alumnos del III Curso y presentaron juntas bajo el título de la última de ellas, **La bicicleta del condenado**.

Las tres piezas son, hasta cierto punto, variaciones sobre un mismo tema: la posibilidad que tiene el individuo de vivir libremente. **La juventud ilustrada** y **Una cabra sobre una nube** lo desarrollan a través de la relación amorosa entre el hombre y la mujer—con algunos temas secundarios como, por ejemplo, la unión de ternura y crueldad en el amor—. En **La bicicleta del condenado**, el tema es tratado del modo más complejo: no hay vencedores por un lado y víctimas por otro. Incluso el más víctima de todos, el pianista, pasa momentos en que con la risa injusta e implacable ahuyenta a sus verdugos. Creo encontrar en esta pieza, a diferencia de las dos precedentes—e incluso de **El arquitecto y el emperador de Asiria**—, un tono menos oscuro, menos sin salida: la tercera voluntad del pianista de continuar haciendo su música, aunque sea con manos atadas.

Claro que esta última pieza ofrece mayores posibilidades tanto al director como a los actores. Sin embargo, las tres realizaciones tienen ciertos rasgos comunes: es, ante todo, la gran dinámica, propia de un conjunto tan joven como éste, unida a la pureza sorprendente del movimiento. Como el mayor éxito alcanzado por el teatro DISK considero la síntesis de lo dinámico, lo grotesco, lo burlesco con lo poético.

El público de Praga acogió las dos representaciones de Arrabal favorablemente, sin escandalizarse ni indignarse. Es verdad que a los dos teatros acude un público bien determinado: es, en su mayor parte, el público joven e intelectual—más joven en DISK más intelectual en el teatro Na Zábřadlí—. No obstante este hecho, creo posible afirmar que la acogida de Arrabal por los pragueños prueba que su obra alcanza a expresar la actitud—por lo menos el algunos de sus aspectos—del hombre moderno frente al mundo circundante y frente a sí mismo.

# LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA «MARIANA PINEDA», CONVERTIDA EN C



Dalí vio así la escena de los conspiradores

De Mariana y su noble heroísmo  
Oiga España su historia de horror:  
¡Maldición al atroz despotismo  
Gloria y prezo de Mariana al valor!

(Himno que se cantaba popularmente.)

**M**ARIANA Pineda ha sido en todos los tiempos inagotable fuente de inspiración. Los romances y cantares de ciego, poesía tan popular durante el siglo XIX, difundieron con profusión por toda España la tragedia versificada de «Marianita», la mujer que sufrió garrote vil por bordar una bandera para la causa liberal, en las postrimerías del reinado del «deseado» Fernando VII.

El 26 de mayo de 1831 quedó sepultado en el cementerio de Almengor el cuerpo roto de Mariana Pineda, y en él reposó hasta el 17 de mayo de 1836.

Para esta fecha había cambiado el tinglado político y, quitados ya los diques a la emoción popular, la figura de Mariana adquirió gigantescas proporciones literarias, líricas, plásticas y musicales. Todas las reformas del arte se inspiran en el heroísmo cargado de esencias románticas de la «bella de Granada». Estos cinco años de obligado silencio de resonancias evocadoras, desbordan ahora las musas y los corazones.

En 1836 se exhuman los restos, que durante veinte años recorrerán, en la fecha del aniversario de la ejecución, 26 de mayo, las calles granadinas en fervorosa procesión cívica, hasta que en 1856 queden definitivamente inhumados, caso insólito..., en la cripta de la catedral, rodeados de dignidades eclesiásticas.

A partir de este año se celebrará en la ciudad solemnemente el aniversario de la tragedia. El Ayuntamiento recoge la copiosa bibliografía dedicada a la heroína, en un folleto descriptivo

de los actos, funciones de teatro, conferencias, odas, poemas, himnos...:

*Día teñido de sangre y llanto,  
Día de luto, día de horror,  
Al recordarte lleno de espanto,  
Repite el alma ¡ay qué dolor!*

*Dicta y firma su pluma sangrienta  
La sentencia de muerte afrentosa,  
Y ni aun puede Granada llorosa  
El dolor que le aqueja expresar.  
En el banco de muerte se sienta  
Mariana cual una heroína;  
Y su faz en la argolla reclina  
Y prefiere morir a inculpar.*

*Día teñido de sangre*

Pero es el poeta granadino Federico García Lorca el que en nuestro siglo evoca a la heroína liberal con la más genuina emoción popular. Según Lorca, «Mariana Pineda venía pidiendo justicia por boca de poeta». La celebración del aniversario, por los años veintitantos, se había convertido en la «fiesta de la Mariana»: una verbena popular por el mes de septiembre, en la plaza dedicada a la heroína, donde se alza su estatua, de equívoca traza, y en la contigua del Campillo; con farolillos venecianos, puestos de turrón, tortas, nueces, acerolas y membrillos, y concierto de la banda municipal. Ya para entonces se había apagado el ardor político que despertara esta figura. Mariana Pineda era romance; el gesto de la mujer era leyenda vinculada al pueblo, desvaída la génesis del origen de su heroísmo. Por ello, Federico no enfoca el drama épicamente. No le interesa la versión histórica, sino la legendaria, «deliciosamente deformada por los narradores de placeta», según



# CIA LORCA,

## ERA

Por ANTONINA RODRIGO

sus propias palabras. Para García Lorca, Mariana era esencialmente: lírica, sencilla y popular, porque la figura había traspasado ya los linderos del mito y era agua de leyenda que pasaba por el río de la vida de generación en generación.

«La bella de Granada» era una sombra amiga de la infancia de Federico, con la que se sentía en deuda. «Vestida de blanco —le escribe a su amigo Melchor F. Almagro—, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminito secreto de mi niñez con un aire inconfundible. Mujer entrevista y amada por mis nueve años, cuando yo iba de Fuente Vaqueros a Granada en una vieja diligencia, cuyo mayoral tocaba un aire salvaje en su trompeta de cobre.» El poeta confía a su amigo: «Si tengo miedo de hacer este drama, es precisamente por enturbiar mis recuerdos delicadísimos de esta viudita rubia y mártir.»

Es esencialmente este entrañable e inmaculado recuerdo del poeta, por el cual subordina en la acción el tema político al sentimental. El interés del drama, según Federico, «está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota, que no tiene que ver nada con lo histórico, porque me lo he inventado yo». Así, el autor, funde en un mismo momento circunstancial la fuga de Sotomayor, ocurrida en 1828, y el fracaso de Torrijos, que tuvo lugar en diciembre de 1831, siete meses más tarde de la ejecución de Mariana. Lorca buscó la teatralidad de la huida del capitán, vestido de fraile, y el interés real del suceso revolucionario.

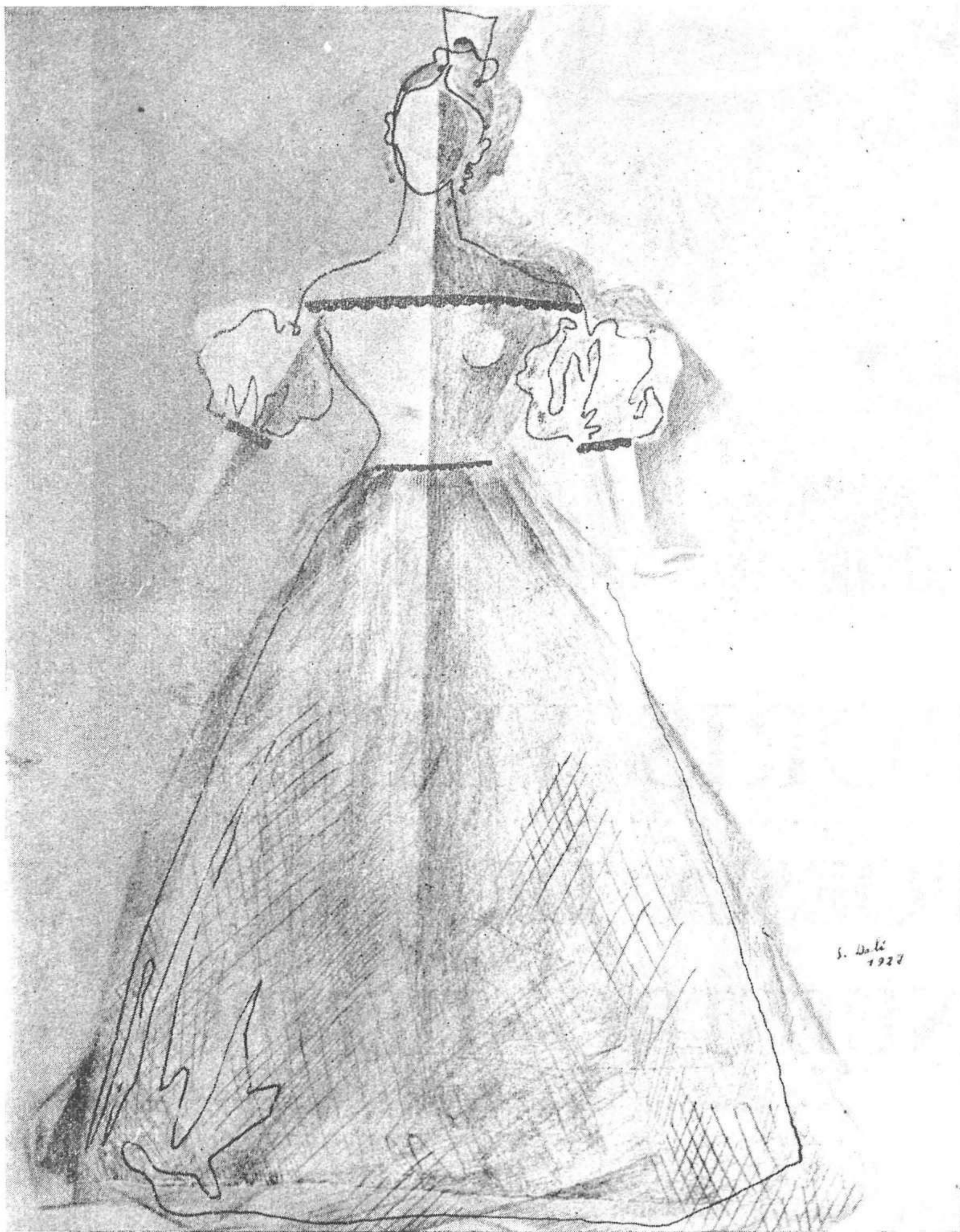
Y es que Mariana Pineda fue una de las grandes emociones de la niñez de Federico. «Los niños de mi edad, y yo mismo —escribiría—, tomados de la mano, en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me antojaba trágico:

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en cadalso por no declarar!*

Un día llegué, de la mano de mi madre, a Granada: volvió a levantarse ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún, que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor a la libertad.»

Así vivía la «bella de Granada» en el espíritu del poeta. En una interviú que le hace Francisco Ayala, en 1927, le dice: «Era obligación mía exaltarla. Y sentía ese imperativo.»

Irremediablemente tenía que ser una de sus primeras obras de teatro. Como tónica peculiar del teatro lorquiano, el tema palpita en el pueblo, cargado de esencias románticas y trágicas. Empezó a trabajar en ella hacia 1923, y hasta dos años más tarde no la considera definitivamente terminada. La subtítulo «Romance en tres estampas». Tras una negativa a llevarla a escena de Catalina Bárcena y Gregorio Martí-



Figurín de «Mariana Pineda», por Dedi

nez Sierra, por temores políticos a la dictadura del general Primo de Ribera, la obra la estrena la gran actriz catalana Margarita Xirgu, con vestuario y decorados de Salvador Dalí, en el teatro Goya de Barcelona, el 24 de junio de 1927.

Louis Saguer, el compositor que ha trabajado en Berlín con Piscator y ha hecho estudios en Venecia y París con Hindemith y con Milhaud, le ha puesto música a la «Mariana Pineda» de Lorca, y, recientemente, Louis Ducreux la ha escenificado en Marsella, con decorados de Bernard Baydé. La ópera de Saguer, que es premio de composición de Mónaco 1968, ha obtenido un clamoroso éxito. Al parecer, la partitura de Saguer es de un gran lirismo plástico, de exuberante colorido, cual un retablo barroco español. Sabemos por la crítica que barre y lo recrea todo, con ese doble lenguaje —politonal y atonal— que se mezclan con tanta naturalidad. A cada instante se da su nota exacta, sin que el instante anterior lo condicione. Hay audacias sorprendentes que, sin embargo, se armonizan admirablemente. A veces se piensa en Manuel de Falla —sobre todo en el cante—, y en los personajes de Mariana Pineda y de don Pedro, en medio de las muchachas con vestidos de faralaes. Los temas populares, como la canción de Mariana Pineda, al principio y al final de la obra, y el cante jondo, por tarantos y seguidillas, pasan ligeramente, con la acidez del limón quemado por el sol. La diversidad de ritmos es una proeza de gran belleza instrumental.

El único reproche que puede hacerse a esta ópera es, precisamente, su exuberante riqueza

de colorido, que sobrecarga su contenido dramático, dice la crítica. La acción es algo lenta en el primer acto, mientras que en el segundo la trama se desliza mejor y en el tercero el desenlace es perfecto. Saguer ama las voces y es por ello por lo cual nos ofrece una ópera muy cantada. Sus plenitudes tienen mucha altura, ásperas son sus rupturas, apasionados los diálogos, entre ritmos jadeantes. Todos los instrumentos cumplen fielmente su cometido, hasta para subrayar las esperas nerviosas de Mariana, su soledad, sus anhelos, sus esperanzas, todo dicho con elegante sobriedad. La crítica ha considerado «Mariana Pineda» como la obra de un poeta visionario, más que de un dramaturgo.

La realización de Louis Ducreux fue extraordinaria, y los decorados de Bernard Daydé, de gran belleza plástica. Domina el blanco: el del sol, cegador, el blanco triste del convento, el blanco ardiente de la casa vigilada por la policía, donde la valerosa Mariana canta una balada, mientras se acerca Pedrosa. Un vestuario estilizado realza la armonía del ambiente.

Mariana Pineda, la «Marianita» de nuestros corros infantiles, continúa siendo fuente de inspiración para poetas y músicos, y es que, en realidad, su mensaje de amor a la libertad sigue estando vivo entre nosotros:

*¡Yo soy Libertad porque el amor lo quiso!  
¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.  
¡Yo soy la Libertad herida por los hombres!  
¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!*

F. GARCIA LORCA





# BORIS VIAN, POESIA DE NUESTRO TIEMPO

Por ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

HAN tenido que pasar unos cuantos años para que la obra de Boris Vian, que muriera en 1959, se afirme y se extienda como la de uno de los escritores más grandes de los últimos años, hasta el punto, ¡quién lo iba a pensar!, y menos él, de que se le considere un clásico del siglo XX, creyendo su importancia como la de un nuevo Apollinaire.

Nació el 10 de marzo de 1920, en Ville-d'Avray Seine-et-Oise). Sus primeros años fueron felices, y no hay que buscar en su obra nada que indique una nostalgia por el tiempo pasado ni ninguna añoranza de soñados o prometidos paraísos. Boris Vian vivió sumergido en el presente y de él sacó las razones de su obra y de su comportamiento externo. En su actitud, aparentemente despreocupada, hay una gran dosis de heroísmo, pues desde su infancia era cardíaco y él decía con frecuencia que no llegaría a cumplir los cuarenta años, como así sucedió. Murió a los treinta y nueve años, el 23 de junio de 1959, en la butaca de un cine donde se pasaba, previamente a su estreno, la versión cinematográfica de una película basada en su novela *J'irai cracher sur vos tombes*. Había entrado en el local de incógnito, pues no estaba de acuerdo con algunos puntos de la versión cinematográfica de su novela y el disgusto de aquella versión pudo contribuir a su fin.

*J'irai cracher sur vos tombes* fue la primera novela que publicó, en 1946. Fue escrita, por una apuesta, en quince días.

Un editor amigo buscaba, para salir de la dificultad económica de sostener su editorial, una novela americana, de la serie negra que entonces hacía furor en París. Boris Vian se comprometió a escribir una novela de este tipo

en quince días. La novela se publicó firmada con el seudónimo de «Vernon Sullivan» y Boris Vian aparecía como traductor. Su publicación fue un acontecimiento editorial que superó todas las previsiones, y la novela, un éxito que dio buenas ganancias y ocasión de un proceso; pero pasado el escándalo y el entusiasmo de la primera época, la fama de Boris Vian se quedó eclipsada, para renacer algunos años después de su muerte, sobre las bases más sólidas del reconocimiento de su obra más valiosa.

Boris Vian fue trompetista, cronista de jazz, ingeniero, conferenciante, poeta, novelista, traductor, compositor, intérprete de sus canciones, dramaturgo, inventor; actor con Delannoy, Pierre Kast y Roger Vadim; pintor, autor de escenarios y comentarios para películas, autor de óperas, director artístico de casas de discos, creador de espectáculos, hombre de mundo y conversador brillante, apasionado de los coches antiguos y gran mecánico, ebanista, y ¿cuántas cosas más?

Aunque vivió dentro del existencialismo y fuera amigo de Sartre y comenzara su actividad de escritor colaborando en *Les Temps Modernes*, su personalidad no se puede encasillar en esta tendencia, y amplió el concepto del humor, con un oportuno sentido de la actualidad. Si hay un escritor libre, éste es sin duda Boris Vian, y si hay un artista despreocupado y que su arte sea la respuesta de esta esencial despreocupación que no es sino la afirmación de una personalidad y la llaneza de una actitud, es también Boris Vian, uno de esos artistas significativos para los que vivir, vivir hasta el límite, es el gran sentido de la vida, y que cuando trabajan, no lo hacen sino viéndolo intensamente, y, por tanto, su obra es

el reflejo de esta vida exuberante, dinámica, divertida, desenfadada. Boris Vian pertenece a esa serie de escritores que hacen del humor algo parecido a una metafísica, aunque ellos no le concedan excesiva importancia a la metafísica, o, en realidad, se la concedan muy poco, aunque, por otra parte, sus obras tengan muy serias implicaciones y se pueda deducir de ellas un concepto personal del mundo y de la realidad. Perteneciente al Colegio de Patafísica, ciencia que creara Alfred Jarry, es uno de sus representantes más destacados. Como los de otros importantes miembros, pueden citarse los nombres de Raymond Queneau, Jacques Prévert, Jean Ferry, Ionesco... En 1950, y con pocas semanas de intervalo, el Colegio de Patafísica asistió con idéntica satisfacción a la puesta en escena de dos obras singulares que revelaban para el teatro del absurdo a dos nombres importantes, ya dos clásicos del género: a Ionesco, con *La cantatrice chauve*, y a Boris Vian, con su *L'équarrissage pour tous*. La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, situada en un plano de libertad ante el lenguaje, ante las ideas, ante los convencionalismos (contra el primer convencionalismo que está es contra el del arte).

El mundo de Boris Vian es un mundo lleno de sugerencias, en el que los trascendentalismos que están presentes aparecen modificados por la ausencia, mejor, el desprecio de las actitudes engoladas, de cualquier tipo, tanto en la vida como en la obra literaria que quiere ser más natural, más a la altura de los demás, aunque en ella caben todas las libertades, todas las originalidades y las prodiga a cada paso. En una época en la que privaba una literatura de grandes preocupaciones, en la que la literatura de compromiso era la que tenía un prestigio mayor, él hace una literatura individualista que aspiraba a cambiar la vida, tal como quería Rimbaud, cambiando el individuo.

Frente a la rutina de las profesiones regulares, de la actividad única, él estaba por la actividad múltiple, la inquietud constante, la manifestación de la creación y el talento del individuo, sin trabas y sin encasillamientos. No fue un contemplador, sino un hombre, y tal vez influyó en ello el creer que su vida no iba a ser larga, y por eso quería sacarle a cada minuto su sentido sin dejarse engañar por las falsas sirenas, de cualquier tipo. Para él la verdad más importante estaba en cada hombre en particular, no en cuanto perteneciente a ningún grupo, sino en cuanto individuo que se desarrolla y se manifiesta. Su poesía está en la vida, en la imaginación, entre los amigos, al aire libre, sacándole la lengua a los convencionalismos.

*A tous les enfants qui sont partis le sac au dos  
Par un brumex matin d'avril  
Je voudrais faire un monument  
A tous les enfants qui ont pleuré le sac au dos  
Les yeux baissés sur leur chagrin  
Je voudrais faire un monument.*

El humorismo de Vian, que a pesar de todo está teñido de melancolía, es una protesta contra las circunstancias de lo real que condicionan la vida del individuo. Vian no quiere ser partícipe de una herencia que no acepta, que no siente como suya, que es la de los otros. Le interesa la vida, pero no en su aceptación más aceptada de la buena vida, sino la auténtica. Su estilo, al usar diferentes juegos de palabras, la jerga, el sentido literal de las palabras, le hace poseer un dominio que no es otro que el de los anticonvencionalismos.

Hace del absurdo un medio de expresión y de testimonio. Sus obras teatrales son muestras importantes de esta modalidad.

Boris Vian abarcó un amplio campo, concretamente hizo una obra muy destacada como compositor y autor de letras de canciones; llegó a escribir cuatrocientas y algunas alcanzaron un resonante éxito. Muchas las interpretó él mismo.

Como escritor, es autor de tres libros de poesía: *Barnumé Digest*, *Cantilènes en gelé* y, el más significativo de todos, *Je voudrais pas crever*, publicado después de su muerte. En cuanto a novelista publicó *Vercoquin et le plancton*, *L'écume des jours*, *L'automne à Pékin*, *L'herbe rouge*, *L'arrache-cœur*. También publicó una colección de novelas cortas, *Les Fourmis*, y póstumamente apareció *Trouble*



# NOTAS PARA UNA SOCIOLOGIA del ARTE

## AFLUENCIA MULTITUDINARIA A LAS GRANDES EXPOSICIONES: CAUSAS Y CONSECUENCIAS

Por PIERRE BORDIEU

dans *Les Andains*. Una de sus obras, aún inédita, al parecer más significativa, por los testimonios de las personas que la conocieron en su totalidad o parcialmente, es *Manuel de Saint-Fermain des Press*, en la que describe el ambiente de la época dorada del existencialismo. Como dramaturgo, han aparecido sus obras *Les bâtisseurs d'Empire*, *Le goûter des généraux*, *L'équarrissage pour tous*, *Le dernier des Méties* y también dos óperas. Es estimable su labor de periodista y de cronista de jazz. *En avant de zisique* es un elocuente testimonio de su conocimiento del tema. Firmadas como Vernon Sullivan, publicó las novelas de la serie negra *J'irai cracher sur vos tombes*, *Elles se rendent pas compte*, *Et on tuera tous les affreux* y *Les morts ont tous la même peau*.

En estos últimos libros aparece un Boris Vian que, sin estar a la altura de las obras firmadas con su nombre, le complementan. Estas novelas enlazan con su dedicación al mundo del jazz y con una concepción de la vida distinta de la europea, en la que descubre un sentido más nuevo, una mayor vitalidad. No son éstas las únicas ocasiones en las que ha firmado sus escritos con nombre distinto al suyo, pues también lo hizo en otras ocasiones, especialmente en sus colaboraciones periódicas en *Constellations*, entre 1948 y 1954. Pero su verdadero estilo se da en las novelas que publicó con su nombre, en las que resalta, con su anticonvencionalismo y su humor, la exaltación del amor y de la amistad. En las de Vernon Sullivan se propone deliberadamente dar oportunidad de suministrar al público un género que apetece; en el prefacio de *J'irai cracher sur vos tombes* dice, a diferencia de Henry Miller, que «n'hésite, en aucun cas, à faire appel au vocabulaire le plus vif». Vernon Sullivan, «songe plus à suggérer par des tournures et des constructions que par l'emploi du terme crui; à cet égard, il se rapprocherait d'une tradition érotique plus latine». Sin buscar trascendentalismos que se pueden ver en el erotismo de Miller, de Genet y sobre todo de D. H. Lawrence, en el erotismo de Vernon Sullivan se trata de hacer «concessions au goût du public». Pero a pesar de estas opiniones del propio Boris Vian, en sus concesiones hay más una actitud de provocación frente a una sociedad con la que no está de acuerdo.

Su última obra de teatro, *Les bâtisseurs d'Empire*, es sin duda una de las piezas teatrales maestras de nuestro siglo. Esta obra, que entra de lleno dentro del humor y del teatro del absurdo, tiene una serie de planos de comprensión que la hacen diversamente significativa. Lo que le ocurre a Boris Vian es que él no concede importancia a las ideas y las trata como con desprecio, pero el resultado es que entonces estas ideas resaltan en medio de las situaciones ridículas, de las salidas de tono, de humor, de desquiciamiento continuo en que somete al espectador. Pero difícil será que Boris Vian, que tanta importancia da al espectáculo por el espectáculo, no consiga hacer pensar al público. Como Jarry, tuvo el buen gusto de no dar importancia a sus personales dolencias y de revestirse de buen humor hasta el final, y ambos han sido dos de los escritores franceses que en más corto espacio han dejado una obra más nutrida. No se puede decir que su buen humor, su desparpajo, su aire de broma, les distrajeran del trabajo. Boris Vian, ese trabajador infatigable, murió, a pesar de todo, con el deseo de hacer muchas cosas para las que no tuvo tiempo, aunque no le faltaron ni voluntad ni intenciones.

A su muerte, su figura parece quedar eclipsada; pero en 1963, a partir de la reedición de bolsillo de su novela *L'écume des jours*, encuentra lectores a millares entre la juventud, y el número de sus admiradores crece por momentos.

Su obra, en la que deliberadamente no trata de enviar ningún mensaje, sino que es la manifestación de una manera de ser y de una concepción de la vida, da una gran importancia a la imaginación, y parece advertirnos de los peligros en los que la humanidad va a caer si no da mayor importancia al desarrollo de las facultades del individuo.

En todo demostró ser un poeta que, inmerso en la vida de los días que le tocaron vivir, extrajo de ella la inspiración para que las distintas manifestaciones de su personalidad tuvieran el signo de la poesía de nuestro tiempo.

Pierre Bordieu es un brillante sociólogo de cuarenta años que dirige en París el Centro de Sociología Europea y ejerce una cátedra en la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona. Comenzó su carrera científica como etnólogo e, interesado por el problema del pueblo argelino, publicó varias obras cuyos temas son: «Sociologie en Algérie», «Le déracinement» (traducida al español) y «Deux essais sur la société kabyle». Sus investigaciones culturales sobre la sociedad francesa dieron como fruto los siguientes libros: «Les héritiers» (traducido en español con el título «Los estudiantes y la cultura», Edit. Labor), «Un art moyen», «Les usages sociaux de la photographie» y «L'amour de l'art, les musées européens et leur public» (en colaboración con Alain Darbel). «Le métier de sociologue», publicado en 1968 es una reflexión epistemológica sobre la sociología, y recientemente ha escrito, en colaboración con J. C. Passeron, una «Teoría del sistema de la enseñanza», situando la acción pedagógica en el sistema de acciones de violencia simbólica. Pierre Bordieu tiene ahora en preparación varios otros libros, entre ellos uno sobre los conflictos universitarios y otro sobre las clases dirigentes y la teoría del poder.

Coincidiendo con una temporada de grandes exposiciones retrospectivas en Francia, hemos pedido a Pierre Bordieu que exponga para los lectores de LA ESTAFETA LITERARIA sus impresiones sobre el interés que despiertan entre un público muy heterogéneo esta clase de manifestaciones culturales, analizadas como verdadero acontecimiento social. La traducción se debe a nuestra corresponsal en París, María Fortunata Prieto.

La exposición retrospectiva de Matisse, inaugurada en el Grand Palais de París a finales de abril, es un acontecimiento popular, como lo han sido otras muchas grandes exposiciones presentadas con lujo de medios y una previa ambientación que ha actuado como soporte publicitario. El primer día se registraron ya cerca de 3.000 entradas pagadas y el ritmo de afluencia ha seguido en progresión. Como ejemplos anteriores citemos la gran retrospectiva de Picasso que atrajo 603.000 visitantes en sesenta y nueve días y la de los tesoros de la tumba de Tutankamen, visitada por 1.240.000 personas durante los siete meses que duró, en 1967.

Un público donde se mezclan categorías sociales muy diversas, unos admiradores circunstanciales que tal vez no habían puesto nunca los pies en un Museo ni en una Galería de Arte. Y es que el simple hecho de destacar la obra de un artista —o una escuela, o una época— le confiere un poder de atracción como acontecimiento social, como ceremonia mundana.

En efecto, las exposiciones excepcionales son, respecto al Museo, lo que las grandes fiestas religiosas son respecto a la misa co-

tidiana: a ésta acuden sólo unos cuantos fieles devotos, aquélla atrae a todos los feligreses y sirve para reanimar el fervor al reforzar, por medio de la solemnidad extraordinaria, las presiones espirituales que conducen a la observancia del rito. La afluencia es tanto más numerosa, en este caso, cuanto que la «mise en scène» puede apoyarse en un tema que resulte tradicional o familiar para el público, fuera ya del aspecto puramente artístico. Así, el éxito de la grandiosa exposición de Rembrandt en Holanda con motivo del tricentenario de su muerte, no puede desligarse de la popularidad nacional del pintor; de la misma manera que la mayoría de los visitantes que acudieron a las citadas exposiciones-homenaje de Picasso, en 1966, se sintieron atraídos tanto o más por el personaje extraordinario que por el contenido intrínseco de la exposición; el hecho de que Picasso sea «vedette» permanente de actualidad fue tan determinante como los valores estéticos de su obra. Es bien sabido que en toda experiencia de delectación artística hay una gran parte de satisfecha confirmación: el placer de reconocer lo que ya se conoce de antemano y, por ende, afirmarse como buen conocedor.



En los casos de obras o autores que, por su estilo, su posición privilegiada en el «panteón artístico» de una nación, son objeto de popular difusión, esa familiaridad con el tema puede extenderse a todas las clases sociales, sensibilizadas ya por la presencia cotidiana de ciertas obras de arte en objetos de decoración y uso doméstico (desde el calendario ilustrado a la caja de bombones). El análisis estadístico aplicado al público de esta clase de exposiciones permite establecer una certeza: la gran manifestación artística atrae puntualmente un número creciente de visitantes, de los cuales una buena parte no suele ir a los Museos y no entra en la clasificación de «clases cultivadas»; pero sirve asimismo de acicate a ese otro sector que sí se cultiva, en el que reactiva el sentimiento de obligación constitutivo de la pertenencia a la clase privilegiada de los cultos. Mientras que la visita ordinaria a un Museo, accesible a todos y en cualquier momento, no está motivada por influencias ni controles colectivos y poco intervienen las indefinidas circunstancias impuestas por el sentido de presencia y representación, las ceremonias colectivas entran en el programa habitual de prácticas obligadas que se imponen las categorías «pudientes», por el solo hecho de su posición social (programa de salidas a teatros, conciertos, inauguraciones, incluso viajes turísticos que actúan como fuerza coercitiva más o menos aparente).

Para comprender claramente el interés apasionado que los intelectuales demuestran por los fenómenos de éxito, como las exposiciones arriba citadas, hay que tener en cuenta que la relación del intelectual con la cultura encierra en sí toda la cuestión de la actitud intelectual en cuanto a su propia condición como tal. Esto no ha aparecido nunca tan dramáticamente como en la época actual al plantearse para la intelectualidad el fenómeno de la relación entre las clases populares y la cultura, fenómeno que encubre la posición del intelectual respecto a esas clases consideradas como desposeídas de cultura. Las clases populares tienen hoy una apetencia estética—o de cultura en general—comparable a la de las clases privilegiadas hace más de un siglo, pero esta exigencia del espíritu se caracteriza por una necesidad de comunión efectiva con la obra y con los co-espectadores de la misma, de ahí que los intentos de participación a la creación (última moda de la vanguardia artística) resulten siempre lamentables frustraciones, porque esa vanguardia requiere más capacidad de desciframiento que verdadera compenetración; la mayoría de las veces son elucubraciones cerebrales donde las clases poco cultivadas no pueden penetrar.

Un detalle que ilustra la preocupación de los intelectuales en cuanto se toca el tópico de la cultura popular, es la exagerada afectación con que se apresuran a destacar los menores indicios de una democratización del acceso a la cultura, tomando cualquier detalle más o menos banal como demostración inapelable: hay quien escribe, por ejemplo: «Había tantas señoras con abrigo de visón como obreros en mono de trabajo, extasiándose ante el cuadro "Les demoiselles d'Avignon", de Picasso», mientras otros afirman que la televisión «es el gran vehículo de mensajes culturales al

alcance de todos, accesibles a todos, idénticos para todos, igualando a todos, por tanto, al recibir el mismo mensaje».

Cualquier reflexión de buena voluntad acerca de la relación entre el pueblo y la cultura está predestinada a una serie de antinomias, que no son sino la máscara o la expresión de una profunda ambivalencia, cuando se olvida que, si separamos del conjunto a quienes detentan el monopolio cultural, el consumo del Arte, juega una función de distinción y de legitimación de la distinción: el actual acceso—potencial o supuesto—de las masas a las prácticas reservadas hasta hoy a los «happy few» sirve para acallar los escrúpulos democráticos sin rozar las certitudes aristocráticas de aquellos que tienen en sus manos, legítimamente, los instrumentos de apropiación de la cultura, en la medida en que esas prácticas, desvalorizadas por el hecho mismo de su divulgación, constituyen un homenaje más que la barbarie rinde a la cultura.

Es interesante comparar este fenómeno del acontecimiento artístico de masas—ligado a la consciencia intelectual y a la evolución de las clases populares—con el análisis que se desprende de un estudio serio acerca de la frecuentación de los Museos como expresión natural de amor al Arte. El Museo es el templo donde algunos elegidos penetran para nutrir una fe de virtuosos, o donde algunos conformistas o falsos devotos celebran una liturgia reservada a cierta clase. En nuestro libro «L'amour de l'art. Les Musées d'Art européens et leur public» (1) recogemos los resultados de minuciosas encuestas y comparaciones estadísticas llevadas a cabo en cinco países europeos: España, Grecia, Italia, Holanda, Polonia, además de Francia, y es oportuno mencionar aquí algunas de las observaciones anotadas.

Las características socio-demográficas del público que frecuenta los Museos son sensiblemente comparables en los distintos países que hemos estudiado. Aparece una neta mayoría de público relativamente joven en conjunto (37 % entre quince y veinticuatro años, de los cuales un 78 % son estudiantes) y las cifras, que decrecen regularmente a medida que aumenta la edad, disminuyen más todavía en las categorías menos cultivadas. Las proporciones según profesiones y categorías sociales son éstas, por término medio: 45 % de clases acomodadas y cultivadas (con número ligeramente mayor de mujeres que de hombres en Francia); 23 % de empleados y directivos de clase media (entre ellos un 5 % de maestros); 4 % de artesanos y comerciantes; 1 % de agricultores. Es de notar que los artistas o profesionales directamente relacionados con el Arte no aparecen tan numerosos proporcionalmente como para ser objeto de una clasificación por separado, y quedan incluidos en las cifras correspondientes a «clases acomodadas y cultivadas».

Es evidente la relación entre el nivel de instrucción y la práctica cultural la acción educativa de los sistemas escolares es tanto más eficaz y durable cuando se ejerce sobre individuos ya bien dispuestos hacia el Arte, por educación familiar, pero no cabe duda que los planes de instrucción pública pueden

(1) En la colección "Le sens commun" de las Editions de Minuit, París: "L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public", por Pierre Bordieu y Alain Darbel.

ejercer una decisiva influencia favorable. (Se puede citar como ejemplo Polonia, entre los países estudiados, donde la afición al Arte parece deberse en gran parte a la importancia dada a la formación cultural en los programas docentes.) Alrededor de un 75 % de visitantes de Museos, con poca variación de un país a otro, son personas que han seguido estudios secundarios o superiores. En general, los hombres son más numerosos en todas partes y en todas las categorías, con la excepción arriba indicada, seguramente por el mayor grado de instrucción masculina en la mayoría de los países (2).

El turismo ejerce una influencia limitada como atractivo de visitantes a Museos y monumentos artísticos, en cuanto a duración, y menos aún en cuanto a alcance en la continuidad. Como en el caso de las grandes exposiciones, el turismo está directamente relacionado con la capacidad económica y reactiva el sentimiento de obligación constitutivo de pertenencia a las clases cultivadas. «Venir a París a pasar unos días y no ver el Louvre...» «Ir a Italia de vacaciones impone ver las obras de Giotto y de Miguel Ángel...» «Al pasar por Madrid no puede por menos de visitarse el Museo del Prado...» Quienes se hacen estas consideraciones rara vez continúan las visitas culturales una vez reanudado el ritmo normal de vida, tras el viaje turístico.

Si bien es cierto que la inmensa mayoría de los aficionados al Museo concuerdan en estimar que las tarifas de entrada son baratas, cabe preguntarse si la capacidad económica no ejercerá de todas maneras una influencia específica en la frecuencia de las visitas, teniendo en cuenta sobre todo que a los gastos de entrada se añaden otros desembolsos inherentes, como es el transporte, considerable en las grandes ciudades, que suponen un freno aun en los casos de entrada gratuita, cuando se trata de ir en familia. Hay que anotar que, a medida que se eleva la jerarquía social, disminuyen las visitas familiares, porque las clases populares están más sometidas a ritmos colectivos.

Hay que considerar como factor importante, si no determinante, el carácter solemne, casi sagrado, que la mayoría de la gente atribuye a los Museos. El silencio, el imperativo de «no fumar» y «no tocar», la presentación, casi siempre fría, de las obras, la falta de indicaciones y facilidades para la comprensión, ejercen un efecto de distanciamiento sacralizante sobre el visitante, especialmente cuando pertenece a las clases más populares. Son muy curiosas las reacciones observadas a este respecto y vemos que, a veces, la cantidad y la antigüedad son valores primordiales para el visitante poco cultivado; el respeto moral prevalece sobre la admiración estética. «¡Hay que ver el mérito que representa todo este trabajo de tantos siglos!» «Se queda uno admirado de ver que hace tanto tiempo se

(2) Los datos relativos a España, que hubiéramos querido dar con mayor precisión, son poco explícitos, porque no hemos logrado obtener las respuestas necesarias. Digamos que la proporción de público femenino en los Museos es inferior al de la media normal (nos referimos, claro está, al público nacional). Esto se debe, sin duda, al hecho de que la población femenina en España está menos escolarizada que la población masculina.

trabajaba tanto y tan bien...» «Todo esto es muy antiguo y está muy bien...», quizá también sería interesante que hubiera Museos de todo lo que se hace moderno..., claro que entonces ya no serían Museos..., son opiniones ingenuamente reveladoras que aparecen con frecuencia entre las respuestas obtenidas en nuestros cuestionarios y encuestas.

De esto mismo se desprende que una mejor organización de guías, catálogos, carteles indicativos, y un montaje más vivo y moderno facilitaría la comunicación, suprimiendo ese carácter mágico, sacro, distante de los lugares dedicados al Arte, donde la masa del pueblo se encuentra con un terrible sentimiento de inferioridad. «Si hubiera alguien que nos explicara... Cuando se viene a un Museo por primera vez se encuentra uno perdido, no se acierta a ver nada, pero da vergüenza preguntar...». Esta impresión penosa no se produce, en cambio, en monumentos y edificios donde hay historia que contar, donde un guía detalla los hechos notables o pintorescos y describe los personajes que allí vivieron, el origen de los muebles u objetos exhibidos. Citemos aquí la protesta de un guía ante el conservador de una casa histórica en Brujas, que se proyectaba convertir en Museo: «No, por favor, si de esta casa hacen ustedes un Museo ya no vendrá nadie a visitarla.» Y seguramente que el hombre tenía razón.

En conclusión, llegamos a unas deducciones que aportan datos al planteamiento de la cultura popular. Las estadísticas revelan que el acceso a las obras culturales es privilegio de las clases cultivadas; no están excluidos más que aquellos que se excluyen por sí mismos, pero parece fundado invocar la desigualdad natural de las llamadas necesidades culturales. Es incontestable que nuestra sociedad ofrece a todos la posibilidad pura (teórica) del gozo estético, por medio de los Museos; lo cierto es que sólo unos cuantos tienen la posibilidad real de disfrutarlo. Definir científicamente las condiciones sociales y culturales de la frecuentación a los Museos—y, en general, de todo ocio cultivado—supone romper radicalmente con la ideología de las «necesidades culturales» que se basan en estimar como aspiración auténtica lo que no suele ser más que opinión y preferencia basadas en resultados de encuestas o estadísticas, sin tener en cuenta, precisamente, las condiciones económicas y sociales que determinan esas opiniones. No es obvio recordar que, a diferencia de las necesidades llamadas primarias, las culturales aumentan a medida que se satisfacen, de la misma manera que la conciencia de la privación decrece cuanto mayor sea esa exclusión real, y son los más completamente desposeídos de medios y de capacidad para asimilar las obras de Arte quienes menos conciencia tienen de tal carencia.

Si el amor del Arte es signo de elección que separa con una invisible barrera a los que están tocados por la gracia de la cultura de los que no recibirán nunca tal gracia, hemos de reconocer que todo, en esos sagrados templos que son los Museos—su carácter, su ambientación, su organización—, revela cuál es hoy su función: intensificar en unos el sentimiento de pertenencia a las clases privilegiadas y en otros el sentimiento de exclusión de la cultura.





# estafeta

## NOTICIAS

### PARTICIPACION ESPAÑOLA EN LA FERIA DEL LIBRO EN FRANCFORT

El Instituto Nacional del Libro Español anuncia que a la XXI Feria del Libro de Francfort concurrirán, por lo que se refiere al stand colectivo que patrocina el propio INLE, 95 editoriales españolas, con unos 2.500 libros.

Además, las grandes editoriales de Barcelona y Madrid suelen participar desde hace años con stands propios, por lo que la cifra total de editoriales hispanas presentes en Francfort superará el centenar.

### HOMENAJE A JORGE LUIS BORGES EN SAO PAULO

En el palacio de los Bandeirantes de São Paulo se ha celebrado una recepción en homenaje al escritor argentino Jorge Luis Borges, ganador del premio «Gobernador del Estado», que, dotado con 25.000 dólares, es el tercero en importancia económica del mundo, después del «Nobel» y el «Aspen». Asistieron el gobernador paulista y otras autoridades e intelectuales brasileños llegados de varios estados; escritores de diversos países participantes en el I Seminario de Literatura de las Américas y editores que se encuentran en São Paulo con motivo de la I Bienal del Libro.



### MARCELO CAETANO, DOCTOR «HONORIS CAUSA» POR LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El profesor Marcelo Caetano, jefe del gobierno portugués, ha sido nombrado doctor «honoris causa» de las facultades de Derecho y Ciencias Económicas de la universidad compostelana.

Según se ha podido saber en fuentes competentes, el acto de investidura se celebrará en el transcurso de este mes, en el parainfo de la universidad.

### RAMON HERNANDEZ, PREMIO «AGUILAS»

El premio de novela «Aguilas», en su tercera edición, le fue concedido a la novela *Ira de la noche*, de la que es autor el escritor madrileño Ramón Hernández, quien aparece en la fotografía. Tiene treinta y cinco años y es autor también de la novela *Palabras contra el muro*, finalista del premio «Seix y Barral». En el concurso de la ciudad murciana de Aguilas, fallado en la noche del 8 al 9 de agosto, quedó finalista la novela *Espejismos*, de Jesús Torbado; el tercer lugar fue para la novela *Géminis*, de Enrique Calvet Pascual.



### INVENTARIO DEL PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO ESPAÑOL

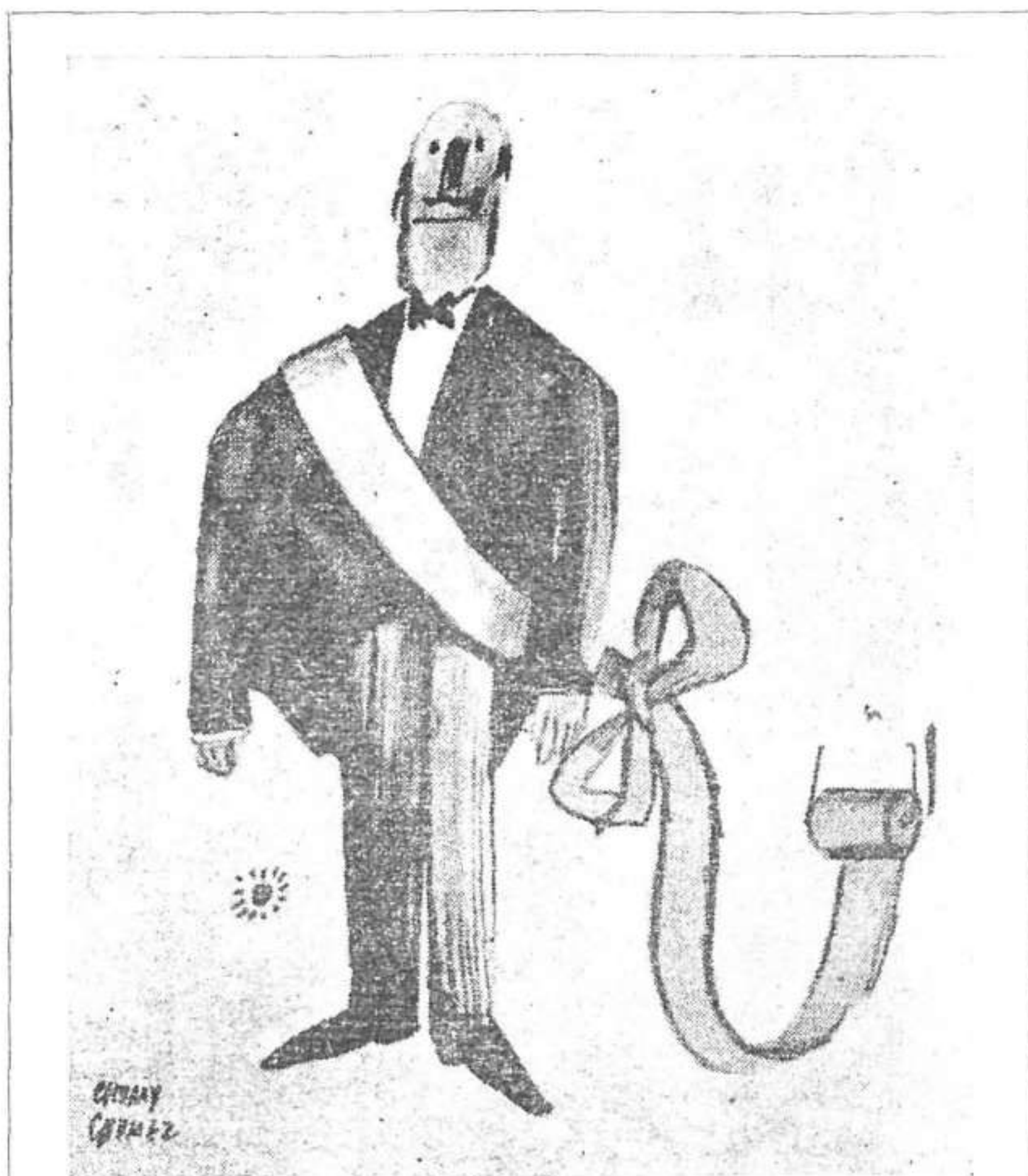
Con el tomo correspondiente a Valladolid y su provincia se ha iniciado la publicación del Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico Español, y la de los volúmenes de Madrid y Granada está prevista para finales del actual verano.

Este Inventario fue establecido por ley de 13 de mayo de 1933, pero por diversas causas—escasez de personal, falta de presupuesto, etc.—no se había realizado hasta ahora. En sus tomos se recogen cuantos edificios y objetos de interés histórico, artístico, etnológico, arqueológico y sociológico existen en las ciudades y pueblos de España, cuidadosamente reseñados y catalogados, y se realiza de acuerdo con las directrices señaladas por el Consejo de Europa para el establecimiento, en su día, del inventario de protección del patrimonio cultural europeo.



### EL TURISMO EN 1969

El director general de Promoción del Turismo, don Esteban Bassols, ha presentado el libro *El turismo en 1969*, en el que se recogen datos completos sobre la afluencia de turistas durante el pasado año, que alcanzó la cifra de 21,6 millones de visitantes. En la foto, un momento del acto.



### CHUMY-CHÚMEZ, PREMIO INTERNACIONAL

En el Salón Internacional del Humor y de la Caricatura que se celebra anualmente en Montreal (Canadá) y al que concurren profesionales de todos los países, el español Chumy-Chúmez ha obtenido el primer premio Internacional del Humor, por el dibujo que reproducimos, publicado en el número 385 de la revista Triunfo.





### HA MUERTO ROMAN ESCOTADO

En la tarde del día 11 de agosto pasado falleció en su residencia de San Lorenzo de El Escorial el escritor y periodista Román Escotado, tras larga y penosa enfermedad. Contaba sesenta y un años de edad y obtuvo el premio «Mariano de Cavia» y los nacionales de periodismo «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera».

### CONGRESO DE NOVELISTICA AMERICANA

Un congreso sobre la novela actual en la América de habla española fue inaugurado el 17 de agosto pasado en Puerto de la Cruz, isla de Tenerife; organizado por la Asociación Europea de Profesores de Español, participan en él cincuenta especialistas de Alemania, Dinamarca, Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos, Suiza y España.

Al acto de apertura asistieron las primeras autoridades provinciales y locales; el presidente y el secretario del Instituto de Estudios Canarios, con residencia en Puerto de la Cruz; numerosos catedráticos y profesores de la Universidad de La Laguna y de otros centros docentes de la provincia, y pronunció una conferencia, para fijar los objetivos y finalidad de esta asamblea, el presidente de dicha asociación, Franz Josef Zapp, delegado de Educación del gobierno de Baviera.



### MUERE LUISA SOFOVICH

En Buenos Aires ha fallecido la escritora y periodista Luisa Sofovich, viuda de Ramón Gómez de la Serna. Recientemente estuvo en Madrid para instalar el museo del autor de las «greguerías», y la fotografía de archivo corresponde justamente a esa estancia suya en la capital de España.

## Carta de Barcelona

# TRISTEZA EN LAS PALABRAS DE UNA CARTA

Por JULIO MANEGAT

TRISTEZA hoy, en esta carta del verano caliente, de las vacaciones a plazos o de las vacaciones de golpe, a pleno sol, a pleno derrroche de horas y de alegrías. Tristeza que comenzó horas después de haberles enviado a ustedes mi última carta. Es la tristeza de la muerte de un amigo, de un escritor, de un periodista. La tristeza de la muerte de un hombre que creyó en la ternura y que sufrió. ¿Quién que se entregue a la ternura no paga un alto tributo? Estoy hablando de Luis Marsillach, del hombre que escribía diariamente con el corazón más que con la pluma, del hombre que veíamos una y otra vez a las puertas del último camino y que, casi milagrosamente, resucitaba para alegría y amor de cuantos le queríamos, de cuantos le queremos, aunque ya no esté entre nosotros.

Sesenta y nueve años... Miles de artículos, de críticas teatrales, de generosidades... Recuerdo que mi padre me ha dicho muchas veces cómo el abuelo de Adolfo Marsillach, también se llama Adolfo, le animaba a escribir y a dedicarse al periodismo. Luego, ¡cuántas veces también Luis Marsillach me animó a mí en aquellos años de aventura teatral y, luego, en la dedicación al periodismo! Pienso que Luis fue la semilla indudable de la vocación teatral de su hijo Adolfo.



Luis Marsillach



Años y años de verle en teatros, en conferencias, en clases, en palabras habladas y en palabras escritas... Siempre con su sonrisa, con su picardía en los ojos, con su ironía que sólo era un mínimo escudo ante la ternura que le ahogaba, que le desbordaba. Y ahora se nos ha muerto en la plenitud del verano. Unos cuantos amigos, junto a Adolfo, le dimos tierra en el pequeño y casi romántico cementerio de San Gervasio, en lo alto de la ciudad que Luis tanto amó, que tanto glosó, que tanto sufrió. Llevaba unos años enfermo: primero el estómago, luego el corazón, luego un tumor maligno en la laringe... Se quedó sin voz pero «hablaba» en un bloc, en un sobre en un pedazo cualquiera de papel... Nunca perdió la alegría de vivir. Con humor, hace años, bajo su nombre escribió en sus tarjetas: «Paciente en Medicina».

Muchos nos queda de él. En obra realizada, en recuerdos, en afectos recibidos, en alegrías y hasta en emociones compartidas. Le gustaba, en sus artículos, hablar de Dios. Y hablaba de El como de un amigo que se sienta a la misma mesa que nosotros y nos pone la mano sobre el hombro para comunicarnos un poco de calor y de esperanza. Ahora El le habrá guiado en el inmenso camino hacia la Paz. Así se lo pedimos.

## UN POCO DE TEATRO EN LA CIUDAD SIN TEATRO

EL panorama del teatro en Barcelona durante el verano es el de una desolada pesadilla más o menos vodevilesca y estúpida. De los siete teatros abiertos (ciudad de dos millones y pico de habitantes), en la mayoría se dan vodeviles trasnochados y vulgarísimos, hay también dos comedias cómicas y una revista... Como para escoger.

Tal vez por ello me parece necesario destacar el esfuerzo de un grupo de teatro independiente, el llamado Gogo, que nos ha ofrecido un par de representaciones de la obra de Jorge Díaz titulada «La vigilia del degüello». Creo que el chileno, de padres españoles, Jorge Díaz, continúa viviendo en Madrid, ciudad en la que escribió algunas de sus más notables piezas teatrales, como por ejemplo «El cepillo de dientes» y ésta que han montado, dentro de la modalidad de café-teatro, que cada día se extiende más, los jóvenes entusiasmados de Gogo.

«La vigilia del degüello» es una pieza en un acto tenso, terrible, sumido en el miedo, en el pánico, en la dislocación vital del miedo, de la crueldad y de la burla. El tema base no es absolutamente original: el hombre, ciego en su camino de progreso técnico sin una resurrección humanística (y política y social), llega a la última locura: la destrucción atómica. De ella sólo sobreviven tres seres que son personas fuera ya de la realidad, del tiempo, de la misma existencia. Tres delirios, tres caos que se unen al

caos en su camino de destrucción, de aniquilación.

La obra es una protesta, un absurdo dentro de absurdo, una herida dentro de la herida: ¿seremos capaces, algún día, de destruirnos así? Es el tema de muchas otras motivaciones literarias de nuestro tiempo. La obra fue interpretada bastante bien—acaso con exceso de crispación—por las hermanas Leonart y por José María Fernández.

Y esto es todo por hoy, amigos. Septiembre dora ya las inmediatas vendimias. Pronto, sin darnos cuenta, el verano habrá dicho su adiós. Y vuelta a empezar.

## VARIACIONES EN EL «PREMIO KENNEDY»

EL director del Instituto de Estudios Norteamericanos, doctor José María Poal, ha hecho públicas unas manifestaciones en las que comunica que han sufrido variación las bases por las que se regía la concesión del «Premio Kennedy».

El «Premio Kennedy» tiene un evidente carácter humanístico. A partir de ahora se concederá a la obra que mejor exalte los valores de contribución al progreso de la Humanidad. El importe del premio, al que pueden concurrir escritores españoles o norteamericanos, es de pesetas 100.000 y la obra premiada será editada por el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. La dotación de este premio es española y procede de los fondos del Instituto. Las obras se convocan dentro de una amplia perspectiva: pueden ser obras de carácter científico, técnico, humanístico... Incluso cabe, cosa que nos parece muy bien, la poesía. Únicamente se ha excluido la novela.

## HACIA EL MUSEO Y LA FUNDACION MIRO

Va a construirse en Barcelona un complejo museístico de arte contemporáneo. Será la sede de la llamada Fundación Miró que consistirá en un conjunto de edificios que, casi seguro es ya, se alzarán en el espléndido Parque de Montjuich. Allí figurará permanentemente una exposición antológica de obras de Joan Miró. Además, la Fundación Miró contará con biblioteca especializada en arte contemporáneo, sala de exposiciones, talleres de restauración, etc.

Joan Miró se ha reunido ya con el alcalde de Barcelona y con los miembros del Patronato por el que se regirá la Fundación. Buena noticia es, pues, esta de la Fundación Miró. Ya podemos hablar, hacia un próximo futuro, de una dedicación Joan Miró en Barcelona.

## DE NUEVO, LAJOS ZILAHY EN BARCELONA

Lajos Zilahy, el famoso y popularísimo escritor húngaro, ha vuelto a Barcelona. Muchas veces nos ha visitado ya. Ama nuestro país y se encuentra muy bien en él. El escritor está planeando, y creo que las cosas llevan ya buen camino, la filmación en España de su famosa, e inolvidable, novela «Primavera mortal». El mismo novelista ha escrito el guión para la película. El autor de «El alma se apaga», de «El desertor», de tantas novelas que fueron «pasto» de miles de lectores allá por los cuarenta y cincuenta, ha paseado su cordialidad por Barcelona. Le gusta venir con cierta frecuencia.

## HOMENAJE A DIAZ-PLAJA



GUILLERMO Díaz-Plaja, que durante unos años ha desempeñado el cargo de director del Instituto Nacional del Libro Español, ha recibido el homenaje de los editores barceloneses. Nuestros lectores están informados del hecho, recogido en la sección «ESTAFETA-Noticias» del número anterior. Fue un acto emotivo, con bellas palabras en torno a la obra y a la actividad desplegada por Díaz-Plaja durante los cuatro años que estuvo al frente del INLE.



# "BOOM" CULTURAL EN ESTADOS UNIDOS

Por JOSE MARIA CARRASCAL



¿SE imaginan ustedes ocho horas de Shakespeare seguidas, al aire libre? En Stratford-Avon, tal vez; en Nueva York, nunca, pese a ser ésta la ciudad de todas las posibilidades. Pero si, aquí se ha dado, en el verano a punto de liquidarse, en el Central Park, con docenas de miles de espectadores.

Se habla de los millones de coches, automóviles y aviones particulares americanos, pero no se habla del «boom» cultural que está atravesando este país. Ya desde hace años las estadísticas nos muestran que en los Estados Unidos hay más pianistas que pescadores con licencia, tantos pintores como cazadores, doble de asistentes a conciertos que a los partidos de balse-ball y que el público de teatros sobrepasa, con mucho, a los esquiadores, jugadores de golf y pescadores submarinos juntos. No hablemos de estos museos, que se

ven concurridísimos, haga sol o caigan chuzos. «Una de las cosas que más me anima, dice el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, es ver que los soldados de permiso en nuestra metrópoli visitan mi museo con tanta asiduidad como suben al Empire Building.»

## LA MALA CONCIENCIA

Esta explosión cultural se inició en los años cincuenta debido, en primer lugar, al alza del nivel de vida que dejó, por una parte, mayor tiempo libre y, por otra, creó en el americano medio un deseo de igualar sus conocimientos humanísticos a los técnicos. Comparado con el nivel de la preguerra, el número de jóvenes norteamericanos que tienen hoy formación superior es más del doble. Por otra parte, «colleges» y universidades

se preocupan de la cultura básica más que nunca, ya por medio de los más variados cursos monográficos, ya organizando orquestas y compañías teatrales tanto entre sus estudiantes como con personas ajenas a la institución. Un instituto de Arte de la Universidad de California ha llegado a alcanzar, de una forma y otra, hasta 300.000 personas del Estado en un solo semestre. En el caso concreto de la enseñanza del español, hubo aquí un momento en el semestre de invierno de 1969 en que estaban dando clase Dámaso Alonso, Blecua, Torrente Ballester, Valbuena Briónes y otra docena de nuestros más renombrados investigadores literarios.

A ello debe añadirse el papel interpretado por los mecenas, ya individualmente, ya por medio de fundaciones, que gracias a una flexible ley de impuestos pueden ayudar a la cultura y hacerse un favor

a sí mismos. Las enormes sumas que se emplean en los centros de Artes son aportadas casi siempre por particulares, limitándose el Estado o el municipio a poner el terreno, así como a eximir de impuestos a la organización. Ello permite a los mecenas reducir a su antojo sus ganancias tasables—según entreguen más o menos a fines culturales—de forma que los impuestos que deben pagar son mínimos. Ellos, por otra parte, toman un puesto sin sueldo en el tinglado montado y viven exclusivamente de las enormes dietas asignadas al mismo. Queremos decir con ello que no todo es amor a las artes en el «boom» cultural norteamericano.

Otra faceta del mismo es cierto sentido de culpabilidad que siente el burgués anglosajón—de raíz puritana—hacia las actividades abstractas o artísticas, después de haber consagrado su vida a hacer dinero. En esa vehemente aspiración cultural de los mecenas norteamericanos hay mucho de reparación no sólo artística, sino también humana y aun social. «Los robos de gentes como Ford, Rockefeller y Carnegie, dice el director de la Escuela Dramática de Yale, Robert Brustein, se redimen en parte con sus fundaciones altruistas.» Mientras, el crítico literario Alfred Kazin describe el fenómeno como un «intento de unir ganancias de guerra y hermosura. La mala conciencia que origina la riqueza acumulada sin escrúpulos debe ser suavizada con la Cultura, adornada con las Artes.»

## CULTURA DE CONSUMO

No es todo, sin embargo, mala conciencia y evasión de impuestos. El fenómeno es más profundo y general. Aparte de los nuevos «Médicis» existen hoy en Norteamérica millones de personas que se sienten atraídas por el arte y la cultura, más que por el placer que les representan, porque ambas se han convertido en productos de la sociedad de consumo. Hay ya supermercados donde puede uno llevarse en el carrito, junto a los menús instantáneos, cuadros al óleo, libros de poesía y enciclopedias. Un buen retrato, que lo digan los pintores españoles que han caído por aquí últimamente, es ya un símbolo de estatuto social tan importante como un Cadillac o un abrigo de visón. Más aún, para que la señora pueda exhibir sus nuevas pieles y el señor su smoking última moda es necesario construir en las ciudades más apartadas «centros culturales», ya en mármol, ya en plástico, depende de los gustos del alcalde de turno, donde igual se dan conciertos, que se juega al hockey, que se pronuncian mítines políticos. De la calidad, naturalmente, no puede responderse, pero como decía el crítico musical del New York Times, tras oír en Albuquerque, Nuevo Méjico, a la orquesta local interpretar la Novena Sinfonía: «¿No es mejor una mala Novena Sinfonía que ninguna?»

Nadie venga, pues, en busca de delicadezas a este «boom» cultural americano. Por ahora priva la masa y el país sigue teniendo rango mundial tan sólo en la literatura, en el teatro especialmente. Pero estemos seguros de que dentro de algunas, no muchas, generaciones, los Estados Unidos recogerán en otras artes la cosecha de esta siembra.



# la otra orilla

Por JOSE LUIS VIGIL MARI

y pudo o no ser así, todo viniendo de golpe a la memoria y creando una nueva historia a partir de ese conglomerado absurdo de carreras, trozos de frases, luchas por la otra orilla, miradas de Teresa y sonrisas. Porque bruscamente era sólo eso: Teresa riendo con el rostro medio oculto por el pelo, el ruido de las botas en la calleja, el río. Esa serie de imágenes tuyas y de Enrique, corriendo los dos calle abajo, haciendo sonar los tacones de las botas en los guijarros de la calleja (¿o era sobre el pequeño embarcadero de madera?). Era como ir viendo fotos en silencio, rectángulos de papel mojado recién salidos de la cubeta de líquido amarillento, verte sonreír sin ruido, reconocerte como ante una vieja foto escolar rodeada de compañeros desconocidos, verte hacer un gesto inmóvil hacia la izquierda como para apartar un obstáculo imaginario, esa mano de Enrique que ciñe tu cin-

tura, los dos perdiéndoos al final de la calleja, hacia el río. En un momento dado, Teresa nos propuso el enigma; dejó de reír y se puso tremendamente seria. Habló de un campesino que regresaba a su casa habiendo comprado en el mercado vecino unas coles, un cordero y un lobezno. En el camino encontró un río, y como único medio de vadearlo, una frágil barquita que sólo podía transportar a una persona y un peso ligero. Al parecer el enigma residía en el orden en que debía pasarse a las coles, etc., teniendo en cuenta que el lobezno se comía al cordero, y éste, las coles. Enrique la envió al cuerno y echó a correr. Pero, en realidad, ¿por qué llevábamos toda la tarde en el pueblo entretenidos en juegos ridículos? ¿Por qué Enrique se había empeñado en venir con nosotros a arreglar la casa? Y puestos a preguntar, ¿por qué habíamos hecho caso a Teresa? Esa salida

absurda, tan de ella, llena de misterio, cruzar el pequeño bosque y el río para llegar a la casa en lugar de la carretera y el puente y la casilla abandonada y las cosas de siempre. Hacernos dar ese rodeo estúpido tan sólo porque tiene ganas de jugar, perderse en el bosque o encontrar enanitos cabreados.

Y Enrique dijo que llegaba primero. Echó a correr calle abajo y Teresa detrás, los dos calle abajo hasta perderse al final de la estrecha y pendiente calle. Los dos cuerpos juntándose, corriendo, empujando Teresa para no dejarle avanzar, y manotazos hacia atrás Enrique para soltarse de aquellas manos que intentan agarrar el jersey y chillidos. Los dos corriendo calle abajo, y el ruido de los tacones en los guijarros y el pueblo y las paredes de blanco y todo fundiéndose en una sola imagen, primera, desordenada y absurda, desconocida, como cuando que-





# EL ALERTA

Por ANGELES SANTAMARIA

*El profesor Freeman, rodeado de sus colaboradores, recibió a los periodistas, convocados en rueda de prensa, para darles a conocer el descubrimiento sensacional que su equipo había logrado tras muchos años de trabajo, en el Centro de Ordenadores de Psicología y Sociología Aplicadas.*

*Había gran expectación en torno a convocatoria tan desacostumbrada, y se suponía que las declaraciones anunciadas iban a ser trascendentales, ya que el profesor Freeman nunca se había mostrado propicio a dar publicidad sobre las investigaciones que él y su equipo realizaban. En cambio, en esta ocasión, parecía extremadamente cordial y comunicativo. Sin dilación comenzó sus manifestaciones diciendo:*

*«Señores, les hemos reunido aquí con el propósito de comunicarles el importante descubrimiento que acabamos de obtener, en nuestra búsqueda incansable para el mejoramiento de los individuos y los pueblos.»*

*«Mi equipo —prosiguió— venía trabajando desde hace tiempo, en la consecución de una clave que pudiera corregir, automática e inequívocamente, los datos precios suministrados a los ordenadores psico-sociológicos. Hasta ahora éstos han sido utilizados con éxito escaso, por no decir nulo, en el pretendido aprovechamiento racional de los verdaderos e inéditos valores existentes en la persona humana.»*

*«Hoy podemos afirmar, plenos de satisfacción, que hemos conseguido nuestro anhelado objetivo. La clave VERIS (Valoración Exacta de los Recursos Individuales del Subconsciente) permitirá al ordenador realizar la corrección precisa, mediante la emisión automática de un cuestionario clave, específico para cada dato que haya recibido previamente. Al responder a dicho cuestionario el individuo sometido a valoración desvelará todas las cualidades y posibilidades auténticas de su personalidad, sin que puedan darse falseamientos intencionados o inconscientes de ninguna clase. Los datos ciertos serán procesados nuevamente y el ordenador comparará, seleccionará y agrupará los informes obtenidos, con otros individuales y colectivos que tendrá almacenados. Finalmente determinará racionalmente el destino de cada persona, eliminando así gran parte de los factores perturbadores del quehacer humano.»*

*Los periodistas hicieron a continuación sucesivas preguntas y objeciones, a las que Freeman contestó con firmes argumentos que salían al paso de los inconvenientes apuntados.*

*«Nuestras previsiones —dijo— se han enfrentado ya con todas las dificultades sugeridas por ustedes, y hemos visto que pueden superarse por completo.»*

*«En lo referente a gastos y disponibilidades*

remos recordar y empezamos a construir esa imagen que deseamos ver, que creemos que es recuerdo y de repente se nos pierde, se nos va entre mil cosas que apenas tienen sentido. Teresa, que está a punto de caerse, se va a caer, y Enrique parece que no tenga ninguna intención de dejar la carrera y pararse a ver, cogerla del brazo y acercarle el rostro preguntando si está bien, si se ha hecho algo (daño o algo así). Están ahí: Teresa echada entre los arbustos, riendo, y Enrique, que empieza a reírse parado a su izquierda, mirando cómo hace esfuerzos por soltarse, por desenredar el pie de entre los matorrales. Teresa y Enrique, perdiéndose más allá de los árboles. Es como tenerlos cerca ahora, sentirlos escondidos tras los árboles conteniendo la risa; ese estallido de risa que Teresa trata inútilmente de reprimir mientras Enrique la coge suavemente por la cintura, una leve oscilación de las ramas a mi derecha. Más allá de los árboles. La caja de libros se empuja en resbalar lentamente hacia el suelo y empieza el goteo intermitente de libros a través de la abertura del fondo. Los siento caer, enredarse entre los pies; siento su pérdida, su abandono ahí a lo largo del camino. Estoy construyendo un nuevo sendero a base de Paz, y Cortázar, y Mussil, y Góngora, y Engels, y Barthes. Todo un sendero que se pierde más allá de los árboles, con sus curvas, sus inútiles rodeos, sus rastro de antiguas pisadas. Le oigo reír al otro lado de los árboles, de ese desnivel que impide ver el río desde el sendero. Sus risas, confundidas por encima del viento; ahora ríe él; ahora ella. El ruido del agua, el viento y las risas esperándome al otro lado del bosquecillo. Y esa condenada caja que se niega a adoptar la forma de tal y se deshace entre mis manos, se escurre por el estómago y se convierte en un bulto extraño, de cuerdas, cartón y libros, todo eso cayendo monótonamente a los lados, y risas. Parece que va a ganar Enrique. Están llegando ya junto al pequeño muelle de madera, y las botas de Teresa sueñan de ese modo tan particular, como sólo pueden sonar unas botas al correr rítmicamente sobre un pequeño embarcadero de madera. Ahora Teresa y Enrique están abrazados riendo junto a la vieja barca despintada. Enrique está mirando hacia el sendero y grita algo. Me está mirando a mí y me grita por encima del ruido de las botas al golpear los guijarros de la calleja; a mí, que me acerco lentamente con el enorme paquete de libros bajo la barbilla, sujetándolos a la vez con las manos y la barbilla, casi sin ver el camino, y con los gritos de Enrique encima y las risas de ellos, esperándome en el embarcadero junto a la pequeña embarcación recién pintada de rojo. «Me gustan las barcas» —dice Teresa—. «Una vez alquilamos una en Puigcerdá y...» Enrique está tirando de la cuerda y la barca se mueve suavemente hasta quedar completamente arriada a la oscilante construcción de madera. Teresa está haciendo bromas a base de incluir la palabra orzar en las frases, y yo intento desesperadamente que el paquete de libros no se me vaya rompiendo —como está sucediendo realmente— y los libros no se escurran entre el papel y los cartones y las cuerdas (quizá demasiado flojas) y se vayan esparciendo por el suelo. Plaf. Ya está. Y plaf. Y otro, y así hasta que consigo bajar el paquete al suelo, y ya no se oyen más libros golpear contra las tablas del embarcadero.

Enrique está ya sobre la embarcación, con el cuerpo echado hacia atrás y estirando la cuerda para volver a colocar la barca en la misma posición de antes que el impulso de Enrique al saltar la alejara unos metros, todo lo que da la cuerda. Teresa está jugando con la argolla que mantiene sujeta la embarcación. «Si suelto la cuerda —dice— te vas a ir río abajo y llegarás al mar.» ¿Por qué esa carrera sigue estando entre nosotros, ese rato en el bosque? Me quedo mirando fijamente, los ojos fijos en un lugar determinado de la espalda, justamente donde debe estar el cierre del sujetador, puesto que hay como un bulto, una leve interrupción en la curva de la espalda bajo la blusa. Estoy esperando que Teresa suelte la cuerda y caiga

al agua con un ruido de agua movida, como cuando tirábamos piedras a los pozos, sólo que más suave, más abierto y sin ese golpear del agua contra las paredes y ese vacío que armaba la piedra y que nos hacía creer que efectivamente habíamos conseguido hacer un agujero en el agua. Pero no, porque estoy escuchando atentamente y aunque estoy dispuesto a admitir que la cuerda se deslice lentamente por las tablas y vaya a caer en el agua con suavidad, casi sin ruido, no oigo absolutamente nada. Enrique está ridículamente encorvado sobre la barquita intentando hacer gestos a Teresa para que suba y no perder el equilibrio por eso y caerse al agua, con el inevitable ruido de la piedra al caer en el pozo y hacer el agujero. Y Teresa, que no quiere subir, que hace bromas, que se ríe, y Enrique, que dice muy seriamente que no puede remar, que no, no sé qué de la muñeca torcida y el río, todas esas excusas que ha podido armar en apenas unos segundos sólo porque ya no quiere seguir jugando de ese lado, ya no quiere saber nada del río y la otra orilla. Y aparece de pronto o no un anciano vestido de pana y sin largas barbas que sonrío y dice que no, que dejemos de jugar con la barca, que no está para eso. Y Teresa le cuenta la historia, la venida a través del bosque y la casa, allí, en la otra orilla, y mi paquete y las ganas que tiene de tomar una ducha y acabar con todo, y sonrío, y el viejo dice que sólo podemos pasar de dos en dos, o uno y el paquete de libros, que está demasiado vieja para más. Como si fuera tan sencillo todo.

Siempre la sensación de estar viviendo algo anterior, que hemos repetido ya esos gestos, esa incertidumbre, ese miedo. Porque el anciano ya ha desaparecido o no y Enrique dice que voy a tener que hacer tres viajes: Teresa y él y el paquete, que ha de ser así si queremos llegar de una vez a la casa, que ya está harto. Y cómo pudo mezclarse todo eso? (la pequeña embarcación despintada, Teresa, y el río, y el paquete, y las coles, y Enrique). Fue como confirmar que algo se había roto, o abierto, que por un momento todo era posible y podíamos convertir las fotografías en imágenes y los enanitos en princesas y Teresa en un pequeño cordero asustado. Porque insistentemente venía esa imagen, el recuerdo, un labrador y la barquita despintada, y las coles y el lobezno, y Enrique y el cordero y todo se volvía una sola imagen, la confusión, o la idea de que iba a pasar algo, cualquier cosa que nos descolocaría a todos, que nos obligaría a luchar por la otra orilla, que sería Enrique y el lobezno, y las coles y los libros, y el cordero y ella, y el río y todo juntándose hasta confundirse.

«Primero pasa ese condenado paquete de libros», dice Teresa, y se vuelve como desentendiéndose de lo demás; se pone de espaldas a nosotros, indiferente al desarrollo de la travesía. Y, desde luego, no puedo pasar primero el paquete y dejarlos solos, dejar a Teresa. «Así no te miraré los libros y los papeles», insiste sin ya mirarme y como enfadada. Entonces he de pasar a Teresa, pero a quién luego? Y vuelve la historia del labrador y las coles, ese sudor frío de los instantes eternos, porque todo va a pasar en un instante y es como arrojarse al agua; uno tiene que abandonarse a lo que está ocurriendo, adelantar un pie y cargar ahí el peso del cuerpo, echarse hacia delante, dejar que ese leve impulso continúe de cualquier modo, adelantando el otro pie, haciendo algo, dejarse llevar por la trágica ridiculez de tantas y tantas cosas. Porque la historia era ésa: eras tú y el cordero, y Enrique y el lobezno, y los libros y las coles, y yo y el labrador, todos combinándose hasta el infinito hasta el absurdo de cualquier tarde.

Y sí, sólo pudo ser así; primero Teresa y luego las coles, y de vuelta llevando de nuevo a Teresa para que no se instale entre mis cosas y entonces Enrique y de nuevo Teresa, así, como un sueño, porque es fácil imaginar a Enrique inclinado sobre Teresa, acariciando suavemente el cabello y sobre sus labios, mientras las botas golpean los guijarros de la calleja y el río.



# ADOR

de material para la puesta en práctica y ejecución del proyecto, he de decirles que hemos señalado un plazo preparatorio de cinco años, suficientes para disponer de todas las instalaciones y medios precisos. Esto supone un esfuerzo económico gigantesco, al que podrá hacerse frente mediante presupuestos extraordinarios, que fácilmente serán amortizados por los espléndidos beneficios que se obtendrán en corto plazo.»

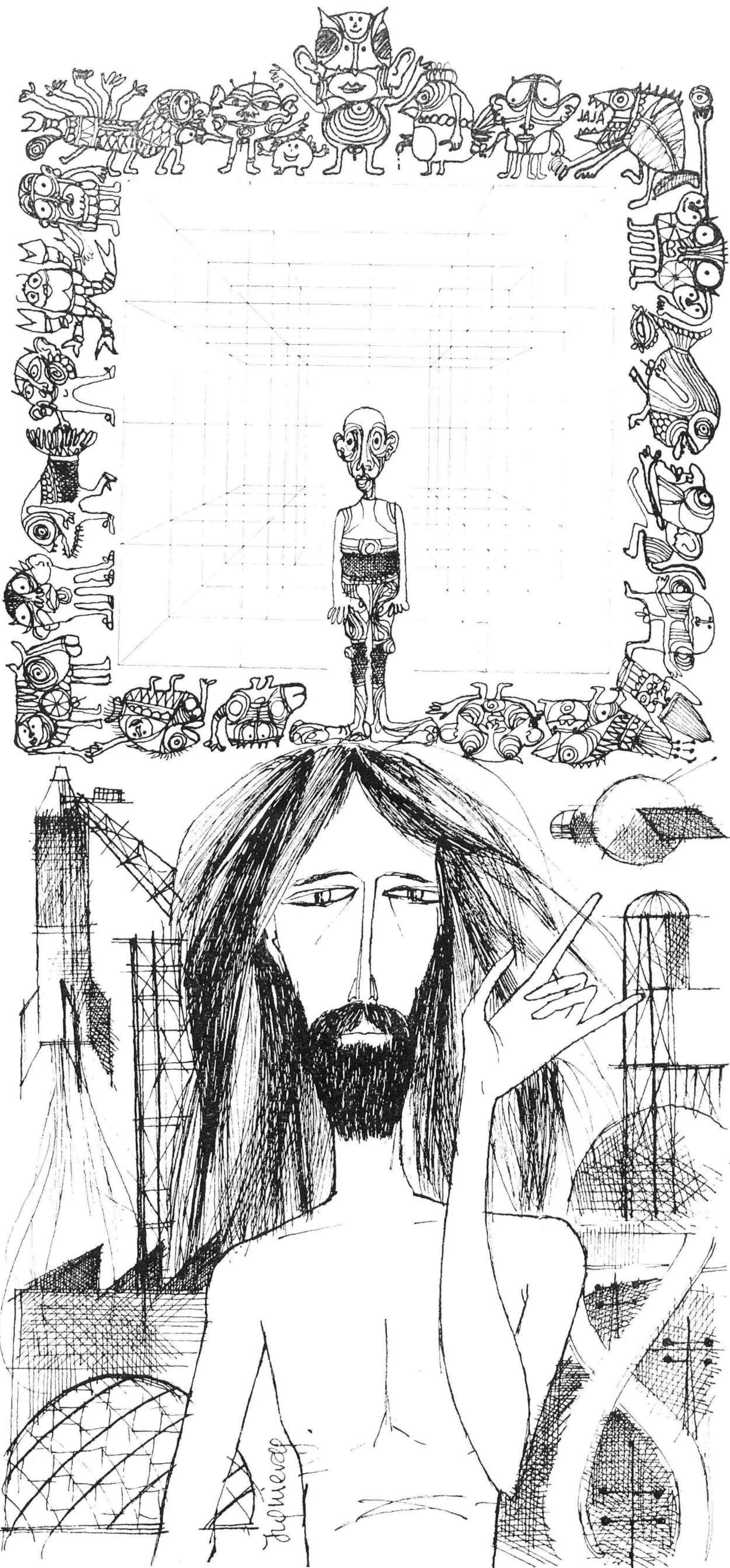
«Mas no es ésta la principal objeción que me han propuesto ustedes. Se ha dicho por algunos que tal estructuración coercitiva de la sociedad, llevada al extremo de dirigir incluso el pensamiento, la conciencia y los sentimientos del hombre, atenta a la libertad y dignidad humanas.»

«Pero opongo yo. Subordinar los derechos individuales al bien común ha sido norma constante en todas las sociedades que se han sucedido a través del acontecer histórico. Si ahora la técnica nos permite poner en práctica esta ley de un modo más absoluto y racional, no es utópico asegurar que podrá lograrse una auténtica felicidad colectiva.»

«Sabemos a qué condujo, durante el pasado siglo XX, el culto exagerado a la libertad humana. Por considerar inalienable el derecho de los hombres a pensar según su propio criterio y además a actuar de acuerdo con él, proliferaron, principalmente a partir de 1985, toda especie de rebeldías individuales y colectivas. Se juzgaba intolerable el sometimiento a cualquier autoridad y los pueblos más poderosos se vieron abocados al caos y a la destrucción. Los individuos, buscando incansablemente una felicidad ficticia, fueron dominados por el alcoholismo, las drogas y las aberraciones sexuales, vicios que les condujeron en muchos casos al suicidio.»

«No es exagerada esta sombría visión de lo ocurrido. Pocos fueron los que se mantuvieron íntegros en aquella civilización del bienestar y el consumo, porque, aun sin caer en dichos extremos, un sentimiento de frustración obsesionaba sus vidas y, llevados por el afán de evasión, eludieron todo sentido de responsabilidad ante la sociedad, y esterilizaron con su conducta los progresos que de los avances científicos cabía esperar. Solamente cuando se impuso la cordura y se implantó el régimen autoritario que limitó los excesos derivados de la autodeterminación individual y colectiva, fue posible forjar el sistema social que hoy mantenemos.»

«Ahora, con el hallazgo de la clave VERIS, el porvenir se ofrece todavía más halagüeño. El conocimiento de lo que el ser humano lleva dentro permitirá controlar sus reacciones hacia el bien o el mal y desaparecerán los odios y





rencillas, porque no habrá diferencias ni discriminaciones por ningún concepto. Cada uno cumplirá el cometido asignado, sin sentirse defraudado en sus derechos e infravalorado en sus aptitudes. Estas no se perderán; por el contrario, se harán patentes e incrementarán en un proceso de continua y exhaustiva superación. Todos se realizarán plenamente y verán colmadas sus más ambiciosas aspiraciones. Una política matrimonial completamente dirigida, según cuidada selección biológica, hará que surjan nuevas generaciones de individuos con aptitudes definidas para cualquier finalidad específica.»

«Aunque no desaparecerá el factor aleatorio de la vida humana, sus consecuencias negativas podrán ser paliadas y reducidas al mínimo.»

«Contando con estas inmensas posibilidades, el Estado, basado en su autoridad y en los medios de que dispone para imponerla, planificará una sociedad perfecta, en donde la vida familiar, profesional, moral y afectiva de los ciudadanos quedará orientada hacia un óptimo rendimiento, indispensable al bienestar general. Nadie se evadirá del destino que se le señala. Revisiones periódicas, realizadas por los ordenadores, marcarán nuevas directrices a seguir, en el caso de que sean necesarias modificaciones. De ese modo el sistema arbitrará las medidas precisas para su inmediata autocorrección.»

«Además tendrá unas cualidades de expansión sin precedentes. Esperamos que nuestra esfera de influencia se ampliará de tal forma, que en muy pocos años todos los pueblos del planeta estarán incorporados a este revolucionario concepto de la vida que cambiará por completo la faz de la tierra.»

«Eso es todo, señores. Espero no se les escape la trascendencia de este singular descubrimiento, hito luminoso en la historia de la humanidad.»

Ha pasado medio siglo. La sociedad del año 2075 no es, ni mucho menos, el paraíso que vaticinó el profesor Freeman hace diez lustros. Se llevó a cabo el proyecto en las etapas previstas, pero pronto surgieron rebeldías contra el sistema. Las masas, despersonalizadas, aparentemente se conformaban con su vida reglamentada en todos los aspectos. Ciertamente tenían satisfechas sus necesidades materiales y sus apetencias habían sido convenientemente orientadas de acuerdo con los intereses estatales por medio de drogas modificadoras de la personalidad.

Cualquier ideal capaz de abrirles un nuevo horizonte había sido sofocado y eliminados los espíritus innovadores. El arte, deshumanizado, no podía salirse de los cauces trazados, la poesía, la pintura, la cultura y la música se debían a un proceso más de los ordenadores.

En suma, éstos regían y tiranizaban con sus decisiones el vivir de los humanos y también la muerte puesto que se implantó la eutanasia. Ancianos, inválidos y cualquiera que no pudiera rendir lo preciso, eran víctimas de ésta cuando así lo disponía el implacable criterio de los

ordenadores a pesar de estar sometidas a semejante determinismo, las masas no representaban problema de ninguna clase, si permanecían aisladas de los elementos perturbadores que surgían esporádicamente fuera de todo control. Su aparición era cada vez más frecuente, se sucedían los fraudes y anomalías en las revisiones periódicas ante los ordenadores; pues tales grupos subversivos habían descubierto procedimientos inutilizadores de la clave VERIS, que ya había tenido que ser modificada en varias ocasiones. Salvada la coyuntura peligrosa se volvía al «status» creado y se prevenía la repetición eliminando a los causantes.

Sin embargo, había llegado el momento en que la situación se presentaba más inquietante e incontrolable. Había aparecido un hombre decidido a derribar con sus ideas y poder creador hasta los cimientos de aquella masificada e inhumana sociedad. Poseía una de esas mentes geniales que, como constante histórica, se han dado de vez en cuando, en el transcurso de los siglos.

No se sabía exactamente quién era, pues había escapado a la estrecha vigilancia del Estado. Sus seguidores, cada vez más numerosos, le llamaban El Alertador, si bien desconocían por completo su verdadera personalidad. Dotado de una capacidad excepcional de proselitismo, se presentaba como alertador de las energías psíquicas, soterradas en el cerebro humano y desconocidas hasta ahora. Utilizando esta energía recóndita y, mediante comunicaciones supra-sensoriales, desplegaba tal potencialidad de captación que tenía alarmadas a las clases dirigentes, totalmente impotentes para detener la arrolladora reacción promovida por él contra las estructuras sociales existentes. Todas las soluciones que ponían en práctica se veían prontamente desbaratadas y ya no sabían qué provisiones tomar.

Entre tanto, las alertadas masas vislumbraban un radiante y esperanzador horizonte que antes ni siquiera podían imaginar. Recibían mensajes alentadores e instrucciones prácticas incontrolables por los ordenadores. Estaban convencidos de que El Alertador iba a librarles del sojuzgamiento a que estaban sometidos.

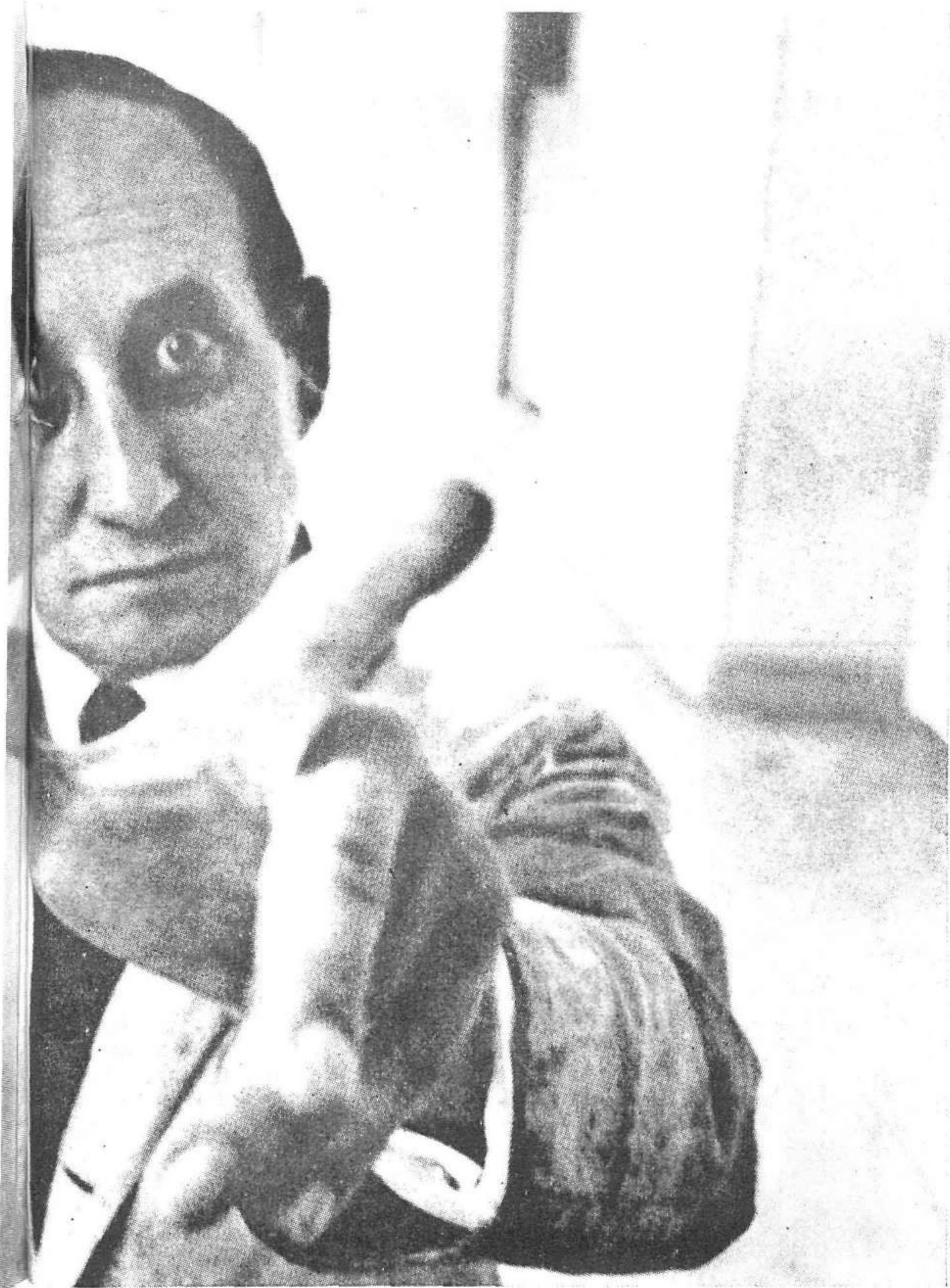
«El Todopoderoso—les decía—ha dispuesto para la humanidad un destino privilegiado que no puede cumplirse con este sistema social, antítesis absoluta del medio vital en que ha de forjarse la personalidad del hombre. Si El ha permitido este terrible período infrahumano, ha sido con el fin de que conociéramos a dónde conduce el materialismo por el que la humanidad optó en la anterior civilización del confort. Pagadas nuestras culpas, nos ha concedido el medio por el cual nos libremos de estas cadenas.»

«Van a despertarse en vosotros el alma y las energías espirituales que han permanecido dormidas y sofocadas por la ciega tiranía de los ordenadores.»

«Avivemos la llama inextinguible y esperanzadora de una vida más alta y, después del triunfo, no permitamos que estas extraordinarias facultades recibidas por misericordia divina sirvan para la opresión y desventura de los seres humanos.»







## EL EMPLEADO

### I

*El empleado se agota lentamente  
en los despachos, en los corredores.  
Se deshace sentado en sillones que crujen.  
Tose junto a ventanas bien cerradas.  
Con gomas de borrar  
pule el justo perfil de sus maneras.  
Su corbata anudada le estrangula  
ceñida a la camisa, blanca como un sudario.  
A las once se devora a sí mismo  
dentro del bocadillo y calienta  
sus venas con café. Después, fumando,  
llena sus pulmones con los productos  
de una combustión.*

*Y se siente dichoso  
con el placer brevísimo del minuto perdido.*

### II

*En el archivo está la vida.  
Luego de utilizarla varias veces  
para poner en marcha la estructura,  
la empaquetaron entre dos cartulinas,  
la ataron con cinta roja  
escondiéndola al fondo.  
En un registro grande tomaron nota:  
Número de orden:  
Fecha de entrada:  
Contenido:  
Permanencia: por tiempo indefinido.  
De tarde en tarde alguien viene y pregunta.  
Los empleados se miran indignados;  
Hacen un esfuerzo y buscan aburridos;  
entregan el legajo y se dan vuelta.*

ADOLFO CASTAÑO

## SI AHORA ESCRIBO...

Si ahora escribo  
(como el que ha perdido en la batalla)  
que no resta ya ningún lienzo  
de la muralla que alzaste otro día,  
del tiempo aquél en mi memoria,  
y que sólo vivo porque pienso,  
inescrutables procesos del orden,  
habríamos mentido.

Encontramos una tarde  
a una chica sospechosamente ebria  
en las clases, tú lo sabes.  
¿Quién de los profesores  
levantó su mano  
afirmando los estigmas  
en sus innumerables ojos de la droga,  
mirada entonces  
más bien requisando adentro sorpresas,  
como una lanza que cimbreaba su sombra,  
duodécimos cielos  
manchados de una soledad incontenible?

La pena que se siente es igual:  
jamás se borra pese a tantos días  
que ahora se interponen.  
Llorar,  
estar coleccionando encuentros,  
volver a llorar de nuevo con más confianza  
en las propias lágrimas,  
reaparecer la esperanza  
dividida en milagros,  
en libros que dejaste olvidados,  
trozos de papel que un día  
dejaron inmóviles sus líneas  
aunque busco el significado  
de lo que entonces pudo parecerme luz.

No quiero que recuerdes tú  
la triste historia del joven,  
a cuya muerte asistimos  
en el camino de Colonia a Düsseldorf.  
Casi no merecía la pena  
que hubiésemos visto su habitación,  
donde decoraban los toros  
su salvaje y roja agonía.  
Vimos al muerto en la cuneta  
con la blanda sonrisa del iniciado.

Vuelvo a considerar que la pena  
permanece,  
acumulando su amargura  
como la semilla que tal se convirtiera  
en el frondoso árbol de la orilla del camino.  
A veces estoy descansando en tu recuerdo.  
Me lastimo la frente  
como aquellos peregrinos  
en el templo de File  
renovando el nacimiento de Horus el sol.  
Y siempre permaneces,  
porque fue nuestro todo el ciclo.

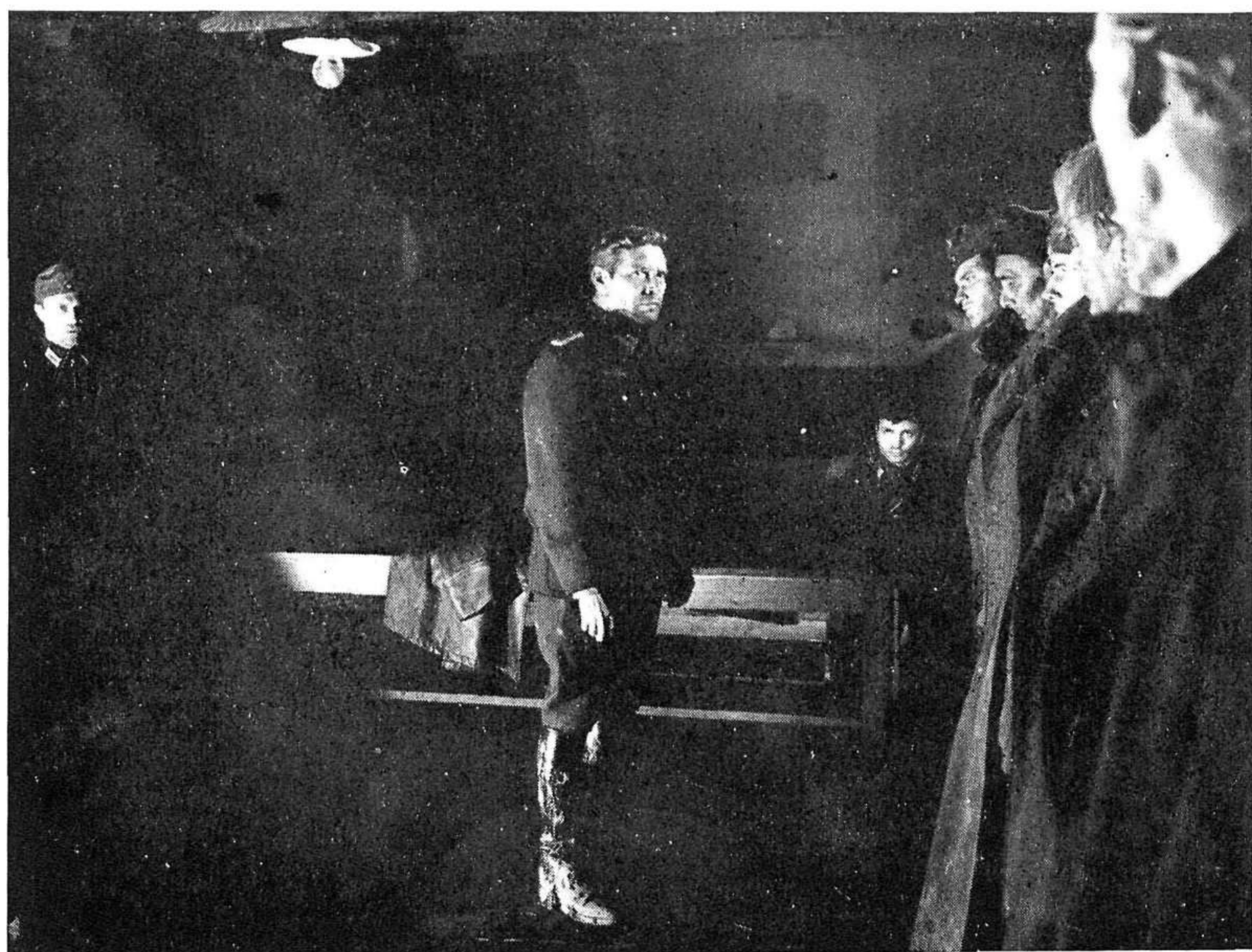
El mismo profesor  
que no conocía la muerte en la Quinta Avenida  
(esto es un ejemplo)  
que no había descendido  
al inquietante mundo de las alucinaciones  
(otro ejemplo más),  
que nunca tuvo la suerte de encontrarte  
(para el recuerdo hoy, y esto es real),  
contorsionando tu baile  
en las fiestas que en Bélgica se celebran  
(el gótico, los gremios, aquella música  
en la Place de la Ville...), tú ya lo sabes,  
creería ahora que mi nostalgia  
o este rostro contrahecho  
no son sino la insignificante droga  
con que trato de olvidarte.

JUAN MARIA JAEN AVILA





«Sonda» (Polonia)



«Gott mit uns» (Italia)

Las difíciles circunstancias que atraviesa la política checoslovaca, dos años después de aquella «inesperada visita» que efectuaron al país las tropas del Pacto de Varsovia, se han reflejado notabilísimamente en el Festival Internacional Cinematográfico de Karlovy-Vary, la bellísima población balnearia del norte de Bohemia, celebrado del 15 al 26 del pasado julio.

Si el XVI Festival (1968), que tuvo lugar en una Checoslovaquia dubcekiana abierta vorazmente a las corrientes ideológicas y estéticas más avanzadas, se caracterizó fundamentalmente por la presencia de un cine marcadamente erótico, nihilista y de vanguardia técnica, el festival de este año, en un país devuelto bruscamente a una férrea disciplina dogmática, ha sido teórica y prácticamente un festival político, con películas en su gran mayoría acordes con el socialismo más riguroso, incluso las procedentes de países situados fuera del bloque oriental.

Ya la sección retrospectiva, titulada «El arte cinematográfico en lucha contra la guerra y el fascismo» marcaba a las claras la pauta del festival, que este año dejaba de organizar, por vez primera después de muchos festivales, la «Tribuna Libre»: sesiones de charlas, controversias e intercambios de ideas sobre temas cinematográficos y políticos, que habían sido delicia de escritores y cineastas en los años anteriores.

Para facilitar al lector el hacerse una idea lo más aproximada posible del festival, dividiré las películas presentadas en las tres grandes secciones: *Retrospectiva*, *Informativa* y *A Concurso*.

### Sección retrospectiva

Ya he citado el título de este grupo, dedicado a la revisión de un cierto número de películas cuyo tema es la guerra contra la Alemania hitleriana y sus aliados.

El mayor número de films exhibidos corresponde a la cinematografía soviética, que presentó títulos importantes, como *El destino del hombre*, de Bondarchuk, o la trilogía de Ozerov, *La liberación*. También se proyectaron films de USA (*The seventh Cross*), de Noruega (*Nueve vidas*), o de Suiza (*La dernière chance*). Bulgaria presentó *Eramos jóvenes*, de Bianca Zeljazkovova; Italia, *Roma, città aperta*; Rumania, *Domingo, a las seis*; Alemania Occidental, *La kermesse*, y así hasta un total de diecinueve sesiones. La variedad y cantidad de los films haría interminable una reseña de incluso los más importantes.

Otra parte de la sección estuvo dedicada a la obra del gran realizador checo Jiri Trnka, fallecido hace un año, uno de los más importantes marionetistas de la cinematografía mundial. Al ser uno de los firmantes del famoso «Manifiesto de las mil palabras», apenas se ha mencionado este homenaje por parte de los checos.



# EL INTERNACIONAL DE CINE EN KARLOVY-VARY

Por LUIS QUESADA

## Sección informativa

Este grupo, fuera de concurso, ha contado con tres obras que atrajeron la máxima atención: *Satiricón*, de Fellini; *El cowboy de medianoche*, de John Schlesinger, y *El crepúsculo de los dioses*, de Luchino Visconti. A éstas hay que añadir: *La embajadora de la URSS*, de Georgij Natanson (a cuya proyección asistió personalmente el presidente de la República, Ludvík Svoboda); *Macunaima* (Brasil), *Les camarades* (Francia) y *Metello* (Italia), de Mauro Bolognini.

De todo el conjunto sobresalen *El cowboy de medianoche* y *El crepúsculo de los dioses*.

La obra de Schlesinger es un canto a la amistad, pero también una crítica acerba de la sociedad americana; del egoísmo, la corrupción, la podredumbre existentes tras la brillante fachada de su opulencia materialista. Son los ojos de un europeo los que ven esta América de los bajos fondos en que vive un joven tejano cuya aspiración es convertirse en gigolo de las damas aburridas de un Nueva York muy distinto del de las amables comedias rosas o del descrito tantas veces en películas de gangsters. *El cowboy de medianoche* es una gran película muy inteligentemente realizada y con una magnífica interpretación, sobre todo por parte de Dustin Hoffman, a quien conocemos en España por *El Graduado*.

*El crepúsculo de los dioses* nos reconcilia con el mejor Visconti. Es película de madurez creativa, de admirable ritmo, con secuencias inolvidables por su fuerza expresiva. El gran realizador italiano introduce al espectador en la vida y tragedia de una familia poderosísima, propietaria de grandes acerías en el Ruhr (contrafigura de los Krupp) y en las luchas inmisericordes y odiosas que se desarrollan en su seno para obtener el mando de la empresa, en el marco de una Alemania convulsionada por los primeros años del poder nazi.

No hablaremos del *Satiricón*, comentado en ocasión de su presentación en la última semana de Valladolid, ni de *Metello*, del que hablaremos más adelante.

*La embajadora de la URSS* es un film bien realizado académicamente, sin personalidad. El autor se ha limitado a narrar algunos días de la vida de Alexandra Collontai, la famosa política soviética, que desarrolló una labor fundamental para su país en los difíciles primeros meses de la última guerra. Destaca la labor interpretativa de la protagonista.

*Macunaima*, de Joaquín Pedro de Andrade, sigue en la línea colorista, fuertemente entroncada en el folclore brasileño, de un cine simbólico, politizante y crítico. Aunque resulta muy oscuro para los no iniciados en la historia y las tradiciones populares brasileñas, es obra que agarra en el espectador.



«Cántico» (España)



«U ozera» (URSS)





«Yankee» (Suecia)

## Películas a concurso

De los veintidós films presentados, entresacaré los más interesantes o significativos.

*Sonda* (Un agujero en la tierra), de Andrzej Kondratiuk (Polonia), cuenta un episodio del levantamiento armado que tuvo lugar en Silesia poco después de la primera guerra mundial. Los patriotas polacos luchan contra los prusianos en una guerra sin cuartel y en ella toman parte varios hermanos que, uno tras otro, van cayendo ante el ocupante. En un estilo sobrio, que deja lugar a admirables secuencias emotivas, Kondratiuk ha hecho una película muy distinta a tantas otras del género.

*Kesyttomat* (Los hermanos), del finlandés Erkki Kivikovski, establece un paralelo entre la vida de dos jóvenes hermanos; uno de ellos preocupado por salir adelante en su trabajo y ascender de la condición de simple obrero a la de patrón de una minúscula imprenta que ha de atender solo, incluso abandonado por su propia mujer. El otro, por el contrario, se entrega a la lucha revolucionaria, maoísta, con algún que otro paréntesis dedicado al placer del sexo. Resulta una película confusa y ligeramente aburrida de la que no se saca gran cosa en limpio.

*Gott mit uns*, de Giuliano Montaldo (Italia), es un «King and Contry» en pequeño. El tema, ferozmente antimilitarista, queda empujado por una realización blanda y poco convincente, aunque haya momentos de gran tensión dramática. La historia es verídica: En un campo de concentración canadiense, al final de la última guerra mundial, un coronel alemán prisionero consigue del comandante del campo que ceda fusiles a algunos de los prisioneros para ejecutar a dos de sus compañeros, juzgados por desertión ante un tribunal constituido dentro del mismo campo de concentración.

*Yankee*, del sueco Lars Forsberg, es un pequeño poema de ácido lirismo sobre una pobre obrerita, ávida de amor, víctima de un amante brutal. El acierto del realizador ha sido no caer en un ternurismo fácil, ni en un erotismo más fácil todavía, dado el tema y las situaciones.

*El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilson (Argentina), marca el nivel más bajo, hasta ahora, del gran realizador. Se trata de un gran film comercial, muy espectacular, al

estilo de las grandes superproducciones americanas, sobre la vida de uno de los más famosos generales de la guerra de independencia contra España: San Martín. Naturalmente, hay grandes panorámicas de batallas contra los «godos» que son crueles y cobardes, bailes fastuosos y tiernas escenas de amor que caen en la cursilería más espantosa. Torre Nilson, que, según parece, ha obtenido muy buenas ganancias económicas con su película, hizo en Karlovy-Vary una presentación de la misma con pretensiones antiimperialistas que no convencieron a nadie, y menos al jurado. Técnicamente la película está bien contada, aunque falla tremendamente la dirección de actores.

*Cántico*, de Jorge Grau, presentada oficialmente por España, fue bien acogida por el público. La prensa checoslovaca y muchos de los críticos extranjeros asistentes al festival la acusan de confusiónismo en su desarrollo al haber derivado el realizador su intención primera. Fue discutida y desde luego ha dado una digna imagen de la cinematografía española. Más adelante, coincidiendo con su estreno en Madrid, tendremos ocasión de comentarla ampliamente.

*Os senhores da Terra*, de Paulo Thiago (Brasil), denota la juventud de su autor (alrededor de los veinticinco años). No obstante, anuncia una posible gran obra futura. Sin caer en la oscura simbología del joven cine brasileño, en un estilo muy desnudo, presenta las luchas a muerte de los propietarios rurales del Matto Grosso entre ellos mismos y contra el gobierno.

*U ozera* (Junto al lago), del famoso director soviético Serguei Guerasimov, merece, más que el premio que se le ha otorgado, la mención honorífica de ser uno de los films más aburridos que se hayan presentado jamás en un festival. Sólo las circunstancias políticas explican el galardón del jurado oficial. No quiero decir con esto que sea un film falto de calidad. Evidentemente, tanto del punto de vista técnico como del de interpretación, está conseguido. Pero, ¡qué tremenda lentitud en la exposición de los problemas que a la conservación de las bellezas naturales supone el desarrollo industrial moderno! Toda la película, de más de dos horas de duración, gira en torno a la lucha que sostiene un científico para que las instalaciones fabriles que van a construirse en el lago Baikal no perjudiquen las aguas del mismo, con la consiguiente desaparición de las especies animales. Naturalmente, acaba bien, gracias a los adelantos de

la técnica y al amor entre el ingeniero y la hija del científico.

*Katzelmacher*, de Reiner W. Fassbinder, presentada por Alemania Occidental, es una de las películas más sobrias exhibidas en Karlovy-Vary, sobre problemas de la juventud ociosa, sin horizontes ni esperanzas. A base de largos planos donde las figuras apenas se mueven, con mínimas alusiones, con monosílabos, en una fotografía agría, de escasos contrastes, se nos da una visión desesperanzada de una generación que no encuentra más alicientes que el juego sexual, sin amor y ni siquiera ilusión.

*La maison des Borie*, de Jacques Doniol-Valcroze (Francia), es un delicioso pastel fabricado por un antiguo crítico, bien estimado de las izquierdas francesas, sobre la fidelidad conyugal. Música de Mozart, lindos encuadres de prados y flores... todo muy bien hecho. Se echa de menos la fuerza que empleó el mismo autor para realizar *Compartiment tueurs*.

*La muralla verde*, del peruano Armando Robles Godoy, marca el nacimiento de un cine nacional, entroncado en lo popular, sin inútiles preciosismos, pero impregnado de una fuerte poesía natural. La crítica política es fuerte, el aliento crítico es severo. La realización denota un pulso de hombre de cine.

*Kes*, de Ken Loach, pertenece al nuevo cine inglés. El premio fue justo. Sin derivaciones ideológicas, con gran sobriedad en la expresión, nos da un cuadro verídico de la juventud inglesa, sin críticas ni excusas. Destaca la magnífica interpretación del protagonista.

Aparte de estas sesiones, tuvo lugar una especial en torno al centenario del nacimiento de Lenin, con proyección de cortometrajes de varios países, entre los que destacó el alemán oriental «Lenin», por su interés iconográfico y la calidad del montaje cinematográfico.

El XVII Festival de Karlovy-Vary puede ser considerado como de transición o pausa. Pesó demasiado la política. Esperemos al próximo.

## PALMARES DEL FESTIVAL

### JURADO OFICIAL

Gran premio: KES, de Ken Loach (Gran Bretaña).

Primer premio: U OZERA, de S. Guerasimov (URSS).

Segundo premio: LOS ANGELES NEGROS, de V. Radek (Bulgaria).

Gran premio del jurado: SONDA, de A. Kondratiuk (Polonia).

Primer premio del jurado: GOTT MIT UNS (Dios con nosotros), de G. Montaldo (Italia).

Segundo premio del jurado: EN CAMINO HACIA LENIN, de Gunther Reische (Alemania Oriental).

Premio de interpretación masculina: A Mathieu Carriere, por LA CASA DE LOS BORIE (Francia).

Premio de interpretación femenina: A Natalia Belochvostikova, por U OZERA (URSS).

### JURADO DEL CIDALC

Gran premio: LA MURALLA VERDE, de Armando Robles Godoy (Perú).

Premio al autor: Pablo Thiago, de Brasil, por su obra OS SENHORES DA TERRA (Brasil).



# DIRECTOR, NOVELISTA, GUIONISTAS, INTERPRETES, TONO Y ESTILO TOTALES

**A** CUDI la primera noche en que se proyectaba «La joven», película de Buñuel. Los estrenos cinematográficos—ciertos estrenos—tienen ya entre nosotros y en la capital un carácter peculiarísimo. Se van asemejando a los teatrales—algunos teatrales—en el interés y la curiosidad que despiertan y en la concurrencia de un público muy determinado. Sin embargo, entre otras diferencias, a los de cine acuden unos espectadores más compacta y coherentemente juveniles y de avidez y entusiasmo singulares.

En estas últimas semanas he podido mezclarme con ese público fervoroso y minoritario de la primera noche—bastante a llenar la sala—compuesto de aficionados y de jóvenes intelectuales del cine, amén de otras gentes curiosas y atentas, en dos ocasiones: con motivo del estreno de «El compromiso», de Elia Kazan, y de éste de Buñuel.

El público a que aludo prefiere el cine llamado de autor. Rara vez se deja arrastrar de una «estrella». Las estrellas ahora son los directores y, entre ellos, Buñuel brilla con esplendor. ¿Qué nos dirá en su nueva película, o sea, en la que se proyecta en aquel momento, aunque no se trate de la última, como ocurre con «La joven»? Tal parecen preguntarse los jóvenes que acuden al estreno.

Algunos comentaristas no dejan nunca de dolerse del retraso con que llega tal o cual película. Por lo visto, hay veces en que tres o cuatro años bastan para que una obra pierda casi todo su valor. Yo no lo creo así. Con aquella queja estamos casi siempre ante uno de tantos tranquilos críticos, carentes de sentido y que se utilizan principalmente para dárseles de enterados.

«La joven» siempre será una magnífica película. Quizá sea herético o extravagante por mi parte decir que entre la media docena o alguna más que conozco del director aragonés—incluyendo «El perro andaluz» que vi hace cuarenta años—ésta es la que más me ha gustado. Al menos, en «La joven» se me revela, con mayor pureza y fuerza, si cabe, una sencilla maestría, un vigor sobrio, una sabiduría de oficio que muy a menudo consiste en que no se advierte el oficio ni la técnica.

Todo lo cual en otras películas quedaba, a mi juicio, un tanto desvirtuado por algún efectismo truculento, por afanes esteticistas, por obsesiones escatológicas y, sobre todo—en las películas que rozaban o que se adentraban en tema español—, por la tendencia a la españolada. Pero esta obsesión de lo que llamaría pintoresquismo españolista y de tanto Quevedo y tanto Goya, o tales cuales de sus aspectos, como nos restregan por los hocicos a cada paso, constituye complicado problema.

El caso es que en «La joven» se nos cuenta una historia—expresión que usan mucho los cineastas—con sencillez y vigor, como digo. Los tipos están recortados con rasgos enérgicos y de suficiente claridad psicológica y pasional. Por de pronto, no es una de esas obras en la que siempre estamos echando algo de menos y en la que el espectador, el espectador que yo soy, queda con una especie de insatisfacción ante lo mal explicado, lo caprichoso, lo oscuro o lo incoherente. Tampoco aquí se trata de simplicidad, sino de hondura.

Pocos personajes, trabados y relacionados

con claridad y firmeza; el guardabosques; la niña criada en medio de la naturaleza, en el tránsito a una mujer, que provoca la pasión de aquél; el negro inocente que huye de una acusación falsa; el pastor que le defiende tibiamente de la feroz persecución; el odio entre los hombres... Todo en un lugar que permanece aislado, semisalvaje, aunque cercano a la civilización, y en un ambiente de pasiones tensas y exasperadas.

Estamos ante un relato con garra y se nota que la novela de Peter Matthiesen ofrece un fuerte esquema argumental. Nada sorprende, nada es nuevo, pero todo sabe a verdad.

No se echa de ver ningún virtuosismo, ni tampoco hay juegos mareantes del tiempo, ni saltos, ni cabriolas. Es una narración que podría llamarse clásica. Detrás—insisto en ello—se advierte la obra de un novelista seguro, no muy personal ni profundo quizá, pero enraizado en la mejor tradición—que ya cuenta con ella—de la novela norteamericana. No puedo apreciar por completo la labor de los guionistas. Creo saber, no obstante, la importancia que tiene el que haya, al fondo, una excelente novela.

Ya sé que se puede juzgar una película en sí misma como tal, independientemente de la obra que primeramente la inspiró y de su fidelidad a ésta. Y sé también que una buena novela puede dar lugar a una mala película, y que de un mediocre relato puede salir una película magnífica. Tengo, sin embargo, muy arraigado el prejuicio literario. Que me perdonen los defensores a ultranza del cine como arte independiente, que no debe ninguna sumisión a las otras artes y, si me apuran, ni siquiera a la inteligencia, sino sólo a la inteligencia o al instinto única y específicamente cinematográfico. Aunque sean esferas distintas, me parece que siempre cabe relacionarlas.

Volviendo a «La joven», iba yo con el temor—otro prejuicio—de que se hubiese aprovechado el oficio de Buñuel y su justo renombre para uno de esos productos amañados y tópicos. Pues los productores incurren con frecuencia en un contrasentido: el de solicitar a un director que ha ganado fama en ciertos géneros más o menos rigurosos o exquisitos, pero no vulgares, para proponerle hacer aquello que no tiene que ver con su estilo ni con su personalidad. Lo comercial, si queremos usar el término, sería respetar la libertad que le ha convertido precisamente en comercial.

Lo curioso, finalmente, es que estando rodada la película en Méjico, por un director español, aunque con personajes y actores norteamericanos—lo que es fundamental—, el tono y el carácter totales dan una sensación más profunda de «americanismo», que muchas de las verdaderamente originarias. Y Buñuel, en un ambiente de violencia bastante tópica ya, nos deja unas cuantas notas de aguda observación y, con frase que tanto gusta a muchos, de crítica y de humor sarcástico.



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO





## EL RADIO DE ACCION DE LA MUSICA

**E**N su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Luis de Pablo establece un principio que pudiera parecer obvio, pero que, desgraciadamente, es preciso recordar de modo incesante. Dice Luis de Pablo que «la música, incluso para aquellos que no la tienen en cuenta, se estructura como un lenguaje con un sentido comunitario, cuyo radio de acción—inteligibilidad—será tanto más grande cuanto mayor sea la coherencia cultural lograda por una sociedad determinada». Nada más claro y más evidente; lo contrario—señala el propio compositor—encierra en sí mismo una contradicción insalvable. Y, por tanto, el problema radicaría en el «radio de acción», siempre que partamos de una legitimidad de procedimiento, que consideramos centrada en la utilización rigurosa de los medios, sistemas y procedimientos al alcance del compositor.

Ahora bien, puestos de acuerdo sobre el primer punto, es la legitimidad de los elementos que intervienen en la composición la que se viene poniendo en duda, si no responde a los criterios cerrados de una mayoría de «auditores». Y el tema no es tampoco nuevo. Falla, en el prólogo al libro de Jean Aubry *La música francesa contemporánea*, se pregunta: «¿No leemos muchas veces en los estudios críticos de arte elogios desmesurados de determinadas obras antiguas, haciendo pasar por definitivas ciertas cualidades que, si acaso, sólo pueden admitirse como curiosos ensayos? ¿No se llega hasta afirmar que tal pasaje de tal s'nfonia, de tal ópera o de tal oratorio clásicos tiene un poder de emoción cien veces superior a cuanto se produce en nuestra época? Y yo me pregunto: ¿Se dice esto con sincera convicción? ¿Tal fuerza de sugestión ejerce sobre ciertos espíritus lo antiguo, sólo por ser antiguo, que lleve a hacerles negar, en provecho del pasado, cuanto se realiza en el presente?» La cita es larga, pero sólo completa sirve para valorar el paralelismo de la situación, la vigencia incrementada del divorcio entre el creador y su público. Las motivaciones casi no importan, lo doloroso es la realidad de unas afirmaciones hechas por Falla en 1916, que Luis de Pablo ve agigantadas para la música de los últimos años.

### EL LENGUAJE ACTUAL

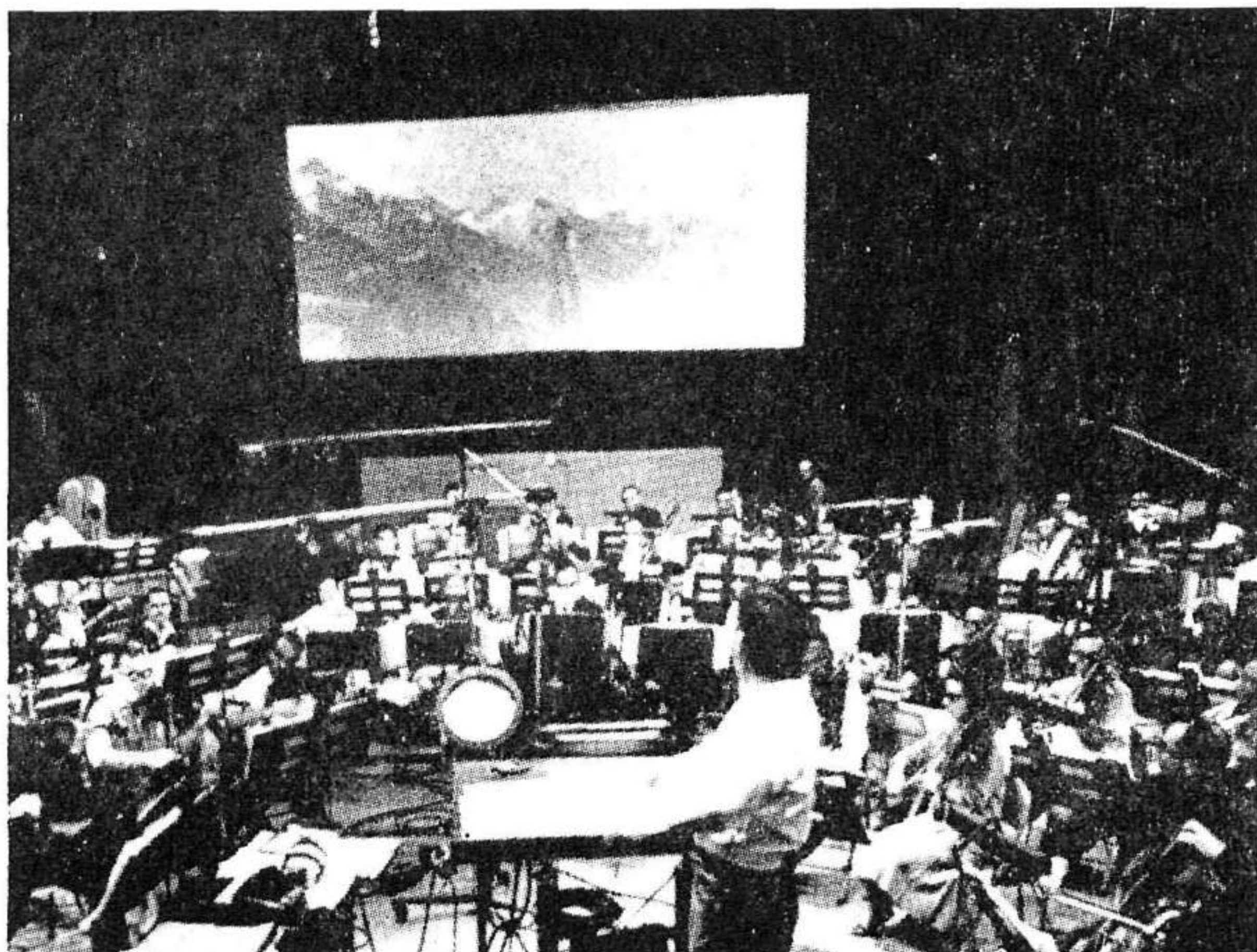
En consecuencia, el fallo podría estar en el lenguaje empleado. Y nos preguntamos: ¿será posible que en un momento dado un compositor o varios compositores se

hayan inventado un lenguaje que no tiene razón de ser, un lenguaje sin antecedentes, sin un devenir histórico? ¿Será como esos juegos infantiles en los que hablan invirtiendo las palabras o intercalando una sílaba fija por cada sílaba normal para que parezca ininteligible? Pero no, no es así. El desarrollo, la evolución del sistema musical, es de una lógica clara en la que los pasos están medidos en función del tiempo y de la circunstancia. Podríamos decir, con Aristóteles, que esa «revolución» es, según se ha indicado, la conversión de los sucesos en contrario, pero verosímil y forzosa. No hay saltos en el vacío, ni juegos infantiles, pero el público reacciona como en la anécdota que cuenta Stravinsky en su *Poética musical*: «Aquel cuento del aldeano que, al ver por primera vez un dromedario en el jardín zoológico, lo examina largamente, meneaba la cabeza y se va diciendo entre las risas de los que allí se encuentran: "No es de verdad".»

Pero en el caso de la música no hay risas de consolación, el «no es verdad» es la reacción triste de una sociedad de consumo dirigido, incluso en el reducido campo de las valoraciones artísticas. Cada época tiene sus fantasmas, pero cuando éstos se acumulan precisamente mientras perduran los que en otros ritmos ya habrían sido superados, el compositor ha de sentirse cada vez más solo, hasta que pueda llegar a dudar de su historicidad como creador. Algo de esto debió pasarles a Charles Ives o a John Cage en sus primeros años, lo que el primero soslayó convencido de que escribía para él mismo, concentrándose en su timidez como medio de evasión.

Por su parte, Fernando Ruiz Coca, en su ensayo *Planteamientos teóricos de la música moderna*, llegó a las mismas conclusiones: «Después de este, necesario para la comprensión, recorrido histórico, llegamos a la actualidad, al planteamiento estético-técnico que encuentra el joven compositor, y que es, rigurosamente, consecuencia de la evolución observada por tan diversos caminos: en la historia no se da nada inútil ni gratuito.» Y a continuación pasa a analizar los «elementos» de que dispone el compositor de hoy, todos legítimos, que, por supuesto, no figuraban en la paleta del siglo XIX. Van desde la anulación de la necesidad de unas formas básicas—que los románticos empezaron a destruir—hasta la utilización de la electrónica que permite el manejo de la gama completa del mundo sonoro, y que incluye una visión valorativa universal de todas las músicas hechas

Grabación de la música de una película. El cine ha sido un buen colaborador para fijar unos gustos «medios» por la música llamada de «siempre»





por el hombre, rompiendo así el círculo cerrado en que vivía la creación musical del hombre blanco y occidental.

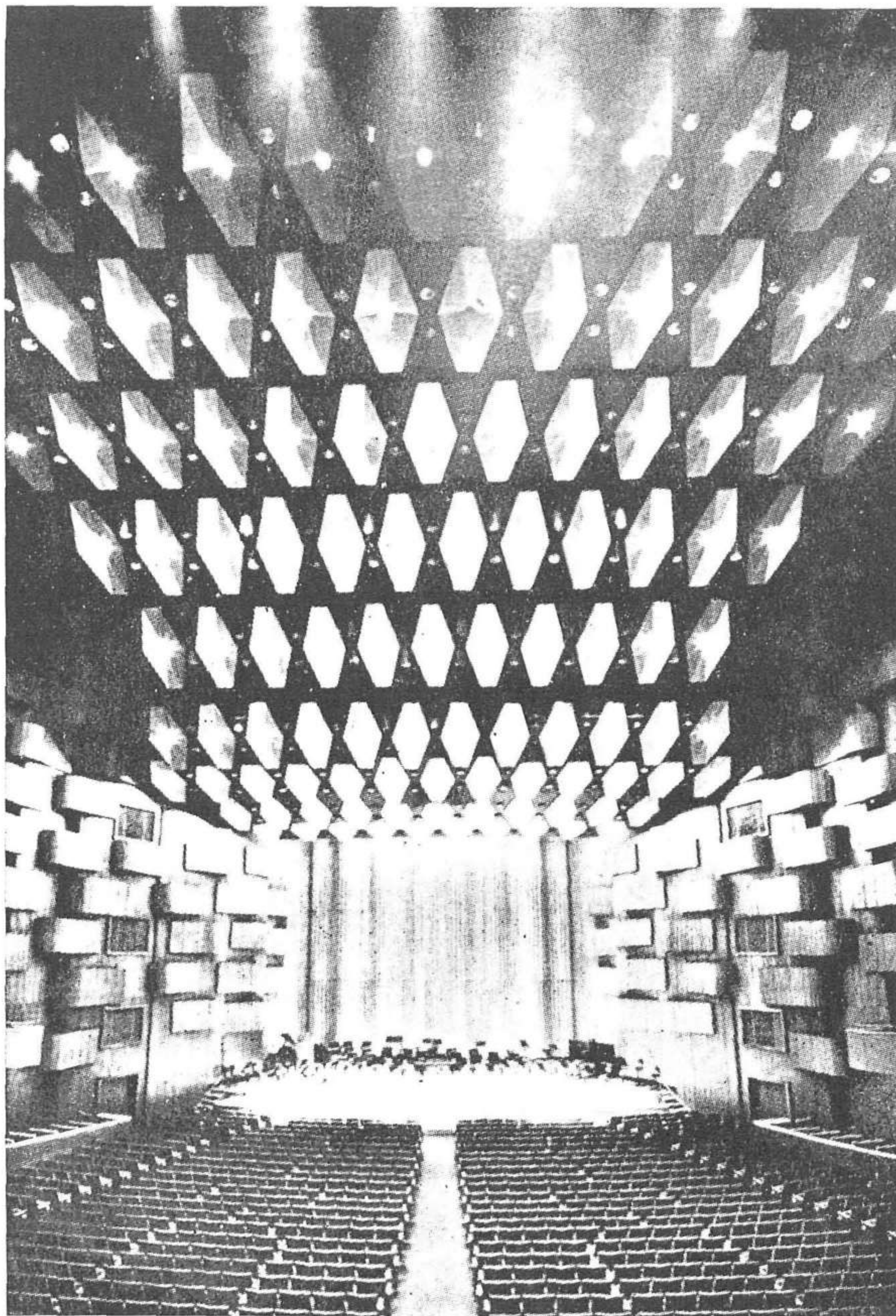
## VALORACION DE LA OBRA MUSICAL

Sentadas las bases de la legitimidad de los procedimientos utilizados por el compositor de nuestro tiempo, volvemos al problema de la comprensión, de la valoración de su música, rebasando el encajamiento de «experimento» en el que se la incluye. Toda obra de arte tiene una faceta de experimento, que reside precisamente en lo que tiene de «original», pero esto es tan evidente como necesario y no puede servir de elemento básico para un análisis. El compositor Joan Guisoán, en un trabajo publicado en la revista Sonda, da un giro interesante a la solución del problema. Convencido de la limitación de los aficionados, apegados a la música tonal—diríamos, dirigidos a la música tonal por culpa de las programaciones—, confía más en la «formación» de nuevos aficionados. En sus experiencias de cursos orientadores para públicos «virgenes» ha obtenido resultados que le permiten confiar en el sistema. Dice concretamente: «En la última sesión, además de varios ejemplos de música experimental, dirigí una partitura de Pierre Boulez cuya audición fue seguida con creciente interés, despertando un vivo entusiasmo. La reacción de este público, ajeno a toda idea preconcebida por su carencia de cultura musical, me dio mucho que pensar sobre el insospechado poder de asimilación de un público "virgen"...»

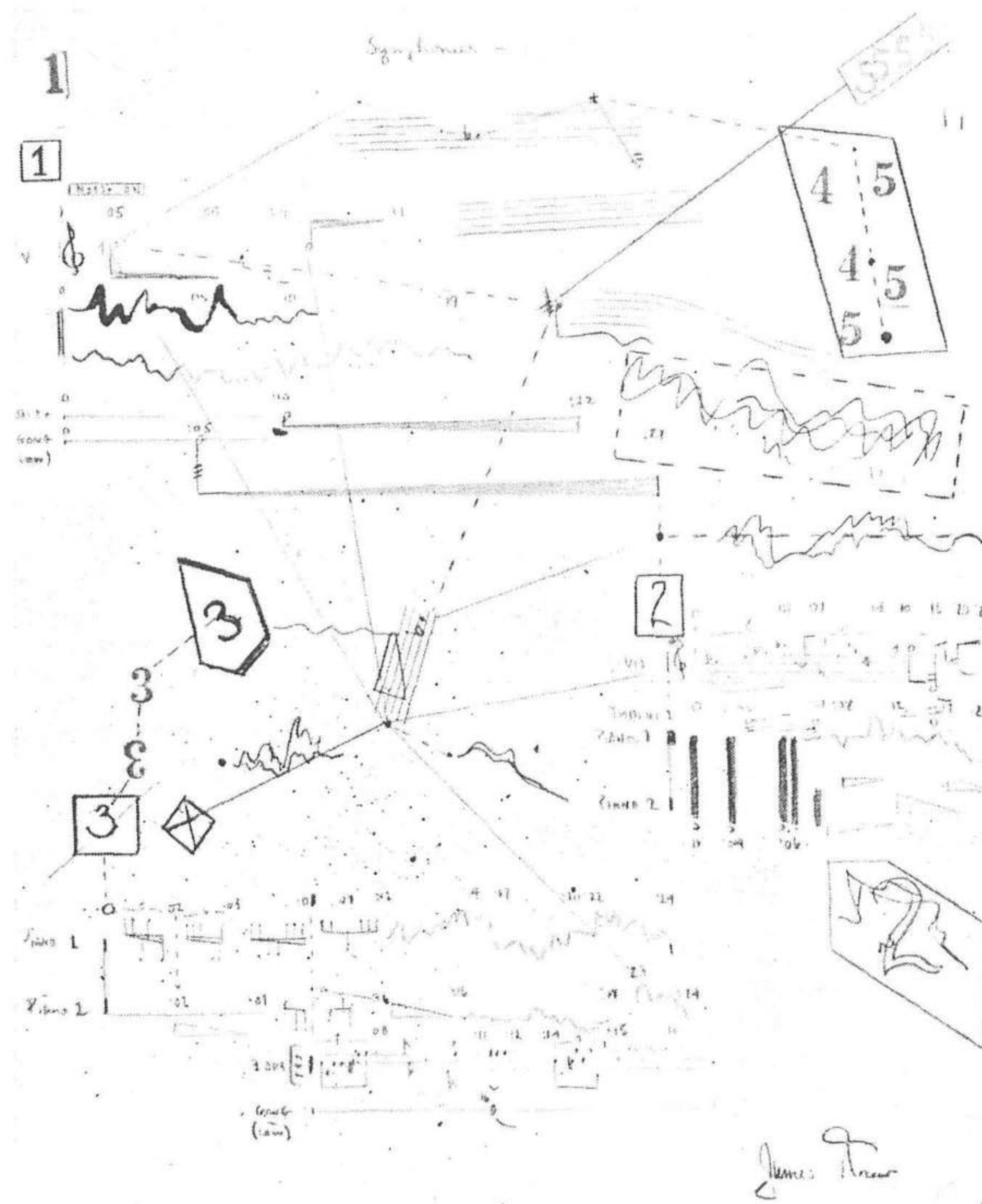
Este sistema, que de hecho se viene poniendo en práctica ya sea de modo informal, será la esperanza de una actualización de las audiencias en plazos más o menos cortos, dependiendo de la intensidad de su aplicación. Al páro quedará el concierto tradicional que ha sido perfectamente analizado por Tomás Marco en su trabajo «Su majestad el concierto», también publicado en la revista Sonda. En ese «concierto» cabe nuestra propuesta de programación regular a modo de No-Do de la música de una obra actual. Mientras la costumbre continúe es mejor tratar de sacar de ella algún partido, y la insistencia, la tenacidad tienen de siempre demostrado sus triunfos.

## GENERALIDAD DEL PROBLEMA

La generalidad del problema no es un consuelo, como tampoco el que cada cual piense que el suyo, el que le rodea, es peor que el del otro. En 1959 Stravinsky contesta a una de las preguntas de Robert Craft en uno de sus libros de conversaciones con esta visión del tema en los Estados Unidos: «No tenemos una capital para la nueva música como lo era Nueva York en 1925. Comprueba los programas de la Liga de Compositores de 1920 y dime si hay algo comparable en lo que se celebra ahora en Nueva York. Desde luego que se interpreta más música contemporánea y más música americana, pero la verdaderamente de controversia, la nueva música, no figura y si figuraba entonces. Es cierto, tenemos esas maravillosas orquestas, pero surgen y crecen blandas en su dieta de repertorio y de música de segunda categoría bien azucarada. Los Estados Unidos en conjunto, tienen hoy una vida musical más rica, con orquestas de primera categoría en todas partes y teatros de ópera en San Francisco, Santa Fe, Chicago, en las universidades. Pero el secreto de una sociedad musical viva está en la "nueva música".» El párrafo es aleccionador porque proviene de un compo-



Philharmonic Hall del Lincoln Center de Nueva York: ambiente «espacial» para la música del XIX



Boceto preliminar para las Sinfonías de Drew: boceto de hoy para música de hoy

sitor situado, que ya superó las dificultades de su momento, menos acusadas que las actuales, como él mismo señala, que representa una generación evolutiva antecedente directo de la situación actual.

## SOLUCIONES

Queda, pues, una línea a seguir que ha perdido su aire de callejón sin salida. No podía ser de otro modo, aunque las dificultades reales con las que se enfrenta el compositor actual no hayan disminuido ni un solo punto. Pero sabemos que la continuidad de la especie está asegurada por su propia naturaleza, por lo que quedará tan sólo lamentar la demora de esas soluciones, manteniendo mientras la esperanza y el procedimiento actuales que se apoyan en los festivales, en los encargos, en las sociedades para minorías, etc. Sin embargo, no es posible olvidar que la distancia entre compositores y público es demasiado importante para confiar en cambios no definitivos.

De la paulatina reeducación de los aficionados de ayer y de hoy no cabe esperar mucho. Su paso será lento y, como decimos, la distancia desproporcionada. Se quedaron en la cuneta de las obras más llamativas de Stravinsky, pero con la conciencia de que «cualquier tiempo pasado fue mejor». Por ello, la propuesta de nuevos educandos de Guisoán parece más plausible.

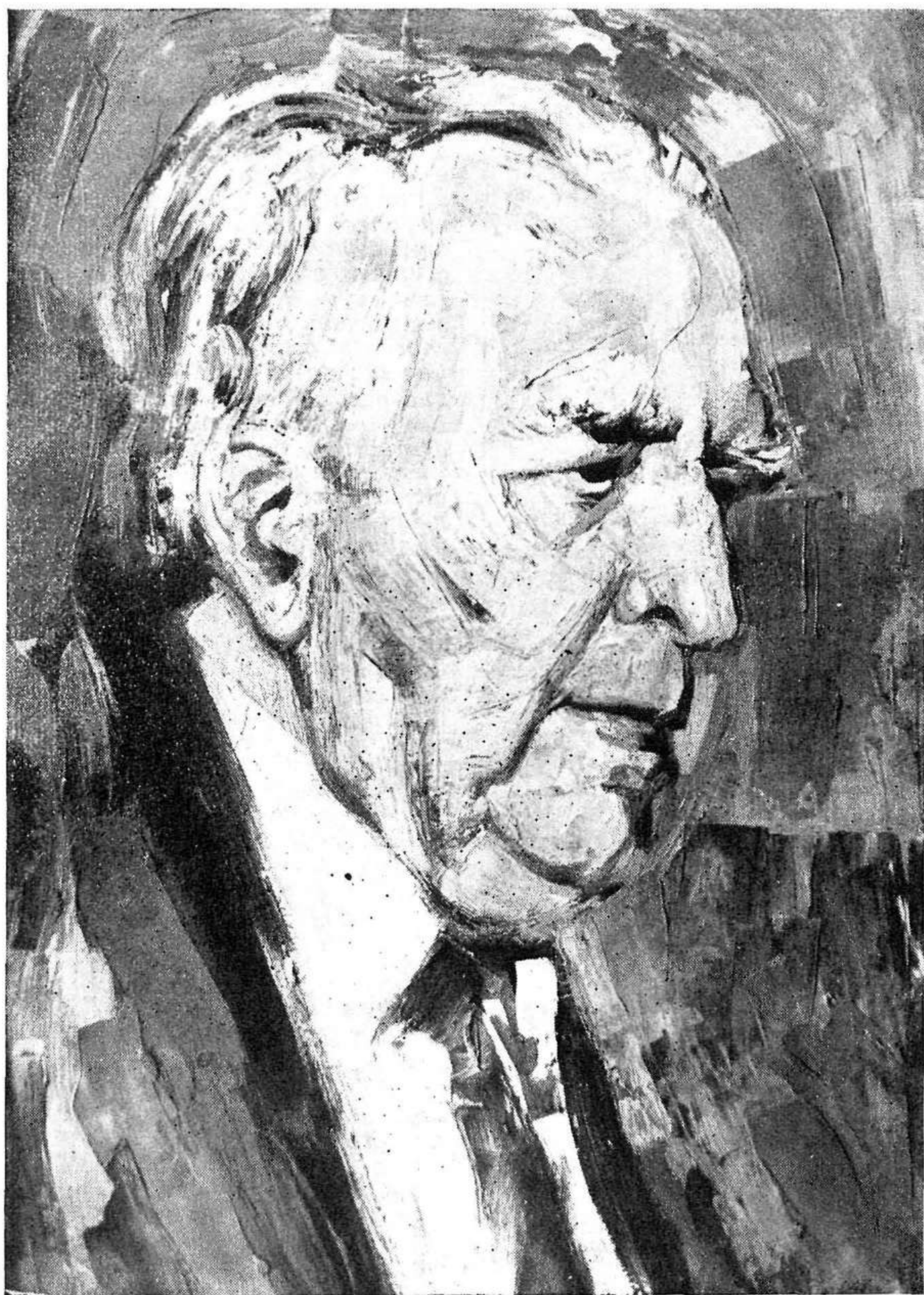
Hemos visto la legítima evolución del lenguaje y sus consecuencias en la reducción del radio de acción del mismo, sin que llegue, naturalmente, a límites de incapacidad, aun eliminando del círculo de oyentes el inevitable grupo de «snobs», que Stravinsky desecha y otros aceptan como comparsas provisionales, y las posibles normas para un acercamiento de esos polos o, mejor, para una ampliación lógica de ese radio de acción. Digamos que con ello hemos reducido a términos primarios un vasto problema cuya raíz está en la incapacidad de unos para comprender el lenguaje y no en que la capacidad intrínseca del mismo pueda ponerse en duda. Y con ello volvemos al punto en que empezamos en otro comentario con el tema. Los medios masivos de comunicación están formando una media que agrupa a unos que estaban abajo, elevándolos, y a otros que estaban arriba, haciéndoles descender. Las grandes orquestas sinfónico-ligeras, cuya llegada recibimos con satisfacción porque acercaban Beethoven al gran público o viceversa, han creado la masa amorfa de los que gustan de la «buena música». Las versiones «ligeras» de las grandes obras—el Concierto de Aranjuez-Aranjuez, mon amour—, legítimas por otra parte, satisfacen y limitan al aficionado en camino de superación y acercan al inferior, que al oír la versión de concierto dice feliz de su cultura: «esa música la conozco». Más allá se ve el «experimento», lo «cerebral», aquello que exige un esfuerzo que esas calificaciones justifican que se ahorre, porque a la mano están las sinfonías de siempre, que las versiones ligeras «simplifican» para que sea más fácil tararearlas, con la consiguiente sensación de «dominio» de su materia. Es como el juego de los viejos y simples aficionados que movían los dedos en los conciertos, como tocando el piano, porque conocían las tristes reducciones para piano a dos y a cuatro manos de las colecciones de «obras célebres».

Esta situación también ha sido expuesta por Stravinsky. Robert Craft pregunta: «¿Quiere hacer alguna predicción sobre la "música del futuro"?» Stravinsky contesta: «Pueden hacer sonatas electrónicas..., pero la mayoría se parecerá mucho a la "música del presente": para el hombre en nuestro satélite, Rachmaninof super-alta-fidelidad.»



# LA PINTURA DE POVEDANO: DEL RAYISMO A LA PSICOLOGIA

Por CARLOS AREAN



EL pintor cordobés Antonio Povedano atraviesa ahora un momento de plenitud y de simplificación. Hace aproximadamente quince años, cuando a nadie se le había ocurrido todavía decir en España que pintaba nueva figuración, Antonio Povedano sí la pintaba, aunque tampoco lo decía ni se proponía posiblemente el problema de catalogar su pintura. Lo más curioso de aquella nueva figuración es que era rayonista. Cuando ahora hacemos el balance de las tendencias que han movido a la pintura europea en los últimos decenios, olvidamos con enorme frecuencia el rayonismo. Ello se debe posiblemente a que por no haber apenas penetrado en España, ha resbalado en la atención de nuestros críticos y coleccionistas. De todos modos, contemplar algunos lienzos de los Delaunay produce hoy una impresión de movimiento tenso, de auténtico torbellino o más bien de encadenamiento de torbellinos, tal vez más arrebatador que el del futurismo italiano. Este movimiento en vértices, este giro inacabable que ha tenido entre nosotros una nueva manera a través de las investigaciones de Juan José Tharrats, no es algo que acaezca delante del espectador mientras éste se queda impassible (caso de Marcel Duchamp o de Boccione), sino que nos mete literalmente dentro de su torbellino.

Era bastante natural que el rayonismo fuese siempre no imitativo y ello puede ser una de las ventajas que en su deseo de pureza tuvo sobre ese futurismo vuelto a poner de moda ahora por algunos discípulos de Fautrier, que nada tienen

que ver con él y que tal vez lo exalten para disimular sus otras fuentes. Sin alusión a seres humanos, o a paisajes o a ningún otro objeto identificable, el rayonismo se quedó en puro símbolo del movimiento. Es verdad que tras esta etapa desnuda, vino otra en que pudo preocuparse por las hélices de los aviones que eran también, al fin y al cabo, rayonistas a su manera, o por una torre Eiffel más o menos inventada, pero que no tenía nada que envidiar en la soltura de sus formas a la que poco más tarde inventaron los triangulistas abstractos.

Antonio Povedano utilizó los círculos rotatorios, pero sin esa intensidad de materia y color hiriente del rayonismo francés. El se inventó su propio rayonismo en idioma español o tal vez, me atravesaría a decir, en idioma andaluz. Antonio Povedano es un maestro del «cante jondo» que él mismo cultiva con acierto y también un aficionado a los toros que creo, aunque lo guarda muy en secreto, que ha descendido alguna vez hasta el ruedo. Esas aficiones que en él son ya vocaciones, pasaron a su pintura. Quiso captar un cuerpo a cuerpo entre el torero y el toro en la suerte de matar, o también al picador desplomándose como una masa inestable sobre otra masa igualmente ciega que pretende lanzarlo al aire. Bailaoras en delirio o un temblor de alas que puede ser la voz que se escapa en alarido o gemido, todo eso tenía que ser pintado por Antonio Povedano, a pesar de que lo habían pintado también todos nuestros tristes «fabricadores» de cuadros para turistas y de pacotilla barata españolista y andalucista.



Era realmente un desafío querer pintar unos temas eternos que el tópico y el mal gusto habían desgastado en pintura. El problema se le planteó por primera vez a Povedano ante el cuadro de un picador. El triunfo de la pintura abstracta nos ha enseñado que un cuadro no tiene por qué representar fielmente ningún objeto exterior. Basta con una ligera alusión a esa realidad para que el espectador pueda completarla en su imaginación. Hay un movimiento, un ritmo, la huella de un aire que pasa, y eso puede bastar a veces para captar lo esencial de algo que nos interesa o conmueve. Antonio Povedano llenó el cuadro de círculos rotativos de materia raída, de luces heridoras mordiendo los bordes de esos círculos y de zonas de movimiento apiñado, a manera de rostros anhelantes en un tendido ideal. Algunos de los círculos podían doblarse en su encadenamiento, igual que el picador encaramado en lo alto de su pica. La escena se adivinaba aunque no se la representase del todo, pero el movimiento y la luz con chirridos de lija eran los de la escena elegida en el fulgor de la fiesta.

El alma de la vida era lo que Antonio Povedano captaba, la vida en sus acontecimientos esquematizados, pero no todavía en la individualidad de sus personajes. Era la suerte de matar o la «suerte» de convertir en un remolino la falda de volantes, pero no todavía la vida interior del ser humano que mataba al toro o taconeaba en el «tablado». La verdad es que este Antonio Povedano tan pronto como ha logrado agarrar a uno de sus toros por los cuernos, cosa que me parece más difícil todavía que matarlos, ya está buscando otro problema en el que meterse y se lo plantea paladeando el placer de hacerlo y mirando hacia el sí y ha-

cia el no de su posible resolución. El resumen es que tras haber retratado escenas ha decidido retratar hombres, seres de carne y hueso, pero sin que sus retratos fuesen los que le gustan a las señoras elegantes y sin que tuviesen tampoco aire de objeto de lujo en recibidor distinguido.

En esta etapa retratista, Antonio Povedano acude a la materia densa. Los colores emergen en capas sucesivas, pero a través de cada aplicación pigmentaria se ven o se presienten las anteriores. El salpicado cromático es así intenso y variado. La figura emerge en medio de esta marea de materia, como si fuese una condensación del color, aunque Povedano subraya luego la línea delimitadora del rostro para intensificar su expresión.

Más importante que esta factura íntimamente adaptada a la necesidad expresiva de estos retratos, es el mundo interior que en ellos se capta. Resulta que se suelen parecer a los retratados, pero ello no es lo fundamental, dado que más que el exterior de los personajes, lo que Povedano retrata es su interior, su alma personal e intransferible que él reelabora en su intuición y que puede reproducir luego sin necesidad de que pose el modelo. Además de pintor es, por tanto, Povedano psicólogo, pero su psicología alude más al último anhelo de cada ser humano que a sus posibles complejos o preocupaciones diarias. Es ese deber ser al que cada uno de nosotros aspira el que Antonio Povedano recoge en sus excelentes retratos de almas y no de cuerpos. La evolución desde el rayonismo a la psicología se ha realizado por sus pasos contados, y el resultado ha sido esta nueva etapa rica en textura y materia con la que Antonio Povedano está realizando una excelente galería de españoles del siglo xx.



## PILAR

## MENENDEZ PIDAL,

en la

Editora Nacional

*Esta notable pintora nos ha dado una lección simultánea de orden y de sencillez. La mayor parte de sus lienzos están dedicados a una temática tradicional, teóricamente figurativa, caracterizada por un colorido rico y una factura suelta y no insistida, aunque suficientemente empastada. Lo más notable de estos lienzos, que son los de mayor formato en su obra, es la total ausencia de pedantería, la sencillez espontánea, pero sin que ahogue en ningún momento la sabiduría de oficio.*

*Con ser interesantes y dignas de figurar en cualquier colección las obras recién aludidas, no constituyen para mí el más renovador camino intentado por esta pintora. Había en la exposición de la Editora Nacional, perdidos en la entrada de la sala, en una pared un tanto secundaria, a la izquierda de la escalera, dos lienzos de pequeño formato a los que no comprendo por qué no quiso darles su autora una mayor importancia. Eran obras en las que el pretexto figurativo de tipo paisajístico se diluía casi por completo en un desparrama-*

*miento de manchas de calidad primigenia en la riqueza de la materia y de color palpitante aunque atemperado. Tal vez técnicamente fuesen aquellas obras dos paisajes neofigurativos, pero tenían esa misma calidad lírica, unida a una infalible selección de valores plásticos, que caracterizó a la mejor abstracción de manchas fluctuantes en la época inmediatamente posterior al descubrimiento kandiskiano.*

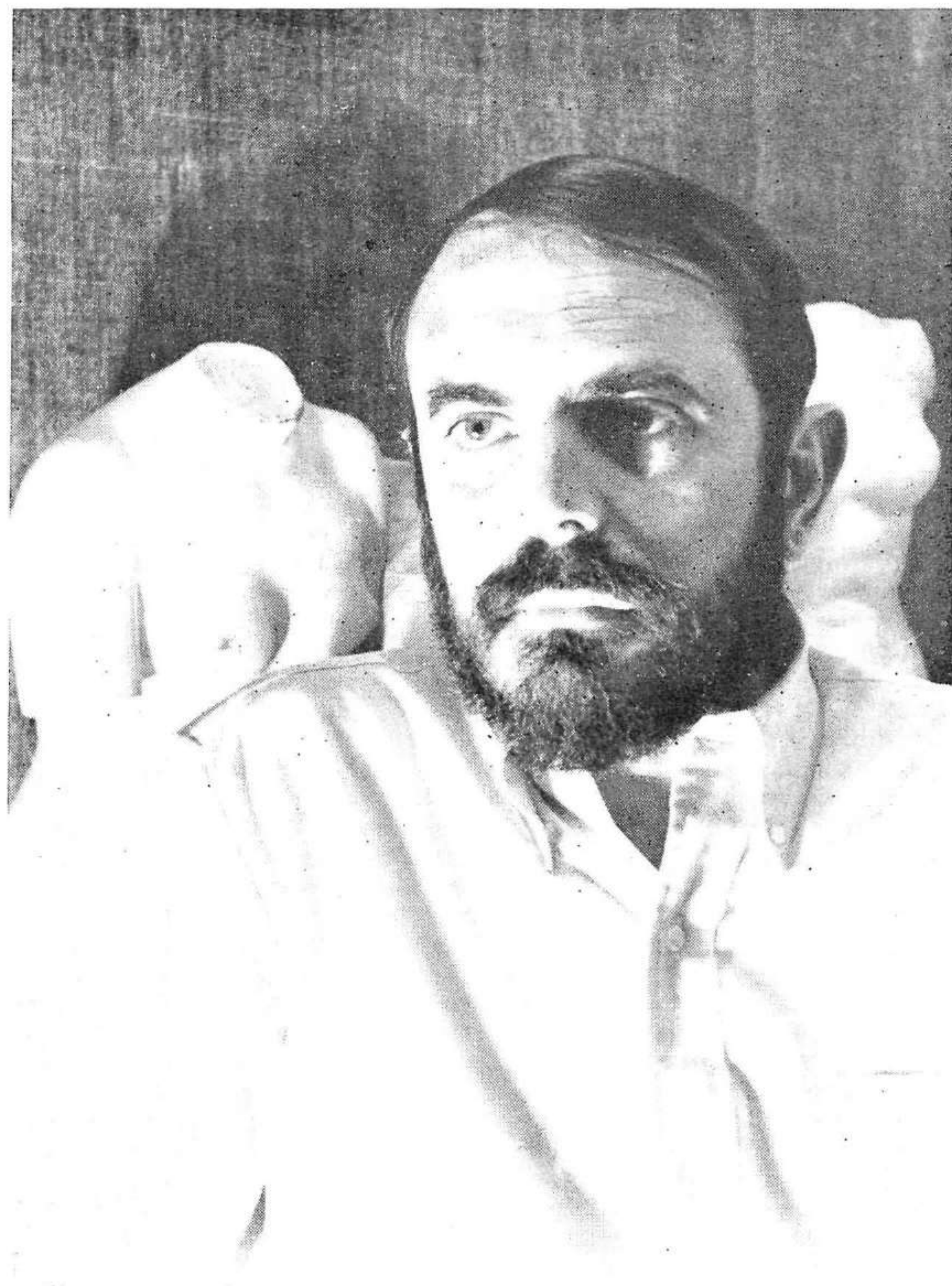
*Si acertados eran los paisajes tradicionales, más todavía lo eran en Pilar Menéndez Pidal estos pequeños ensayos de alígera levedad. Nos ha demostrado con ellos que con ser laudable su obra actual, más lo será todavía en un futuro nada lejano. Premonición por tanto y puente más que logro, nos recuerdan una vez más que toda verdadera pintura, al igual que toda vida humana, es camino, y afirman, de una manera más concreta, que Pilar Menéndez Pidal está caminando con garbo y seguridad por ese dicho difícil camino que con decisión y vocación ha elegido.*

C. A.



# ASCENSION AL MUNDO DE MAXIMO DE PABLO

Por *LUIS LOPEZ ANGLADA*



Las gentes, en estos últimos tiempos, creen que, cuando llega el verano, basta con irse a la orilla del mar dentro de un automóvil para allí lavar el exceso de prisa y preocupaciones que el resto del año les proporciona. Las gentes creen que, mañana, cuando regresen a sus talleres y sus oficinas, la vida va a ser distinta, más confortable, más hermosa. Y corren alocadas por carreteras y estaciones, se tuestan en la arena, se oxigenan en los pinares e in-

tentan olvidarse de que luego les van a confrontar con computadoras y estadísticas y a clasificarles en nóminas y a sellarles las horas que les queden de vida en sus expedientes personales.

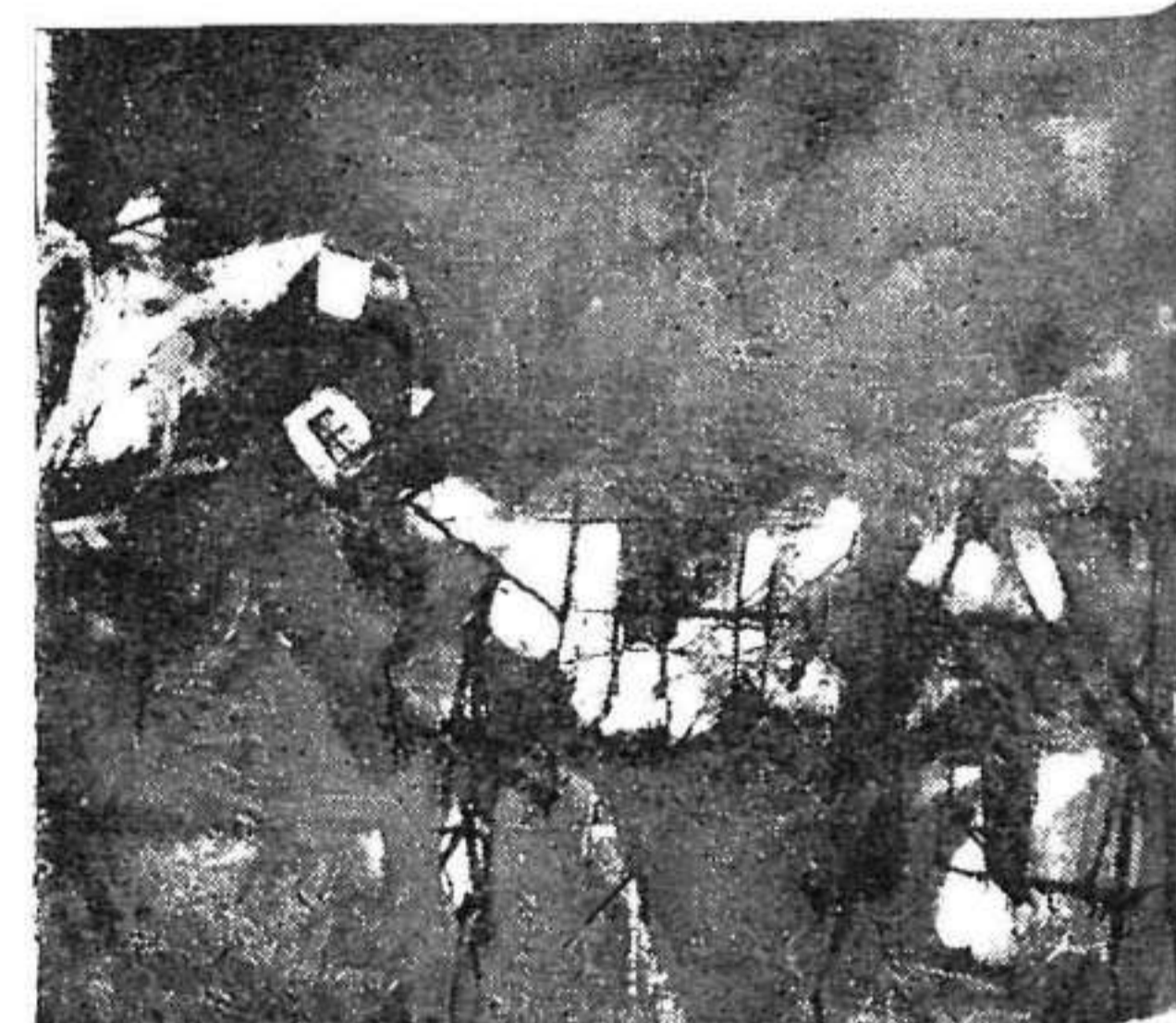
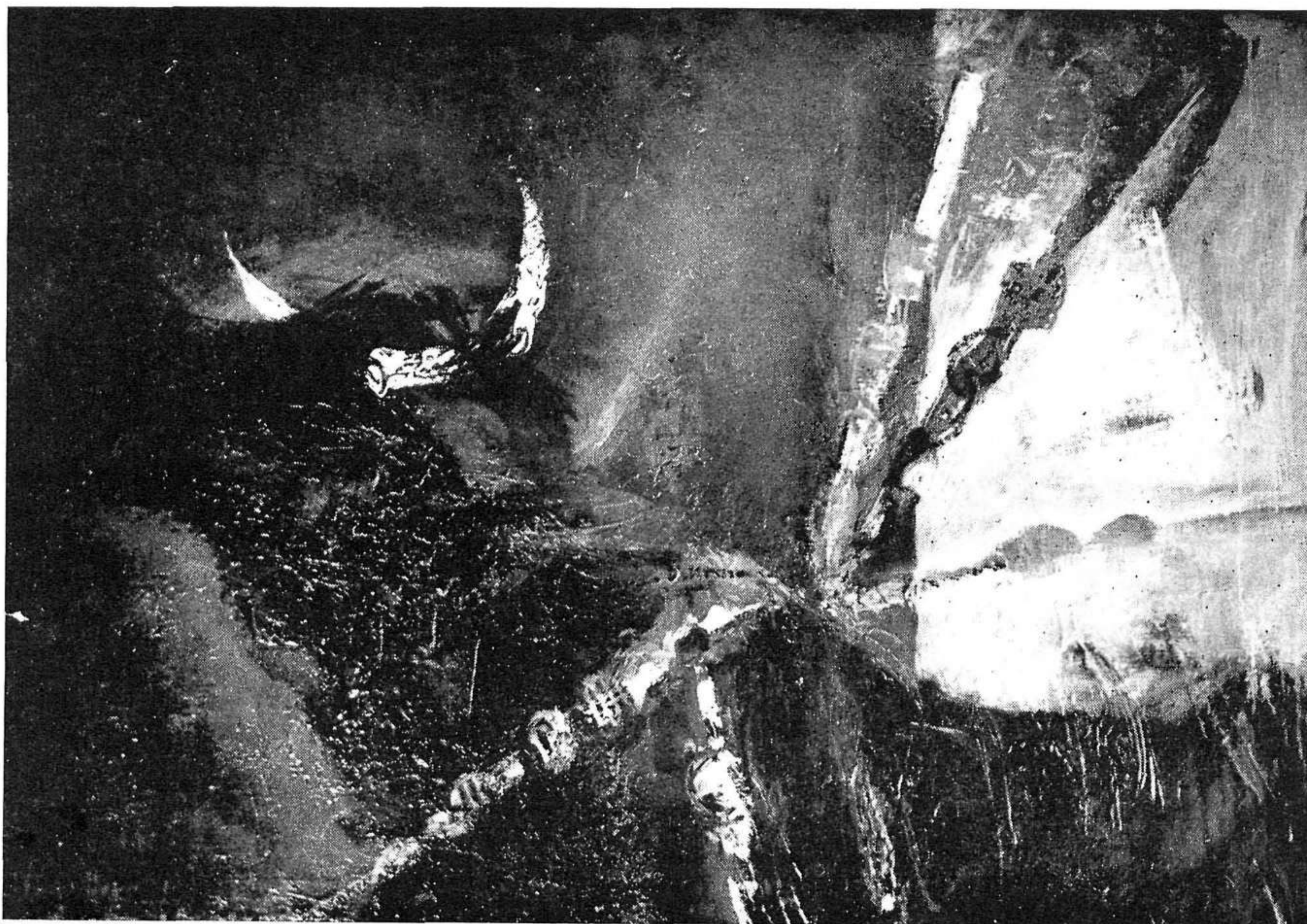
Máximo de Pablo se ha situado en su alta guarida de la calle de Carlos Arniches, número 7. Debajo de su casa se estaciona el buen viejo que espera que llegue cualquier comprador a adquirir un despertador de hace treinta años o una bo-

cina de gramola. Máximo de Pablo hubiera recibido en su casa, con todos los honores, a un Ramón Gómez de la Serna que, luego, hubiera coleccionado maullidos de los gatos de Máximo de Pablo o tristes mugidos de unos toros que agonizan en sus lienzos. Máximo de Pablo se ha organizado un veraneo de los que no se terminan al acabarse el mes de agosto ni todos los agostos de la vida. El ha emprendido la aventura de pintar, simultáneamen-

te, diez, veinte cuadros, que esperan, en fila interminable, que su dueño les llame a ganar vida y emoción. Máximo de Pablo sabe que la vida que llevamos está constituida por falsos «slogans», por prejuicios poco meditados, por proyectos que han salido de las carpetas de los secretarios de las agencias.

—Explicanos cómo pintas tus cuadros, Máximo.

Máximo de Pablo se pierde en explicaciones que no llegamos a entender. Tal vez porque hay





pinturas que se hacen con la pasión de cada instante, con ese milagro de la inspiración para la que no pueden precisarse aclaraciones ni comentarios previos.

—Yo empiezo un cuadro. ¿sabes? Pero él me lleva a sus mundos propios y me exige continuar por donde me sugieren las imágenes que se insinúan. (Vamos a aclarar al lector algunos datos. Hemos venido al estudio de Máximo de Pablo a las doce de la mañana de un día cálido de agosto. Diríamos con Zorrilla:

*El sol no alumbra, que arde;  
[ciega, no brilla.  
La luz es una llama que abra-  
[sa el cielo...*

En el Rastro madrileño, la calle de Carlos Arniches, donde vive el pintor, es una exposición descolorida de un naufragio de desahucios. El estudio de Máximo de Pablo está en el sexto piso, y en el primero hemos visto sacar unas enormes fundas de guitarras como ataúdes. Estamos seguros de que la sombra de Solana nos ha seguido al subir las escaleras y de que un Goya burlón está acurrucado en los rincones del chirriante ascensor de casa de Máximo.

—Entonces, ¿qué es para ti el hecho de pintar?

—Casi siempre un largo sufrimiento.

(Hacia tiempo que teníamos ganas de encontrar a un pintor que se humanizase hasta caer en la órbita de los poetas. Porque la crítica actual—¡y Dios nos libre de ofenderla si quiera con nuestro pensamiento!—nos ha venido presentando pintores a los que una intelectualización creciente nos los convierte en sombras inaccesibles, en proyectos sólo propicios para algunos iniciados, en espíritus angélicos fuera del alcance de nuestra pobre y humana comprensión.)

Máximo de Pablo debe asomarse a las ventanas de su alto reino de la calle de Carlos Arniches, donde deambulan los gatos vagabundos que él convierte en fieras ágnicas. Y luego pinta en sus lienzos los ojos llenos de misterio de los gatos que parecen estar viendo las almas de los últimos agonizantes del Rastro.

Máximo de Pablo, manco glorioso, quisiera poder gritar a las gentes de la vida actual que se paren un poco para que se den cuenta de que la vida es algo más que esa frivolidad de gozar del sol y de morir de prisa. Que estamos rodeados de sombra, de belleza y de sombras de pesar; que la vida se compone de cuerpos y de almas y que mientras se tuestan las carnes en las playas se desploman los espíritus en la nada.

Hace algunos años Máximo de Pablo causó sensación en los medios artísticos españoles con una exposición que presentó en el Ateneo de Madrid. Y le va bien a este pintor madrileño, más madrileño y gato que ninguno, el haberse consagrado en la calle del Prado, tan cerca de Cascorro y de Las Américas. Pero se equivocará quien crea que Máximo de Pablo es un castizo de los de capa y bombín. El madrileñismo de este pintor

está constituido por una serie de misterios y pasiones que van desde el desgarrado quevedesco al hambre de los años de guerra.

Aquel grande y llorado Sánchez Camargo acertó a situar el elemento poético de la obra de Máximo de Pablo cuando la exposición del Ateneo. Dijo de él: «No sabemos cuál será el camino que elija Máximo de Pablo, pero sea cual fuere, obedecerá a una imposición íntima y tendrá a su favor la pintura. El elemento poético que abunda en sus lienzos está sujeto a una ordenación plástica, donde el color alcanza una intensidad y un interés que por sí solo bastaría para justificar la obra, aunque ésta consigue mayor importancia al convertirse en sinfonía.»

Gaya Nuño, que desde su ata-

laya soriana parece que se burla de todo y lo que ocurre es que valora como nadie las humanidades auténticas, después de preguntarle a Máximo de Pablo que por qué pintaba tantos gatos y tantos toros y tantas pobres gentes tan solas, se quedó pensativo, pensó en la alta y honrada caridad, de origen campesino y castellano, del pintor, y le dijo solamente:

—Eres un gran pintor, Máximo, Máximo de Pablo.

Algún día debería hacerse una exposición de Máximo de Pablo en alguna de estas galerías absurdas del Rastro, donde todo el mundo quiere encontrar Solanas y Goyas. Y allí acudirían los ancianos y las ancianas que hoy hemos visto sentados junto a la gran riada de lo perdido. Y se recono-

cerían en estos cuerpos sin expresión, en estas imágenes veladas, primas hermanas de los grandes garabatos de Quirós y de las cabras esquinadas de Picasso. Regoyos, desde sus tenebrazas, vendría a saludar a este joven al que la vida ha enseñado a mirar con filosofía los tiempos que se le han reservado y que los salva comenzando al mismo tiempo cinco, diez cuadros, de enormes proporciones, que esperan su pincelada.

—Pero los acabo todos, ¡eh! Y cada uno es una aventura.

Lo que no autoriza Máximo de Pablo es que cada cuadro suyo sea producto de una planificación meditada y minuciosa. El, seguramente, ríe y llora cada vez que se enfrenta con el lienzo. Y pone el corazón en llenarlo de belleza y de verdad, en humanizar lo que se le ocurre, en hundirse en un universo nuevo, extraño, sorprendente, pero que es el verdadero mundo que él quisiera mostrar a sus amigos.

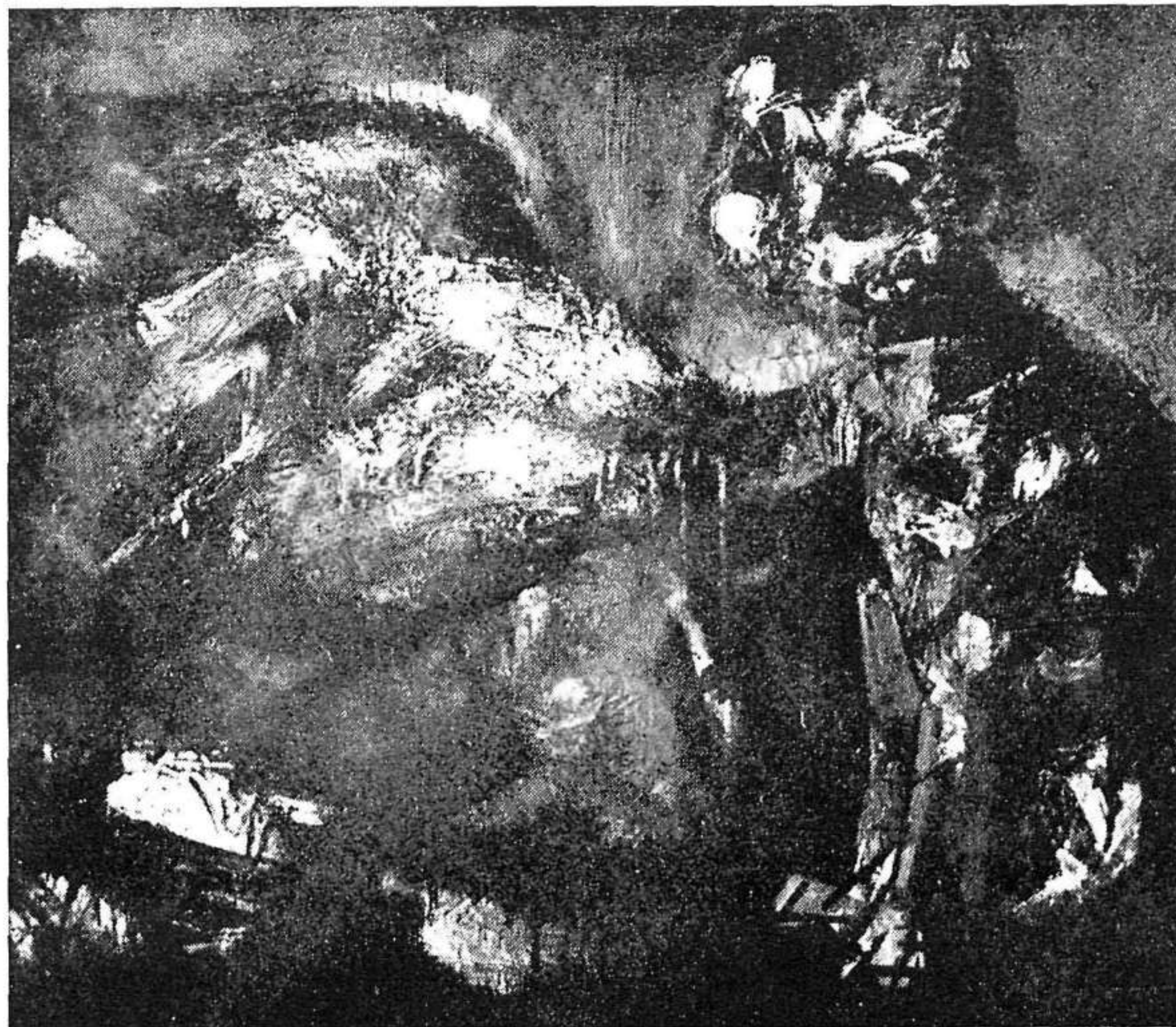
Por eso cada pintura equivale a años de los demás. El sufre porque sabe que no puede dedicarse a hacer figuras de decoración, porque la pintura que él quisiera mostrar a los demás tiene que ser producto de toda una vida que tiene tormentas y alegrías, días de sol y meses de oscuridad.

—Pero de esto no debes decir nada. Los cuadros tienen que hablar por sí mismos.

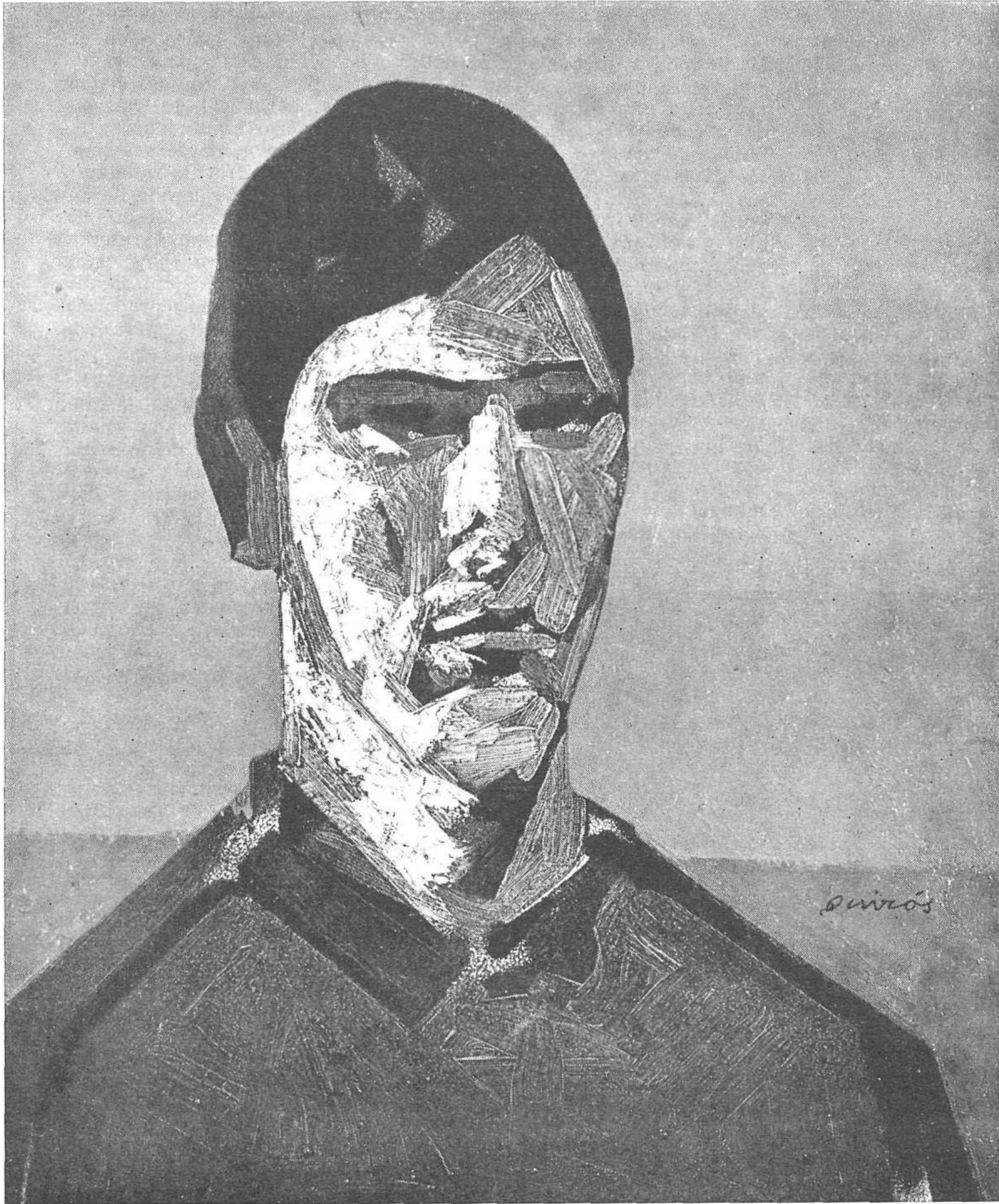
Y nos habla de su vida; de cómo no quiso estudiar de niño y le llevaban a ver las reproducciones del Casón. Y de cómo entró en la Escuela de Bellas Artes y de su maestro don Daniel Vázquez Díaz. Y luego sus triunfos, su medalla en la exposición de Alejandria y en la biennial de Venecia y en Sao Paulo. Pero nos damos cuenta de que esto a él no le importa mucho. Como no le importa el triunfo inmediato, ni el vender a grandes precios sus cuadros ni que hablen de él en los «magazines» de la tierra.

—Yo, verdaderamente, lo que quisiera es llegar a pintar bien.

Nos da pena abandonar la casa donde tiene su estudio Máximo de Pablo. Vamos a descender de un mundo de belleza y verdad a otro de verano y turistas. El calor que animaba las palabras del pintor nada tiene que ver con este otro que se abate sobre las aceras de un Madrid que es todo «cerrado por vacaciones» o «local refrigerado». Se nos va a olvidar que existe ese mundo verdadero de las gentes que saben que la vida es algo más que frivolidad y dinero. Mundo de sombras que nos rodean, de cielos que abren sus nubes de colores sobre los ojos inmensos de un gato perdido. Gentes que se han quedado absortas a las puertas de lo eterno, con una mano levantada como para advertirnos que todo ha de llegar, toros clavados bajo el dolor intolerable de una espada de acero pintado. Lo que la vida tiene de rictus y ternura, de burla y de ultracarne. Nos vamos del estudio de Máximo de Pablo esperando que algún poeta venga a beber en sus cuadros todo lo que de verdaderamente social tiene la belleza y la vida.







RETRATO DE

# Antonio Quirós

Por ENRIQUE AZCOAGA

Las criaturas de Quirós —extrañas e imposibles, según ha dicho José Hierro— viven como embalsamadas en un clima que a nosotros, personalmente, no nos hace demasiado felices. Después de reconocer que lo primero que tiene que alumbrar un pintor es un mundo de características singulares, y que lo que el espectador de su obra hace, es instalarse en el mismo para vislumbrar desde su ámbito adivinaciones de muy diversa índole, permítasenos confesar que el aspecto físico de sus habitantes no nos agrada, y que quizá por la índole aparente de los mismos, no hemos celebrado suficientemente la profundidad indiscutible de una pintura seria, importante, de una arisquez y de una como desdeñosidad particulares. Sus criaturas «procedentes del dolor», al encontrarse con «un artista que los recibe y expresa con ironía», «son traducidos a un idioma

pictórico hecho de durezas minerales, de exquisitos juegos de materias» (J. H.). La materia, en consecuencia, del santanderino, en vez de convertirse muchas veces en un resonador de su riqueza, sin lograr siempre lo que aquella pretende: resolverse en propaganda, en lícita propaganda de un contenido determinado. Pero en su última exposición, celebrada en Biosca, un retrato excepcional del artista, nos convenció que en Quirós la materia llega a convertirse, como fácilmente puede verse, en un vibrador elocuente de la intimidad expresada. Brindándonos una obra en la que el retrato no es la consecuencia de cierto desciframiento *reclinado* en un concreto juego plástico, sino de una verdad *encarnada* como pocas veces hemos visto, en ese denso racimo formal y dramático que esta obra significa.

Lo mineral quirosiano, que si no es siempre pecaminoso, encierra para nosotros un peligro pictórico grave, se transmuta en este caso en una carnosidad, nunca blandengue. El juego formal, en vez de apuntalarse con ese rigor enterizo, tan característico en la pintura de este artista, acredita una porosidad, desde mi punto de vista, sorprendente, para comunicarnos los descubrimientos vivos realizados en su modelo por el pintor. Siempre resulta fácil, cuando el pintor es inteligente, adivinar constantes humanas y brindárnoslas como frutos, en el regazo de lo formal más o menos contrastado. Pero en pocas ocasiones, como en el caso que nos ocupa, la verdad conquistada se entraña esencialmente, hasta convertir la materia en una encarnadura expresiva atroz. ¿Conmueve a fuerza de herirnos este retrato de Quirós extraordinario...? ¿Nos hiere intencionalmente ese entendimiento doloroso que en última instancia significa, al vincularnos angustiada y absolutamente con un complejo dramático, valorizado hasta el colmo por el artista...? Consideramos respondidas las preguntas anteriores, al comprender lo que hay en este retrato de imperio de lo humano, de vitalidad trágica, de dramatismo que se niega a ser residuo. Puesto que comprendemos, por otra parte, que todo lo dicho queda expresado, no valiéndose de una materia rica, creada para añadirse a la verdad expresable, sino consiguiendo que la riqueza de la materia, a la que no tiene por qué renunciar el creador en ningún modo, esté vivificada eternamente por una energía personal, sencillamente extraordinaria.

El retratista, que no tiene nunca que mitificar a quien retrata, está obligado siempre a convertirlo en algo único. Antonio Quirós, demasiado acostumbrado a transmutar sus «seres trágicos» en mitos, ha dado prueba con este retrato que la criatura elegida para perennizarla en su pintura, le ha confiado misterio y secreto en cantidad suficiente, para convertirlos en sangre de su materia. Está en pie, como en pocas ocasiones de la pintura del montañés, la construcción, la palabra o palabras en las que se contiene la infabilidad misteriosa que el artista acosa. Pero está en pie también, como en pocas de sus creaciones, justo es confesarlo, un calor trascendental, una intimidad desbordante, una entrañabilidad enriquecedora de las formas, gracias a las cuales, el castillo expresivo no deja de serlo, a pesar de su tremendo temblor. En pintura, la firmeza —y es preciso recordar, claro está, la firmeza de las mejores formas italianas—, sólo es válida cuando convirtiendo en único lo que expresa, consigue su propósito inmortalizando una indefinible temperatura. Pues bien, pocos retratos tan recios y tan cálidos como el de Antonio Quirós, según puede verse. Y pocos, también, tan lejos de esas máscaras en que los pintores convierten dispositivos plásticos poco importantes, cuando en vez de traducir una intimidad en un mundo formal rico en tensiones, se contentan consciente o inconscientemente con entregarnos una funeraria mascarilla.

La expresión no es otra cosa que el encuentro, o la conquista mejor dicho, de una manera de ser, por otra manera de ser inquietante. Para que un retrato perennice cálidamente a una criatura humana no sólo es preciso que la manera de ser del pintor necesite como de un ajeno alimento, sino que aquella, que la manera de ser retratada, se convierta de repente en un desciframiento alucinatorio y, hasta cierto punto, en carga y energía del pintor. Se lleva mucho, por desgracia, en el plano del retrato, una criatura muerta, indiferente, empeñada en contarnos cosas superficiales, aparentes, de otra no menos indiferente e inane. Cuando lo que resulta necesario, es lo que ocurre en el retrato de Quirós concretamente: que retratista y retratado se encuentren con una gran plenitud, en la expresión confidente. Que retratar es algo así como salvar en provecho propio la riqueza de una intimidad. Obsérvese con sencillez que lo que se llama retrato no pasa de ser, en la mayoría de las ocasiones, crónica de una fisonomía. Ignorándose que de lo que se trata, es de colmar un mundo de formas de una verdad viva que acaba por convertirse en su dignidad trascendente.

Quirós no nos ha contado su fría versión de una verdad, al hacer verdad expresiva un acento humano, impresionantemente descifrado. El pintor, superado el propósito de cronificar las apariencias, no se ha contentado con jurar mediante sus formas que la intimidad retratada, era así o así. La ha alegido como honor de un repertorio formal, nacido al mismo tiempo para honrarla. Y ha visto que el encuentro de estos dos honores no se ha traducido en una conclusión aproximada, y, por consiguiente, discutible. Sino en un signo, tan apasionante como equilibrado, tan vertebrado como palpante, desde donde fluye eternamente la riqueza de la especie.



# CUATRO ARTISTAS CATALANES SON NOTICIA

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

**L**A temporada artística termina en París con un buen broche español, de escultura para ser más exactos. Cuatro nombres catalanes prestigiosos que llenan casi un siglo de arte plástico «en duro» y en metal más especialmente: Julio González, Pablo Gargallo, Apeles Fenosa y Joan Miró. Y a los cuatro de la escultura vienen a añadirse Goya (con una exposición de aguafuertes que ha tenido que ser prolongada en vista del éxito) y el perenne Picasso, cuya pintura en el Palacio de los Papas de Avignon despierta encen-

dididos ecos aquí y en todas partes. Bueno, buenísimo fin de temporada, no se puede pedir más.

Primero fue Julio González, durante dos meses, en la Galería de Francia, con dos series de cincuenta esculturas y cincuenta dibujos, que están recorriendo Europa y Estados Unidos a lo largo de todo este año, despertando el interés de siempre, aunque se trate, en su mayoría, de obras ya bien conocidas. Y es que todo precursor—o por lo menos impulsor—tiene más fuerza, por lo general, que sus seguidores, si bien luego puede lle-

garse a más perfectas realizaciones; de ahí que atraiga hoy más, todavía, la invención de un González que las proezas estilísticas de muchos escultores del metal, consagrados hoy entre los grandes. No ha dejado de recordarse en esta ocasión que aquel español silencioso y parco, hijo de orfebre, llegado a París con su hermano Joan, pintor, fue el primero en utilizar el hierro en todo el poder de expresión de su potencia, incorporando al arte un lenguaje que pertenecía, hasta entonces a la mecánica. La forja, la soldadura

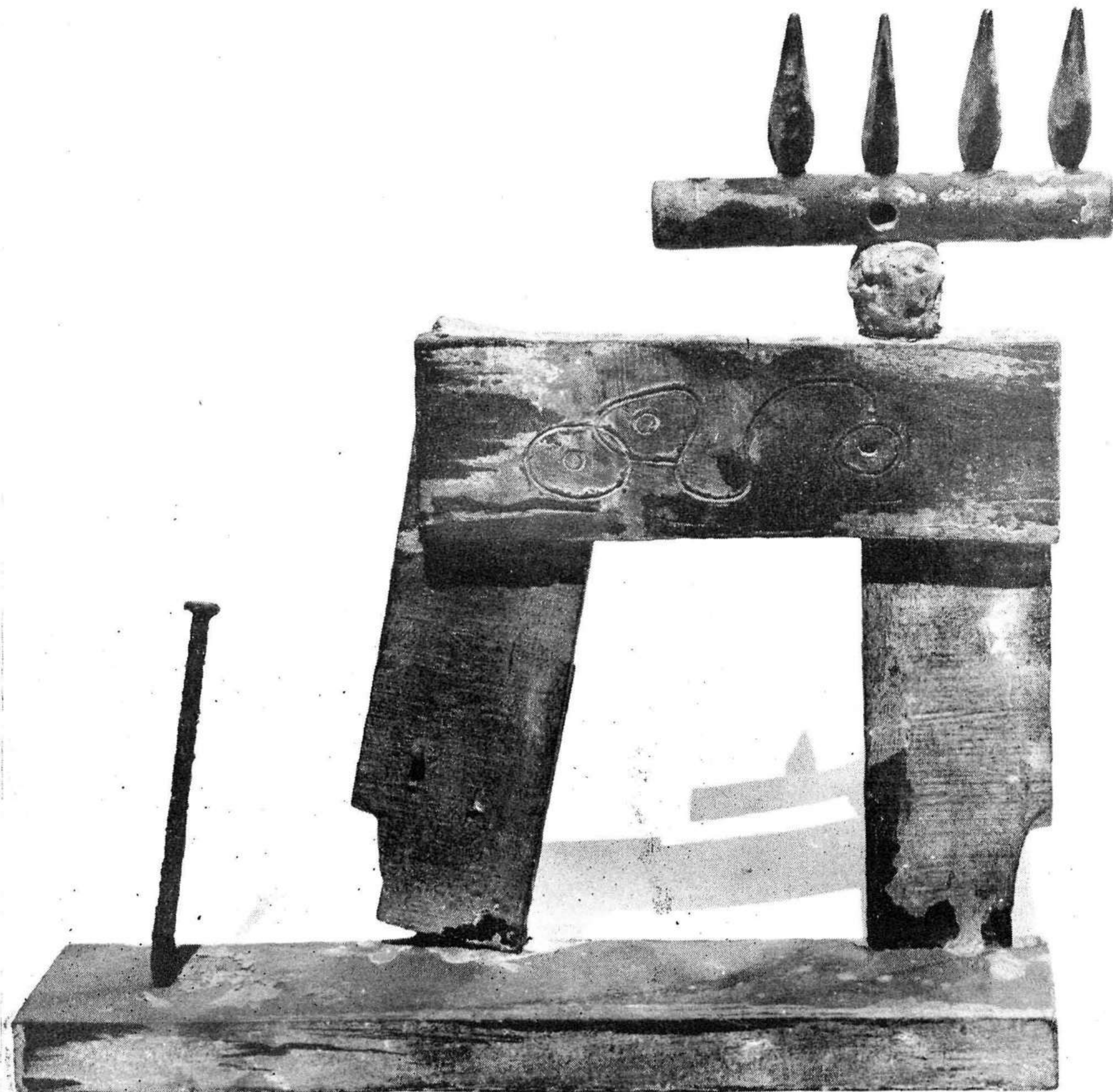
autógena, el moldeado a martillo adquirieron sus cartas de nobleza en manos de aquel trabajador que no disponía de medios para costearse la fundición en bronce, ni el bloque de mármol, y que supo ver también y darle su significación poética y simbólica, todo el surrealismo contenido en la forma útil o insólita de la herramienta, del desperdicio.

«La edad del hierro comenzó, hace siglos, por producir, desgraciadamente, armas (algunas de las cuales hay que decir que son muy bellas). En nuestra época, el hierro permite cada vez más construcciones de puentes, de edificios, de ferrocarriles, etc. Ya es hora de que este material deje de ser el de una ciencia mecanizada: la puerta se nos abre de par en par, hoy, para que este material, al fin, sea batido y forjado por las manos apacibles de los artistas... Se ha comentado ahora esta declaración de Julio González (de las pocas que hizo de palabra o por escrito) que parece casi una trivialidad hoy, cuando todo artista o pseudoartista ha hecho su cacharrito con alambres, clavos y escorias, pero que tuvo en su tiempo un innegable valor. Las concepciones artísticas de Julio González guardaron siempre gran coherencia con las obras resueltas, en un propósito de «aprovechar el espacio y construir con él, como si se tratara también de un material». ¿Cubista? ¿Abstracto? ¿Surrealista? ¿Cómo definir la escultura de J. González? Fue, sin duda, todo eso, y fue algo más también: llevó al espacio tridimensional algunas de las consecuencias del cubismo y las inquietudes del subconsciente; pero tuvo, sobre todo, una capacidad creadora de verdadero revolucionario, que el tiempo confirma.

Pablo Gargallo ha convivido varias semanas con el coloso francés Rodin, invitado como huésped de honor en los jardines del palacete que es hoy museo dedicado a este último. También es bien conocido en París este otro catalán que igualmente utilizó el hierro como material de elección. En realidad, Gargallo comenzó la nueva técnica ya antes que Julio González, aunque de manera más tímida y superficial, sin aquella fuerza rotunda que supo imprimirle el segundo. Gargallo traspuso en relieve el desarrollo lineal del cubismo, pero jugando sobre todo con los efectos de luz producidos por los llenos y los vacíos, dentro de un concepto apegado a la tradición catalana, mediterránea, de formas plenas, y con cierto humor que llegaba a veces hasta la caricatura.

No resulta fácil la vecindad de un escultor tan prolífico y grandioso (guste o no su barroquismo) como es Rodin, sobre todo si la comparación se hace, como en este caso, con obras cuya característica esencial es tal vez la gracia, la ligereza, la incidencia de la luz: Gargallo, visto junto a Rodin, «ne fait pas le poids».

La Galería Dubourg ha expuesto las últimas figurillas de Fenosa y un proyecto de estatua a gran tamaño, vaciada en yeso. Hace largos años que venimos viendo periódicamente los bronceos, de pequeño tamaño, que caracterizan el estilo de este otro catalán afinado en París desde los años 20. Son siempre elegantes síntesis de formas de mujer, integradas en motivos vegetales o en ropajes volanderos que acentúan la gracia y el carácter delicadamente femenino de las figuritas. Las palmas se despliegan



Miró





Julio González

en bella metamorfosis; tal hoja de acanto sugiere un desnudo velado por el revuelo de un manto; una cabellera esbozada configura el movimiento de la cabeza; la línea del talle o de los brazos dibujan la actitud en ligero grafismo. Esta vez aparece un modelado menos corpóreo, son casi bajorrelieves recortados en el espacio, con rehundidos en un espesor relativamente delgado; pero conservando siempre el mismo poder sugerente que si estuviera la forma plena.

Deliciosas tanagras modernas, con todo el sabor—que no desmienten—de la herencia helénica, de leite de un artista refinado que se realiza, precisamente, en un modelado amoroso, acariciante, yo diría que hecho sólo con los dedos, sin trabazón ni herramientas. Esto parece evidente al considerar la escultura grande—una figura de mujer también, grácil, en rítmica actitud—mucho menos convincente que las figuritas pequeñas por ciertos desequilibrios de proporción y movimiento. Fenosa no es un estatuario, es esencialmente un modelador sensible y elegante, cualidades más bien raras en estos tiempos que corren.

Luego ha venido Miró a la Galería Maeght, aportando una inesperada renovación a esa infatigable producción suya que creíamos ya sabernos de memoria. Cincuenta y una piezas en bronce, salvo un par de proyectos en escayola, tiradas a dos, cuatro o seis ejemplares, que representan un «tour de force» de ejecución y una imaginación exuberante; monumentos «erigidos en pleno océano a la gloria del viento», personajes o pájaros, morfología simbólica, mineralogía carnal, encuentro del azar dignificados por la varita mágica del gozoso viejo maestro, eternamente niño. Con esa magnífica capacidad para maravillarse que ha sabido conservar, los ojos de Miró ven en todas las cosas la posibilidad del juego poético, el disparate divertido, el riesgo de la confrontación brutal. Conchas del mar, guijarros del río, serán de esparto, tenedor agresivo, la perfección de un huevo, la abollada redondez de una pelota vieja... pequeñas realidades olvidadas que contienen todo un universo y que se asocian entre sí, se transfiguran, se camu-

flan, nos hacen insolentes guiños desde el pedestal en que las ha colocado el artista.

Como muy bien escribe Jacques Dupin, en el número especialmente dedicado a esta ocasión de los álbumes de Maeght, «Miró no posee en absoluto el arte de acomodar los restos. No demuestra la menor maestría, ningún ingenio en el manejo de sus tesoros. Su instinto le preserva de cuanto puede aportar de superfluo y de entorpecedor la habilidad de la mano. Trabaja con una aparente desgana, sin premeditación ni cálculo, como buscando una satisfacción efímera.»

No es la primera vez que Miró hace escultura, claro que no, pero nunca lo había hecho con tanta continuidad: la mayor parte de estas obras están hechas entre 1969 y 1970, unos cuantos meses tan sólo. Antes eran casi siempre grandes formas macizas y torpes, mi-

tad totem hinchado, mitad pájaro con cuernos en vez de alas; ahora, abundan las cosas pequeñas y accidentadas y son, precisamente, las que traen, paradójicamente, una nueva dimensión. Concluye Dupin observando que la actitud de Miró escultor es inversa a la del pintor, el cambio de disciplina no es dejar los pinceles para descansar enredando con otros útiles y otras materias. «Así como en la pintura emite signos a partir de un foco central imaginario... la escultura le permite, al contrario, partir de realidades concretas que interioriza, que sumerge en el crisol de la imaginación para llegar a imágenes que son un eco de las de su universo pictórico, pero sin llegar a identificarse con ellas.» Una buena exposición de un Miró remozado.

Nos queda ahora el plato fuerte de Picasso, que bien merece el viaje a Avignon.



Apels Fenosa

(Viene de la pág. 2.)

dentro de los días hábiles, y, en caso de remisión por correo, se admitirán los envíos contenidos en sobres, donde figure, como fecha del matasellos, alguna de las comprendidas en el plazo de recepción. No se acusará recibo de los trabajos ni se mantendrá ninguna correspondencia con los autores. Sin embargo, por la Dirección del Certamen se podrá extender un resguardo de admisión cuando algún interesado lo pida especialmente. Cuarta. Para la adjudicación de estos premios se constituirá un Jurado, formado así:

Presidente: El Excmo. Sr. alcalde de Sevilla, vicepresidente del Comité de Honor de los «Juegos Deportivos de Otoño».

Vicepresidente: El Sr. teniente de alcalde, delegado municipal de Deportes y presidente ejecutivo de los «Juegos Deportivos de Otoño».

Vocales: El Ilmo. Sr. delegado provincial de Información y Turismo.

Un capitular de la Excmo. Corporación municipal.

La directora de estos Certámenes Poéticos. Tres poetas o escritores residentes en Sevilla.

Secretaria: La misma funcionaria que lleva la Dirección del Certamen, si bien no tendrá voto como tal secretaria y sí como directora del mismo Certamen.

Quinta. La adjudicación de los premios y menciones honoríficas se hará en fechas próximas, después del cierre de admisión de originales, y los acuerdos correspondientes se publicarán en los medios informativos.

Sexta. Con los trabajos que obtengan premios y menciones en estos Certámenes se editarán unos «Cuadernos de Poesía al Deporte». En consecuencia, quedan obligados los concursantes a prestar su conformidad para tal edición, que se distribuirá gratuitamente entre las instituciones y personalidades literarias y deportivas, enviándose también ejemplares a los autores correspondientes.

## IX FIESTA DE LA POESÍA EN UBEDA

★ Convocada y organizada por el Instituto de Estudios Sanjuanistas con el patrocinio y colaboración del excelentísimo Ayuntamiento, con motivo de la proclamación de Santa Teresa de Jesús como doctora de la Iglesia.

### B A S E S

1.ª Flor Natural y premio de 10.000 pesetas a la mejor poesía que, con libertad de metro y extensión, verse sobre el tema «Canto a Teresa de Avila».

2.ª Accésit a la Flor Natural y premio de 5.000 pesetas a la poesía que juzgare el jurado digna de este premio, que tendrá las mismas condiciones de tema, metro y extensión que la de la base primera.

3.ª Primer premio de 7.000 pesetas al mejor trabajo en prosa que tenga la extensión mínima de veinticinco folios mecanografiados a una sola cara y a doble espacio y que verse sobre el tema «Los caminos de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz por las tierras del Santo Reino».

4.ª Segundo premio de 3.000 pesetas al trabajo en prosa que reúna las mismas condiciones y tema que el de la base tercera.



# LOTERIA

Pueden jugar

5.ª Los trabajos rigurosamente originales e inéditos deberán enviarse por cuádruplicado, mecanografiados en folio a dos espacios y por una sola cara.

6.ª Los concursantes remitirán sus trabajos al señor presidente del Instituto de Estudios Sanjuanistas, Convento de PP. Carmelitas Descalzos, Ubeda (Jaén), en sobre cerrado, dentro del cual deberá venir otro—también cerrado—conteniendo el nombre, apellidos y dirección del autor; en el exterior del segundo sobre irá consignado el lema con que cada uno firme o señale el trabajo presentado.

7.ª El incógnito, como se prevé en la base anterior, se guardará rigurosamente, quedando, por tanto, excluidos todos aquellos que trajeren firma o señal alguna que diera indicio para conocer a sus autores.

8.ª Los originales se recibirán hasta las doce horas del día quince de septiembre de 1970.

9.ª Un jurado competente examinará los trabajos, pudiendo declararse desierto alguno de los premios, si a su juicio no reuniese los méritos suficientes ninguno de los trabajos presentados a ese tema.

10. Los trabajos premiados quedarán en propiedad del Instituto de Estudios Sanjuanistas y del excelentísimo Ayuntamiento de Ubeda.

11. Los trabajos no premiados podrán devolverse a sus autores si éstos los reclaman antes de pasado un mes del fallo del concurso y de la entrega de premios.

12. La entrega de premios se efectuará en solemnisimo acto que constituirá la IX Fiesta de la Poesía. La Flor Natural será entregada por una reina, que, escoltada por su corte de amor, presidirá el acto que se efectuará en función de gala en una de las salas más importantes de la ciudad. La fecha y hora de este acto a celebrar durante la feria de Ubeda—27 de septiembre a 4 de octubre— se anunciará oportunamente y con la debida antelación. Todos los escritores premiados tendrán obligación de asistir a este acto, interpretándose la no asistencia como renuncia al premio.

## I CONCURSO PERIODISTICO SOBRE «AS FEIRAS DE LUGO»

★ La Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Lugo, con motivo de la III Feria de Muestras y I de Artesanía de San Froilán en Lugo, convoca el «I Concurso Periodístico sobre "As Feiras de Lugo"», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se crea un premio dotado con 10.000 (diez mil) pesetas en metálico y diploma, el cual, a juicio del jurado, podrá ser dividido en dos primeros premios dotados cada uno de ellos con 5.000 pesetas y diploma, si dos trabajos reuniesen las mismas condiciones de difusión, presentación, fotografías, etcétera.

2.ª Podrán concurrir a este concurso todos los periodistas y escritores españoles que, entre el 15 de agosto presente y el 23 de septiembre próximo, publiquen en cualquier diario de la Nación un trabajo escrito en castellano o gallego, bajo el tema genérico «As Feiras de Lugo», siendo mérito el contenido de datos estadísticos, fotografías y cualesquiera otros que destaquen la importancia e historicidad de las Ferias de Lugo.

3.ª Los concursantes deberán presentar en la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, sita en la calle de Conde de Pallarés, número 2, 1.ª, de Lugo, instancia acompañada de cuatro ejemplares del periódico en el cual haya sido publicado su trabajo, antes de las doce horas del día 25 de septiembre del año en curso.

4.ª El jurado, que estará compuesto por personas idóneas y designadas por el señor presidente de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Lugo, hará público su dictamen a través de los medios informativos de la provincia y región el día 1 de octubre del presente año, siendo su fallo inapelable.

5.ª La entrega de premios tendrá lugar en acto que oportunamente se dará a conocer, comunicando por escrito al autor o autores del trabajo o trabajos premiados su galardón, con el fin de que pueda asistir a dicho acto.

6.ª Los participantes aceptarán en su totalidad las presentes bases, así como cualquier otra que la Cámara de Comercio, Industria y Navegación disponga al efecto y haga pública con anterioridad al día 15 de agosto presente, día en que comienza el plazo de publicación de trabajos.

## PREMIO DE CUENTOS «CIUDAD DE BADALONA»

★ El Ayuntamiento de Badalona ha convocado el undécimo concurso de cuentos literarios «Ciudad de Badalona».

Se concederán tres premios, el primero, «Ciudad de Badalona», dotado con 20.000 pesetas, y los otros dos con 15.000 y 10.000.

Los trabajos, uno por concursante, que no ha de rebasar la extensión de seis folios, pueden estar escritos en castellano o catalán y se remitirán antes de las trece horas del día 30 de octubre al Ayuntamiento de Badalona.

## DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA. REVISTA «ARCHIVO HISPALENSE». CONCURSO DE MONOGRAFÍAS 1970 SOBRE BECQUER Y EL SIGLO XIX

★ La excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, por acuerdo número 6 de la sesión ordinaria celebrada el 14 de marzo, y a propuesta de su Patronato de Cultura, convoca el anual concurso de monografías correspondiente a este año 1970, para otorgar cuatro premios de 50.000 pesetas cada uno, con sujeción a las siguientes bases:

Se premiarán con 50.000 pesetas cada una de las cuatro monografías de tema libre que respectivamente versen: la primera, de contenido histórico, sobre «La Sevilla de Bécquer»; la segunda, de tema literario, sobre «Un aspecto de la obra de Bécquer»; la tercera, de contenido artístico, sobre «Las bellas artes en la época de Bécquer», y la

cuarta, sobre «Un tema del pensamiento antropológico o estético del siglo XIX».

Los trabajos han de ser inéditos, presentándose bajo sobre cerrado y lacrado en el Registro General de la Secretaría de la Diputación Provincial de Sevilla, hasta las trece horas del día 30 de noviembre de 1970, con el siguiente epígrafe: «Para el concurso de monografías de *Archivo Hispalense*». Se deberá indicar también a qué concepto concurre: histórico, literario, artístico o de pensamiento y el lema con que se señala el trabajo, que deberá repetirse al principio del mismo.

Los que se envíen por correo deberán llevar la siguiente dirección: «Ilmo. Sr. Secretario de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Apartado de Correos número 25», y con iguales indicaciones que los presentados directamente.

Los originales serán triplicados, escritos a máquina, en folio, al segundo espacio y sólo por el anverso. No estarán firmados ni contendrán señal alguna que permita averiguar el nombre del autor.

En sobre adjunto, también lacrado y marcado con el lema, que se repetirá en el interior, se hará constar el nombre, apellidos y domicilio del autor.

Las monografías no premiadas se devolverán con sus plicas a los concursantes, previa presentación del recibo extendido por el Registro General, y de no ser retiradas en el plazo de seis meses, a contar desde la fecha de resolución, serán destruidas.

Los concursantes se considerarán sometidos al juicio del jurado calificador, del que no cabrá apelación.

El Consejo de Redacción de *Archivo Hispalense* constituirá el jurado, actuando como secretario el director de la citada revista. Se examinarán los trabajos presentados, produciéndose el fallo en consideración al mérito absoluto de los mismos, por lo que podrá declararse desierto el concurso.

Las monografías premiadas quedarán de propiedad de la revista *Archivo Hispalense*, que podrá publicarlas en la forma y ediciones que estime conveniente.

## QUINTA CONVOCATORIA DE LA «REVISTA DE OCCIDENTE» A LOS ENSAYISTAS JOVENES

★ Tema: Las formas de expresión de la juventud actual.

El motivo de las precedentes convocatorias—Larra, Baroja, Camus, Valera—ha coincidido en señalar a la atención de los ensayistas jóvenes una figura literaria, pero desde la iniciación de este concurso hemos previsto alternar esas conmemoraciones personales con temas que su propia actualidad hiciese susceptibles de atraer a los concursantes y, a la vez, de brindarles la ocasión de manifestarse. El motivo actual se caracteriza, muy especialmente, por la acusada presencia de la juventud a través de formas de expresión originales. La manifestación típica de la juventud, como grupo aparte y aun en actitud de rebeldía, es un hecho enteramente tradicional. Sin embargo, el fenómeno contemporáneo acentúa y desborda indudablemente esos niveles y provoca otras actuaciones inéditas. Cualesquiera que sean sus causas históricas el hecho de que la juventud actual—a través de esa minoría singularmente reveladora—tiene una intensa conciencia de constituir un grupo social disconforme es un dato patente. Pero a esa conciencia acompaña un propósito de manifestación creciente y resuelto. Y esa publicación de sus aspiraciones se produce bajo una serie de «formas de expresión» so-

bre las que pretendemos llevar su atención. La juventud contemporánea va descubriendo su propio argumento a través de singulares manifestaciones que son, por lo pronto, su forma reveladora. Esas «formas de expresión» consisten, a veces, como es obvio, en reformas de los géneros consagrados, como el cine, el teatro, la novela, etcétera; y otras veces revisten aspectos originales, en sus modos de vida, en el redescubrimiento de las ceremonias musicales, y en otras actuaciones singulares, pacíficas o belicosas que distinguen a la juventud contemporánea, precisamente, a través de sus formas de expresión. Sobre ellas les invitamos a hablarnos.

La *Revista de Occidente* convoca, pues, entre autores de menos de treinta años, un concurso de ensayos dedicados a las formas de expresión particulares de la juventud contemporánea, estudiadas en cualquiera de sus aspectos, y con una extensión máxima de veinticinco holandesas mecanografiadas a dos espacios. El plazo de admisión terminará el 31 de diciembre de 1970. La *Revista de Occidente*, con los asesoramientos que estime adecuados y que se harán públicos ulteriormente, anunciará el fallo de este concurso en su número de marzo de 1971, pudiendo declararlo desierto. El ensayo que resulte premiado se publicará en el número de mayo y se abonarán a su autor 7.500 pesetas. (Se excluyen de esta convocatoria los ensayistas cuyo trabajo haya sido premiado o seleccionado para su publicación en las convocatorias precedentes.)

## PREMIO «CRISTOBAL LOPEZ VALOR»

Tema: La reforma de la empresa

★ La heroica conducta del obrero Cristóbal López Valor merece ser destacada públicamente, creando un premio que lleve su nombre y que se otorgará en 1971, cerrando las conmemoraciones del L aniversario de la creación del Ministerio de Trabajo.

En su virtud, este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Primero.—El premio «Cristóbal López Valor» se otorgará al mejor trabajo inédito sobre tema «La reforma de la empresa», de autor español.

Segundo.—Los autores que aspiren al mencionado premio entregarán el original del mismo en el Registro del Ministerio o en el de sus Delegaciones provinciales antes de las trece horas del día 30 de enero de 1971.

Tercero.—El premio «Cristóbal López Valor» será otorgado por un Jurado, presidido por el ilustrísimo señor subsecretario del Departamento, y del que formarán parte los presidentes o académicos que por las mismas se designen de las Reales Academias de Legislación y Jurisprudencia, de Morales y Políticas, el presidente del Tribunal Central de Trabajo, el presidente del Instituto Nacional de Previsión y los ilustrísimos señores directores generales del Ministerio de Trabajo, actuando como secretario, con voz, pero sin voto, el vicesecretario de Estudios de la Secretaría General Técnica. El acuerdo se tomará por mayoría de votos, siendo dirimente, en caso de empate, el del presidente.

Cuarto.—La decisión se hará pública el 8 de mayo de 1971.

Quinto.—Si el Jurado lo decidiese por mayoría de votos, el premio puede declararse desierto, convocándose de nuevo en las condiciones que se señalarán en la oportuna orden ministerial.

Sexto.—La cuantía del premio «Cristóbal López Valor» se fija en 250.000 pesetas.



# De si los Campos Elíseos están en las islas Canarias

Por JUAN PERUCHO

HACIA 1667, Le Nôtre prolongó la hermosa perspectiva de las Tullerías hacia el exterior de París, y en 1709 se plantaron allí grandes espacios verdes, que tomaron el nombre de «Champs-Élysées». Veinte años después, el duque de Antin, director de los jardines reales, inauguraba la avenida del mismo nombre. Bajo el Segundo Imperio, los Campos Elíseos se convirtieron en el lugar de cita preferido por el mundo elegante, y si contemplamos un grabado de la época veremos en él un hervidero de caballeros y Amazonas, «coupés» y «tilburys» desfilando bajo la mirada curiosa y admirativa de los acoquejados peatones. En los Campos Elíseos—que es, sin duda, la avenida más bella del mundo—habitaron, aunque ocasionalmente, Balzac y Dickens, debiéndose también mencionar a Marcel Proust, que paseó bajo los árboles su espí-

ritu empapado de delicuescencias vagas. En una guía de París leo que Proust «y jouait enfant avec un groupe de petites filles qui lui ont fournit les traits de Gilberte».

Los franceses se inclinaron por el nombre de «Champs-Élysées», sin duda por el prestigio que éstos tuvieron en la antigüedad clásica y también a la consideración que merecieron de lugar felicísimo, lleno de recreación y sumo descanso al que iban las almas de los justos. Estas recreaciones las canta Virgilio al decir:

*Algunos, que aquí están, por los yerbosos Prados, en la palestra se ejercitan, Y por la roxa arena en juego honesto Compiten, y luchando se recrean; Parte con prestos pies, texen mil corros, Cantando dulces versos y canciones.*

Y confirma Tibulo en los siguientes versos:

*Aquí danzas y cantos muy suaves,  
Aquí las voces suenan dulcemente  
De las cantoras y perleras aves.  
Sin cultivar la tierra, y sin simiente  
De Casia, lleva fruto soberano  
Con que el olfato su regalo aumente.  
Todos los campos huelen a Verano  
Con yerbas odoríferas y flores,  
Y los mancebos andan mano a mano  
Con doncellas a coros, con primores  
Ordenar danzas, bailes tan alegres  
Que son guerras de paz, guerras de amores.*

De todo ello se deduce que el canto y la danza fueron los esparcimientos preferidos en los Campos Elíseos, por lo que es muy natural que allí estuviera Orfeo, ayudado por el siciliano Estersicoro, inventor de la cítara, y otros grandes músicos fallecidos. El lugar era ameno, sin lugar a dudas, con grandes florestas de pintarrajeados colores, y Textor nos dice que bajo los árboles se celebraban los banquetes. En estos convites, añade, sirven a los hombres muy hermosas doncellas, y a ellas les sirven y administran los mancebos de lindos y gallardos talles, y unos a otros se brindan y convidan con ricos y preciosos vinos. Asimismo Eliano, dándonos más datos de este pagano paraíso, afirma que los que ahí habitan «ni tienen huesos, ni carne, ni nada que impida ni resista el sentido del tacto, sino sola una forma de cuerpo; y cubiertas las almas con un velo, y apariencia corpórea, se mueven de un lugar a otro, entienden, hablan y ejercitan las demás acciones que tenían cuando estaban acá en el mundo vestidos de cuerpo mortal».

Lo que no era seguro para los gentiles era el lugar donde radicaban los Campos Elíseos, pero los más creían que estaban en Tebas. Homero, contradiciendo esta opinión, los situaba en lo que es ahora la Gran Bretaña. Estrabón, Plinio y Tito Livio creyeron que era Andalucía, y Dionisio Alejandro que estaban en la frontera de la Mauritania, esto es, en la isla de Cádiz, la Tacita de Plata. Otros autores los sitúan en la costa occidental de Lusitania y algunos, más concretamente, en la desembocadura del Tajo, o sea, en Lisboa.

He ojeado los índices de «Della Genealogia degli Dei», del señor Giovanni Boccaccio, y no he encontrado nada al respecto, si bien es verdad que su lectura me ha sido muy difícil en el ejemplar utilizado, publicado en Venecia «Per il Valentini», en 1627. En cambio, nuestro padre fray Baltasar de Vitoria, que era predicador de San Francisco de Salamanca y natural de la misma ciudad, en su «Theatro de los Dioses de la Gentilidad» afirma categóricamente que los Campos Elíseos están en las islas Canarias, llamadas también Afortunadas, en razón de los versos que dice son de Horacio y que él mismo traduce:

*De la manera que hablan las historias  
De las Islas, que llaman Afortunadas,  
Adonde gozan apacibles glorias  
Las almas castas, a virtudes dadas.*

No dice nada de las Hespérides ni de la Atlántida que, como se sabe, la antigüedad las localizaba en las mismas islas del mar Tenebroso. Algunas veces, hablando con mi querido amigo Pepe Galván, que es canario de la isla de la Gomera, me ha comunicado, ante un excelente «potaje de berros», cosas maravillosas, curiosísimas, particularmente edénicas, como el «silbo gomero», lenguaje comprimido en silbidos modulados, de naturaleza a todas luces paradisiaca y pajaril, que mereció una grabación de la BBC de Londres. Como demostración práctica, mi amigo, después de enjugarse los labios con la servilleta, me silbaba exelsamente el conocido verso noveno del canto III de la Divina Comedia del Dante, el que dice: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.»

Volviendo a fray Baltasar de Vitoria, añadiremos que, después de apoyarse en la autoridad de Plauto, Joviano y Jacobo Pontano, refutaba el criterio del doctor Martín Carrillo, teólogo un tanto desviado, que afirmaba temerariamente la identidad de los Campos Elíseos con el Purgatorio. «Y no sé qué fundamento puede tener para ello—escribía—; diciéndose de estos Campos tantos deleytes, y amenidades, y teniendo nosotros por de Fé los tormentos y penas que allí se padecen que, según la opinión de gravísimos Doctores, son iguales a los del Infierno.»





## UN ESCRITOR ALICANTINO

LA vida literaria española suele ser dura, pero mucho más lo es para el escritor de provincias, supeditado a unas posibilidades mínimas de difusión; barrera que raras veces logra saltar, salvo que se establezca en Madrid o Barcelona. Situación paradójica en estos tiempos, en que la masificación de la cultura y la omnipotencia de los medios audiovisuales parecen haber borrado las barreras del espacio y del tiempo. No es así. Exceptuada la lotería de los premios literarios, el escritor de provincias se encuentra más aislado que nunca. Antes, en el siglo XIX, en la época de la diligencia y el tren botijo, Rosalía y Pereda pudieron alcanzar renombre sin salir de su medio ambiente. Valera, más afortunado, se quejaba de que con sus derechos de autor no podía comprar un vestido a su nieta. Hoy no sería posible descollar como gran escritor desde un lugar periférico. Si acaso, como poeta, ya que el poeta se conforma con la sanción de un grupo de amigos. Ahora bien, la fama del novelista no se difunde en círculos concéntricos, como los de la piedra arrojada al agua; se estanca en compartimentos estancos, de no surgir en Madrid o Barcelona. Y hasta en Barcelona es posible crearse una reputación catalana y seguir siendo ignorado en el resto de la nación. No me refiero solamente a los cultivadores de las lenguas vernáculas, porque ello implica un deseo de autolimitación, sino incluso a los escritores de la talla de José Pla, que, siendo uno de nuestros grandes prosistas, nunca tuvo la resonancia nacional que merece. La explicación habría de buscarse en nuestro carácter insolidario y en la condición de posiciones erizo de las grandes ciudades. España, estado organizado centralmente a partir de los Reyes Católicos, no podía desenvolverse en lo cultural como las pequeñas cortes de los principados alemanes anteriores a Bismarck. Goethe también pudo ser grande desde Weimar, pero sería absurdo pensar que Galdós lo hubiera podido ser desde Betanzos.

Así es, pero la comprobación del hecho no constituye motivo de regocijo. Porque existen escritores de provincias muy estimables, magníficos a veces, que dentro de su ambiente son conocidos y apreciados, mas que apenas interesan fuera de él. En ello no hay sino ignorancia. La machadiana expresión de la España que desprecia lo que ignora, no resulta menos cierta aplicada a los literatos marginales o marginados.

Uno de éstos es el alicantino Rafael Azuar. Otros podrían ser Enrique Cerdán Tato, Francisco Alemán Sainz, etc. Dudo de que en cada provincia no haya al menos un escritor aceptable e injustamente preterido. Digo escritor, no gloria local de ropavejería o erudito trivial e inútil. A Rafael Azuar lo considero uno de los escritores más finos de Levante, y esto contando con cuantos nombres ilustres se quieran traer a colación. Rafael Azuar, un raro de la literatura española a quien algún día se le valorará como es debido.

Poeta, novelista y crítico, nos sorprendió este año con un ensayo breve, pero enjundioso, titulado «El diálogo y los personajes en la novela». Ahora vuelve a la carga con una novela corta: «Modorra», premio «Café Gijón» 1967, que bien merece un repaso, por somero que sea.

«Modorra», muy alicantina en esto, es una narración de «tempo lento», suave, matizada, de lenguaje cuidadísimo, con resabios azorinianos, que incide en un tema ya tópico y tratado hasta la saciedad, pero que en este caso posee valores propios. Por ejemplo, el tema de la vida en esos pueblos que, si el turismo no los desnaturaliza, se ven depauperados por culpa de la emigración. Ahora bien, ello no motiva un relato más al uso, social o socializante, sino una cala profunda y dolorida en el ser y el sentir de un pueblo. Resultado: una narración en apariencia costumbrista, sin serlo, por apartarse del folclore y lo paradigmático. «Modorra» transmite la sensación de desgana y abatimiento de un lugar provinciano que no se resigna a morir, pero que tampoco siente la necesidad de vivir y crear. Hay mucho de fatalismo levantino, moruno, en los seres vulgares —y, no obstante, entrañables— que pululan

por las páginas del relato. La cansera típica desazona un poco al leerlo. No nos asombre. No es España un país de burgos podridos, sino de lugares olvidados. Y el olvido, el abandono, la pereza, se patentizan en «Modorra» desde la primera página, cuando el gitano viejo trenza sus sillitas de anea indiferente a todo, ajeno al tráfico humano, como si nada le importara ya y su labor no pasase de monomanía intrascendente: «El tejedor de anea —dice Rafael Azuar— es serio, grave e industrioso, y ha sufrido en su carne tantas veces la mordedura del hambre y de la muerte, que ya se siente extrañamente solo y como distanciado de las cosas» (pág. 10).

Desde este distanciamiento está planteada la novela, notable por su concisión expositiva y su madurez de lenguaje. Rafael Azuar tiene una prosa nítida y trabajada, una prosa que presupone un gran trabajo de lima y un dominio de los recursos narrativos, que conserva únicamente lo esencial: el meollo y el hueso, como hubiera dicho Unamuno. Azuar, levantino en todo, disfruta de un gran poder de observación, de una capacidad extraordinaria para captar la sensualidad del paisaje, los pequeños detalles campesinos, en apariencia externos, que desde afuera dan la interioridad de un personaje. Y los de «Modorra», siendo anodinos, se graban en la mente del lector: Pedro, María, Salvador, don Julio, Amparito, Serafín. Nada de lo que aquí se cuenta es «novelesco»; «novelesco» en el sentido primigenio de nuevo, de novedad, de hecho digno de recordación. Empero, está contado con habilidad, con ternura, con desasimiento, sin toma de posición por parte del narrador. El amor contrariado de Pedro podría haberse dado en cualquier parte, así como la venganza de Salvador y la recompensa de María; pero el arte del escritor consiste en darle intrasferencia local sin incurrir en pintoresquismos. Igual cabe decir de la historia de la cojita Amparito y su maestro, el machucho don Julio. En cambio, tiene algo de ficticio la historia de su mujer, Luisa, la vampirisa de andar por casa. Las escenas amorosas, excelentes por lo que se calla más que por lo que se dice, entre la pareja desigual en años y, no obstante, estrechamente unida frente al destino, las juzgo de lo mejor de la novela. Otra escena que revela el pulso del buen narrador está en el ataque de Salvador a Pedro y en la reacción típicamente femenina, maternal, de María, a pesar de los obstáculos de moral levítica que podrían condicionar, paralizar, su proceder instintivo.

Novela de ritmo lento, lentísimo, lo subsidiario en ella es la acción en sí, un tanto embrionaria y que, en una novela grande, hubiese requerido grandes dotes narrativas para hacerla verosímil y no cansar al lector. Sólo que la novela corta se ajusta a otros patrones, y de acuerdo con ellos no existen desfases en «Modorra».

Empero, lo mejor del relato reside en los tipos, en las descripciones,

en la prosa. Se diría que Rafael Azuar —muy mironiano y azoriniano en esto— se interesa no por lo que cuenta, sino por cómo lo cuenta. Ya he dicho que cuenta muy bien. Su prosa, muy elaborada, es riquísima, no por barroquismo, sino por rigor. Tal vez el rigor se pase de la raya en determinadas ocasiones; estaría bien para un libro de ensayos azorinianos, pero no para una novela. Rafael Azuar, llevado de su afán de exactitud, no perdona absolutamente nada. Ni las distintas clases de mulas, ni los localismos, ni las voces campestres o avícolas. Algunas de las que emplea huelen a librescas, antes que a espontáneas. He advertido hasta treinta y siete voces inusitadas en esta novela corta.

La sensualidad levantina, moruna, halla su expresión más feliz en los colores, en las sensaciones de cansancio y sequedad, en el goce rumoroso del agua. La paleta del novelista no es policroma; antes, limitada a unos tonos esenciales. Por ejemplo, el verde: «El día está cubierto. Bajo de las nubes, las ramas quietas de los árboles y las franjas de verde de los campos: verde de alfalfa, verde de maíz, verde de huerto, verde de viñedo... Verde sumiso y verde rizado, alborotado y hojoso. Se dice de las viñas que tienen tres verdes, cinco verdes, según los años que estén plantadas, porque cada año da su verde, y así la edad de estos campos se mide de verde en verde, de hoja nueva en hoja nueva, de cosecha en cosecha» (página 33). Verde fresco de pámpanos, verde humilde de vides, verde claro de alcaceres potenciado en la curva del silencio por el rumor del agua oculta y saltarina. Qué levantino es Azuar al comunicar al lector la sensación energética, sensual, del agua fluyente: «El tubo por el que sale un enorme chorro de agua clara, transparente. Jacinto se arrodilla ante él y acerca su boca a la gruesa vena, llena de frescuras, para beber. Siente la delicia del agua en su rostro, en su cuello. Esta agua mana de lo hondo de la tierra, entre las raíces de la vida, hace fértil todo cuanto toca y penetra, se derrama jubilosamente en el aire. Canta y refresca la soledad. En cierto modo, libera al hombre del peso y grosor de las cosas» (pág. 63).

Contención, sabiduría narrativa, eliminación de estridencias, distanciamiento, compenetración con un mundo de seres humildes, de cosas cotidianas sentidas de verdad; esto es lo que creo fundamental, excluida alguna ingenuidad expositiva, en «Modorra»; esta novela breve de Rafael Azuar, justa ganadora del premio «Café Gijón» y reveladora de un escritor ya maduro, a quien sólo falta un poco de confianza en sí mismo para intentar empresas de mayor empeño y lucimiento. Con lo cual quiero decir —¿no está claro?— que el autor debería enfrentarse de una vez con la novela larga, que es la piedra de toque para saber si hay novelista o no lo hay.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA



RAFAEL AZUAR: «Modorra». Gráficas Díaz. Alicante, 1970. 116 págs. Ø14 x 19,5Ø.



# ANÁLISIS DE LA LITERATURA

PEDRO SALINAS: *Literatura Española siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1970. 220 págs. Ø11x18Ø.

Uno de los grandes aciertos de la colección Libro de Bolsillo, de Alianza Editorial, es el de ofrecernos obras que en su tiempo alcanzaron una difusión condicionada por sus limitaciones de edición como ésta que ahora comentamos, que contiene una colección de artículos y estudios escritos de 1932 a 1940, la mayoría de ellos editados en la publicación *Índice literario de Madrid* y en muchos casos sin la firma de su autor.

Pedro Salinas, nacido en 1891 y muerto en 1951, uno de los más grandes poetas españoles contemporáneos, fue también un crítico y ensayista de extraordinaria lucidez y penetración. Si en *El defensor*—publicado en 1948 y reimpresso recientemente en esta colección—, analizaba las negativas corrientes ideológicas engendradas por el progreso utilitario y reivindicaba los valores del idioma y de la cultura humanista tradicional, en *Literatura española del siglo XX*—cuyas anteriores ediciones apenas circularon en nuestro país—, se ocupa de una serie de aspectos y problemas de la poesía, la novela, el ensayo, y el teatro hispánicos de las cuatro primeras décadas del siglo. Los dos estudios sobre el modernismo adquieren en nuestros días una singular importancia por el renovado interés que ese movimiento despierta; en cuanto al ensayo sobre el concepto de «generación literaria» aplicado al 98, es ya un clásico en la materia. También figuran en el libro trabajos parciales sobre Unamuno—como autor dramático y narrador, y en su tratamiento de la figura de Don Juan—, Baroja, Valle-Inclán—«hijo pródigo del 98» y creador del esperpento—, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Carlos Arniches y José Bergamín. Pero quizá sean los comentarios acerca de sus compañeros de la generación del 27—Guillén, Alberto, Alexandre, García Lorca y Cernuda—los que mejor acreditan el talento crítico de Pedro Salinas, quien en tan temprana época adelantó buen número de las interpretaciones y análisis que estudiosos posteriores no han hecho sino desarrollar.

La obra tiene el gran interés de ofrecer un testimonio crítico de valor

positivo sobre una serie de figuras destacadas de la literatura española, realizadas por una de las más finas sensibilidades de cuantas llenan la pródiga historia de nuestras artes.

RAUL CHAVARRI

JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós* (II). Editorial Castalia. Madrid, 1969; 288 págs. Ø13,5x21Ø.

Comentado ya en estas páginas el primer volumen de los tres que José F. Montesinos dedica a Galdós, nos toca ahora hablar del segundo tomo, precisamente cuando se celebra el cincuentenario de la muerte del novelista... ¿quién no tan celebrado como debiera.

En este volumen se refiere Montesinos a la «segunda manera» de Galdós, frase que a él mismo pertenece. En efecto, al contestar a una carta laudatoria de Francisco Giner sobre *La desheredada*—«la mejor (novela) que en nuestro tiempo se ha escrito en España», le aseguraba—dice el escritor canario: «He querido en esta obra entrar por nuevo camino e inaugurar mi segunda o tercera manera, como se dice de los pintores» (carta del 14 de abril de 1882). Esta nueva manera hace que, según Montesinos, desaparezcan muchos estorbos que entorpecían la marcha de las novelas anteriores: «Ya nunca habrá tesis extremosas ni aquellos tediosos discursos que tanto y tan inútilmente alargan novelas como *La familia de León Roch*».

Sigue comentando Montesinos que «las nuevas exigencias de la estética naturalista se apoderan de la conciencia artística de Galdós, pero ello ocurre con cortapisas tan obvias que creo va siendo hora de hablar de un naturalismo español no poco independiente del zolesco, menos atenido a impersonalismos en fin de cuentas, arbitrarios». Y no se muestra muy de acuerdo con la opinión de don Benito, que solía señalar la antigua picaresca como precedente de la nueva escuela. La amistad con muchos médicos, en especial con varios alienistas, le permite observar a enfermos aquejados de padecimientos raros, los estudia y aprovecha para sus escritos.

En cuanto al pretendido krausismo

de Galdós, no está conforme el ensayista: el hecho de que en *El amigo Manso* recogiera frases de un librito de Tiberghien indica que ese personaje, catedrático de Filosofía, estaba cerca del movimiento importado por Sanz del Río, pero que lo estuviera el autor de las pretendidas memorias de Manso está por demostrar. Su biblioteca parece haber sido muy pobre en Filosofía, y debió aprender más en conversaciones con sus amigos krausistas y progresistas que en los libros.

Tres capítulos abarca este segundo volumen. El primero estudia las novelas «pedagógicas» de Galdós, en donde Montesinos incluye *La desheredada* y *El amigo Manso*; el segundo comprende las novelas «de la locura crematística», es decir, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*. Por fin, en capítulo aparte se analiza *Fortunata y Jacinta*.

El método seguido por José F. Montesinos es comentar al detalle las peripecias de los personajes que aparecen en esas obras, mostrar su catadura y relacionarlos con la técnica empleada por el novelista en cada caso. Cuando un asunto no está claro, el ensayista no pretende deducir una serie de conclusiones; claramente lo advierte, por ejemplo, al escribir: «En estas apreciaciones el subjetivismo es tan inevitable, que el único proceder honesto es insinuarlas sin insistir en ellas» (pág. 111).

Una de las cosas que no se explica el comentarista es por qué Galdós tenía la costumbre de volver a hablar de personajes antiguos en las nuevas obras, a veces sin hacerlos aparecer siquiera. Esto le hizo en algunas ocasiones caer en errores al conjundir nombres—como el de Pez—o sus edades.

El deseo de hacer sentir su tesis de que Galdós es un escritor cervantista, le obliga a insistir en las semejanzas que ve entre el Quijote y las novelas comentadas, a menudo incluso, «por los pelos».

No acaba de estar clara la división en novelas pedagógicas y de la locura crematística, pues *La desheredada* no cabe en la primera sección más que por estar dedicada a los maestros de escuela, y, en cambio, la locura de Isidora se relaciona con el ansia de grandezas y la necesidad de dinero.

ARTURO DEL VILLAR

DOMINGO F. SARMIENTO: *Facundo, civilización y barbarie*. Alianza Editorial. Madrid, 1970, 314 págs. Ø11x16Ø.

Uno de los grandes fenómenos y de las más claras aportaciones que representa el esfuerzo que está realizando Alianza Editorial, estriba en el hecho de que ofrece una colección de libros de interés, tanto para el lector español como para el hispanoamericano, y que de forma mucho más acusada facilita un acercamiento temático e intelectual entre España y los países de Iberoamérica, a esto responde la publicación de este gran libro argentino, obra del extraordinario escritor que fue Sarmiento, y conocida en Iberoamérica a través de multitud de ediciones.

«Así como hay hombres insoportables de los que se dice que hablan como un libro—observó Miguel de Unamuno—, de los libros de Sarmiento hay que decir que hablan como un hombre.» Efectivamente, la vigorosa y polifacética personalidad de Domingo F. Sarmiento (1811-1888)—maestro de escuela, comerciante, periodista, militante, político, presidente de la República Argentina en 1868—se halla presente en toda su obra, coloreándola con su romántica visión del mundo y su concepción ilustrada de la Historia. En *Facundo* ese vibrante tono personal resulta especialmente audible por la finalidad inmediata del libro, escrito desde el exilio chileno en 1845 como arma de combate contra la tiranía de Rosas. Sarmiento, que rompe los marcos de la biografía e incluso las fronteras entre los géneros, traza la historia de la República durante el período de las guerras civiles y adelanta una interpretación sorprendentemente moderna sobre sus causas. Pero el interés de la obra rebasa con mucho el que pueda conferirle ese rico contenido épico, pues—como señala Roberto Yahni, prologuista y anotador de la presente edición—es el hecho estético lo que da perdurabilidad y trascendencia a las ideas expuestas y a los hechos narrados. Es un momento en que la proyección mundial de la nueva literatura hispanoamericana hace inexcusable el conocimiento de sus raíces y de la savia que la nutre, «*Facundo*», sillar fundamental de esa tradición, está más vivo que nunca.

Por ello esta semblanza del monotonero en la época de los guerrilleros, semblanza crítica realizada por un enemigo que intenta, sin conseguirlo, ser imparcial, tiene el gran valor de ofrecer un cuadro vibrante y recio de la formación de la nacionalidad argentina, y de presentar éste con un asombroso vigor, que hace del trabajo uno de los libros claves para entender la peripecia histórica de formación de las nacionalidades iberoamericanas.

RCH

## NARRATIVA DE ACTUALIDAD



ESTEBAN CARRO CELADA: *La aduana del tiempo*. Diputación de León, 1970. 168 págs. Ø14x22Ø.

Los telefilmes nos acostumbraron al «túnel del tiempo», sin demasiada fortuna. Ahora, el sacerdote leonés Esteban Carro Celada invita a los lectores a pasar *La aduana del tiempo* con la breve novela, así titulada, que obtuvo el premio «Provincia de León» del año pasado.

Si hemos recordado el programa televisivo ha sido por la semejanza de los títulos, no por su contenido. Más

se acerca esta novela a otras escritas dentro de nuestras fronteras. Por ejemplo, a las de Alvaro Cunqueiro. Eso de traer a nuestra casa a personajes históricos o fantásticos de otros tiempos, darles tratamiento actual, conversar con ellos como si todos los días tomaran un café con porras en el bar de la esquina para desayunarse, está muy bien hecho por Cunqueiro.

Pero en Cunqueiro tiene éxito porque el escritor gallego posee un dominio del lenguaje y una gracia innata. Por ejemplo, las aventuras de Don Merlin, el mago de la corte del rey Arturo, son graciosas porque están muy bien escritas, no porque ocurran en Galicia. Y eso es lo bueno.

En *La aduana del tiempo* un periodista leonés llama por teléfono al director para anunciarle que se ha encontrado con Don Suero de Quiñones en la carretera; el caballero va a Hospital de Orbigo, para defender el paso. Después tropieza con Santiago Cordeiro, el Marqués de Salamanca, Bernardo del Carpio, el Dante, el rey Alfonso VII, Plinio el Viejo... Ellos dan pie a Esteban Carro para tratar temas leoneses, para comentar algo de la historia ocurrida en aquellos lugares. Pero los personajes están tan muertos en el libro como en la realidad, son unas sombras históricas que pasan por las páginas de la novela sin dejarnos más recuerdo que el que ya teníamos.

Aquí está la diferencia con los personajes vivos de Cunqueiro. Pese a que el autor de *La aduana del tiempo* sigue las huellas del narrador gallego, se limita a pasar a nuestra época a unos personajes que hacen ahora lo que hicieron en su vida; es decir, se trata de un recuerdo histórico, una reseña literaria de la historia del reino leonés. Y eso es todo.

Es todo, también, el aliciente literario de esta novela. Su lenguaje carece de interés. Cuando el autor intenta adquirir un tono lírico, el resultado es falso. Por ejemplo: «Cerró la puerta tras de sí, como un cuchillo, golpeando las paredes de la noche villafranquina, que se descascarillaban de misterio, a medida que, en Corullón, el hacha de un Labrador partía, en mil pedazos, el leño de la mañana» (pág. 62). Las comparaciones no guardan relación, por lo que carecen de sentido. Por otra parte, el libro está muy mal impreso, con frecuentes erratas, lo que no facilita precisamente su lectura, y a veces no se sabe si los errores son del impresor o del autor, como cuando el conde de Marbot recuerda un «tetrásforo» del Libro de Alexandre, o cuando en la página 88 se nos habla de «la empanada que traspasaba el dintel del salón»: sería una empanada voladora.

AV



VARIOS: *Antología de cartas de amor*. Selección, prólogo y notas de Francisco Hernández Blasco. Editora Nacional. Madrid, 1969; 434 págs. Ø17x24,5Ø.

La expresión del amor—nos dice el colorista—es uno de los más maravillosos dones que poseen los seres humanos. Cuando se idealiza puede hasta llenar de felicidad toda una vida, salvándola de la monotonía y la vulgaridad. Pero si se envilece, el carecer de espiritualidad, termina por convertirse sólo en una necesidad fisiológica o un



simple placer sexual. Si las dos persona dominadas por esta pasión amorosa, debido a las circunstancias no están juntas, ni se ven con la frecuencia que su vehemente anhelo necesita, entonces les queda el consuelo de confiar al papel todas las inquietudes, deseos e ilusiones, como único mensajero capaz de dar, en todo momento testimonio de esta pasión. Por eso la carta de amor, que es la comunión directa entre dos seres, debe carecer en absoluto de afectación. Su contenido son secretos, sentimientos tan íntimos, que sólo pueden decirse de corazón a corazón.

Personajes famosos en la historia han dejado constancia, a través de unas cartas vehementes, sinceras o, a veces, solamente literarias, pero indudablemente bellas, de amores tan excepcionales como el de Eloisa por Abelardo, el de Mariana Alcoforado por el marqués de Chamilly o el no menos grandioso, casi inconcebible en su descarnada humanidad, de Napoleón por Josefina.

La selección que ahora se nos presenta y que se produce en una época que ha perdido interés por el género epistolar, y mucho más, por las cartas de amor, tiene la dimensión y el aroma de algo perdido y lejano, de un deleite espiritual produciéndose en una época que se ha visto obligada a renunciar a todo tipo de deleite, pero la lectura de estas páginas que van desde el siglo XI hasta la segunda mitad del XIX tiene un gran valor y un extraordinario interés, no sólo para el lector común, sino también para todo aquel que busque profundizar desde criterios más modernos en la investigación de los estados de ánimo de las gentes pertenecientes a otras coordinadas históricas a partir de sus testimonios más espontáneos y sinceros.

RCH

SAMUEL BECKETT: *Watt*. Editorial Lumen. Barcelona, 1970, 280 págs. Ø13x18Ø.

La editorial Lumen está publicando las seis novelas del último premio Nobel, apenas leído hasta ahora entre nosotros, pese a la traducción castellana de sus obras impresas en Argentina. Al mismo tiempo ha unido a ellas, en el mismo catálogo de su colección «Palabra en el tiempo», un ensayo de Olga Bernal sobre el lenguaje de Samuel Beckett, lo que permitirá a los lectores españoles familiarizarse con el apocalíptico escritor irlandés. Comentada ya su trilogía en estas páginas, nos toca hablar ahora de *Watt*, su segunda novela, escrita todavía en inglés y en 1942; tras ella, Beckett adoptó definitivamente el francés.

Se ha señalado que el nombre del protagonista es semejante al del interrogante inglés, y que el dueño de la casa donde va a trabajar parece una respuesta negativa, pues se llama mister Knott. *Watt* es presentado al lector a través de la conversación de un matrimonio y un anciano jorobado, al que apenas conocen. Pero la verdad es que de *Watt* casi nada puede decirse, ni cómo es siquiera, ni qué hace, ni dónde vive, ni de dónde viene. El lector sabe que va a trabajar como criado a casa de Mr. Knott.

En la última línea del libro está escrito: «No se vean símbolos donde no los hay». Esta advertencia nos impide sacar conclusiones acerca de ese mister Knott, que parece ser eterno («Su padre—el del jardinero—había trabajado al servicio de Mr. Knott, lo mismo que el padre de su padre, y así sucesivamente» (pág. 157), y que, desde luego, no tiene figura terrenal («La figura que algunas veces *Watt* vislumbraba en el vestíbulo, en el jardín, rara vez era la misma figura... *Watt* jamás hubiera podido suponer que fuera la misma, si no hubiera sabido que se trataba de Mr. Knott», pág. 162, idea repetida en la pág. 229).

La desmitificación de Beckett le induce a demoler lo que une a los hombres. En todas sus obras siempre alguien—si no todos los personajes—lanza un torrente de palabras que a veces se hacen ilógicas. Estamos de nuevo en la construcción de la torre de Babel. Las palabras nada valen: «Y la necesidad que de socorro semán-

tico experimentaba *Watt* era, a veces, tan grande, que se dedicaba a probar nombres para las cosas, y nombres para sí mismo» (89). Las preguntas no provocan respuestas, sino otras preguntas: «Estas son preguntas que, con paciencia, permiten fácilmente formular las preguntas que les siguen en orden jerárquico, de manera que uno puede descender y ascender, peldaño a peldaño, hasta que la noche expire» (49).

Y así tenemos a *Watt* esperando su integración en el mundo, como *Murphy* busca su exilio o como *Molloy* a su madre, o como *Estragón* y *Vladimiro* a *Godot*. Mientras dura la espera, nada ocurre: «Hacia el final de su estancia en casa de Mr. Knott, *Watt* aprendió a aceptar que nada había ocurrido, que un nada había ocurrido» (86). Esto es lo que refleja a la perfección el tempo de la novela.

La traducción ha sido realizada por *Andrés Bosch* sobre la edición inglesa, cotejada con la francesa, omitiendo lo intraducible en este jugador de la fonética, y sorprendiéndonos a veces con unos relativos que son eso, muy relativos; pero, en fin, reconozcamos que no es poco esfuerzo el de bregar con las palabras de *Samuel Beckett*.

AV



JAMES BALDWIN: *Nadie sabe mi nombre*. Editorial Lumen, Barcelona, 1970; 260 págs. Ø13x18,5Ø.

Trece artículos y una introducción forman este libro de *James Baldwin*, publicado originalmente en 1961. Aunque han pasado nueve años hasta su traducción castellana se puede leer aún con la misma atención que entonces, ya que unos artículos abordan temas literarios, siempre de actualidad, y la mayoría de ellos se refieren al tema de la negritud norteamericana, quizá más en boga ahora que hace diez años.

Estos artículos—ensayos los llama el autor—fueron escritos a lo largo de seis años, mientras *Baldwin* vivía en Europa, en París principalmente. Confiesa en el primero que dejó a Norteamérica para no convertirse en un escritor negro simplemente, dada la fuerza del poder racial. Entonces, dice, «estaba tan aislado de los negros como de los blancos (que es lo que ocurre cuando un negro comienza, en el fondo, a creer lo que los blancos dicen de él)». Sin embargo, en París descubre que los blancos norteamericanos que se hallaban en París estaban en sus mismas condiciones, buscaban también su identidad.

Reseña después el «Congrès des écrivains et artistes noirs», que se inauguró en la Sorbona en 1956. Estaba prohibido hablar de política, pero no de colonialismo, naturalmente. La ponencia de *Léopold Senghor* estuvo dentro del enunciado de la reunión, pues habló del arte: «Dijo que la diferencia entre la función de las artes en Europa y en África es que en África el arte tiene una función más activa y omnipresente, está infinitamente menos especializado, lo hacen todos para todos». Así, el arte por el arte es un concepto carente de sentido en África... El arte europeo pretende imitar la naturaleza. Al arte africano le importa ir más allá de la naturaleza y penetrar en el subsuelo, ponerse en contacto y convertirse él mismo en parte de la force vitale (pág. 37).

Siguen después varios artículos en torno a la cuestión racial en los Estados Unidos. Distingue *Baldwin* entre el norte y el sur del país, como si no hubiera habido una guerra de secesión hace un siglo precisamente a cau-

sa—tal se dijo y se repite en los libros de historia—de la cuestión racial. Si en Harlem la vida del negro no se ofrece muy halagüeña, en el Sur impera la segregación. El novelista va a visitar a un joven de unos quince años que ha comenzado a acudir a una clase sólo para blancos; viaja en autobuses segregados, etc.

Nos libraremos de entrar a tomar posiciones acerca de este tema. Pero la verdad es que, según se desprende de algunas expresiones del mismo escritor, parece un círculo vicioso. Por ejemplo: se refiere al primer grupo de bloques de casas de construcción privada, *Riverton*, que se levantó en el ghetto de color neoyorkino, y escribe: «Harlem vio levantar *Riverton* con la más violenta amargura resentida, y lo odiaba ya mucho antes de que llegaran los albañiles... Y, naturalmente, apenas se habían alojado en las nuevas viviendas cuando empezaron a romper ventanas, ensuciar paredes, orinar en los ascensores y fornicar en los jardincitos. Los liberales, tanto los blancos como los negros, se quedaron consternados ante el espectáculo... Otras gentes estaban encantadas al poder apuntar a una prueba tangible de que no había nada que hacer para mejorar la suerte de los negros. Tenían, y siguen teniendo, razón en un punto: no hay nada que hacer mientras se les trate como a negros. Los que viven en Harlem saben que viven allí porque los blancos no los consideran dignos de vivir en otra parte» (pág. 77) ¿No es esto un círculo vicioso?

Muy escaso es el interés del artículo sobre *Gide* a propósito de Et nunc manet in te, y discutible su opinión de que al desprenderse a sí mismo despreciaba también a sus compañeros de erotismo, por lo que amaba África del

Norte: no es eso lo que se lee en Si le grain ne meurt.

La conversación que mantiene con *Ingmar Bergman* tampoco aporta nada nuevo sobre el director de El séptimo sello, y lo mismo que el artículo sobre *Gide*, escapa al tono general de *Nadie* sabe mi nombre, pese a determinadas alusiones al tema de color.

Más interesante es «Alas, poor Richard», en que comenta la significación literaria y social de *Richard Wright* después de su muerte. *Baldwin* conoció al novelista autor de *Black boy*, y sabe bien las situaciones planteadas en sus obras. Es curiosa su afirmación de que «los negros americanos habían descubierto que *Richard* no sabía en realidad gran cosa sobre las dimensiones y complejidades actuales del problema en los Estados Unidos, y que, en lo hondo, no quería saber. Y una de las razones por las que no quería saber era que su impulso real hacia los negros americanos, individualmente, era el de despreciarlos». Si es tremenda esta aseveración, no lo es menos la pregunta que el mismo *James Baldwin* se hace, al dudar si a él puede ocurrirle lo mismo con el tiempo: «Porque, ¿quién no ha odiado a su hermano negro? Simplemente porque es negro, porque es el hermano. ¿Y quién no ha tenido sueños de violencia? Aquella fantástica violencia que no sólo ahogará en sangre, lavará en la riada de sangre, generación tras generación de horror, sino que a la vez le libertará a uno de horror individual, melido en todos los rincones del corazón» (págs. 224-5). Tremendo, sí, después de haber leído los capítulos anteriores. Digamos, por fin, que la traducción de *Gabriel Ferrater* es buena.

AV

## CIENCIAS SOCIALES

J. M. PALMIER: *En torno a Marcuse*. Colección Crónica de un siglo, Editorial Guadiana de Publicaciones. Madrid, 1969. 270 págs. Ø13x21Ø.

Es buena introducción a este libro el prólogo que ha escrito el señor *Mirret Magdalena*, de una parte, porque nos dispone a distinguir en la fe su temple y su contenido, y, de otra, porque nos habla como un convencido que acota en frases lapidarias sus ideas, que al propio tiempo son normas de la conducta que quiera acomodarse a ese convencimiento. Lo que ha hecho *Palmier* al explicarnos las ideas de *Marcuse* es un ensayo de una comprensión sui generis que tiene mucho de elogio, de alabanza. El libro es claro, está bien pertrechado de buenos materiales y presenta a *Marcuse* como lo que realmente es para los que aceptan de alguna manera sus supuestos. Lo importante, lo que tenía que hacer *Palmier* es justamente lo que ha hecho, y los que quieran conocer lo que es *Marcuse* tienen que echar mano de este libro.

Y digo lo que es porque *Marcuse* es, por lo pronto, lo que nos revelan sus obras y lo que han hecho de él esas masas revueltas e inseguras que le leen y le encomian como si fuera uno de los profetas de nuestro tiempo. Y es precisamente de lo que *Marcuse* no tiene nada, de profeta. Lo que ha hecho, y en eso consiste su acierto, es recoger las ideas que están en el arroyo y que son accesibles a casi todos los que hoy hacen ruido. Esas ideas las fundamenta *Marcuse* con buenos autores y con su estupenda formación de estudioso alemán. Pero, sobre no tener nada de proféticas estas ideas, en cuanto las miramos con calma se nos antojan anacrónicas. ¿Cómo pueden entender las masas nada que en cierto modo no sea ya anacrónico? Lo que ha dicho *Marcuse* con su seriedad de profesor alemán es lo que, más o menos oscuramente, presienten hoy esos muchachos y muchachas que se preocupan, por ejemplo, de la represión sexual de la sociedad en sociedades que apenas si cuentan ya con ninguna represión sexual, y de las doctrinas de *Marx*, que se ha anquilosado en puro escolasticismo, tan rígido, tan pétreo y tan ajeno a las realidades de hoy como

aquel escolasticismo que se nos servía por estas latitudes hasta en la sopa en los años que siguieron a nuestra guerra. *Marx* y *Freud* son historia que sólo pueden entender los que de veras sean capaces de entender la historia; de la misma manera que sólo entienden de veras a *Santo Tomás* los que saben entender el siglo XIII. Por eso, porque *Marcuse* no habla de nada nuevo, nos gusta cuando repite las cosas que están delante de los ojos. Es cuando *Marcuse* raya a más altura. Y el libro de *Palmier* lo entiende así. Precisamente por ese anacronismo accesible a todo el mundo es hoy *Marcuse*, aunque proteste a menudo de ello, el inspirador de la revuelta juvenil, que, por supuesto, no tiene ideas claras ni sabe en qué podría desembocar si continuara su camino. El ensayo de *Francia* de 1968 fue tremendo en este sentido; lo mejor de la revuelta juvenil es la revuelta misma, porque revela el hastío que han infundido en el corazón de la Humanidad estas sociedades de bienestar, que se lo han llevado todo por delante: el liberalismo y el comunismo, la religión y el proletariado, las aristocracias y el respeto que antes inspiraban los desheredados. *Marx* no hubiera sabido qué decir hoy, como no lo supieron aquellas canciones de protesta que eran puros tópicos como los que hace cosa de un siglo desparramaban sobre la superficie de Europa las novelas por entregas en que se hablaba de los ángeles del arroyo, de la virtud del jornalero y de la honradez de la obrerita.

*Marcuse* da vueltas y más vueltas a *Marx* y a *Freud* y apenas si cuenta con *Heidegger*, que fue su maestro. Con *Marx* y *Freud* se encuentra uno, queriéndolo o sin quererlo, con la masa, es decir, con algo que no acaba de ser el ser humano, y por eso es tan ávida la adhesión que inspiran las obras de *Marcuse*, aunque el bienestar en las sociedades desarrolladas haya convertido los bienes económicos en bienes de lujo y de lujuria y las represiones sexuales en cosa del pasado. *Marcuse* está explicando a los muchachos de hoy las ideas de sus abuelos; es decir, las ideas que esos muchachos respiraron en la escuela, en su casa, en los libros y con sus amigos. Por eso las aceptan con tanta docilidad. Después de todo, es lo que ocurre con la



# OTROS LIBROS

**EDUARDO CAPO-BONNAFOUS:** Medina del Mar Caribe. Costa-Amic, editor. México, 1965. 231 págs. Ø14,5x19,5Ø. **EDUARDO CAPO-BONNAFOUS:** Ciclón en el golfo. Costa-Amic, editor. México, 1969. 299 págs. Ø14,5x19,5Ø.

Eduardo Capó-Bonnafous es un novelista español que ha desarrollado toda su obra en Méjico, y del cual nos llegan ahora dos de sus más representativas obras: Medina del Mar Caribe—cuyo argumento gira en torno del ambiente económico, social, cultural y político de un país hispanoamericano, la República Dominicana en tiempos del mandato de Trujillo—y Ciclón en

el golfo—que trata, en su primera parte, de un montaje fabril en un pequeño poblado, para después detenerse en los aspectos vitales de una serie de personajes y en la descripción de un ciclón que condiciona el relato—. El estilo de Capó-Bonnafous es fluido y directo, con lo que se refuerza la amenidad de sus historias ambientadas en la vida real.

**JUAN IGNACIO CARNERO:** Un camino hacia la esperanza. Gráficas Europa. Salamanca, 1970; 184 págs. Ø13x20Ø.

Con este conjunto de relatos inicia su obra un joven narrador, Juan Ignacio Carnero, salmantino, de veinticinco años, y excelentemente dotado para la literatura, que ya obtuvo destacados premios por sus relatos, los que ahora se agrupan y dan clara idea de sus posibilidades. Víctor Chamorro, que prologa la edición de estos cuentos, hace alusión, muy acertadamente, a la «profunda humanidad» de los personajes que desfilan por las historias de Carnero.



**JOSE NAVARRO LATORRE:** La Casa de las Siete Chimeneas. Instituto de Estudios Madrileños. C. S. I. C. Madrid, 1970, 37 páginas. Ø15x21,5Ø.

Se recoge en esta edición, ilustrada con una serie de láminas, la interesante y documentada conferencia pronunciada por José Navarro Latorre, catedrático del Instituto «Ramiro de Maeztu», dentro del ciclo de conferencias sobre monumentos madrileños organizado por

el Aula de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

**GONZALO ARIAS PAEZ:** Luzbel. Col. La Propia. Ed. Costa Rica. San José, 1969. 127 páginas. Ø12x17Ø. **LUIS DOBLES SEGREGA:** Caña brava. Col. La Propia. Ed. Costa Rica. San José, 1969. 170 págs. Ø12x17Ø.

Dos libros de cuentos que nos acercan a dos narradores hispanoamericanos, Gonzalo Arias Páez y Luis Dobles Segreda, que ponen de manifiesto sus cualidades para el género.

**JOSE DE ESPRONCEDA:** Poesías líricas y fragmentos épicos. Edición de Robert Marrast. Clásicos Castalia. Madrid, 1970; 312 págs. Ø10,5x18Ø.

Como ya es costumbre en esta importante colección, el estudio que antecede a la obra de Espronceda, original de Robert Marrast, es uno de los más concretos y puntualizadores dentro de los límites de su extensión—cuarenta y tantas pá-

televisión, concebida para el adormecimiento de la mente.

Es bueno leer de cuando en cuando algún pasaje de Marcuse o echar un vistazo al libro de Palmier en que nos explica las ideas de este eximio profesor germano trasplantado a Norteamérica. Porque, entre otras cosas, nos encontramos con los periódicos de todos los días nos hablan de la necesidad de fortalecer las leyes para acabar con los desmanes de los hombres, de la expansión de las drogas, de los estragos de las huelgas en países como Inglaterra y Norteamérica y de la crisis del humanismo, precisamente cuando el humanismo se había abierto camino en casi todo el mundo. De otra parte nos encontramos con que los países comunistas han echado por la borda esas ideas y que las propagan en los países llamados libres: la rebelión estudiantil, las huelgas, las manifestaciones. A nadie se le ocurriría hacer nada de esto en Checoslovaquia, pongo por caso.

Las obras de Marcuse van a servir, por lo pronto, para entender la historia de estos años, la historia de las masas, se entiende, no la de los hombres dedicados por vocación y quizá por desgracia a la vida del espíritu, con los que nadie cuenta y para los que no se hace nada en ninguna parte. Está bien que Marcuse nos haya dicho con sus obras lo que quieren las masas afincadas aún en Marx y en Freud; pero tampoco estaría mal que algún Marcuse desconocido aún nos contara la historia de esos hombres con los que nadie cuenta y para los que no se hace nada en ninguna parte. Claro es que la empresa sería muy difícil y nadie se interesaría lo más mínimo. Pero a mí no me cabe duda de que esos hombres dispersos, ocultos, perdidos y con frecuencia encarcelados—ahí están los intelectuales rusos, y no digamos nada de los checos—los que tienen que decirnos, no cuáles fueron las ideas de nuestros abuelos, para los que Marx y Freud eran actuales, sino lo que pensamos nosotros, que no regateamos ni a Marx ni a Freud ninguno de sus quilates, como no se los hemos regateado nunca a ninguna escolástica, aunque nos interesan más las ideas que de verdad nos dicen cómo son y cómo se comportan las cosas que tenemos delante de los ojos. Porque no se negará que esas cosas que tenemos delante de los ojos, al menos para nosotros, que nos pasamos la vida bregando con ellas, tienen cierta importancia. Y cuando estas ideas se hagan historia y vengan al mundo nuestros nietos no me cabe duda de que aparecerá otro Marcuse que se las explique y que, aun sin quererlo, inspire sus revueltas estudiantiles.

**PABLO CARUSO:** Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacán. Editorial Anagrama. Barcelona, 1969; 130 págs., Ø13x20Ø.

Pablo Caruso, es un periodista italiano que entrevistó, entre 1963 y 1967, tres veces al profesor Claudio Lévi-Strauss, a Michel Foucault y a Lacán. No era la primera vez que el periodista se enfrentaba a personalidades francesas, sino que, por el contrario, habían sido ya varias las entrevistadas, entre ellas Sartre y Butor.

Editado en Milán en 1969, se ha traducido en España en el mismo año, el libro que reúne la esencia de estas entrevistas, que tiene un gran valor como testimonio sobre el actual desarrollo de las tendencias estructuralistas, pudiendo afirmarse que una vez más la aportación de un periodista tiene un gran valor de testimonio y un gran interés informativo.

El intento más interesante que se ha hecho para definir el estructuralismo sin reducirlo a un esquema ideológico y considerándolo como una nueva mentalidad, quizá sea el de Roland Barthes, en el artículo-manifiesto publicado en 1963, bajo el título de «La actividad estructuralista». El título en sí ya es bastante significativo: según Barthes, «el estructuralismo esencialmente es una actividad, es decir, la sucesión regulada de cierto número de operaciones mentales», y puede hablarse de «actividad estructuralista de la misma manera que se ha hablado de actividad surrealista». En una palabra, Barthes no admite que el estructuralismo sea una escuela o un movimiento, aunque prevé que llegará a serlo. De momento, los estructuralistas tienen un parentesco meramente de léxico o todo lo más de método.

La aguda definición de otro crítico francés, Jean Starobinski, se inspira en una cautela análoga: «En su formulación más general, el estructuralismo no es otra cosa que una atenta disposición a tener en cuenta la interdependencia y la interacción de las partes dentro del todo. De ahí viene su validez universal, que lo hace aplicable a la lingüística, a la economía, a la estética, etc.; de ahí viene también la necesidad de precisar el programa del análisis estructural, mediante la definición, para cada disciplina, cuando no para cada objeto particular, de un método específico y de una hermenéutica eficaz.»

Esta es la razón por la cual el estructuralismo, como etiqueta cultural en boga en los años sesenta, ha dado origen a mil contradicciones ideológicas y ha servido de pretexto para hacer viables viejos esquemas doctrinales con etiquetas nuevas: en realidad no constituye una ideología precisa y unitaria. Ni en Francia, país en el que

la investigación estructural, tan rica de resultados en las diversas disciplinas en que se ha aplicado, ha desencadenado fuertes reacciones de carácter filosófico, se puede hablar del estructuralismo como si fuera una determinada corriente del pensamiento. Es un clima, una temperatura cultural que ha provocado innumerables orientaciones teóricas y grupos de estudios. La unidad del estructuralismo ha sido creada desde fuera por los adversarios, los profanos, los que sólo lo conocen de oídas, los periodistas, es decir, por quienes no lo practican, por una u otra razón. Si se quiere, el denominador común podría ser lo que los estructuralistas rechazan, pero no lo que sostienen.

No hay que olvidar la desconfianza que los mismos estructuralistas sienten por las generalizaciones ideológicas fundadas en sus trabajos. Como observa Claude Lévi-Strauss en su Anthropologie Structurale, algunos autores que contribuyeron a introducir el concepto de estructura en sus disciplinas se han retractado más tarde. Así A. L. Kroeber, el gran antropólogo, a quien se debe la formulación del concepto de «estructura social», tal como lo entendemos hoy, ya en el año 1948, en la segunda edición de su monumental Anthropology, escribía: «El concepto de estructura probablemente no es otra cosa que una concesión a la moda: un término con un sentido bien definido, de repente pasa a ejercer una atracción singular durante una decena de años—como sucedió antes con el término "aerodinámico"—y todo el mundo lo usa para todo, porque suena bien a los oídos.»

Para el estructuralismo, un sistema no está constituido por la suma de las partes, sino que el sentido del conjunto es inmanente en cada uno de sus elementos constitutivos. Sea cual fuere el ámbito en que se utiliza, el método estructural tiende a comprender adecuadamente los organismos complejos precisamente en su organicidad y siguiendo la red de relaciones internas que determinan su coherencia.

Las tres figuras entrevistadas por Caruso, cuentan entre las más importantes de las actuales formulaciones culturales, y el calificativo de maestros del estructuralismo, que con más o menos posibilidad de discusión les es aplicable, da a sus manifestaciones un gran interés.

Caruso habla, y sobre todo «hace hablar» a sus interlocutores, de etnología y antropología, de filología y de las diversas hipótesis que pueden entrar en contacto con este pensamiento en la medida en que éste es el testimonio de un humanismo. Ello da al libro un gran interés, al tiempo que lo hace prácticamente irremisible, en cuanto lo que nos transmite son las tomas de

conciencia de tres grandes intelectuales de nuestro tiempo sobre el estado actual de la ciencia, y el pensamiento, y el destino del hombre y su cultura.

RCH

**ANTHONY STORR:** La agresividad humana. Alianza Editorial. Madrid, 1970. 223 págs., Ø11x18Ø.

Este nuevo volumen de la colección «El Libro de Bolsillo», de Alianza Editorial, viene a superar y deshacer algunos mitos usualmente admitidos sobre la bondad y las nobles tendencias y sentimientos del hombre.

Aunque los actos de crueldad humana suelen ser atribuidos—con el calificativo de «bestiales»—a supuestos instintos atávicos procedentes de anteriores etapas de evolución biológica, lo cierto es que nuestra especie es la más despiadada de cuantas habitan el planeta: dentro del reino animal, sólo el hombre ha llegado a extremos de conducta salvaje que llevan aparejada la destrucción sistemática de miembros de su propia especie. Anthony Storr, escritor y psiquiatra, estudia las diversas teorías que, a partir de Freud, han tratado de descubrir las raíces de la agresividad humana, y analiza las formas que ésta adopta durante los sucesivos periodos de desarrollo humano, así como en los comportamientos neuróticos y psicóticos. «El sano sentido común con que ha sido escrito el libro—subraya Karl Lorenz, autoridad máxima en la materia—lo hace comprensible para todo el mundo; gracias a los profundos conocimientos y disciplinada mentalidad científica del autor, la obra constituye una auténtica revelación para los investigadores de orientación biológica que hasta ahora habían mostrado una escéptica reserva hacia la teoría psicoanalítica». A juicio de Storr, la agresividad del hombre no es simplemente una respuesta a sus frustraciones ni tampoco una reacción defensiva frente al peligro, sino un instinto cuyos efectos pueden ser controlados y encauzados, pero en ningún caso suprimidos. Particular interés ofrecen los capítulos dedicados a la agresividad infantil, a las formas esquizoideas, paranoicas y psicopáticas de hostilidad, y al papel de la agresión en las relaciones entre los sexos.

La obra concluye con un capítulo titulado «Modos de reducir la hostilidad», que el autor finaliza con las siguientes afirmaciones: «Estamos amenazados como especie por nuestra propia inclinación a la destrucción, y nunca aprenderemos a dominarla, a menos que nos comprendamos mejor a nosotros mismos. A lo largo de la



ginas—, de cuantos se han escrito hasta la fecha sobre la vida y obra del poeta romántico.

**GUSTAVO CORREA:** *La poesía mística de Federico García Lorca.* Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1970; 246 págs. Ø14,5x20,5Ø.

Tal vez sea Lorca el poeta más estudiado de todos los contemporáneos, dada su originalidad y fuerza lírica, fenómeno que constituye una verdadera atracción para los estudiosos de la poesía. Gustavo Correa busca en este libro explicar la obra lorquiana—tanto la lírica, como la épica y la dramática—por medio de sus raíces inspiradoras, y concretamente por sus concepciones místicas.

**GERARDO DIEGO:** *Versos escogidos.* Col. Antología Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1970. 381 págs. Ø12,2x18Ø.

Una nueva antología de Gerardo Diego, con la particularidad de un prólogo general y otros intermedios. Según se van insertando poe-

mas de distintos libros, en los que el poeta explica de forma entrañable y sencilla las motivaciones y las circunstancias de su evolución poética.

**KLAUS WAGENBACH:** *Kafka.* Alianza Editorial, Madrid, 1970; 189 págs. Ø11x18Ø.

Un nuevo título de una colección que no decae en su interés: Una importante biografía de Kafka, en la que se reproducen textos inéditos del gran escritor.

**ARTURO CAMBOURS OCAMPO:** *Letra viva.* Ediciones La Rija. Buenos Aires, 1969, 97 páginas. Ø11x20Ø.

Letra viva, subtítulo Reportajes y notas sobre literatura argentina, es un volumen en el que se recogen varios reportajes periodísticos aparecidos en periódicos y revistas sobre Arturo Cambours Ocampo, destacado poeta y ensayista argentino. Al material de las entrevistas se añaden algunos artículos del autor que versan sobre las letras argentinas.

historia, el hombre ha estado hechizado por la ignorancia sobre su propia naturaleza, y ha llenado el vacío con fantasías utópicas sobre sus deseos, en vez de afrontar la realidad de lo que él es. Como ha demostrado ampliamente este libro, nuestra falta de conocimientos sigue siendo todavía aterradora. Es mucho lo que desconocemos; mucho lo que hemos de descubrir. Si el hombre ha de sobrevivir, necesitamos saber todo lo más posible sobre nosotros mismos, sobre nuestro desarrollo, nuestras necesidades, nuestras instituciones, nuestras ventajas y nuestros defectos. La especie humana, aunque ha tenido éxito biológicamente, es en muchos aspectos poco satisfactoria; pero, independientemente de lo que sea, a ella pertenecemos.»

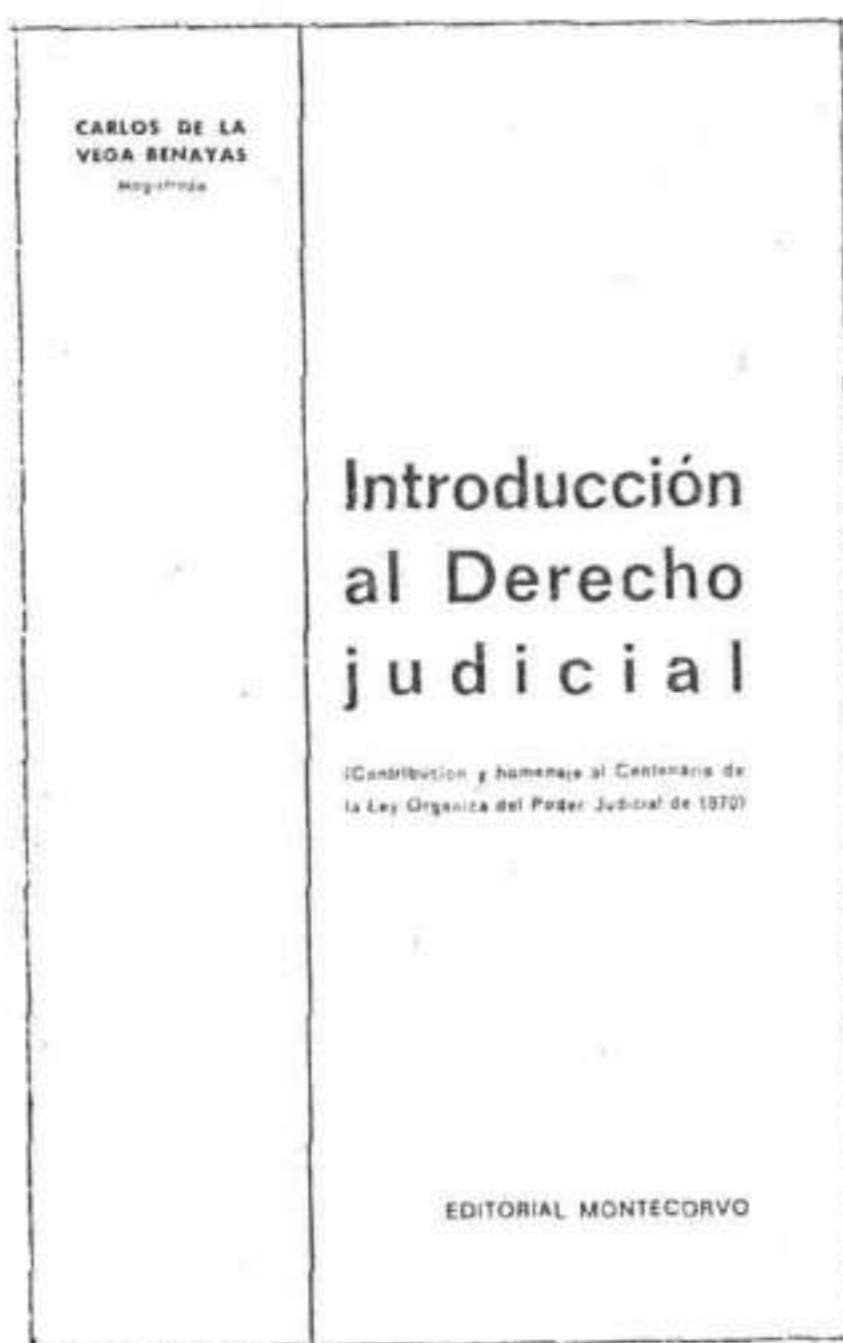
RCH

**CARLOS DE LA VEGA BENAYAS:** *Introducción al Derecho judicial.* Editorial Montecorvo. Obras monográficas jurídicas. Madrid, 1970. 270 págs.; Ø15,5x25Ø.

Alguien puede creer que esta muy cuidada y tersa obra—en conceptos y doctrina, en prosa precisa y ajustada y en muy esmerada edición—no es propia sea abordada en la página de crítica bibliográfica de una revista literaria tan definida como la ESTAFETA. Pero tal vez nos sea permitido discrepar de tal criterio excluyente, entre otros, por dos motivos capitales: Se trata, en primer término de un libro excelentemente escrito, de aquellos que brotan de una pluma muy bien cortada y de un pensamiento tan claro y depurado como bien inspirado en doctrinas jurídicas decantadas en acucioso estudio y en prolongadas meditaciones, y es siempre instructivo e ilustrativo para cuantos en sus producciones de ficción rozan o abordan episodios que tienen como protagonista esa figura cimera, respetable e imponente que conocemos con el estremecedor nombre de «el juez».

Se trata de una equilibrada monografía, armónica en el panorama completo de sus seis capítulos, desgranados—didáctica y argumentalmente—en 22 apartados, en los que el autor—el magistrado y cabal escritor, don Carlos de la Vega Benayas—despliega un nutridísimo y esclarecedor conjunto de principios, teorías, hechos y definiciones jurídicas, en las que se advierte, incluso al profano, una muy ancha y escogida información teórica, tan variada como interesante y actual, y ese prurito inocultable de quien ha llegado a una madurez intelectual creadora

que pugna por traducir en «mensajes» o incitación cuanto sobre un tema dilecto—el Derecho judicial, en esta coyuntura—ha ido elaborando íntimamente, y que en plena sazón cree debe ser ofrecido a los demás, no con afán de petulancia, sino como él mismo proclama en su preambular justificación, con el propósito generoso de «sólo abrir un surco que un día será amplia ruta gracias al trabajo de los mejores».



Queda para los especialistas y doctos en el tema desbrozar con minuciosidad el rico y denso contenido de ciencia del Derecho que se aprieta dentro del escogido marco de las 270 páginas de que consta el libro. Repetimos que repasado sólo desde una atalaya conscientemente impreparada, pero ávida de asomarse al espléndido panorama de una agilización y puesta al día de problemas que inciden en la preocupante sustancia de nuestra compleja y renovada problemática social contemporánea, no es lícito y permisible captar el vivo interés que trasciende de un limpio intento por poner al alcance de la grey innumera de apasionados por las nuevas perspectivas de las corrientes jurídicas, sugerencias y reflexiones que hunden su raíz en esa doble fórmula que será siempre el motor insobornable de todo buen empeño científico: pasión y conocimiento.

Pues, entre otras cosas, esta interesante *Introducción al Derecho judicial*, la plantea su autor, el magistrado De la Vega Benayas, como una contribución y homenaje al centenario de la Ley Orgánica del Poder Judicial de 1870, lo que representa su noble deseo de extraer de los sólidos principios de esa ya secular ordenación legislativa las líneas maestras de un desarrollo moderno que consienta y alumbré un Derecho judicial correcto, entrañado en un saboreo equilibrado de su añeja experiencia de aplicación y de una

perspectiva moderna de su filosofía y su problemática.

Así podemos resumir con el lema que el autor hace preceder al texto—al que auguramos el éxito que su intención merece—esta válida definición doctrinal,

que es por sí sola todo un programa de acción judicial: «El hombre, más la norma, más el hecho: eso es lo que entiendo por Derecho».

NAVARRO LATORRE

## HISTORIA CONTEMPORANEA



**JEAN LARTÉGUY:** *Vietnam, un millón por guerrillero.* Editorial Edisven. Barcelona, 1969. 272 págs. Ø14x20Ø.

De nuevo Lartéguy en Vietnam, sin centuriones ni pretorianos. Mejor dicho, con unos nuevos centuriones. Jean Lartéguy, decepcionado y harto. Tan decepcionado y harto como toda persona civilizada, al ver una guerra que parece interminable de ninguna manera, en la que diariamente mueren las mujeres y los niños al mismo tiempo que los soldados.

En 1965 publicó en París *Un millón de dólares le Viet.* Con un prólogo y un capítulo sobre la ofensiva del Tet de 1968, el libro se ha editado recientemente en castellano, traducido por J. Piñero. Los datos generales no han cambiado, y lo que se dijo en 1965 sigue tan válido ahora como entonces: la guerra de Vietnam es una actualidad irredenta.

La tabla cronológica que se puede ver al final del libro se titula «Dos mil años de guerra en Indochina»: allí tampoco hubo nunca paz, como en el Occidente cristiano. Pero ninguna guerra tan inconcebible como esta que libra una de las naciones más poderosas de la Tierra en suelo extraño contra un puñado de hombres. «Amé mucho a Indochina y no creo que vuelva más allí. Ya no es el mismo país», comienza por explicar Lartéguy. Recuerda que la primera vez que estuvo en Saigón, en 1950, era mercenario y se hallaba de paso para Corea. Después volvió otras veces, y al regreso de su estancia en 1965 escribió este libro: «En el año 1965 titulo este libro *Un millón de dólares le Viet.* Este cálculo ha sido en extremo sobrepasado. ¿A cuánto asciende hoy día este coste? ¿A dos o a tres millones de dólares?» (pág. 15).

En las últimas páginas del libro el autor reproduce una conversación que mantiene con la escritora eurasiática Han Suyin. Esta dice: «A finales de 1964 y a principios de 1965... muchos de mis amigos me decían que Johnson deseaba la paz, que, por tanto, era necesario tratar con él, o bien terminarían devorándole los "señores de la guerra" en América... Me parecía que la estructura económica americana, para continuar su expansión y su euforia, tenía necesidad de apoyarse sobre enormes contratos de guerra (el año pasado, por lo menos, fue un 47 por 100). En América, los presidentes pasan, pero los imperativos económicos siempre gobiernan. América no podía hacer la paz en Vietnam sin llegar a conocer una especie de crash económico... Al bombardear en febrero Vietnam del Norte, los americanos aplastaron, por decirlo así, a todos los que deseaban negociar.»

La exposición del relato se hace a veces pesada, porque Lartéguy repite sus puntos de vista en más de una ocasión, insiste en ellos como si cada capítulo no formase parte de un todo,

es decir, del libro. Abundan las cifras, los datos oficiales, sobre las opiniones del autor. En conjunto, Vietnam, un millón por guerrillero interesa al lector, pero no le convence. Y no es porque Lartéguy sustente unos postulados que puedan molestar, sino por la misma exposición del relato, que resulta demasiado fría y desapasionada. Esa rotunda afirmación puesta en la primera línea de la obra hacia presagiar algo más de calor en el relato, y todo queda en una de tantas crónicas periodísticas como se publican a diario en el mundo sobre la desdichada tierra vietnamita.

Nos dice Lartéguy que los soldados norteamericanos no aman ni esa guerra ni ese país, hasta el punto de que reciben el agua de Filipinas y el alimento de los Estados Unidos, «y un sueldo que hubiera hecho soñar a nuestros hombres destinados en las colonias» (pág. 24).

Por otra parte, piensa que si la centésima parte del material bélico norteamericano que existe hoy en Vietnam hubiera intervenido en Dien-Bien-Phu, las divisiones de Giap hubieran sido aplastadas. Añade que «la Flota del Pacífico dispone de un presupuesto igual o superior al de la nación francesa», y enumera sus efectivos. Añade, como resumen: «La VII Flota, en tiempos de paz, tiene en el mar 450 navíos, 150 en operación, 650 aviones embarcados, 3.000 dispuestos a unirse a estos últimos y 85.000 hombres de dotaciones. Frente a todos ellos se encuentra el pequeño guerrillero vietcong, con sus sandalias fabricadas con trozos de neumático de coche, su viejo fusil excesivamente pesado, su también pesada metralleta, y con una piastra de sueldo. Está siempre amenazado por la disenteria, se alimenta casi exclusivamente de casabe porque le falta el arroz... pero se aguanta en pie» (páginas 91 a 94).

Los norteamericanos no se fían de los sudvietnamitas, ni siquiera de las tropas, y éstos no se fían de los norteamericanos. Por si fuera poco, los montañeses, de quienes figuran los norteamericanos como instructores, sienten una enemistad declarada hacia los sudvietnamitas, invasores de sus montañas, de donde les han desplazado. Cuando Saigón, Hue y otras ciudades fueron invadidas por el Vietcong, el 30 de enero de 1968, la batalla duró una semana. Cuando el Vietcong se retira, dejando miles de muertos, «los americanos gritan victoria, porque la población civil no se ha rebelado. Es exacto. No ha prestado ayuda ni a unos ni a otros» (página 242). Robert Kennedy tiene que confesar que esto es irónico.

El retrato de los Ngo ocupa varias páginas, y es muy interesante. No lo es menos su revelación de por qué el general De Gaulle hizo su famosa declaración sobre la neutralización de los dos Vietnams, el 29 de agosto de 1962: fue una jugada maestra de Ngo Dinh-Nhu..., que falló en sus consecuencias gracias a la perspicacia de Cabot Lodge, y que trajo para él y su familia fatales consecuencias pocos meses después.

AV

**HAL DRAPER:** *La revuelta de Berkeley.* Ediciones «Anagrama». Barcelona, 1970; 192 págs., Ø13x20Ø.

Recuerdo que en los albores de la «década de los sesenta», un profesor amigo norteamericano, a la sazón de visita en España, comentaba ciertos



incidentes de la Universidad española con este apóstrofe, entre despectivo y conmisericordioso: «Todos estos episodios son propios de países subdesarrollados en el campo del progreso y de la cultura. En los Estados Unidos nunca serán posibles, pues los estudiantes son los primeros en darse cuenta. Tomar conciencia—decía él—de que una "huelga" es una renuncia gratuita a un derecho que tienen y que además saben es muy costoso, ya que poseen la enseñanza y las instalaciones docentes mejores del mundo...» No he sabido más tarde cuál pudo ser su comentario cuando cuatro años después, en el otoño de 1964, se producía —y precisamente en su Universidad— la llamada «revuelta de Berkeley», que constituye el tema central de este libro, nitidamente editado en su «Colección Documentos» por la Editorial Anagrama.

El texto, entre reportaje y testimonio directo, posee indudable interés. Nos presenta el origen y desarrollo de un conflicto que fue capaz de sorprender a la opulenta sociedad norteamericana, tan orgullosa como confiada —y la anécdota anterior del comentario de mi amigo el profesor californiano es buena prueba— en no ser alcanzada por las ondas de rebeldía estudiantil, que estimaba confinadas a países más pobres y atrasados. Apresúrenos a reconocer que su autor, Hal Draper, asistente en la Biblioteca de la gran Universidad californiana, cuyo «campus» fue escenario de la revuelta, ha acumulado, con técnica expositiva, casi de rigor científico, cuantos datos y testimonios ha creído necesarios para brindarnos un testimonio «intencionado» de aquellos episodios, con su carga «polémica» y «doctrinal» correspondiente. Como miembro que es del Independent Socialist Committee (socialistas revolucionarios, según su propia aclaración), matiza su relato con una confesión previa que evita al lector quebraderos de cabeza respecto a su «enfoque». Después de afirmar que su historia de la revuelta estudiantil es tal «como sucedió», asevera: «No pretendo ser imparcial... me he inclinado claramente por una de las partes», pues tiene una opinión completamente negativa sobre determinadas costumbres académicas que consisten en presentar cualquier polémica en términos moderados y «objetivos». («¡Me basta, señor Piernavieja!, como en la conocida anécdota del inolvidable Miquelarena...») Así, el libro lleva un prólogo de Mario Savio, que fue el más notorio dirigente estudiantil de la «revuelta», y en sus páginas se destila un cálido espíritu de contradicción adverso a las posturas y afirmaciones del presidente de aquella Universidad, Clark Kerr—con quien ya ha polemizado en otro folleto titulado El pensamiento de Clark Kerr—; con el rector Strong y con aquellos profesores y grupos de estudiantes que combatieron la organización que fue motor de la rebeldía, es decir el Free Speech Movement, del que Draper se vanagloria de ser uno de sus adheridos más fervorosos.

Pero no se crea que por ello este «Documento» merma su interés para los posibles lectores de habla española. Con independencia de la pasión que colorea sus comentarios y apreciaciones—obvio es decir que son siempre «a favor» de la rebeldía escolar— nos presenta un panorama muy significativo de ciertos aspectos no muy divulgados entre nosotros por los admiradores a ultranza de las instituciones superiores docentes de los Estados Unidos, tales como su concepto «burocratizado» de «fábrica de conocimientos», sometida a fuertes presiones sociales y políticas por parte de sus «protectores» y «financiadores»—sean éstos las empresas privadas o los presupuestos de los Estados donde están enclavadas—, la realidad del efectivo distanciamiento entre los estudiantes y los profesores, especialmente si éstos son muy famosos y «consagrados», y todo el deterioro que a su encomiada estructura de las primeras décadas del siglo ha acarreado el difícil e irresuelto problema de la «masificación escolar» que está quebrantando tantos bellos mitos románticos sobre la Universidad y su misión.

De los tres grandes brazos del «Alma Mater» estadounidense—Profesorado, Administración y Estudiantado—nos brinda este relato una radiografía viva y animada con ocasión de la crisis de Berkeley en el segundo semestre

de 1964, con sus condicionamientos, habilidades dialécticas, presiones circunstanciales, errores y posturas que han motivado después tantas exégesis y comentarios. Frente a un concepto «paternalista» el deseo de alzarse como protagonista de la marcha del mundo, en una etapa profundamente desorientada, vacilante y de abdicación de todo lo que parezca «imposición» y «autoritarismo», convierte a muchos estudiantes «no comprometidos» en cortejos de intenciones y propósitos más decididos y concretos en quienes unen a un talante «radical» e inconformista una experiencia doctrinal que los transforma en verdaderos «leaders».

Cada país tiene su circunstancia propia. Por ello nos asombra el mosaico de «clubs» o asociaciones estudiantiles que conviven en el «campus» de Berkeley, en muchos casos al margen de las grandes organizaciones políticas partidistas. Y resulta también curioso para un observador universitario europeo el que uno de los principales episodios de esta «revolución estudiantil» sea el de utilizar el techo de un coche bloqueado de la Policía—con oficiales y agentes dentro—como tribuna de oradores en polémica ardiente para expresar sus puntos de vista. O la actitud de ciertos profesores en pro o en contra de la «revuelta», movida más por razones particulares que por convencimientos evidentes.

Como indicamos, La revuelta de Berkeley es un testimonio de gran fluidez narrativa en el que—descontada tal vez la fatiga de la cita frecuente de las siglas, que casi exigen una clave en mano para descifrar las innumerables organizaciones estudiantiles californianas—el lector universitario encuentra alimento nutrido y excitante a su curiosidad y paralelos y meditaciones que inevitablemente trascienden de su lectura.

NL

MOSHE LEWIN: El último combate de Lenin. Editorial Lumen. Barcelona, 1970. 212 págs. Ø13x18,5Ø.

El interés de este libro viene determinado al ofrecer a la consideración histórica las actividades políticas de Lenin en el lapso de tiempo muy poco conocido de los últimos meses de su vida, cuando enfrentado ya a la realidad de su enfermedad que le lleva poco a poco a la crisis orgánica, es consciente también Lenin de otra crisis que entonces atraviesa el país en el aspecto económico y político, problemas que le incitan a realizar un desesperado esfuerzo contra la otra enfermedad, la del aparato estatal del Partido, ante los que han convertido el triunfo de la revolución rusa en la dictadura de los dirigentes burocráticos, donde la camarilla de Stalin hace cuanto puede por adueñarse de los resortes políticos del Gobierno; de tal forma, que, al morir Lenin, el triunfo de Stalin se halla asegurado, su paneslavismo nacionalista y el del aparato de la burocracia estatal. A este decisivo período crucial del comunismo ruso, se refiere el libro con la garantía histórica de hallarse confeccionado sobre los datos directos, obtenidos de las revelaciones de Trotsky, de los debates sobre el testamento de Lenin en el XX Congreso del Partido Comunista de la URSS, y la reciente publicación del Diario de las secretarías de Lenin, que no fue divulgado por primera vez hasta 1963 en una revista histórica soviética, y traducido al francés por los Cahiers du monde russe et soviétique, que consta ya en las Obras de Lenin sólo desde la quinta edición.

Aparte ya de las transcripciones de los últimos escritos dictados por Lenin, a cuyo interés histórico no es preciso referirnos, hay que apreciar el trabajo personal del autor de este libro por su ordenación y agrupamiento de ideas y sus propios comentarios en los diez capítulos de que consta el libro, de los cuales es quizá el de mayor aportación genuina del autor el titulado: Si Lenin hubiera vivido, donde lo que pudiéramos llamar aquí, por nuestra cuenta, ecuación Lenin-Trotsky-Stalin, se halla perfectamente planteada en sus alcances histórico-políticos.

LUIS BONILLA

PETER TOWNSEND: Duelo de Aguilas. RAF contra Luftwaffe. Editores Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1969; 526 págs., Ø15x23Ø.

La historia narrada en el libro comienza el 18 de mayo de 1918, con la caída sobre suelo inglés del último avión alemán «Gotha». Luego, en un fundido original, pasa al 3 de febrero de 1940, en que el primer «Heinkel» se estrella en Inglaterra. Este prólogo da idea del anovelamiento de esta obra que quiere ser histórica. Duelo de águilas está realizada por uno de los protagonistas de la mayor tragedia del siglo: la segunda guerra mundial.

La aparición de personajes famosos de los dos bandos beligerantes, RAF y Luftwaffe, llenan espacios considerables. En pasada rápida encontramos a Richthofen, Balfour, Trenchard, Dowding, Rothermere, Brown, Mallory, Goering y muchos más.

Townsend deja entrever su biografía, que, aunque parece ser amplia, no pasa de ser para el lector chata, impersonal y foja.

Sin embargo, hay que reconocer que cuando habla de los aviones y sus características, manejos y funciones, las máquinas descritas dejan de ser fuselajes y motores para convertirse en algo vivo. A esto, posiblemente, haya que atribuir el éxito de la obra. El goce que siente cuando efectúa la acrobacia en formación hay que considerarlo como deleite vocacional del escritor. Su concepto del honor, extensible a todos los caballeros ingleses, cuando nos cuenta con cierta emoción los funerales que realizan por el héroe alemán «el Caballero Rojo», llamado Manfred von Richthofen, nos resulta inexplicable si pensamos en su diferencia con la conducta británica en la segunda guerra mundial cuando Inglaterra consideró criminales de guerra mundial a hombres que cumplieron un penoso deber: el de ser defensores de su patria.

Townsend, en ocasiones, toca la anécdota que quiere ser graciosa; nosotros los latinos, poco identificados con el humor inglés, apenas nos damos cuenta que resulta casi obligatorio sonreír.

Hay que hacer constar que en la descripción de lo trágico, ese que duele en lo más hondo, Townsend, en bre-

ves líneas, logra efectos duraderos. Sabe salir airoso cuando el sentimiento dramático tiende a agarrotar su pluma o su máquina de escribir.

La parte correspondiente a la lucha sostenida por Trenchard para el progreso de la aviación británica está documentada y no resulta, pese a su estilo entre anovelado e histórico, demasiado pesada para el lector.

Hay un gran valor humano en la carta que Dowding escribió al secretario del Aire, así como en el comentario que hace el autor referente al amor que Churchill sentía por Francia.

La batalla de Dunkerque está bien descrita, aunque muestra una gran parcialidad. Townsend, que odia a Goering le dedica insultos que no resultan muy adecuados para un libro que pretende ser objetivo.

Tantos aviones derribados, tantos pilotos muertos, tantos aviadores prisioneros llega a hacer cansino este libro, y si el crítico ha logrado leerlo es porque leerlo era su deber.

Los bombardeos de Londres resultan patéticos por sus penosas escenas. Pero el autor olvida las poblaciones alemanas que vivieron el horror ineludible de la guerra y que, por desgracia, también tuvieron escenas tan asombrosamente desagradables como las de Londres.

En fin, Townsend también olvida algo primordial: la historia necesita ser objetiva. Hay que prescindir de los sarcasmos, incluso para los que se consideran enemigos. El humor no suele entrar en la mente de un historiador consciente.

Lo anecdótico llega a veces a resultar molesto incluso para los españoles, que no gozamos de las simpatías del autor.

Su bibliografía es extensa, pero tomada de forma muy sui generis, aunque en ella figuren alemanes.

El epílogo, como el prólogo, es original y humano. Es una pena, y perdón por mi insistencia, que este libro quiera ser más que una novela.

Los planos y características esenciales de los principales aviones británicos y alemanes que se enfrentaron en la segunda guerra mundial son claro exponente de que Townsend es primero un aviador, después un aviador y luego, posiblemente, un literato.

JOSE LUIS DE BEAS

## LIRICA DE VARIA FUENTE



CARLOS MURCIANO: Breviario. Ediciones Poesía de Venezuela, Caracas, 1969. 20 págs. Ø12,5x17,5Ø.

Las aproximaciones de la poesía a otras artes no literarias constituyen una consecuencia más de su condición matriz, de su tomar en cuenta todas las muestras creativas que sirven a la multiplicidad poética. Es así como la poesía absorbe cuanto encuentra en torno y le descubre rasgos desconocidos a los que, por lo general, suelen ser ajenos quienes han realizado esas obras, principalmente plásticas, suscitadoras del poema. Rafael Alberti—reciente una extraordinaria reedición de A la pintura—es ejemplo extraordinario de ese ir del poeta a un arte distinto para el logro de una versión singular del quehacer de los pinceles a

modo de summa amorosa y bastante sistemática.

Ante este cuaderno puede volver a plantearse el problema de las relaciones entre las artes. Es evidente que esa necesidad de ilación, cumplida en otros campos artísticos contribuye a que sea ampliado el género de motivos disponibles para un poeta. Frente al exceso de las especializaciones, incluso en el orden de la poesía, viene bien dejarse llevar por algún espíritu renacentista. Los toreros largos se hacen muy precisos cuando todos se empeñan en ser cortos, y, lo que es peor, cortos de la misma manera.

Carlos Murciano fue respondiendo a diversas incitaciones que le produjeron pinturas y esculturas debidas, por lo común, a artistas amigos suyos, y ha creído oportuno reunir esos trabajos, reducirlos a unidad de edición, con el respaldo de unas palabras de José Camón Aznar, quien dice *Qué diferentes los cuadros vistos por un historiador y por un poeta*. Yo distinguiría aquí las piezas en que la interpretación lírica se cibe a la idea común—versos sobre El Greco y Picasso—de aquellas otras donde lo pintado o esculpido tiene sólo el valor de un pretexto para que el poeta, libremente, apoye su subjetividad, por ejemplo, en *Preguntas para un arlequín de madera*, dos décimas enlazadas y acertadas, o en el impresionante soneto *A Víctor de los Ríos*, uno de los mejores que ha escrito su autor: *En un rincón cualquiera, hacia su saludo / tu pastor. Yo sumaba: no salía la cuenta. / Hierro*



más barro: muerte. Pero a la muerte cruenta / tu Cristo adelantaba su pecho como escudo. Declaro mi preferencia por esos dos títulos, ya que en ellos se cumple plenamente el encuentro entre plástica y poesía, para que ésta añada algo al original contemplado. En los otros versos de este cuaderno cabe advertir al Carlos Murciano dispuesto siempre a un buen uso de materiales, ya de por sí aprovechables, y dominador absoluto de su palabra. No hay artista sin oficio, aunque algunos identifiquen equivocadamente genialidad e improvisación, y Carlos Murciano lo tiene, además de ese toque personal, imprescindible para que exista interés. Que estos versos no constituyen un simple asunto de circunstancias nos lo dice el hecho de que Carlos Murciano haya poetizado el mundo de la música en su libro inédito *Clave*. Debe la poesía no ser ajena a nada que esté en la realidad con su cúmulo de formas naturales e inventadas.

JIMENEZ MARTOS

ANTONIO LEANDRO BOUZA: *Dios de muertos*. Col. Agora-Alfaguara. Madrid, 1970. 70 págs. Ø15,5 x 21,5Ø.

Constantemente están surgiendo en España nuevos poetas, me figuro que aspirantes a ser citados en esas listas que, de cuando en cuando, descubren a los no iniciados la existencia del ejército de la poesía; aspirantes a ser atención de antólogos, para tener un sitio en Gotha donde se efectúa el simulacro de la inmortalidad. Desearía que cada poeta nuevo trajese otros objetivos a esta dedicación, incomprensible para tantos pero insustituible sea el mundo como fuere. Ya se sabe que lo de las máquinas con que fabricar poesía no es sino divertido entretenimiento, y no sé si preferirlo a quienes fabrican poesía como máquinas.

Antonio Leandro Bouza es nuevo en esta plaza. Nació en Palencia en 1934; hace tres años intervino en la fundación del Grupo Literario Artesa y en la revista del mismo nombre; es decir, Bouza ha preferido el sistema más habitual para darse a conocer (grupo y revista fueron inseparables elementos en la táctica poética de los años cincuenta).

La poesía acostumbra a romper algunos usuales esquemas humanos. ¿Pensar en la muerte? Eso se queda para una edad ya madura, suele decirse. Por el contrario, son muchos los poetas jóvenes que se inician acercándose a la muerte para darle hilo de poema. Es lógico que esa aproximación entrañe, antes que nada, una preocupación íntima: La hora de la muerte / ¿cómo será? Esta es la primera de una serie de interrogantes en las que se busca la esencia, queriendo añadirle a lo temporal una especie de metafísica. Me urge decir que ese propósito encuentra la colaboración de la fantasía (eludiendo así convertir el poema en una cadena de lucubraciones), y a veces de un claro sentido irónico (Eres un muerto bastante tonto / porque has ido a morir / en el día más alegre, y lo que sigue). Otra de las líneas enteramente visible aquí es la que denota universalidad, cosa muy comprensible porque la ecuación muerte-todos ¿quién la mueve?

Bouza apechuga con lo mortuorio en todas sus facetas, o casi todas, sin entregarse mucho a los gestos románticos, aunque no le falten tentaciones para ello; así en el poema Soledad; pero entonces, y en otros casos, apela a recursos del lenguaje que le hacen decir sífon del sufrimiento o vértices de orgasmo tridimensional, con lo que parece conjurado el peligro... para caer de lleno en otro mayor. Y ya que me refiero al lenguaje, se observan en él algunos vaivenes entre el puro lirismo de Sexto y último muerto y desnuda noche, la equilibrada hechura de En el más blanco día—destacable en el conjunto—, y ese tono, ya digo, más directo e irónico. Las diversas probaturas pretenden coger el tema por varios lados. En esas tentativas, valoro principalmente el afán de salirse de lo trillado, a lo que ayuda la capacidad imaginadora del poeta. En último lugar de mi tabla de apreciaciones sitúo

esa falta de rigor que, como en numerosos ejemplos de nuestra poesía de ahora, produce la ausencia de ritmo, indispensable siempre, y la ausencia, por lo general, del poema conformado de principio a fin. Un poema sin rima no es una serie de palabras cortadas a discreción.

En el sí y en el no queda claro que este poeta palentino, que nos llega desde Burgos, ha hecho una primera salida nada anodina. Es dato a tener en cuenta.

JM



TOMÁS PRECIADO: *Hombre de cielo y tierra*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Albacete, 1969. 132 págs. Ø21 x 29Ø.

Cien sonetos. Tomás Preciado iguala la marca establecida hace años por Ramón de Garciasol en su libro *La madre*, y hace poco casi igualada por el mismo, si mal no recuerdo, en un libro dedicado a Cervantes. Preciado hace mucho silencioso, y ahora se explica que no andaba entregado al ocio precisamente, prescindiendo del tema monográfico para expresar un amplio abanico de motivos, con preferencia vital, de vida cotidiana, del recuerdo, de la naturaleza, pero también apuntando a dejar dicha una visión personal de asuntos trascendentes y, por tanto, de círculo más extenso. En suma, este es el libro donde se vuelca todo lo que un hombre siente y reflexiona. En el mismo ritmo caben muchas variaciones.

Al explicar que se trata de asuntos muy vitales, se anticipa que el tono abunda en lo cordial, tierno, corazonado, porque es hermoso vivir, estar herido / de amor y de pureza, estar queriendo / profundamente y ser correspondido. *Hombre familiar*, Preciado se autobiografía con mucha frecuencia, se conmueve. Entre los sonetos más conseguidos figura sin duda El despacho de mi padre, de excelente final: mi madre, con pupilas asombradas, / sobreecogida abrió la puerta oscura / pensando que eran tuyas mis pisadas.

El soneto de Preciado participa de un clasicismo muy evidente en su desarrollo, no suele encabalgarse, tiene limpidez y claridad, sin que el juego imaginístico se salga de un discreto tratamiento. El resultado final es una impresión equilibrada, pero cálida, que nos transmite un poeta madurado en su vivir y embarcado en un gran y estimable esfuerzo para comunicarnos, desde su enclave de la Mancha, todo un mundo íntimo, su tierra y su cielo, en muy numerosos endecasílabos con todas las variantes de la calidad.

JM

JORGE ARBELECHE: *Los instantes*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970. 52 págs. Ø13,5 x 20Ø.

Por Hispanoamérica llaman angelistas a los poetas que no se han afiliado a un modo de hacer determinado por el realismo, la crítica y el compromiso social. Habría mucho que decir sobre

esa extremosa y un tanto desdeñosa calificación, pero se me ocurre que no sería absurdo llamar angelista a los poetas que tienen ángel y no angelistas a los que tienen plomo, siempre más numerosos que los otros. Jorge Arbeleche no tiene plomo, y sea esta mi primera afirmación sobre él. Juana de Ibarbourou dice que se trata de uno de los mejores poetas jóvenes de nuestro Uruguay, lo que, siendo pipopo, compromete al autor calificado así. Y también a quien lee para comentar lo leído.

Yo establecería de la siguiente manera la escala que me sugiere este poeta recién conocido en su obra: Se trata de un lírico sin mezcla de otra cosa que no sea lírica; de un afañado por valores que no están influidos por el tiempo histórico ni por intenciones extraliterarias; de un preocupado por obtener bellas síntesis, cuidadas estructuras; de un sentimental que nunca deja de lado la estética; de un capacitado para lograr lo misterioso.

Ello lo advierto principalmente en *Regreso* y *El camino*, y aquí *Adónde*

va la lluvia / cuando ya se termina. / Donde va el viento verde / del verano bramante / cuando de lejos / empieza a soplar marzo, etc. Las cosas naturales, depuradas por el estilo, suelen entrar en los elementos que maneja el poeta, quien a veces produce una emoción honda, como en *El hueso*, al decir el solitario hueso vencedor / hueso cartilago del miedo / blanca raíz del solitario hueso / definitivo vencedor / hasta el minuto último del miedo.

Por el camino de la delicadeza expresiva discurre este poemario en el que las mayores sorpresas corresponden a los ejemplos citados. Nada disuenan (esto puede ser tanto positivo como negativo, según se mire. No me inclino por una estimación de la regularidad como virtud importante. Más claro: la poesía no es el campeonato de la Liga ni la Vuelta a Francia. Ya quisiéramos que se hablase tanto de ella en los periódicos y revistas.) Quizá Jorge Arbeleche necesite salir un poco de esa realidad que se ha creado.

JM

## TEOLOGIA

CHARLES DAVIS: *La gracia de Dios en la historia*. Nueva Biblioteca de Teología, Desclée de Brouwer. Bilbao, 1970. 107 páginas. Ø13 x 20Ø.

Charles Davis fue un nombre aireado, especialmente por la prensa «amarilla» a raíz de su abandono del sacerdocio y de su boda inmediata. Esto es puramente anecdótico, porque la anterior labor de Charles Davis no se puede recortar y enmarcar en un episodio de su vida. Director de la «Clergy Review» y colaborador en otras revistas, aparte de su asidua columna en «Theological Asides» y sus numerosas conferencias en Inglaterra y Estados Unidos. Las motivaciones de su abandono del sacerdocio ministerial están muy bien analizadas por otro teólogo, Hans Küng, en la obra «Sinceridad y veracidad», ya presentada por LA ESTAFETA LITERARIA en estas mismas páginas.

### LA GRACIA DE DIOS EN LA HISTORIA

Charles Davis

nueva biblioteca de teología

La editorial española se ha limitado ahora a presentar la traducción de la tercera edición inglesa conservando el mismo título, título que despista al lector porque no refleja en realidad lo que Charles Davis se propuso; ya en el interior se subtitula la obra bajo el epígrafe «Análisis de la actitud del cristiano ante el mundo secular contemporáneo». Este es, precisamente, el contenido del libro. Un análisis sin concesiones fáciles y con la objetividad de presentar una sociedad que camina a pasos agigantados hacia la secularización.

Charles Davis no escribió expresamente esta obra, sino que es el resultado de las conferencias que pronunció en la cátedra Maurice, en el King's College, de Londres; primer católico que habló desde la citada cátedra.

«La gracia de Dios en la historia» está dividida en tres partes básicas: lo sagrado y lo secular; lo sagrado y lo santo, y la misión de la Iglesia.»

Busca la pureza de la fe sin adherencias socio-políticas dentro de concretos contextos culturales de tiempo y civilización; «la fe cristiana, escribe, debería despojarse de los accesorios de una cultura sacral, ya superada, y de las formas mentales de un pensamiento precientífico. Solo así, el mensaje

cristiano llegará a decir algo a nuestro hombre secular y podrá ser aceptado por él. Este no tendrá que renunciar a su adulta condición de hombre secular para abrazar la fe cristiana.»

Conciliar cristianismo con la perspectiva secular, plantea una larga serie de problemas que es necesario afrontar de cara a no forjar una religión desligada de la realidad existencial y con cabida sólo para planteamientos de marcado matiz espiritual, sin tener en cuenta la realidad hombre. Sin embargo, señala Charles Davis «el Occidente secular está hoy destruyendo con su impacto las grandes culturas sacras que quedaban en el resto del mundo es, a pesar de las apariencias, un efecto de la influencia del Cristianismo y un presupuesto necesario para la predicación del Evangelio».

¿La visión secular se enfrenta con la visión de la fe? Davis no ve tal contradicción porque «la visión secular de la naturaleza que es fundamental para la ciencia y la tecnología, está en perfecta armonía con la fe cristiana. Tanto, que yo diría que viene exigida por ella. Cualquier otra visión de la naturaleza es, a la luz de la doctrina cristiana, idolátrica, supersticiosa o mágica».

Ante un mundo de marcado tono secular, ¿cuál debe ser la misión de la Iglesia? Como etapa previa hay que ver su estructura externa, y para Charles Davis le resulta incomprensible «por qué la Iglesia tiene que ejercer su misión en el mundo actual con una estructura institucional propia de una época pasada». Sin embargo, puntualiza que «la Iglesia camina siempre hacia un futuro incierto, pero desde una base consolidada en el pasado».

El conjunto del libro de Charles Davis no está presidido por un reformismo utópico. La síntesis de su pensamiento puede muy bien ser reflejada en las últimas palabras de su libro; «la gracia de Dios, llevará la impronta de la inteligencia creadora y de la libre elección humana. No podemos decir en qué consistirá. Pero hemos de reconocer que será sagrada, porque se centra en la plenitud de la autocomunicación de Dios en Cristo; y secular, porque es la plenitud, no la destrucción, de la naturaleza humana».

EMILIO REY

JAIME MARÍA CASCIARO: *El diálogo teológico de Santo Tomás con musulmanes y judíos*. (El tema de la profecía y revelación.) Premio «Raimundo Lulio» 1955. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1969; 259 págs., Ø18,5 x 24,5Ø.

Me apresuro a dejar constancia del rigor técnico y metodológico que brilla en este libro. Todos los materiales históricos están sometidos a análisis y



a crítica, que confieren a esta obra el carácter de una depurada investigación en torno al tema de la profecía y al tema implícito de la revelación, muy matizado por Santo Tomás en los tratados De Veritate (cuestión 12) y en la Summa Theologiae (cuestiones 171-174, II-II), y en la Summa contra Gentiles (cap. 154, lib. III) y Comentarios (Isaias, I y II ad Corinthios, ad Hebreos y a Aristóteles). Como piedra de toque para su estudio se fija Casciaro en la predominante cita hecha por Santo Tomás de autores árabes y de Maimónides. La pregunta que pretende esclarecer Casciaro es ésta: ¿Conoció de verdad a estos autores? Nos parece un buen punto de partida y una valoración sagaz de la doctrina tomista.

Adquiere una capital importancia la primera observación sobre la que se detiene Casciaro: la forma de citar hecha por Santo Tomás. Dos tipos de citas, las explícitas y las implícitas, son de distinto rango. Las primeras se refieren a autoridades reconocidas históricamente, las segundas pertenecen a autores modernos o coetáneos. El rigor de la cita no existe, porque se cita de segunda mano y con una referencia muy imprecisa. Son citados

explícitamente San Agustín, San Gregorio Magno, San Jerónimo, Casiodoro, San Juan Crisóstomo, San Isidoro de Sevilla, San Juan Damasceno, San Ambrosio y Beda (entre los Santos Padres), y Glosa Ordinaria y Seudo Dionisio (entre Escritores Eclesiásticos); entre los filósofos: Aristóteles, Averroes, Platón y Maimónides (con la expresión a quibusdam). Esto, tocante a la Summa Theologiae. En el tratado De Veritate hay citas de filósofos muy explícitamente: Aristóteles (20 veces), Averroes (11), Avicena (7) y Maimónides (3). Tales datos son reveladores. En opinión de Casciaro indican que Santo Tomás partía de un error común a los escolásticos del siglo XIII: la creencia de que Averroes, Avicena y Maimónides eran contemporáneos de Platón y Aristóteles. Desconocían la biografía de cada uno de ellos y les atribuían una cronología a sus obras, que leían en ediciones latinas, de épocas remotas. Sólo así se explica que los cite explícitamente, cosa desusada y vedada que era privilegio exclusivo de autoridades probadas por la tradición y los siglos.

El puente establecido con los árabes, en la Edad Media, tiene sus dos puntos de apoyo en Sicilia y en Es-

paña. El cristianismo, en lucha con los árabes, tiene aquí sus contactos y sus influencias mutuas, que afectan a la literatura, a lo social, lo racial y lo lingüístico. Los judíos median en estas relaciones, debido a su comercio, su nomadismo y su función de intérpretes de textos árabes en cancellerías cristianas. La Escuela de Toledo vendrá a consagrar esta implantación de la cultura árabe en nuestra patria. Los judíos traducían el texto al romance o latín bárbaro; estos traductores, truchimanes, eran mozárabes o judíos que hacían versiones de textos griegos y árabes. A partir del siglo XIV las versiones de textos árabes se hacían al través de otra intermedia en hebreo rabinico, realizada por sefardíes. Casciaro pasa revista a las traducciones medievales de autores arábigo-judíos al latín. A Santo Tomás le llegan las traducciones por medio de Raimundo Martín, conforme a un estudio realizado por el padre Getino y que cita Casciaro. Este tal Raimundo Martín es un ajamado filósofo y teólogo cordobés. Santo Tomás—y antes San Alberto Magno—se pone la ingente tarea de desaverroizar a Aristóteles, hasta llegar a una doctrina aristotélica neta. En ello radica el espíritu crítico

y de fuertes alicios de Santo Tomás, que no cede al eclecticismo arábigo-judaico. Estima Casciaro que Santo Tomás, sin embargo, sólo conoció a Averroes de segunda mano o parcialmente, porque de contradictor del comentador de Aristóteles (Averroes) llegó a ser su fiel discípulo en un punto coincidente y axial: la armonía entre la razón y la fe.

En columnas paralelas estudia Casciaro las fuentes arábigo-judaicas sobre las que incide el pensamiento de Santo Tomás referido a los temas de la profecía y la revelación. Este estudio es un ejemplar modelo de exégesis y precisión científica. El tino del comentario y la contextura de la investigación son de alto nivel intelectual. Al final añade unas conclusiones clarividentes y que resumen con totalidad la interpretación realizada. Las fuentes bibliográficas manejadas son exhaustivas. En nuestra estima, estas obras no sólo merecen un importante premio de investigación—en este caso el «Raimundo Lulio», sino también el reconocimiento y la buena acogida de los intelectuales e investigadores, que se sienten honrados y con una misión muy dignificada.

FRANCISCO VAZQUEZ

# estafeta discos

MANUEL BENÍTEZ CARRASCO: Mi poesía andaluza, 18-1186 S (clave).

Hispavox se complace en presentar, por primera vez en España, a través del disco, al poeta Manuel Benítez Carrasco, quien, desde el año 1953, y de acuerdo con su verso

«Caminante voy y vengo.  
Sin tener ningún camino  
todos los caminos tengo:  
por todos voy caminando  
y en ninguno me detengo.»

anda, con su alforja lírica al hombro, recorriendo los caminos hermanos de América.

A su calidad de poeta, y a la variedad de formas y temas que abarca, une su personalidad como intérprete; y en tal aspecto hemos de destacar la naturalidad con que expresa, más bien dice, sus poemas.

Creemos que los poetas andaluces, aun no tocando temas andaluces, tienen un aire especial que los define. Manuel Benítez Carrasco, repetimos, es amplio en temas, y no exclusivamente andaluces. No obstante, en este primer LP ofrece una selección de aquellos poemas, ya populares, que lo definen como poeta andaluz.

Tras la apasionada alegoría de *Tus cinco toritos negros*, poema que nos parece definitivo dentro de la temática amorosa andaluza, y tras el marchoso reproche, tan andaluz, de su *Soleá del amor indiferente*, se nos torna infantil de fantasía en su *Barquito de papel*, y maduro de fantasía en *Juerga en el cielo*, poema lleno de notas festivas e irónicas, sin llegar a irreverentes, con que rinde homenaje a Ramón Montoya. Brevemente, entre broma y seriedad, nos retrata en su *Romancillo del niño que todo lo quería ser*. Y pasando de la vida a la muerte, nos describe taurina y trágicamente la pequeña cornada última y muerte antitaurina de Juan Belmonte en *El último encierro*.

Mientras algunos cantes, como muertes pequeñas, pasan por su poema *La muerte pequeña de Andalucía*, ¿quién no siente deseos de comprar ese piropro marinero que es *Mi barca*?

En otra perfecta alegoría (en esta ocasión el agua, tema tan insistente en la poesía de Benítez Carrasco), el amor corre desde el monte a la llanura, en *Soleá del agua que no quiere beber*. Breve y profundo, con aire de copla, se nos muestra en *El pequeño poema*, para, tras las finas, ágiles y garbosas décimas de *Jugando al toro*, llevarnos «a inventar penas por el gusto de llorarlas» con el lamento de su *Poema de la seguiriya*.

Hispavox ha tenido la suerte de poder ponerle a la poesía y a la voz de este Manolo, el

contrapunto de la guitarra de otro gran Manolo granadino, Manolo Cano, que le ha dado a la guitarra flamenca, a través de sus conciertos por Europa, una nueva y gloriosa proyección internacional. Nos parece una extraordinaria y feliz coyuntura que las sendas de

arte de ambos Manolos, por caminos tan distantes como son los de América y Europa, coincidieran, por breves días, para caminar juntos por los surcos de este LP.

JOSE BLAS VEGA

PEPE DE LA MATRONA: Tesoros del flamenco antiguo. HH 10-346/47. 3 vols.

La aparición de esta grabación, una antología de tres LP, significa una especie de culminación de la etapa de revalorización del cante flamenco, en la cual la firma Hispavox ha tenido una importante participación en el terreno discográfico, desde aquella primera antología en la que ya intervino Pepe de la Matrona, quien ahora pone definitiva rúbrica con su voz a esa labor encomiable y merecedora de aplauso.

*Tesoros del flamenco antiguo* es quizá la antología de mayor interés de las grabadas hasta la fecha por distintas razones. Una de ellas, por la propia personalidad del intérprete: Pepe de la Matrona ha mantenido una postura artística muy singular desde hace bastantes años. Después de una primera etapa de cafés cantantes y de colmaos madrileños, de actuaciones en el extranjero y de grabaciones en Francia, ha estado dedicado a un maestrazgo limitado a la juerga y a un grupo de amigos, en Madrid, ciudad de sus amores. Así, en los últimos años, cuando figuras como Caracol, Mairena o Juan Talega han sido erigidas por la afición como los maestros, y no sin falta de razón, Pepe de la Matrona ha visto pasar el tiempo y la gloria fumándose un veguero sin que le dolieran prendas, porque, sintiéndose eternamente joven como un poeta, esperaba su oportunidad, la hora de poner su granito de arena en la etapa de revalorización. Y llegó el momento y la oportunidad, esta antología que hoy nos ofrece en un derroche de conocimiento, de poderío—asombroso a sus ochenta y tantos años—y de calidad artística. Su aportación, meditada y fundamentada, es capital, porque desempolva cantes que sólo él conserva como tesoros—de ahí lo justificado del título—de una época creativamente inigualable, cantes que de ahora en adelante volverán a entrar en

circulación, volverán a tener vigencia y esplendor, estilos que los nuevos cantaores, los que de verdad tienen casta y lucidez, podrán interpretar prestándoles cada uno su acento y su eco. Esta antología abre de nuevo horizontes al cante, nuevos caminos viejos, giros olvidados que reaparecen en toda su dimensión y valores. Por ello hay que reconocer que si Antonio Mairena ha sido el *cantaor* de mayores méritos de los últimos años, por su labor cara al público y su afición desmedida, y Caracol el genio, el enduendecido *cantaor* de la época, Pepe de la Matrona es un archivo vivo de resonancias, de equilibrio artístico, de saberes, que no podía estar ignorado por más tiempo. No hay que entrar en comparaciones; sería absurdo. El cante flamenco es un arte con tantos registros, que no puede ser tesoro de una sola voz. Solamente reconocer que Pepe de la Matrona, maestro a su manera, a su aire, sin ínfulas de ninguna clase, ha cambiado su duro, ha mostrado lo que guardaba y lo deja para que los que vengan detrás se aprovechen de su dedicación y de su honradez profesional.

Sería prolijo enumerar aquí y ahora cuantos estilos antiguos interpreta Pepe de la Matrona en esta original antología, pero sí es de justicia asegurar que todos los cantes merecen atención y que muchos de ellos son auténticamente reveladores de la grandeza del flamenco.

La antología está esmeradamente presentada, y la complementa un folleto escrito por el flamencólogo José Blas Vega, que contiene una curiosa entrevista con el viejo *cantaor* y unos comentarios a los cantes que se nos antojan extraordinarios en el orden documental e histórico. Finalmente, registremos que esta sin par grabación ha obtenido recientemente el premio nacional del «Disco Flamenco» de 1970, que anualmente otorga la Cátedra de Flamencología, como era de esperar, de pura lógica.

MANUEL RIOS RUIZ