

la  
**estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº  
**516**  
15 mayo 1973  
20 ptas.

**BORGES**

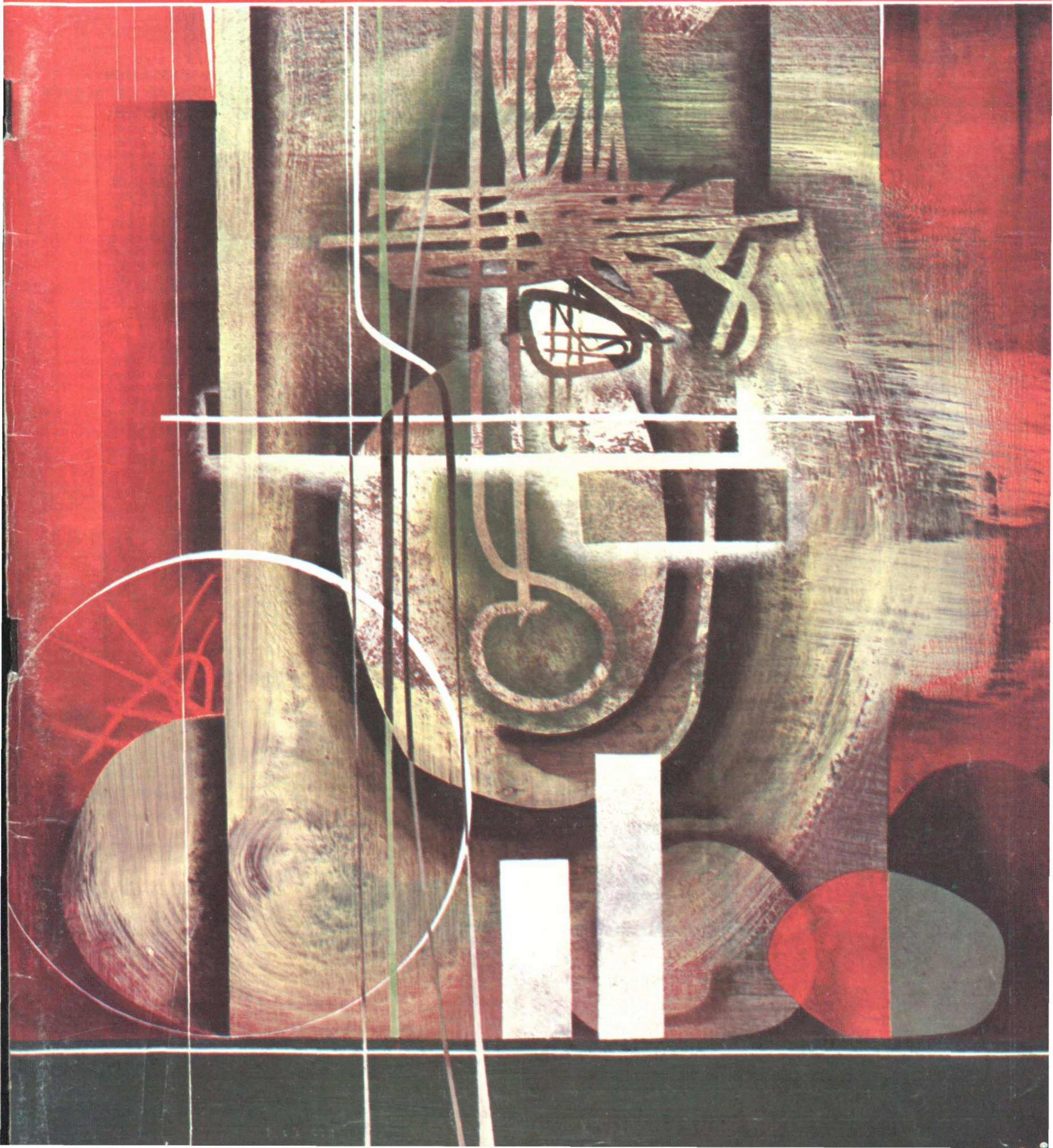
un estudio, dos  
artículos y una  
entrevista

*coloquio sobre*  
Literatura de CIENCIA-FICCION

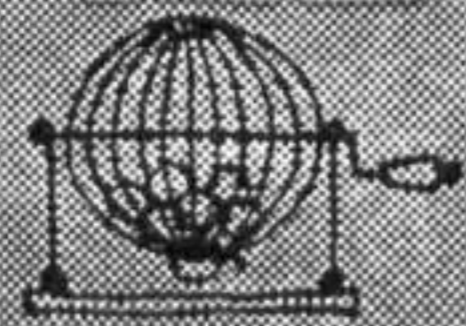
**XVIII**

Semana  
Internacional  
de CINE de VALLADOLID

*Z-44*



# LOTERÍA DE las artes y las letras



## PUEDEN JUGAR

### PREMIO LITERARIO «RODRIGUEZ DE VALCARCEL»

#### BASES

1. Se establece un premio dotado con 75.000 pesetas, al mejor trabajo pe-

riodístico original e inédito, dedicado a la ciudad de Cádiz en cualquiera de sus aspectos (folclórico, artístico, histórico, cultural, etc.).

2. Podrán optar al premio establecido todos los escritores que lo deseen.

3. Los trabajos periodísticos deberán haberse pu-

blicado en cualquier diario o revista nacional entre el 31 de marzo y el 15 de mayo de 1973, y se remitirán por cuadruplicado, debidamente pegados en papel tamaño folio, en cuya primera página en la parte superior llevarán recortada la cabecera del diario o revista donde fueron publicados, con expresión de la fecha de publicación y señas del autor.

4. Los trabajos se remitirán por correo certificado a la Delegación Provincial de Cultura del Movimiento, calle Duque de Tetuán, número 16, haciendo constar en el sobre: Para el Concurso Literario «Rodríguez de Valcárcel».

5. El plazo de admisión

de originales finalizará el día 20 de mayo de 1973, inclusive.

6. Se entiende que, con la presentación de los originales, los concursantes aceptan la totalidad de las bases y el fallo del jurado que se reserva la facultad de declararlo desierto, así como el de conceder accésit en la cuantía que se acuerde.

7. El artículo premiado queda a todos los efectos de la propiedad de la Delegación Provincial de Cultura del Movimiento.

8. Los premios serán entregados por la Reina de las Fiestas Típicas Gaditanas, en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Cádiz, siendo obligatorio la asistencia del autor premiado.

León y será publicado en edición de 1.000 ejemplares, de los cuales serán entregados 100 al autor.

7.ª El Jurado estará compuesto por personas de reconocida solvencia en el orden de la crítica literaria o la creación poética. Su fallo será inapelable.

8.ª Las deliberaciones y votaciones finales se producirán dentro de la tercera decena del mes de junio, en el lugar, día y hora que se designe.

9.ª Los originales presentados y no premiados podrán ser retirados por sus autores.

10. La interpretación de estas bases corresponde exclusivamente al Excmo. Ayuntamiento de León, y en su caso, al Jurado que discernirá el premio. El hecho de presentar sus obras supone la conformidad de los concursantes con la totalidad de las presentes Bases.

### IV CERTAMEN «CIUDAD DE ALCALA DE HENARES»

#### PREMIOS

1.º Un primer premio para poesía, tema de libre elección, dotado con 35.000 pesetas y Quijote de Oro.

Un segundo premio, con 25.000 pesetas y Quijote de Plata.

2.º Un primer premio, tema en prosa, de libre elección, dotado con 35.000 pesetas y Quijote de Oro.

Un segundo premio, con 25.000 pesetas y Quijote de Plata.

3.º Un primer premio, cine aficionado, a cada una de las películas clasificadas en primer lugar en los géneros de documental, fantasía y argumento. Quijote de Oro y 15.000 pesetas en metálico.

Un segundo premio a cada una de las películas clasificadas en segundo lugar y para cada género. Quijote de Plata y 10.000 pesetas en metálico.

Un tercer premio a cada una de las películas clasificadas en tercer lugar y para cada género. 7.000 pesetas en metálico.

Medalla de participación: Los autores de todos los filmes presentados recibirán una medalla de participación.

4.º Un primer premio de pintura dotado con 35.000 pesetas y Quijote de Oro.

Un segundo premio, con 25.000 pesetas y Quijote de Plata.

Un tercer premio, con 10.000 pesetas. Los temas serán exclusivamente «El Quijote en toda su extensión».

*El excelentísimo Ayuntamiento, en sesión celebrada el día 26 de febrero del año en curso, acordó convocar los premios «Ciudad de Alcalá de Henares», con arreglo a las bases siguientes:*

#### POESÍA Y PROSA

1.º Se convoca a todos los escritores españoles e hispanoamericanos, con un tema en prosa o poesía de libre elección.

2.º Para prosa, la extensión no será superior, en ningún caso, a los 20 folios a máquina, escritos por una sola cara y a dos espacios.

Para poesía, la extensión no será en ningún caso superior a 150 versos.

3.º La entrega de trabajos finaliza el día 1 de julio, a las trece horas, y deberán venir dirigidos a la Comisión de Festejos del excelentísimo Ayuntamiento de esta ciudad.

4.º Vendrán en sobre cerrado, bajo un lema, sin remite ni datos personales del concursante. Dentro de este primer sobre, figurando en su

### EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE LEÓN

El Excmo. Ayuntamiento de León acuerda la convocatoria del III Premio de Poesía «Antonio González de Lama», como homenaje y evocación de la figura leonesa, que con su obra, vertida principalmente en la revista *España*, en los años cuarenta, vino a ser auténtico restaurador de la crítica de poesía en España, ejerciendo decisiva influencia sobre sucesivas promociones de poetas.

La presente convocatoria y los actos de culminación del Certamen quedan incorporados a la celebración de las tradicionales fiestas de San Juan y San Pedro.

En el presente 1973, la concesión del Premio de Poesía «Antonio González de Lama» será regulada por las siguientes bases:

1.ª Se establece un premio único e indivisible de 50.000 pesetas. El premio podrá ser declarado desierto, pero su dotación no será retirada en ningún caso, reconvocándose, si es necesario, dentro del mismo año o acumulándose a la dotación del año siguiente. No se concederán accésit ni menciones.

2.ª Podrán concurrir poetas de cualquier nacionalidad con tal que los originales estén escritos en lengua castellana. Cada poeta podrá presentar un solo original.

3.ª El premio se adjudicará a un libro de poemas con extensión y tema libres. Los originales deberán ser inéditos. No perderán esta condición aun cuando, parcialmente, hayan sido impresos en publicaciones periódicas.

4.ª Los originales se presentarán en ejemplar triplicado, mecanografiado a dos espacios, en papel tamaño folio u holandesa. Los concursantes, en la portada de su original, harán mención únicamente del título de su trabajo, acompañando un sobre cerrado, en cuyo exterior se repetirá este título. Este sobre contendrá nota con nombre y domicilio del autor y una breve noticia biobibliográfica.

5.ª Los originales serán presentados o remitidos por correo certificado al excelentísimo Ayuntamiento de León, con la expresión de su concurrencia al premio «Antonio González de Lama». El plazo de admisión quedará cerrado el día 20 de mayo. Serán admitidos aquellos envíos que en el matasellos de origen presenten esta o anterior fecha.

6.ª El trabajo premiado quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de

## STVDIVM

### COLECCION «AL BUEN HUMOR»

#### Antología del DISPARATE



JEAN-CHARLES

#### disparates epistolares



Dino Semplici

#### ME DAN GANAS DE REIR



1. **ANTOLOGIA DEL DISPARATE**, Luis Díez Jiménez. 8.ª edición. En rústica, 120 pesetas.
2. **LA FERIA DE LOS DISPARATES**, Jean Charles. En rústica, 60 pesetas.
3. **LA FERIA DE LOS DISPARATES CONTINUA**, Jean Charles. En rústica, 60 pesetas.
4. **RUIBARBO PARA EL REVERENDO**, L. Bortolin. En rústica, 100 pesetas.
5. **LIBRO DE LAS VACACIONES**. Guido Pierbari. En rústica, 110 pesetas.
6. **COPROGENAS. PAGINAS TURBIAS**. X. 2.ª edición. En rústica, 50 pesetas.
7. **VIDA Y ANDANZAS DEL DIABLO**, Claude Seignolle. En rústica, 160 pesetas.
8. **ANTOLOGIA PSICODELICA DEL DISPARATE**, Luis Díez Jiménez. En rústica, 120 pesetas.
9. **DISPARATES EPISTOLARES**, Jean Charles. En rústica, 60 pesetas.
10. **ME DAN GANAS DE REIR**, Dino Semplici. En rústica, 60 pesetas.
11. **FERIA UNIVERSAL DEL DISPARATE**, Jean Charles. En rústica, 60 pesetas.
12. **HISTORIAS AL HORNO**, Jean Charles. En preparación.

DISTRIBUYE:

**DIFUSORA DEL LIBRO**

Baillén, 19 - MADRID-13

## PREMIO NIETO LOPEZ, DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Para dar cumplimiento a lo dispuesto en el testamento de don Lorenzo Nieto López, quien legó sus bienes a la Real Academia Española con la intención de que ésta estableciese un premio anual, destinado a la persona, natural o jurídica, que por sus trabajos en pro del idioma se haga digna de tal galardón a juicio de dicha Real Academia, la corporación procede a convocar, por primera vez, dicho premio y a fijar con carácter revisable las reglas y condiciones de su otorgamiento.

a) La Real Academia Española, usando de la libertad que el fundador le otorga en sus disposiciones testamentarias, decide establecer para la adjudicación del premio la rotación trienal siguiente: 1) una persona o una entidad española; 2) una persona o una entidad hispanoamericana; 3) una persona o entidad no comprendida en los apartados anteriores.

b) A cada convocatoria se podrán presentar cuantas propuestas se consideren oportunas. Toda propuesta para otorgar el premio Nieto López se hará a favor de una persona natural o jurídica, y habrá de elevarse a la corporación suscrita por tres académicos de número.

c) El premio correspondiente al año 1973 será conferido a una persona o una entidad española.

d) No podrá ser propuesto para tal premio ningún académico de número de la Real Academia Española.

e) Si el premio quedase algún año desierto, la Real Academia Española decidirá cuál habrá de ser el destino de su importe, siempre manteniendo el espíritu del testador.

f) No podrá ser premiada dos veces la misma persona.

g) El premio consistirá en un diploma y la cantidad que anualmente se anuncie. En el año 1973 la cuantía será de 150.000 pesetas (ciento cincuenta mil).

h) La Academia cuidará de dar la debida difusión y publicidad a la concesión del premio y fallo del concurso.

i) Los señores académicos podrán formular sus propuestas antes del día 31 de mayo de 1973.

anverso el mismo lema, vendrá otro de menor tamaño, con el nombre, apellidos y dirección completa del concursante. Se enviarán tres copias de cada trabajo.

5.º El otorgamiento de premios lo hará un jurado integrado por personalidades relevantes. Su fallo será inapelable. El nombre de los componentes no se hará público hasta el momento del reparto de honores.

6.º El fallo se hará público en el tablón de anuncios del Ayuntamiento a las cuarenta y ocho horas de la decisión.

7.º La convocatoria a los autores laureados se hará con antelación suficiente, de modo que puedan estar presentes, por sí o por persona autorizada, en la noche del 18 de agosto, en que, en solemne acto público, serán proclamados «Complutenses de Honor».

### CINE AFICIONADO

Art. 1.º Características de las películas.

Las películas presentadas a concurso deberán reunir las siguientes condiciones:

a) Ser rodadas en 8 mm. o Super 8. En blanco y negro o en color.

b) La duración máxima total no excederá de los veinte minutos.

c) Los filmes podrán ser mudos o sonorizados, sobre pista magnética incorporada, pero no se admitirán aquellos cuya banda sonora deba ser reproducida a través de otro medio, cualquiera que no sea el propio proyector.

d) El festival está abierto a todos los aficionados nacionales o extranjeros con residencia en territorio nacional.

e) Los filmes podrán ser ar-

gumentales, documentales y sobre la modalidad de fantasía.

f) No se admitirán más de dos filmes por concursante y tema.

Art. 2.º Admisión de las películas.

a) Las películas, acompañadas de sus correspondientes fichas, deberán estar en poder de la Comisión de Festejos antes del día 1 de agosto, a las trece horas.

b) No se cobrarán derechos de inscripción.

Art. 3.º Calificación de las películas.

a) Previamente a la actuación del Jurado calificador, intervendrá un Comité de Selección, el cual decidirá, a la vista de la calidad de las películas y de las presentes bases, las obras que pueden ser admitidas a concurso.

b) El Jurado calificador estará formado por un número impar de aficionados al cine que merezcan esta distinción por su reconocida categoría, designados por la entidad organizadora y sus decisiones serán inapelables.

Art. 4.º Premios.

a) Se concederán sin que puedan declararse desiertos los premios señalados anteriormente.

La lectura pública de laureados y entrega de premios se llevará a cabo durante la celebración de los III Juegos Florales, que se celebrará a las 21,30 horas del día 18 de agosto de 1973.

Art. 5.º Devolución de películas y otros.

a) La entidad organizadora observará la máxima diligencia

y cuidado en el trato y devolución de las películas, pero en ningún caso se hará responsable del extravío o deterioro de las mismas, siendo el importe de la devolución sufragado por la entidad organizadora.

b) Cualquier incidente relacionado con el certamen y no previsto en las presentes bases será resuelto por la entidad organizadora, a su buen criterio, y sin lugar a reclamación alguna.

c) Todo concursante, por el simple hecho de remitir sus obras al certamen, acepta íntegramente las presentes bases.

### PINTURA

1.º Podrán participar en él todos los artistas pintores que lo deseen, sea cual fuere su nacionalidad. Será tema único «El Quijote en toda su extensión».

2.º El tamaño de las obras será de libre elección del artista.

3.º Asimismo, la técnica a emplear será absolutamente libre, pudiendo usar cualquier tipo de material.

4.º Todo artista podrá presentar un máximo de dos obras.

5.º Cada obra deberá ir acompañada de un sobre en el que se incluya el tema o título y el nombre, edad, nacionalidad y dirección del artista (que deberá firmar también en el dorso del cuadro).

6.º Las obras se presentarán sin enmarcar y montadas sobre bastidor, al que, a lo sumo, se podrá añadir un listón, limitando ligeramente la obra.

7.º La admisión de las obras se efectuará antes del día 1 de agosto. Deberán enviarse a la Comisión de Festejos del excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

8.º Las pinturas sufrirán una previa selección, siendo más tarde instaladas en la Casa de la Entrevista, donde quedarán expuestas al público desde los días 18 al 26 de agosto. En la primera fecha se hará entrega de los premios.

9.º El Jurado estará constituido por importantes personalidades.

10. Las obras premiadas con el primero, segundo y tercer premios quedarán en propiedad de la ciudad, pasando a formar parte del museo que con este motivo se instituirá.

11. Las obras no premiadas o no vendidas, así como las no admitidas, deberán ser retiradas en el plazo de quince días a partir de la clausura de la exposición. Pasado el plazo no se responderá de las mismas.

12. El fallo del Jurado no admitirá apelación.

13. La participación en el certamen implica la observancia y aceptación de estas bases.

### HIMNO A SAN COSME Y SAN DAMIAN

El Patronato de los Mártires San Cosme y San Damián, de Valdecuna-Mieres, convoca un concurso de composición de la letra para el HIMNO a los expresados Santos Mártires, con arreglo a las siguientes

### BASES

1.ª Podrán participar en el concurso que se convoca todos los autores que lo deseen.

2.ª El HIMNO estará obligatoriamente escrito en español y constará de un mínimo de cuatro estrofas y un máximo de seis, siendo totalmente libre la forma poética o literaria de expresión de sus versos, cuyo número no podrá ser inferior al de dieciséis (16).

(Pasa a la pág. 55.)

la  
**estafeta**  
literaria

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

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

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

## Sumario n.º 516

BORGES O EL ARTE DE «FATIGAR» EL TIEMPO, por Eduardo Tijeras. (Págs. 4 a 7.)

BORGES, EL OTRO, EL MISMO, por José María Bermejo. (Págs. 8 y 9.)

ALLEGRO Y ANDANTE PARA BORGES, A UNAS HORAS DE SU PARTIDA, por Fernando Quiñones. (Págs. 10 y 11.)

DOS RELATOS DE JORGE LUIS BORGES. (Páginas 12 y 13.)

EL ESCRITOR, AL DIA: JORGE LUIS BORGES, por Carlos Murciano. (Págs. 14 a 17.)

COLOQUIO: SOBRE LA LITERATURA DE CIENCIA-FICCION. Coordina Jacinto L. Gorgé. (Págs. 20 a 23.)

HISPANISTAS EN EL MUNDO: THEODORE S. BEARDS, Jr., por Charles Faulhaber. (Páginas 25 a 28.)

EVARISTO GUERRA Y SU OFICIO DE ALEGRIA, por Luis López Anglada. (Páginas 33 a 35.)

RICARDO MONTERO Y SU OBRA MODELICA, por Carlos Areán. (Pág. 36.)

LOS CUADROS ESPAÑOLES DEL ESCOCES BILL RENNIE, por Manuel Ubeda. (Pág. 37.)

METALES DE RAMON CALDERON, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 40 y 41.)

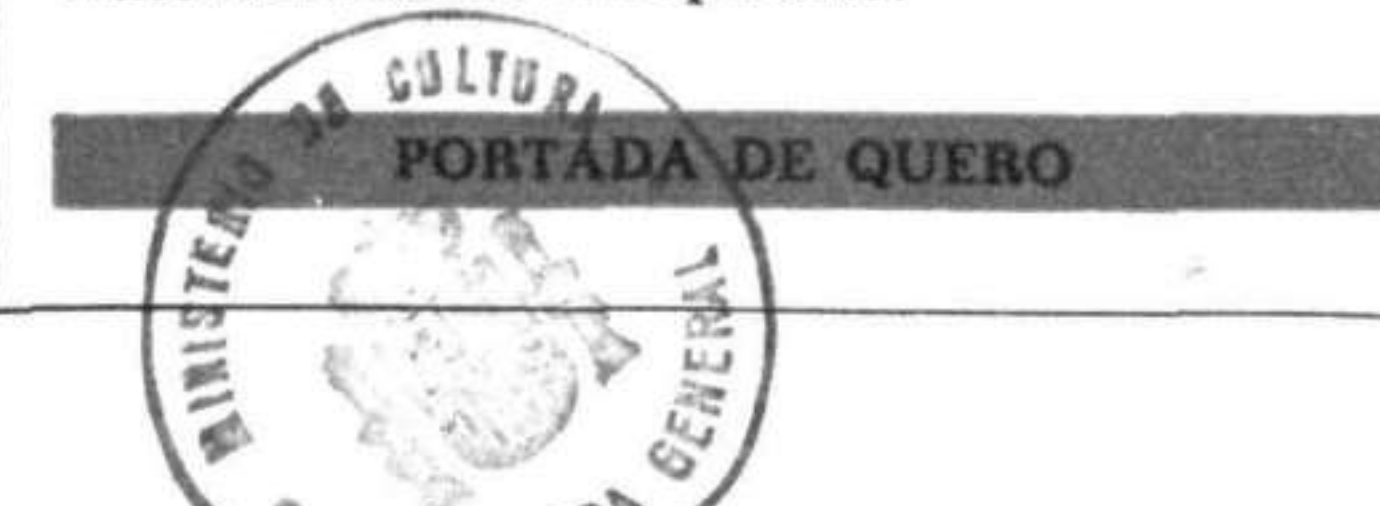
Págs.

### Secciones:

EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... ..	18
LA QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz ... ..	28
MUSICA, por Carlos José Costas ... ..	29
ITINERARIO DE EXPOSICIONES ... ..	38
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente ... ..	38
MONITOR BARCELONES DE ARTE, por Guillermo Díaz-Plaja ... ..	42
CINE, por Luis Quesada ... ..	44

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1329 a 1344.)

PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega núm. 38: ES TARDE DE AMARTE Y DE VIVIR, por Jorge Ferrer-Vidal Turull. Ilustraciones de F. Izquierdo.





# BORGES

Por Eduardo TIJERAS

Entre las varias constantes de cierta entidad que podremos señalar en su no muy abundante y prieta obra, Jorge Luis Borges, dentro de su lexicografía particular, es muy dado a utilizar la palabra «fatiga», queriendo significar metafórica y sutilmente una idea de persistencia levemente tocada de desesperanza, de obstinación inútil, de fatalismo enternecido. Así sus personajes literarios o sus facultades intelectuales fatigan objetos, calles, textos primitivos, funciones y conceptos.

## CLASIFICACION DE SU OBRA

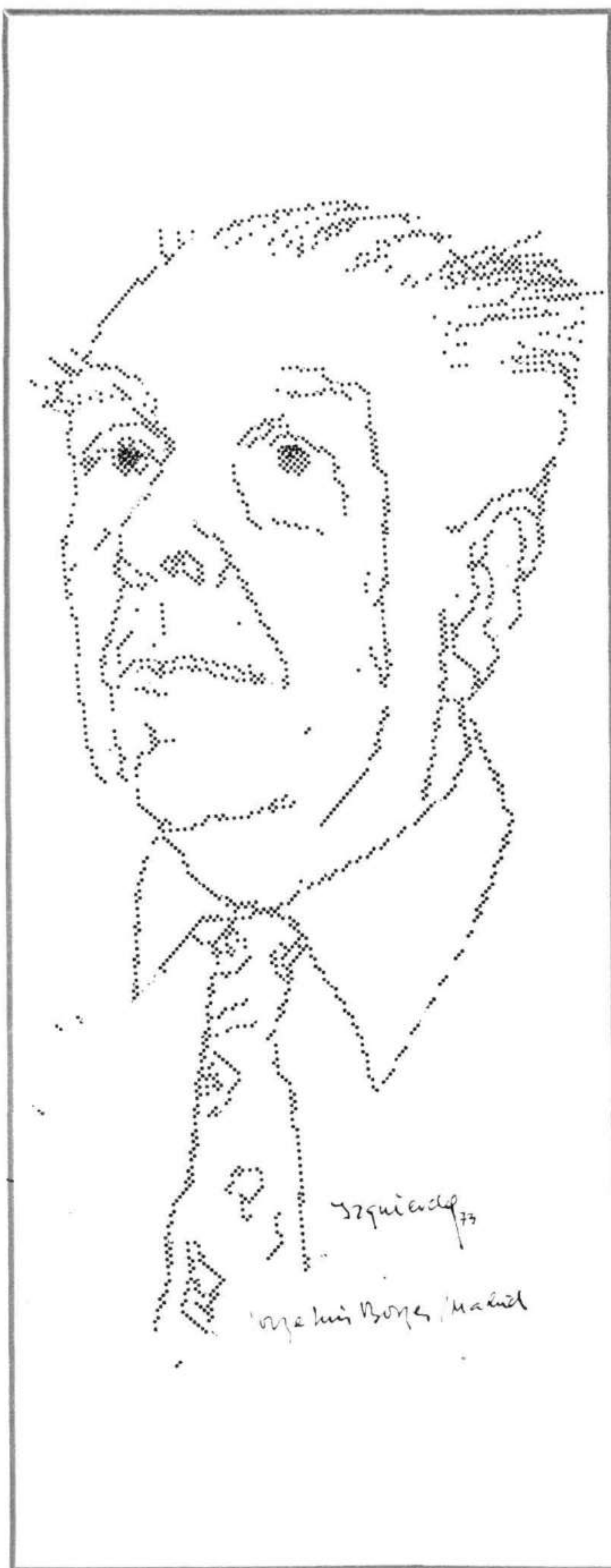
No es ocioso consignar que su obra se divide formalmente en ensayos breves, poemas y cuentos. Estos, a su vez, adoptan la forma de cuentos criollos y realistas, fantásticos y policíacos. Los ensayos —a veces artículos por su brevedad— encauzan la preocupación filosófica y erudita y constituyen la base severa, el punto de partida cultural e histórico para ulteriores especu-

laciones pseudocientíficas y pseudoeruditas, desarrolladas en los cuentos y reflexiones de índole fantástica. Los cuentos criollos y realistas participan, aunque parezca paradójico, de la atmósfera de los poemas. Los cuentos fantásticos y policíacos participan de la atmósfera y entonación de los ensayos.

Se advierte la clarísima trayectoria siguiente: Borges intuye, por ejemplo, un problema, la eternidad. Reflexiona sobre ello, desempolva textos, recopila citas y consigna sus observaciones con la discreta originalidad que le caracteriza. Ya tenemos ahí una base en cierto modo sólida, aunque siempre perentoria, conectada al cuerpo general de la cultura y a la historia de las ideas. A partir de ese momento caben dos actitudes: la insistencia en el tema y la formulación de una teoría que incorporar a la verdadera nomenclatura del saber, o el manejo lúdico, anecdótico, jeroglífico, sugestivo, literario y artificial, por supuesto, de esas nociones en principio bien fijadas. Borges pertenece a la primera categoría en grado menor, o en grado que no ha «fatigado» bastante, y a la segunda categoría en grado muy evidente.

## COMPONER VASTOS LIBROS: DESVARIO EMPOBRECEDOR

Las razones del predominio lúdico-pseudocientífico-cultural no son del caso estudiarlas ahora, reparamos en el hecho, pero el propio Borges ha declarado en el prólogo a *Ficciones* que es «desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el explayar en quinientas páginas una idea, cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario». Se pronuncia, pues,



siste —expresó Luis Alberto Sánchez al referirse a la contribución de Borges— en una curiosa y singular simbiosis de cosmopolitismo, extraterrismo y criolledad.»

Escritor fundamentalmente culto, versado en lenguas, de exquisitas lecturas, amalgama con gracia y sensibilidad experiencias personales, tradición nacional y núcleos históricos y culturales, por lo que hay que vincularlo o situarlo en la senda de José Hernández —ambiente gauchesco—, Poe —antecedente fantástico de mucha influencia en la literatura argentina— y, para su fundamentación filosófico-temporal, en las culturas orientales, en la escuela de los sofistas y, modernamente, en Berkeley, del que se convierte en buen exegeta.

## EL CULTO AL CORAJE CRIOLLO

La constante del tiempo es la que nos merece mayor consideración e incluso subyace a las otras preocupaciones, fluye por los cuentos fantásticos —que muchas veces son apotegmas y metáforas escenificados, viejas parábolas, sueños—, por la cotidianidad macilenta de las calles periféricas bonaerenses, la cancela modesta, el galpón descolorido, la aldaba familiar, cuya descripción por Borges nos induce a amar automáticamente una ciudad a la que sabemos no precisamente representativa de los máximos encantos urbanos, arquitectónicos o históricos. Pruebas del culto al coraje —y esto hay que interpretarlo como una evasión gratificante, fantasía adolescente un tanto maniqueísta representativa de la eterna contradicción entre el principio de realidad y el principio del deseo, anhelo idealista de un mundo menos relativizado donde el valor humano para arriesgar la vida y vencer adquiriese caracteres más rotundos y absolutos— se hallan en los magníficos cuentos *Hombre de la esquina rosada*, *El fin* y *El Sur*, por citar ejem-

# O EL ARTE DE "FATIGAR" EL TIEMPO

Por Eduardo TIJERAS

por una aspiración vertiginosa a la síntesis. Sin embargo, ni las ideas ni el idioma se pueden comprimir a esa inverosímil medida. He de concluir que la coartada no basta y que en el empeño de la «exposición oral» late sin duda una condicionante de tipo físico, la limitación o iluminada propedéutica de la ceguera, ya que estoy en la muy lamentable idea de que la creciente expresión verbal a que nos conduce la actual «cultura de la imagen» supondrá en el tiempo y por razones políticas una regresión, perfectamente ya asumida en el repudio por McLuhan de la era de Gutenberg.

## TRES CONSTANTES PRINCIPALES

El cuento, el poema y el ensayo se funden en Borges para dar expresión a lo que podemos considerar sus tres constantes principales de orden temático. Son las siguientes: 1) redescubrimiento y amor al entorno urbano porteño; 2) nostalgia del legendario coraje criollo, simbolizado en la gloria de morir en un duelo a cuchillo, y 3) la tendencia a negar la sucesión del tiempo. «Con-

plos concretos, pero el tema, el «recuerdo imposible de haber muerto peleando en una esquina del suburbio», asoma en cualquier verso, en cualquier implicación del pasado nacionalista, y constituye además en Argentina una escuela literaria, que nace con Hernández, Sarmiento, Güiraldes, culmina en Borges y deja la secuela en los jóvenes narradores.

Lo que pasa con Borges y con casi todos los escritores argentinos es que la tradición criolla, costumbrista y realista se funde a la literatura fantástica y de ciencia ficción. Este es el caso de Lugones, Quiroga, Hud-

son, Holmberg, Monsalve, Cortazar y otros muchos. Borges es un escritor distinguido dentro de esa tradición de enorme arraigo en Argentina.

Con independencia del tinte peculiar de gaucho y «chacra», la nostalgia del coraje puede asimilarse, empleando un lenguaje más universal, al deseo y necesidad que tenemos todos los individuos de completar o combatir la frustración de la personalidad cotidiana, la irresolución aparentemente estéril de la rutina y su complejidad real recurriendo a una falacia romántica. Muchos escritores hay enfrentados a este problema de recurrencia de la ficción, pero pocos se lo plantean conscientemente, es decir, pocos se disponen a facilitar los datos necesarios —ignorancia o astucia— para que la gesta del héroe retorne a su precariedad natural y el lector advierta los mecanismos de las idealizaciones, más o menos hábiles.

Pocos se lo plantean conscientemente, entendiéndose bien, en sus obras, en su estética. Otra cosa son las declaraciones espontáneas y el contacto afectivo y personal, donde los grandes escritores aparecen a otra luz que ya admite pocas probables impugnaciones. Sin embargo, no quiero dejar de anotar que, en lo referido al duelo criollo dentro de la narrativa breve argentina, Borges tiene, entre otros, un buen antecedente en la figura de Héctor Eandi (nacido en 1895, Tandil), que con su cuento *Hombres capaces* sentó las bases de las razones profundas del valor y de sus resortes psicológicos más íntimos, del ser hombre capaz, no en el estilo mítico-heroico posterior de Borges, sino en el de las verosímiles condiciones devengadas de fricciones humanas y sociales más acordes con la realidad.

## ENTRAÑABLE BUENOS AIRES

En cuanto a «devoción porteña», Borges mejora la línea que ya propugnaran Roberto Mariani, Evaristo Carriego e incluso Raúl Scalabrini Ortiz (éstos con más preocupación social que estética) y eleva la ciudad a un conmovedor plano de entrañabilidad, donde la pampa late en un patio, la noche tiene el olor de un mate curado y la racha de milonga silbada hace sentir, leyendo a Borges y por los caminos misteriosos del arte, que es uno mismo el que ha perdido una patria, una infancia, algo dulce, triste y confortable sepultado en el atropello de los días.

## REFUTACION DEL TIEMPO

Como dijimos, su principal constante es el problema del tiempo. Al principio de *Nueva refutación del tiempo*, un par de artículos tautológicos, pero de alguna manera complementarios, declara que esa refutación o «débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica» está en todos sus libros. Así es.

*Nueva refutación del tiempo* e *Historia de la eternidad* son dos de las claves «serias» de Borges para mejor entender o gozar de sus especulaciones cósmico-culturales. La refutación se inscribe sin duda alguna en el cuerpo de noticias que nos legaron los filósofos presocráticos, particularmente Heráclito y su idea del devenir, la



El Mar Dulce, de Solís o río de la Plata, que surca la gran devoción porteña de los argentinos

del famoso río en que nadie podía bañarse dos veces; Zenón y su negativa de la existencia del movimiento, ilustrada con el no menos famoso ejemplo de Aquiles y la tortuga.

Si Heráclito habló de mutación permanente y Zenón negó el movimiento, Borges va a negar la sucesividad del tiempo y la realidad de la contemporaneidad. Para ello toma pie en las teorías de los filósofos idealistas Berkeley y Hume e incide en paradojas de traza similar a las desarrolladas por Lewis Carroll unos sesenta años antes, aptas para la extrema perplejidad y el ejercicio de los sagaces. Con razón Aristóteles nombró a Zenón el creador de la dialéctica, según refiere Diógenes Laercio.

## EL VERTIGO CULTURAL ARGENTINO

Una reflexión sobre el tiempo incluye, naturalmente, sus diversas dimensiones: el tiempo cósmico, matemático o de los astros y el tiempo subjetivo; el pasado, presente y futuro y su linealidad, realidad y relatividad. Borges «fatiga» todos estos conceptos y, tras la lectura atenta de textos antiguos y modernos, deja que su obra transpire por esos poros, incorporándole —es su mérito— la tradición nacional argentina y, por supuesto, su experiencia personal.

Por eso siempre admiro que desde que los indios churrúas, guaraníes o rioplatenses devoraron a nuestro adelantado Juan Díaz de Solís, el descubridor del Plata, hasta el nacimiento de Borges sólo hayan transcurrido trescientos ochenta y tres años, cifra irrisoria que prueba la celeridad vertiginosa de los procesos culturales. Si es verdad que la civilización progresa de Este a Oeste, inserta en la trayectoria aparente del sol, de Mesopotamia, Grecia y Roma a Europa occidental y a Estados Unidos, Borges es una fórmula de transición angloamericana aplicable a los países de influencia hispánica.

## SOMOS EL TIEMPO

En resumidas cuentas, Borges opera con el tiempo igual que Heráclito con el río y Epicuro con la muerte. Niega el pasado, porque ya pasó y no existe, y niega el futuro, porque todavía no ha venido y tampoco existe. Los momentos del presente infinitesimal son absolutos o como elementos aislados de la sucesividad temporal. Nada puede rectificar el pasado y son vanas las esperanzas y el miedo porque siempre se refieren al futuro y nosotros no viviremos ese futuro, pues ya seremos otros. Dos momentos iguales —actos repetidos, sensaciones similares—, ¿no son el mismo? «¿No basta —piensa Borges— un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo?» Nuestro universo es espantoso por irreversible. «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo —concluye Borges— es un río que me arrebató, pero yo soy el río.»

## LA CAPACIDAD DE ILUSION DE BORGES

El tiempo, el río, el sueño, los espejos, la eternidad, los tigres, las metempsicosis, todas las lágrimas una lágrima, los ciclos del regreso, la sofística pura dignificada por amagos de desesperanza, el anhelo clamoroso de sustituir la férrea ley que destruye el ser, todo eso es Borges. Y hay que lamentar no se dejara prender —ya no hay tiempo— por la manía de escribir vastos libros. Entre los poemas, al parecer inéditos, que pasaron por nosotros durante su reciente visita a Madrid hubo uno titulado «El suicidio». Era un poema en el que ya había desaparecido el juego dialéctico, la contradicción entre el anhelo de muerte y la nostalgia del mundo y de la belleza. Era sólo muerte, sin más. Por eso no era un buen poema, ya que las declaraciones de nihilismo radical



hay que confirmarlas precisamente con el significado del título. Y, en cambio, Borges ha vivido con una energía incomprensible y digna de toda loa, atendiendo sus setenta y cuatro años y su ceguera, un cúmulo caótico de viajes en avión, ruedas de prensa, conferencias, coloquios, cenas públicas, micrófonos y el asalto de esa representación advenediza que, al socaire de los escritores

serios necesitados de alguna publicidad, de hacer preguntas a sabiendas de conocer mejor que el propio Borges la respuesta, de enternecerse al borde de los focos de la televisión, siempre acaban, los advenedizos, por darle a todo un sello de sociedad de consumo irritante. Y lo peor es que también acaban por cuestionar la índole de la fama, la índole de la tradicional timidez del viejo

maestro, que se han visto «fatigadas» en un Madrid ávido y ventoso envuelto en la sucia gasa del gas-oil y en el verde tierno de los chopos, igual que los manuales de teología fatigan las escrituras hebras en *Historia de la eternidad* o igual que el fatigado crepúsculo porteño alumbró la *Nueva refutación del tiempo*.

## INGRESAR EN LA FAMA

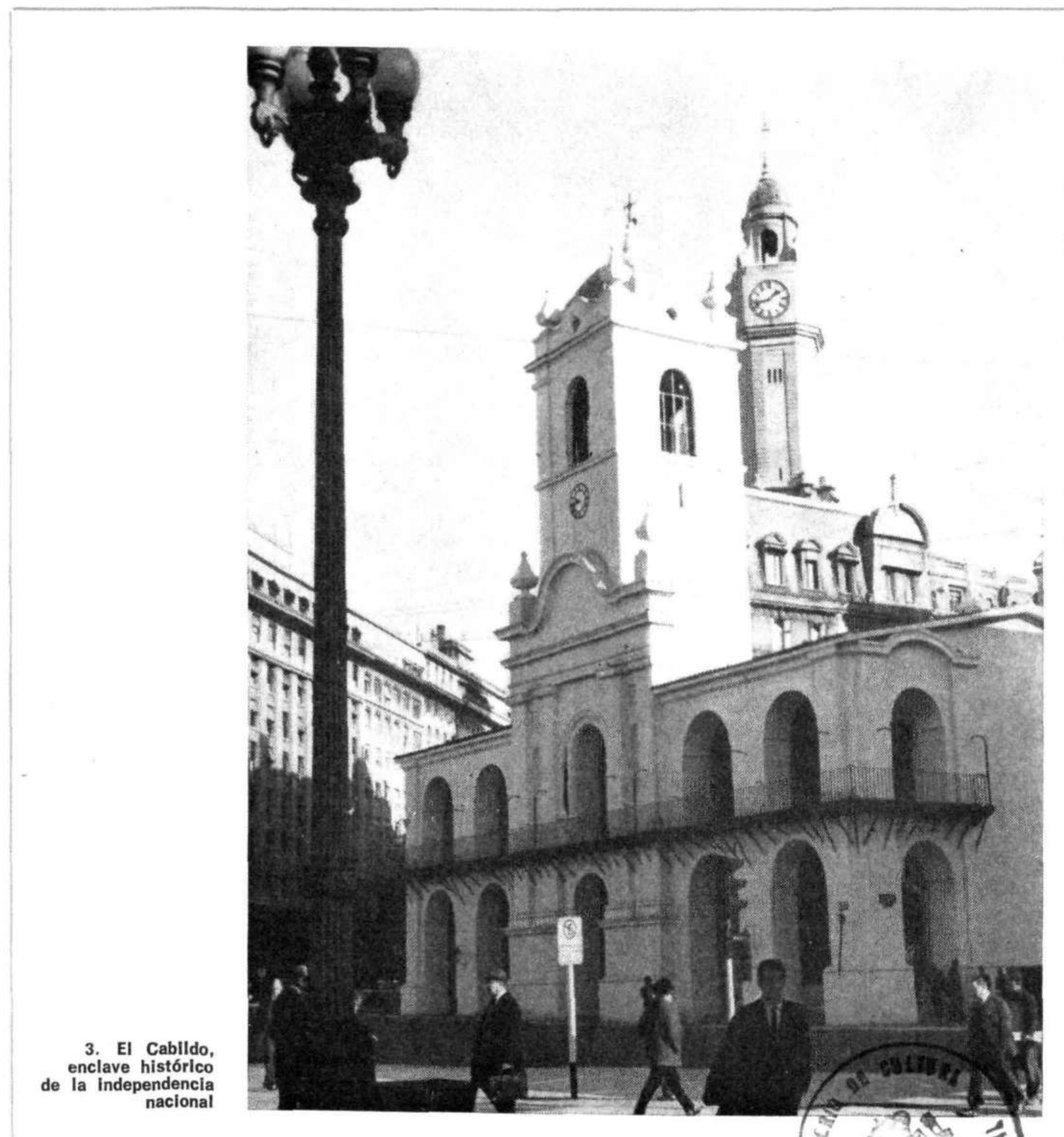
Las coordenadas de la fama merecerían un estudio psicológico y sociológico aparte. ¿Hasta qué punto es sospechosa la fama en el marco de la sociedad de consumo y de la cultura de masas como presunto producto fabricado? ¿Cómo se amalgaman la verdadera entidad de un personaje o cosa y los factores impuros extraliterarios allegados por la sociedad citada? ¿Puede un mínimo juicio sobre Borges a estas alturas desprenderse de los condicionamientos y restricciones que todos sabemos imponen esos medios? En otras palabras, ¿hay relación directamente proporcional entre el casi movimiento de masas expectativo que ha ocasionado Borges y su significación en la literatura universal? Es tema largo para dilucidar en otra ocasión.

De todas maneras, cabe alegrarse mucho de esta visita, por cuanto regulariza un equívoco antiguo en la relación sentimental de Borges con Madrid, cuando por los años 30 dijo que Madrid era «una ciudad sin otra elaboración cultural que la greguería» y «cuya sola invención era el galicismo», además de consignar que ni en Montevideo ni en Buenos Aires había simpatía hispánica. Esto originó hace tres o cuatro años en nuestros periódicos una polémica absurda, al ignorarse que las palabras despectivas no eran de pronunciación reciente, sino que pertenecían a otra edad mental y política, se caían de puro viejas y, entre tanto, ya Borges había estado otra vez en España y renovado sus lazos de simpatía, que son en él proverbiales.

## LA CULTURA DE BORGES, MODELO DE DISCRECIÓN

Si atendemos al sentido profundo de la obra de Borges—filosofía y problemas metafísicos incursos en la narrativa y en la poética—, quizá adolezca de una formulación general y sistematizada y le perjudique cierta gratuidad en el conjugado ficción-realidad histórica. Su arribada a los grávidos núcleos del espacio, el escándalo del tiempo, la historia, así como a los grandes núcleos históricos del pensamiento, habría que entenderla como de carácter lúdico o demasiado discreto y ameno, lo cual no le resta interés. Solamente lo perfila (1).

(1) Alianza Editorial ha publicado en España las obras más significativas de Borges: *El Aleph* (núm. 309 de El Libro de Bolsillo), *Ficciones* (320), *Historia de la eternidad* (338), *Historia universal de la infamia* (353), *El hacedor* (407) y *Obra poética* (420), que incluye *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín*, *El otro, el mismo*, *Para las seis cuerdas*, *Museo* y *Elogio de la sombra*. Es recomendable el libro biográfico escrito por Marcos Ricardo Barnatán (Ediciones Júcar, 1972). Y para una buena comprensión de las particularidades generacionales argentinas y la inserción de Borges, véase *La realidad y los papeles*, de César Fernández Moreno (Ed. Aguilar, 1967).



3. El Cabildo,  
enclave histórico  
de la independencia  
nacional



# BORGES:



Con Gerardo Diego



8 Con Buero Vallejo y Pedro Rocamora. Al fondo, Juan Luis Panero

Nosotros le hemos visto. Nosotros le hemos escuchado en la dudosa tarde abriena, adentro, semiciego, semidiós, trasunto de sí mismo, ahilado, pálido, con poderosa sencillez, escrutando el vacío, pero gallardamente resignado como el personaje de su Poema de los dones. Borges. El mismo, el otro. ¿Cuál de los dos? («Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel... yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.») Ahí estaba, humanísimo, proclamando que la belleza es de todos; que la poesía es magia; que todo es poético (hasta el estudio de una lengua, como si viajásemos al «lenguaje del alba»); que de todos los destinos asignados al hombre, acaso el menos desdichado sea el del poeta, pues sólo a él le es dada la portentosa magia de apresar los días idos y transmutar en belleza la desdicha o la muerte. Este es Borges: Tiresias de la literatura que sólo ve amarillos y sombras hacia fuera, como si a fuerza de mirar con tanta intensidad y finura ya todo se le hubiera resuelto hacia dentro en acendrada visión inmarchitable. Escrutándonos con su mirada enferma, tal vez haya dudado de nuestra identidad o haya creído que nos soñaba con la misma integridad minuciosa de aquel mago de Las ruinas circulares. (¿Habrá sentido al fin el desconsuelo o la perfidia de sentirse a su vez Soñador Soñado?)

Aún vibra su voz trémula, criolla, cordial, en la que alientan —a manera de clima remoto— las saudades de sus antepasados portugueses y también sus silencios, sus ironías, su dicción pausada y escueta. («Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si le son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad.») Qué delicia escucharle —a un Borges o al otro, qué importa— reiterando sus obsesiones (arabales, espejos, laberintos, tigres, espadas, contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura...); aludiendo a sus lecturas constantes (Schopenhauer, Stevenson, Whitman...); evocando —con enamorada nostalgia— el Madrid de sus años mozos (aquellas fervorosas discusiones nocturnas en el desaparecido Café Colonial junto al gran oficiante Rafael Caninos, aquella juventud que inventó el ultraísmo como adoración casi ritual de la metáfora sabiéndola, de algún modo, infinita...). Su charla es cotidiana y suprema, a caballo entre la metafísica y el juego. Borges habla de la noche, del mar, del aire, de la sombra, de la identidad, de la muerte, de una puerta que ha cerrado hasta el fin del mundo... Habla también —con qué noble modestia, con qué gracia— de sus errores literarios y de su fatua pretensión de parecer moderno cuando todos fatalmente lo somos; dice que acaso un par de líneas basten para justificar su obra; que un verso bueno es un regalo del Azar y por eso no importa quién lo escriba; que las cosas que le ocurren a



# EL OTRO, EL MISMO

Por José María BERMEJO

un hombre les ocurren a todos; que prefiere las palabras habituales a las palabras asombrosas; que existe un argentino llamado Funes capaz de recordarlo todo con una nitidez aterradora... Y así nos va engañando deliciosamente con sus paradojas febriles.

A veces, sus labios —regidos por una augusta serenidad casi goethiana— se retraen ante ciertas palabras subversivas que se le enredan como si fuesen maleficios o como si una desmemoria repentina las dejase en el aire, abandonadas al azar, castigadas y neutras, inermes en su desamaparo... Y rescatadas ya de ese limbo momentáneo, integradas en la más alta lucidez, las palabras siguen su curso, enuncian, acuden en auxilio de una frase suspensa, castigan un vocablo excesivo, perfilan la vaguedad incómoda de una metáfora, ponen su acento sobrio en esa prodigiosa sintaxis vocal que es la charla del poeta. Borges habla como escribe (¿o acaso se recita a sí mismo?). La misma precisión. La misma sencillez difícilísima. La misma ironía saludable o levemente rencorosa. Confiesa que se encuentra hoy más cerca de Fray Luis y de Cervantes que de Quevedo. Cree en la amistad como culto esencial de la vida y descrea de las estéticas. Compara su mocedad imperiosa y su tranquila madurez: («En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.»)

Ahora está ciego. Lo sabe y lo acata sin rencor. En su Poema de los dones, Borges defiende la magnífica ironía de Dios que le regala los libros y la noche. En Elogio de la sombra la aceptación es ya conmovedora, resuelta en un texto inolvidable, recio, diamantino: («Pedir que no anochezcan mis ojos sería una locura; sé de millares de personas que ven y que no son particularmente felices, justas o sabias. El proceso del tiempo es una trama de efectos y de causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se ha roto. Nadie merece tal milagro... La libertad de mi albedrío es tal vez ilusoria, pero puedo dar o soñar que doy. Puedo dar el coraje, que no tengo; puedo dar la esperanza, que no está en mí; puedo enseñar la voluntad de aprender lo que sé apenas o entreveo... espero que el olvido no se demore... Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo.») He ahí cifrado —en esa especie de manifiesto póstumo— el coraje de un poeta y de un hombre. A todos nos persigue sin piedad «la vasta y vaga y necesaria muerte». Es posible que este hombre tenga que morir «como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles». De algún modo tenaz e insensato, sabemos que este hombre sencillo, con su impecable traje azul, con sus cejas espesas y canas, con su ceguera suave y su aire levemente desvalido, es inmortal.

Dos Borges se disputan una identidad azarosa. La duda se reitera: ¿Cuál de los dos es el Inmortal? ¿Qué Borges ha venido a Madrid? ¿A cuál de los dos hemos escuchado?



En el Museo de América, con su director, Carlos Martínez Barbeito, y un numeroso grupo de escritores



# ALLEGRO Y ANDANTE PARA

# BORGES

## A UNAS HORAS DE SU PARTIDA

Por Fernando QUIÑONES

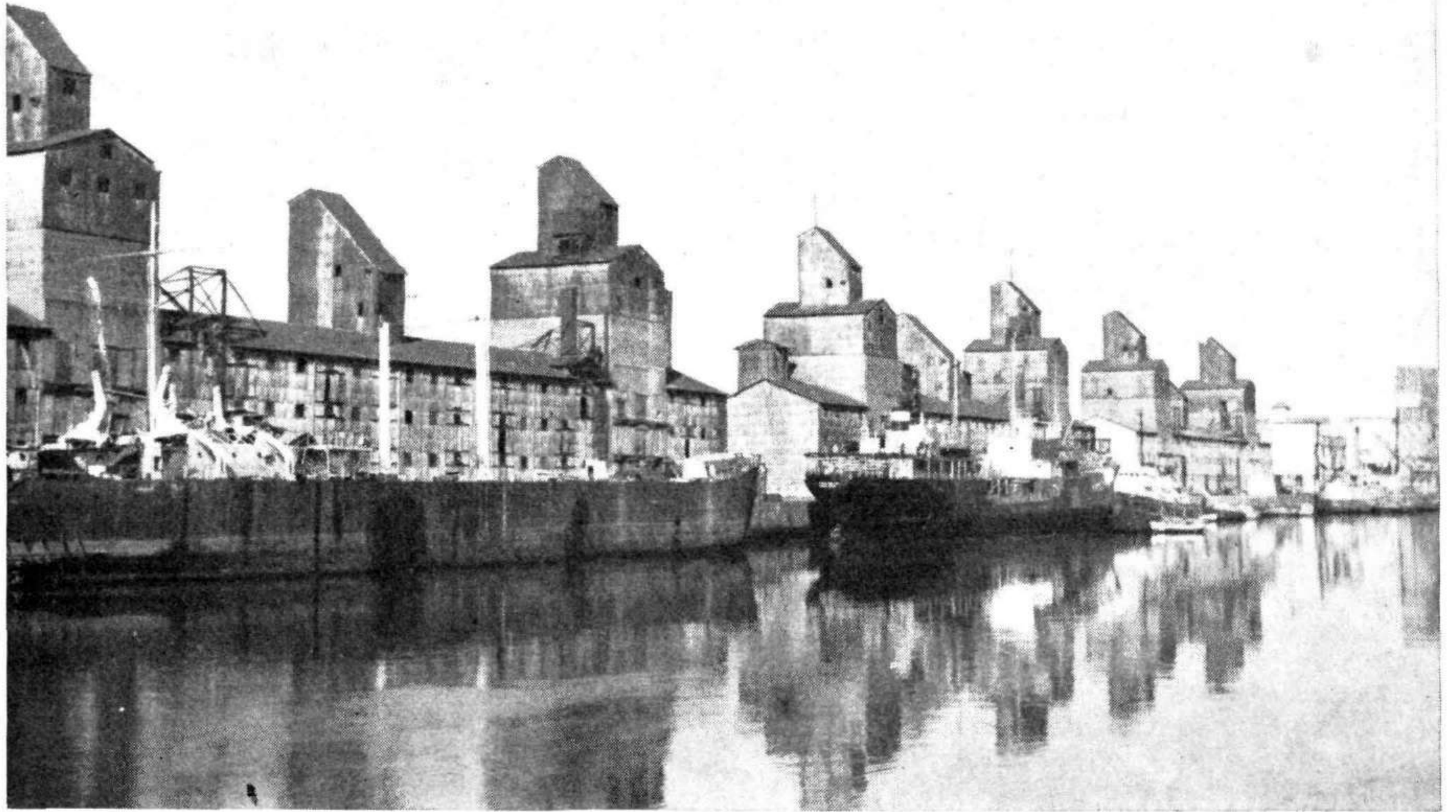
### I. ALLEGRO

El último regreso a España del Simurg de Palermo, barrio bonaerense donde vivió de chico entre cuchillos que no alcanzó a ver en faena—aunque sí a conocer a alguno de sus más mentados manejadores—y entre sucesiones de libros, los de la biblioteca de su padre; la vuelta a España, decía, del Rey de las Aves, conocido también por Borgis Khan y, en la vetusta Persépolis, como el Escriba-De-La-Tinta-De-Oro, simultáneo esclavo y señor de las culturas de Oriente y Occidente, este cuarto viaje español de Borges al filo de los setenta y cuatro de su edad, tiene aun que tenernos, y claro que nos tiene, tan alegres como que basta, para estarlo, con pensar en su amistad impagable y con caer en la cuenta de lo que para muchos, afortunados todos porque ya lo conocían o porque todavía no, han representado estos días entre nosotros su presencia y su palabra, esa mente a ciento ochenta, y sin derrapes ni infracciones, desde que abre los ojos hasta que el sueño se lo lleva.

Hechos muy diferentes, el de ser Borges el verdadero escritor universal que es (¡se dice gratis tantas veces lo de «universal»!), el de sus rechazos de decenas de invitaciones a otros países, el de su generosa entrega madrileña a la amistad y a los deberes, tártagos, trasudores y aguantes de su condición de Simurg—pues no hay más que un Simurg y Emecé es su profeta—sólo pueden deparrarnos un contento similar a aquel que me invadió en mi Cádiz hace ¡ya! un cuarto de siglo, recién estrenados los dieciocho, cuando no se hablaba de él por estas latitudes de Madrid o de Barcelona (a qué decir, en las andaluzas) y cuando, mediante la propicia suma de ocho reales de vellón, encontré en un baratillo gaditano un soleado y mugriento ejemplar de *Ficciones* entre carros, chuchos a la deriva, verduras y capachos de cebos para pesca, y a la tarde, en un banco de la Alameda de Apodaca, frente al quieto fulgor rojizo del Atlántico y el poniente, devoré «Las ruinas circulares» y «El milagro secreto» y «Funes el me-



Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato en una curiosa foto de los años cincuenta



Una de las dársenas del puerto de Buenos Aires, el más importante del hemisferio sur, continuamente presentado en la poesía de Borges

morioso», y, como si ya hubiera leído también «El Aleph», se me convertía Cádiz—últimos veleros en el muelle Reina Victoria—en Damasco y en Buenos Aires, en Praga y en Dublín y en Alejandría. Eran los años iniciales de la revista *Platero* y uno se tiró sus buenas cuatro o cinco fecha preguntándose a cada paso quién sería y de dónde, y qué edad, cara, aspecto, tendría ese desconocido que, aunque entonces no pudiera entenderla sino recibirla, me regalaba una perdurable, inquietante y seductora imagen de la vida, del Tiempo.

Luego vino lo demás, que es mucho y quiere otras ocasión y demora, que va por largo en lecturas, en convivencias, en alegrías, a este lado del mar y al otro. Mediando la década de los 60 (y desde que un cuento de «La guerra, el mar y otros excesos» me llegó tan «a la manera de» que, para salir con bien del asunto, hube de homenajear al Capitán en el subtítulo) tuve que inventarme una maquineta anti-Borges, a fin de alejarlo razonablemente de mis escritos.

Harto recomendable y no menos asequible, el artilugio en cuestión consiste en un pedazo de papel donde se ha practicado una angosta ranura que, al no dejar ver más que una línea, brinda más posibilidades de localizar la leve o grave presencia del Nobel moral; funciona, pues, como un contador Geiger, puede ser también útil respecto a otros acostumbrados invasores, como Neruda, Cernuda o Vallejo, y hasta ahora me ha cundido lo suyo, aunque reminiscencias y magisterios de Borges ya no se me despegarán por completo, afortunadamente, ni quisiera que se me despegasen del todo, puesto que, como dijo aquel otro minotauro del Norte, don Ernesto Hemingway, en arte y en letras todos somos hijos de alguien.

Pero, no ya influidos por la literatura de Borges—diría, en mi caso al menos, que por la implacable perfección de su trabajo—en algunos momentos de su carrera o en todos, sino simplemente grandes devotos y conocedores de su obra, auténticos cinturones negros del culto del Ciego-De-Los-Ojos-En-El-Pecho, no creo que haya demasiados en este

país. Los tendrá, como tiene ya muchos millares de lectores. Pero para ser un borgiano con carné no basta con haber leído a Borges; están indicadas una predisposición, una determinada y misteriosa comunidad, quién sabe si de hematies y neuronas, una temperatura de identificación y familiaridad mental. Luis Rosales, que tantas cosas me ha enseñado y debe aún enseñarme, había tenido ya su buen comercio literario con Borges, pero creo que me tocó inocularle, hasta el tuétano, su definitiva pertenencia a la clase A de la Secta. Es borgiano tipo A, y no lo saben muchos, Antonio Buero Vallejo; lo es Fernando Sabater; lo es Félix Grande; lo son Carlos Martínez Rivas, Anthony Kerrigan, Juan Pedro Quiñonero. Seguro que me olvido de muchos, aunque seguro también que ninguno de los citados está de más.

Pido aquí perdón por el atropellado curso de estas líneas; apenas obtenido, abusemos del perdón y venga a cuento, calce o no aquí, mi manía, fructuosa hasta el presente, de reivindicar ante Borges, y ante los demás, textos suyos indebidamente olvidados por los antólogos y, desde luego, por él mismo.

En su anterior viaje del 63 y en mi estancia porteña del 65 ese «tic» se ciñó, y no sin éxito, al poema «A un poeta menor de la antología», cuya posposición en sus preferencias se debía, según me dijo por fin Borges, al corto agrado que una remota tarde produjo ese texto ejemplar en no sé qué dama amiga de doña Leonor, su madre. Y este viaje lo emprendí—sospecho ya que tampoco en vano—con un cuento, «El hombre en el umbral», compendiador en cierto modo de media narrativa borgiana y hermoso hasta la angina de pecho. Actúo en tal sentido por justicia y afán crítico, pero Borges suele creer que lo hago por generosidad o capricho de amigo con ganas de aludir a sus cosas, hasta que ve que no es así y entonces deja de llamarme, o de escribirme, «Cabrera» en vez de Quiñones. (Jerónimo Luis de Cabrera fue un exuberante andaluz, fundador de «inexistencias» que hoy se llaman, por ejemplo, Córdoba, la Córdoba argentina.)

—Tiene que estudiar árabe—me reco-

mendó repetidamente esta vez—. ¿Cómo puede interesarse en su literatura por el mundo islámico sin darse el gusto de disfrutar la lengua y su lectura? Recuerdo la felicidad que nos causó a Bioy Casares y a mí la primera lección, bueno, la primera frase, de anglosajón que aprendimos. Era sobre Julio César y nos echamos a la calle, dos hombres maduros, repitiéndola—saboreándola—y riendonos como criaturas.

Y aquí va ahora otro poema propio y olvidado, aunque éste mercedamente; de algún modo, quieren vivir en él mis proximidades literarias y personales a Borges; vio la luz en un libro ya añejo (*Retratos violentos*, Arcos de la Frontera, 1963) y creo que no daría ahora con otro cierre más conveniente al precipitado «allegro» que aquí acaba.

## II. ANDANTE

NADIE ve sino quien tacta, examinó el mundo. Hay un bastón callado que da de pronto en Keats, en Chuang-Tzu o en Empédocles.

Nadie oye nada excepto quien puede oír aún la resaca en Sumatra de hace seiscientos años, la voz de don Francisco de Quevedo, la de don Nicolás Paredes, la espada de Muirchertach, un niño llorando en Adrogué.

Nadie huele (batallas extraviadas, tigres, eucaliptus hacia la infancia, nuevas hidromieles, catástrofes del fuego y de los años en Cádiz, Troya o Nueva Orleans).

Todo lo gusta quien ya tuvo Lujaneras, venados, los llanos incansados lo toca quien ibles; toca aviones, muchachas, ayer que fueron porvenires, amigos, hastío, silencio, exaltación, guitarras.

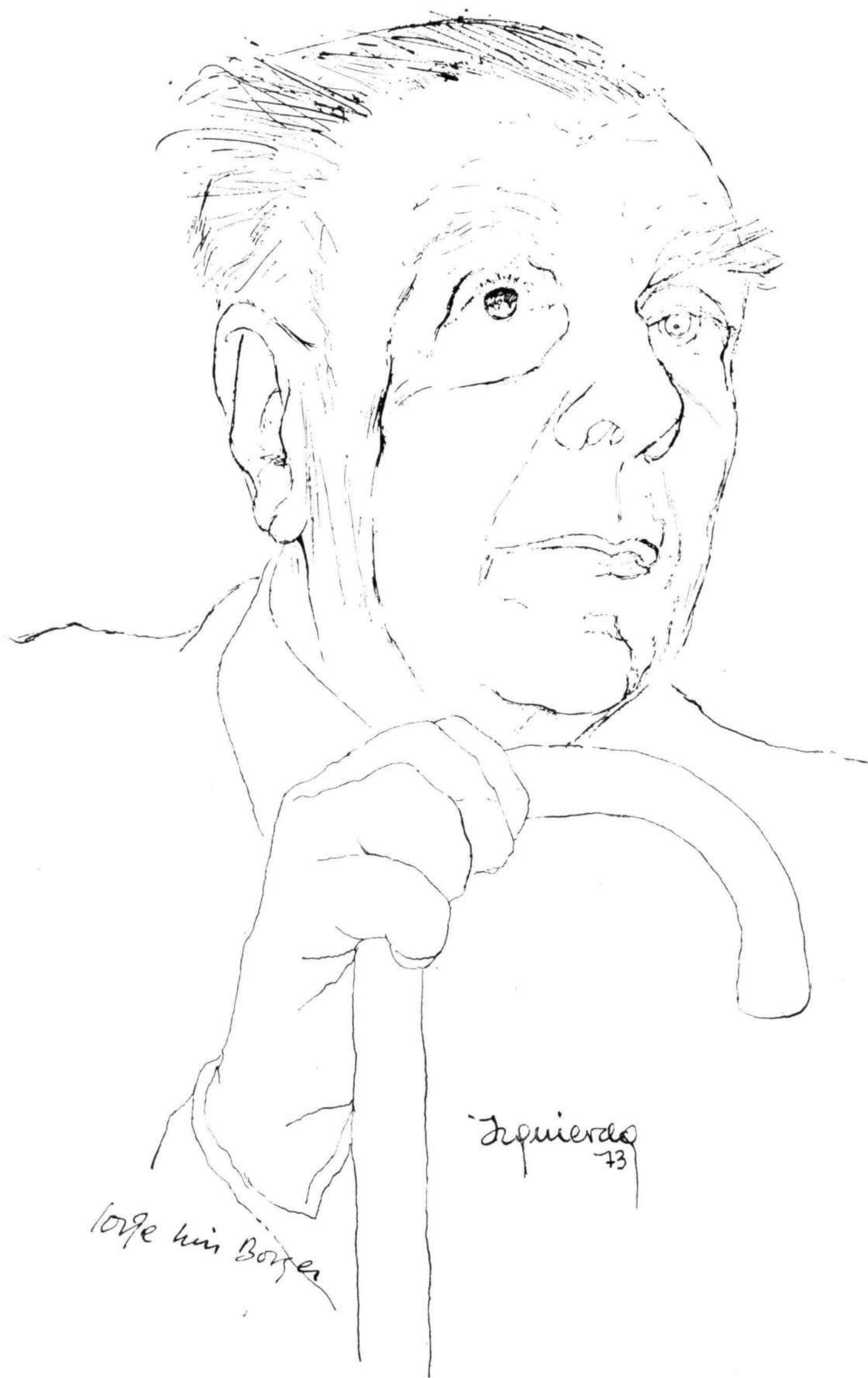
Entre el recuerdo, contra las paredes del tiempo y la memoria, un hombre tiene al mundo de la mano. 11

## *Los dos reyes y los dos laberintos*

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía un laberinto mejor y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó a sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: «¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso».

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

(De *El Aleph*.)



# BORGES

## Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)

I'm looking for the face I had  
Before the world was made.

Yeats: *The winding stair.*

El 6 de febrero de 1829 los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insignificante; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9: 22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849 fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los tropeiros entraron en la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los co-

rrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malherido a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal; Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El 23 de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía

leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870 recibió la orden de apresar a un malevo que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacia cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado ese nombre; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo, lo acorralaron la noche del 12 de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malherido o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

(De *El Aleph*.)



# BORGES

Por Carlos MURCIANO

Borges llegó a España y estuvo en España (por cuarta vez) en olor de multitud. Asistí a su primera conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica, más que rebotante de un público que se agolpaba en los pasillos y se apiñaba en las puertas, ansioso de oír al maestro argentino, «ciego ya de tanto ver», por decirlo con el poeta. Cuando estaba a punto de marcharme, los buenos oficios de José Roméu de Armas me consiguieron un sitio en el mismo escenario, a espaldas del conferenciante. Luego, en la Librería Argentina se le ofreció un coctel, con asistencia de relevantes escritores, embajadores, etcétera. Rosales leyó unas cuartillas muy agudas, muy certeras. Allí, gracias al ministro consejero de la Embajada argentina en Madrid, Gómez Carrillo, y a ese buen amigo, cortés y cordial, que es Hugo Ferrer, pude concertar mi entrevista con Borges para el siguiente día.

En el Colegio Mayor Argentino, donde me citó, ocurría otro tanto. Estaban los compañeros de diversos diarios y revistas, cámaras de televisión, magnetófonos de Radio Nacional... Fuimos respetando el turno. Susana Mara —a quien veríamos luego en la pequeña pantalla haciendo verdad la fantasía borgiana— ayudaba al escritor a acomodarse, a ir de un sitio a otro. Borges se encontraba a gusto. No parecía fatigado de «la entrevista que no cesa». Respondía a unos y a otros con idéntica calma, con idéntica afectuosa sonrisa. Le oí confesar su emoción, refiriéndose a la prueba en privado del programa de televisión: «Aquello estaba hecho muy bien, muy en serio. Noté que tenía lágrimas en los ojos —dijo—. Y puedo asegurar que no es fácil hacer llorar a Borges.» «El público español —añadió—, como el de Nueva York, es más efusivo que el argentino. Allí la efusión se considera de mal gusto. Yo he visto la emoción de Madrid.» Suele decir «he visto». Yo iba a preguntarle si ahora que no ve a España, la siente más. No lo

hago. Porque la ve, estoy seguro. Pregunto, pues, con otras palabras. Me responde:

—*Mi segunda y mi tercera estancia en España fueron muy gratas. Pero pienso siempre en la primera y en Cansino-Asséns, uno de los hombres que más me han impresionado en toda mi vida. El, en Europa; en América, Macedonio Fernández. Uno y otro eran genios orales. Es curioso que quienes más han influido en la humanidad son seres que no han escrito: Pitágoras, Sócrates, Jesucristo, Buda.*

Borges estuvo en Madrid —él no precisa la fecha— hacia 1920 ó 1921. En su conferencia evocó aquellos encuentros del «viejo y adorable» Café Colonial, cuya tertulia se prolongaba hasta el alba. Me dice:

—*Entonces era un muchacho sudamericano desconocido; ahora soy un señor al que muchos se han resignado y al que otros muchos conocen antes de haber visto. Todo es diferente.*

«De los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, *El otro, el mismo* es el que prefiero», ha escrito Borges en una página liminar de su *Obra poética*, recién lanzada por Alianza/Emecé. Le digo:

—Sé que el otro Borges es el mismo. Pero, ¿de quién está más cerca, del cuentista o del poeta?

—*Estoy más cerca del poeta —responde sin vacilar—. Mis amigos dicen que esto es un error. Ellos consideran que soy un cuentista y que lo hago bien en poesía porque conozco la forma de hacerlo. En el fondo, creen que en poesía soy un intruso. Claro que no me lo dicen con esas palabras.*

Sonríe. Yo recuerdo lo que él escribió de Alfonso Reyes: «Era un hombre inteligente que sabía hacer versos.» Ahora —él mismo lo dice— hay quienes le aplican la frase. Sonríe, sí, pero no debe gustarle. Borges se siente poeta, yo diría que se



sabe poeta. Pero su eco mayor nace de sus historias y relatos. Calla el escritor unos instantes. Añade luego:

—El poema surge de mí; en el cuento interviene más la conciencia. El verso es siempre más íntimo.

—Hábleme del cuento.

—Es como una forma que uno divisara de lejos. Siempre veo con cierta claridad su principio y su fin; lo que no me es revelado hasta que lo estoy escribiendo es lo que va a pasar. Pero, en verdad, quiero que mis cuentos tengan principio y fin. No se trata de dar «una tajada de vida». Se trata de contar. Y contar puede ser enumerar, uno, dos, tres... o referir una historia. Pues bien, en sus dos sentidos está la idea del cuento.

Vuelve a callar el escritor y añade:

—Quiero ser Sherezade, no Esopo. Aunque creo que a Esopo lo que menos le preocupaba era la moraleja. El debía disfrutar componiendo sus fábulas, haciendo intervenir a sus animales. Sería interesante escribir algo haciendo el papel de Esopo, como si fuese él quien narrase.

Pienso que a Borges acaba de ocurrírsele, al hilo de nuestra charla, un buen tema. Porque aún sigue unos minutos hablando de él, considerando sus posibilidades. No me atrevo a cortarle, pero me decido:

—En la primera página de su *Obra poética*, y refiriéndose a *Fervor de Buenos Aires*, usted ha escrito: «En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.» A sus setenta y tres años, ¿ha encontrado ese centro, esa serenidad, o sigue buscándolos?

—No olvide que esa búsqueda de la desdicha parece cosa de la juventud. Literariamente, tiene su origen en Byron, que, sin embargo, la superó en su Don Juan. Sí, sigo buscándolos, pero querría estar cerca de la meta. La verdad es que aún estoy lleno de zozobras y de inquietudes. Y es que la felicidad es lo más difícil. Yo me pregunto si la felicidad es un estado que conviene. ¿Recuerda los versos de Fray Luís?

«Vivir quiero conmigo,  
gozar quiero del bien que debo  
a solas sin testigo, [al cielo  
libre de amor, de celo,  
del odio, de esperanzas, de re-  
[celo.»

Son versos muy raros, porque nadie le pide a Dios que lo libre de amor y de esperanzas. Nadie se ha fijado en ellos. Son versos que han sido aceptados sin el asombro que hubieran podido suscitar. Esto me recuerda el comentario de Bernard Shaw a la inscripción que Dante ponía a la puerta del infierno: el famoso «*lasciate ogni speranza voicì entrate*». Shaw decía que esa inscripción la había hecho

el propio Dios para tranquilizar a los que allí moraban. No creo que Dante pensara así al escribirlo, pero el comentario no deja de ser ingenioso.

Cambio de tema. Le pregunto:

—En su primera conferencia en Madrid, dijo que «el escritor no debe estar comprometido sino con su obra». ¿Le entendí bien?

—Sí. Y querría agregar que, siempre que he tenido ocasión, he manifestado mis opiniones políticas. No fui nacionalista, comunista, antisemita, etc.; sí fui adversario de Hitler. Pero he tratado de que nada de esto interfiera mi obra literaria. Por supuesto, no vivo en una torre de marfil. Lo que ocurre es que la obra literaria no se hace con opiniones, sino con emociones.

—¿Qué es el tigre en su obra?

—Dijo Chesterton que «el tigre es un símbolo de terrible elegancia». La frase lleva implícitas la crueldad y la belleza.

—En su obra hay belleza, pero ¿crueldad?

—No, no la hay. Yo la detesto; es un pecado imperdonable. Pero el tigre no es cruel más que ningún otro animal. Lo es si se le molesta. Su belleza —lo mismo que la del jaguar, el león, la pantera, incluso el gato— no es, por ejemplo, la del león. El león es feo.

Borges ha hablado en sus poemas de «el otro tigre, el que no está en el verso». La otredad borgiana fue siempre clave de gran parte de su hacer y una clara razón de su obsesión por los espejos: valga ese solo título, *El otro, el mismo*, para probar su constante búsqueda de «el otro de mi sangre y de mi nombre»; o esas reveladoras treinta líneas de *El hacedor*, «Borges y yo», tan suyas, tan Borges.

—¿Y el espejo?

—El espejo es el símbolo más evidente de la complejidad, mejor, de la dualidad de nuestro ser —nos confirma—. Recuerde aquella sentencia griega, donde está la idea del doble: «*Mi amigo es el otro yo.*»

En el poema «Elogio de la sombra», que cierra su *Obra poética*, Borges escribe, como punto final:

«... Llego a mi centro,  
a mi álgebra y mi clave,  
a mi espejo.  
Pronto sabré quién soy.»

Y en esa ficción suya llamada «La Biblioteca de Babel» brilla esta frase: «Yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito»... Centro, clave, infinito, ansia de conocerse... Ariadna, ¿el hilo? (Nos decía Buero Vallejo, a Manuel Andújar y a mí, el día del homenaje borgiano en la Librería Argentina, que, releyendo la obra del gran escritor, siempre acababa quedándose con ese relato: «La Biblioteca de Babel». No nos sorprende.)



## ARTE POETICA

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño  
Que sueña no soñar y que la muerte  
Que teme nuestra carne es esa muerte  
De cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo  
De los días del hombre y de sus años,  
Convertir el ultraje de los años  
En una música, un rumor y un símbolo.

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso  
Un triste oro, tal es la poesía  
Que es inmortal y pobre. La poesía  
Vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo;  
El arte debe ser como ese espejo  
Que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
Lloró de amor al divisar su Itaca  
Verde y humilde. El arte es esa Itaca  
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable  
Que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
Y es otro, como el río interminable.

JORGE LUIS BORGES

(De «El otro, el mismo».)

Hace apenas un mes la RCA argentina consiguió, a instancias de quien esto escribe, que Borges grabase en su propia voz el poema «España», de *El otro, el mismo*. Se lo recuerdo. Me confirma que fue muy laboriosa esa grabación, porque tuvo que ir aprendiendo de memoria pequeños fragmentos. (Destino ese poema a un disco, aún no concluso, titulado «Diez poetas hispanoamericanos dicen su poesía de España», para el que cuento ya con grabaciones definitivas de Eduardo Carranza, Hugo Lindo, Miguel Arteche, Gastón Baquero y Luis Pastori.) «España de la hombría de bien y de la caudalosa amistad», dice Borges en uno de los versos de ese poema. Ese poema cuya gestación va recordando:

—*La víspera no sabía que iba a escribirlo. Lo dicté, hice que me lo leyeran, efectué leves correcciones formales y técnicas, y cuando le dije a mi madre que había compuesto un poema a España no fui capaz de recordar un solo verso. Pero todo ello quiere decir que ese poema surgió na-*



*turalmente; no intervino mi voluntad: me fue dictado por algo o alguien.*

Me habla luego de *El hacedor*, que él considera su libro más personal, precisamente por-

que abunda en reflejos e interpolaciones. Me dice que lo hizo reuniendo páginas sueltas, olvi-

## BIOBIBLIOGRAFIA

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899. A los ocho años escribe su primer cuento, y a los diez publica en *El País* su versión castellana del wildeano *Príncipe feliz*. De 1919 a 1921 reside en España. En 1923 aparece su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*. En 1938 muere su padre. En 1949 publica *El Aleph*, uno de sus libros más conocidos. Un año después es elegido presidente de la Sociedad Argentina de Escritores. En 1955 es nombrado director de la Biblioteca Nacional y miembro de número de la Academia Argentina de Escritores. En 1956 obtiene el Premio Nacional de Literatura. En 1961 comparte con Samuel Beckett el Premio Internacional de Literatura, concedido en Formentor. En 1967 se casa con Elsa Astete. En 1971 recibe el gran premio «Ciudad de Jerusalén». Ha viajado y pronunciado conferencias por todo el mundo. Eterno candidato al Nobel, no ha visto refrendada su obra con tan importante galardón, lo que no le ha privado del reconocimiento universal.

### OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

#### POESIA

- Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1923.
- Luna de enfrente*, Buenos Aires, 1925.
- Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, 1929.
- Obra poética*, Emecé, 1964 (hay ediciones aumentadas).
- El otro, el mismo*, Buenos Aires, 1967.



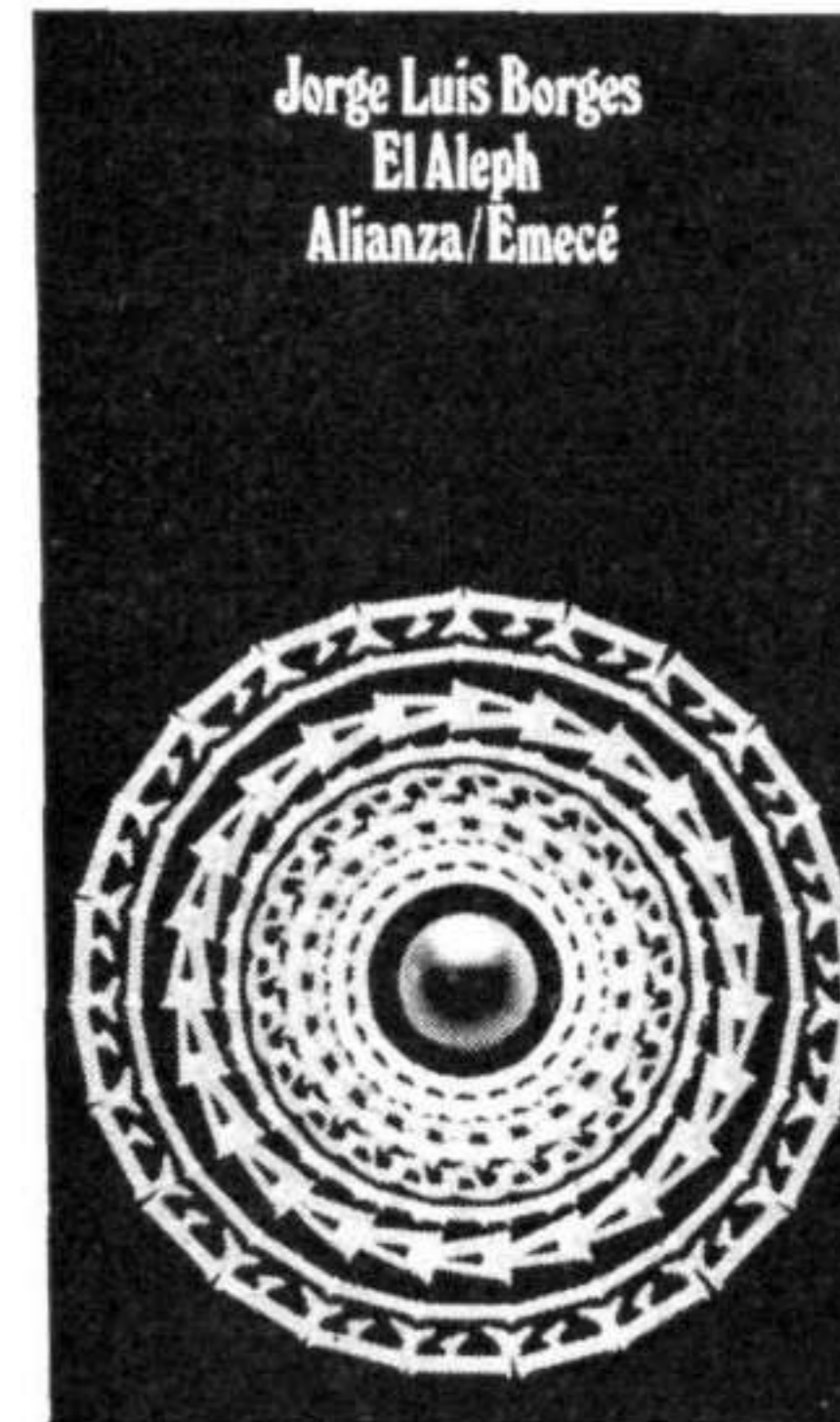
- Elogio de la sombra*, Buenos Aires, 1969, Emecé.
- Obra poética*, Alianza-Emecé, Madrid, 1972.

#### NARRACION

- El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, «Sur», 1942 (recoge ocho narraciones).
- Ficciones*, Buenos Aires, «Sur», 1944 (recoge las del libro anterior, más seis nuevas).
- Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956 (agrega tres nuevas).
- El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949 (recoge trece narraciones).
- El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1952 (recoge las del libro anterior, más cuatro nuevas). (Hay una edición española. Planeta, 1969.)
- El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960, Alianza, Madrid, 1972.
- El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

#### ENSAYO

- Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925.
- El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, 1926.
- El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1927.
- Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1930.
- Discusión*, Buenos Aires, 1932.
- Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, 1935.
- Historia de la eternidad*, Buenos Aires, 1936.
- Nueva refutación del tiempo*, Buenos Aires, 1947.
- Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1952 (Emecé).
- El idioma de los argentinos* (edición aumentada y corregida), Buenos Aires, Emecé, 1952.





dadas. «Aproveché un domingo debidamente lluvioso, para buscar en mi cajón los textos de ese libro.» Yo le pregunto por lo que está haciendo, por lo que justamente tiene ahora entre manos.

—Un libro de cuentos. Tengo escritos siete, terminados, que trato de no publicar. Pero mis editores dicen que necesitan diez. Conozco los argumentos de dos de ellos, dos de los tres que me faltan.

—¿Título?

—Cuando tenga los diez, buscaré el de mejor título, lo colocaré al final y ese nominará el libro. De todas formas, pienso en uno, «La noche de los dones», protagonizado por un foragido, Juan Moreira, personaje muy conocido, cuya vida noveló Eduardo Gutiérrez y luego fue llevada al teatro. ¿Quiere que se lo cuente?

Confieso que me sorprende la pregunta. Le digo que no quiero cansarle. Borges hace un gesto resignado. Le aseguro que me

gustaría mucho, que es toda una primicia. Borges narra despacio. Resumen:

—Se trata de la muerte de ese rufián, Moreira, en un lupanar, presenciada por un chico. Un chico que se inicia en el sexo ese día y al que se le dan, juntos, al mismo tiempo, el amor y la muerte. De ahí su título. La historia está narrada por ese chico, ya hombre, ante un grupo de amigos, en un café. ¿Le gusta el argumento?

Le digo que sí. Aún me pregunta:

—¿Y el título? ¿Para el libro?

—Sí, es un título hermoso.

—A mí también me gusta. Me recuerda El oro de los tigres.

Me despido del maestro. Le pido que me firme un ejemplar de su *Obra poética* y él lo hace, sin dejar de mirarme con sus ojos inútiles. Esa lección de humildad, ese casi rogarme que oiga su cuento, ese preguntarme si me gustan título y argumento, me han dejado un tanto confuso,

por no decir conmovido. Salgo entre una fila de compañeros, que aguardan su turno. Antes le he dado un disco de Facundo Cabral, en el que el cantor argentino ha grabado un homenaje a Borges. Ausente de Madrid, Cabral me ha pedido que se lo entregue. El lo acogió complacido. «¿No se llamará Quiroga de apellido, sino Cabral, verdad? Porque Facundo Quiroga fue un personaje nefasto».

De los árboles de la Universitaria se cuelga la primavera. Luce el sol y oigo, como en sueños, la zalagarda pajarera. Pienso en unas palabras borgianas, escritas tres años atrás: «Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto.» Veo sus ojos yertos, fijos en ese tablero mágico cuyos secretos tan bien conoce. Y repito el verso inicial de su soneto «Everness»: «Sólo una cosa no hay. Es el olvido.» ¿Lo hará verdad su nombre?

## OBRAS COMPLETAS Y ANTOLOGICAS

**Jorge Luis Borges: Obras Completas.** Al cuidado de José Edmundo Clemente. Nueve volúmenes. Emecé Editores, Buenos Aires.

**Jorge Luis Borges: Antología personal.** Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.

**Jorge Luis Borges: Nueva antología personal,** Emecé Editores, Buenos Aires, 1968.

## OBRAS ESCRITAS EN COLABORACION

Con Adolfo Bioy Casares

**Los orilleros, paraíso de los creyentes.** Buenos Aires, Losada, 1953.

**Dos fantasías memorables** (bajo el seudónimo de Bustos Domecq), Buenos Aires. Oportet y Haereses, 1946.

**Seis problemas para don Isidro Parodi** (bajo el seudónimo de Bustos Domecq), Buenos Aires, «Sur», 1942.

**Un modelo para la muerte** (bajo el seudónimo de Suárez Lynch), Buenos Aires, Oportet y Haereses, 1946.

Con Betina Edelberg

**Leopoldo Lugones,** Buenos Aires, Troquel, 1955.

Con Margarita Guerrero

**Manual de Zoología Fantástica,** México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957.

**El Martín Fierro,** Buenos Aires, Columba, 1960.



jorge  
luis  
borges/  
historia  
universal  
de la  
infamia/  
alianza  
emecé



Con Delia Ingenieros

**Antiguas literaturas germánicas,** México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Con Luisa Mercedes Levinson

**La hermana de Eloísa,** Buenos Aires, enero 1957.

Otros libros escritos en colaboración:

Con Pedro Henríquez Ureña

**Antología clásica de la literatura argentina,** Buenos Aires, 1937.

Con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares

**Antología de la literatura fantástica,** Buenos Aires, 1940.

**Antología poética argentina,** Buenos Aires, 1941.

Con Silvina Bullrich

**El compadrito,** Buenos Aires, 1945.

Con Adolfo Bioy Casares

**Los mejores cuentos policíacos** (primera serie), Buenos Aires, 1946.

**Los mejores cuentos policíacos** (segunda serie), Buenos Aires, 1951.

**Cuentos breves y extraordinarios,** Buenos Aires, 1955.

**Libro del cielo y del infierno,** Buenos Aires, 1960.

Con Margarita Guerrero

**El libro de los seres imaginarios** (edición aumentada del *Manual de Zoología Fantástica*). Kier, Buenos Aires, 1968.

MAGNOLIA, mayo 1973

18

MAGNOLIA  
LIBRERÍA EDITORIAL  
FUTUROLOGÍA URBANÍSTICA  
LAS NUEVAS CIENCIAS

UNIVERSIDAD ARQUITECTURA TERESA ARNOLD TOYNBEE  
MIGUEL FISAC RAFAEL LEOZ C. A. DOXIADIS

# FUTURO PRESENTE

Abril 1973 - Año III - N.º 18

SUMARIO

ARNOLD TOYNBEE: «Megalópolis».

RAFAEL LEOZ: «Arquitectura y urbanismo turístico».

MIGUEL FISAC: «Futurología urbanística».

JACQUES RIBOUD: «La ace-ra».

C. A. DOXIADIS: «La confesión de un criminal».

TEMAS DEL AÑO:

MANUEL CALVO HERNAN-DO: «Las nuevas ciencias».

DIALOGOS  
CON LOS FUTURIBLES:

ROSA MARTINEZ DE LAHI-DALGA: «Hacia una siste-matización de las formas».

LIBROS Y FUTURIBLES

PALABRA VIVA:

DEMETRIO COPCEAG: «For-mas lingüísticas de comu-nicación internacional».

Suscripción: 450 pesetas o 1.000 pesetas como **suscrip-tor de honor** (10 números)

Extranjero: 11 dólares.

Dirección y redacción:

Avda. del Generalísimo, 29

MADRID-16

Teléfs. 270 25 05 y 270 58 00  
Ext. 294



- |                      |                        |  |
|----------------------|------------------------|--|
| 1. Joaquín Rodrigo.  | 17. Oscar Domínguez.   | 33. Carlos Maside.                     |
| 2. Ortega Muñoz.     | 18. Zabaleta.          | 34. Cristóbal Halffter.                |
| 3. Lloréns Artigas.  | 19. Failde.            | 35. Eusebio Sempere.                   |
| 4. Ataúlfo Argenta.  | 20. Joan Miró.         | 36. Martínez Novillo.                  |
| 5. Eduardo Chillida. | 21. Chirino.           | 37. José María Labra.                  |
| 6. Luis de Pablo.    | 22. Dalí.              | 38. Gutiérrez Soto.                    |
| 7. Victorio Macho.   | 23. Gaudí.             | 39. Arcadio Blasco.                    |
| 8. Pablo Serrano.    | 24. Tapies.            | 40. Francisco Lozano.                  |
| 9. Francisco Mateos. | 25. Fernández Alba.    | 41. Plácido Fleitas.                   |
| 10. Guinovart.       | 26. Benjamín Palencia. | 42. J. Vaquero.                        |
| 11. Villaseñor.      | 27. Amadeo Gabino.     | 43. Vaquero Turcios.                   |
| 12. Rivera.          | 28. Fernando Higuera.  | 44. Prieto Nespereira.                 |
| 13. Barjola.         | 29. Fisac.             | 45. Román Vallés.                      |
| 14. Julio González.  | 30. Antoni Cumella.    | 46. Cristino de Vera.                  |
| 15. Pepi Sánchez.    | 31. Millares.          | 47. Solana.                            |
| 16. Tharrats.        | 32. Alvaro Delgado.    | 48. Rafael Echaide y<br>Ortiz Echagüe. |

Precio del ejemplar ..... 60 pts.  
 Suscripción por 10 números ..... 500 pts.



**SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL  
 MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA**

Secretaría General Técnica - Ciudad Universitaria. Madrid-3 - Tel. 4497700

NO había estado en Orihuela nunca de día. Alguna noche, inolvidable, sí ha vuelto a mí en lo mejor de los recuerdos: fragancia de las huertas y de los naranjos, sombras de una «montañosa pesadumbre», gracia de un valle silente—no sé si amoroso o religioso—con la explosión como casi artificial de los palmerales. ¡Qué distintas las ciudades, de noche, de día! Son otras. Se diría que se exhiben y hasta se acicalan de otro modo. Yo he paseado a alguien por el Toledo nocturno de los cobertizos, y el viajero, pese a su atención, creía pasar por lugares absolutamente desconocidos, los que antes había visto en la plenitud del mediodía.

Me costaba a mí, en las anteriores ocasiones, encontrar, situar en la noche de Orihuela, bajo las estrellas de Oleza, la figura de Gabriel Miró, la realidad de Miguel Hernández. ¿Será porque ambos, para mí, están mejor y más dibujados bajo la luz del sol? Los lugares exactos han ayudado a esta sabrosa y reciente identificación. He recorrido ese «pequeño Escorial»—¿pequeño?—que es el colegio de Santo Domingo. Arriba, los hermosos artesonados; aquí, más abajo, más suyos por repasados y repetidos, los desgastados peldaños de estas escaleras, moldeados, casi sensibles, heridos, alabeados por el subir y bajar de los colegiales. Más del Gabriel Miró doliente, casi cojito a ratos por su mal, hiriendo un poco más la piedra, más que los otros; la piedra larga y brillante, hundida por dos sitios, como en la mañana la almohada en que han descansado dos cabezas... Los colegiales subían y bajaban en dos filas, paralelas, separadas...

Y pienso en un Miró niño—él lo dice—asomando su tristeza, de pájaro enjaulado, que quiere con los ojos escapar a las huertas y llegar hasta el río, a esta misma ventana desde donde ahora miramos una bellísima Oleza crepuscular, y tibia, y temerosa, en una primavera no muy húmeda, no muy favorecida. En uno de

# EL CUADERNO ROTO

por

JOSE GARCIA NIETO



Miguel Hernández



Gabriel Miró

los patios, sobre una de las arcadas, magníficas, hay una campanita enjaulada —¿por qué?— que quiere romper a hablar con la lengua de Miró... «La frialdad y el silencio de los estudios, del refectorio y de los claustros; los hondos pasadizos cavados dentro de los muros, la foscura y pesadez de los tejados y torres, donde bajaban las nieblas y volaban los vencejos...» Sin embargo, todo ello tiene una grandeza armónica y singular, una serenidad acogedora. Pero el niño Gabriel añoraba «los estampados tapices de las huertas... y el río azul y vaporoso que se torcía entre árboles tiernos». La noche iría borrando la apetecida lejanía, «el cielo muy pálido que bajaba en los horizontes» y la ventana de la enfermería, oscureciéndose, dejaría dentro como alimento amargo para el infante doliente y soñador «lamentos de campanas, clase de gramática, zumbas de los antiguos» y aquel subir y bajar de los peldaños gastados, con el informe paso que ordenaba la rodilla presa del «plebeyo reuma».

Me acompañan amigos muy antiguos. Saben mejor que yo que el dolor mironiano ha sido el gran arquitecto de unas páginas imborrables. Hoy pagamos como podemos, callando, mirando al suelo, sin que nadie nos lo imponga, por estos claustros acogedores, sí, por estos levantinos y clarísimos escoriales.

\* \* \*

LA casa de Miguel es baja y humilde, repartida y agradable. Es ahora el número 73 de la calle que lleva ya su nombre: Miguel Hernández. La fachada es limpia y elemental. Nada tiene que deje paso a la imagen, que dé juego a lo literario, sino que todo aquello es así, como tenía que ser, como ha sido, como está. Por un lado se alinea con las otras casas de su acera; por el lado izquierdo queda libre, con una calleja pina, a la que da la puerta de la corraliza por donde el pastor daba paso a su ganado. Se puede subir por unas lajas resbaladizas y dominar desde una breve altura el patio, con la higuera cantada, algún otro árbol y la cerca. Y, en seguida, la estatura del monte. De la calle inmediata dijo Carlos Fenoll—es Manolo Molina quien me da la cita—: «calle agobiada de sierras». O ¡quién sabe si invitada constante, urgentemente a la ascensión! Miguel lo escribió:

... A ver ¿cuál sube  
a la talla de un monte y sobrepasa  
el perfil de una nube...?

Hay que subir de día. Y retirarse al atardecer. Alabanza de aldea. Menosprecio de corte. En lo alto, inverosímilmente sostenido—las cabras, también; pero es lo suyo—, un pastor cuida su rebaño. No se sabe cómo el ganado encuentra su retazo de verdor. Desde abajo todo parece

pedra desnuda, inalcanzable, durísima, inhóspita. Todo parece que va a caer sobre el poblado y solamente la luz es la que se despeña, la sombra es la que se precipita hasta nosotros. El pastor, arriba —y no es Miguel, y todo esto no es literatura, sino verdad como milagrosa y contrastada—, muy chiquito, se oscurece «rudo de convivir con las montañas». Casi oímos el «silbo» casi vemos el «rayo» que ha partido la piedra a su capricho; de un momento a otro seremos—y ya hemos dicho que él es un poeta del día— «peritos en lunas» con Miguel.

Quiero aquí detenerme en otro acierto del poeta Manuel Molina, que con Vicente Ramos y Ruiz Funes me ayudan a pensar en Miguel. «Hay que detenerse en ese libro primerizo para ver lo que tiene de verdad sentida, de comulgado alrededor, aparte de su retórica apariencia.» Y es verdad que ya estaba allí el poeta y mucha de su genuina raíz localizada... «Un pueblo israelita de mendigos»... «Agrios huertos, azules limonares»... «Por esta donde tiene, serranía/tanta, pura de luz, categoría»... «Este paisaje sin mantel de casa/gris, ¡ay, casi ninguno en accidentes!»...

\* \* \*

ES el poeta quien da sentido a lo que que después encontramos sensibilizado. Nadie elige su amor, nadie elige su paisaje. ¡Ay del que prepara su caballete, su cuartilla, tan limpios, tan posibles, tan difíciles, tan vacíos, frente a no sé qué mar ya literaturizado; frente a no sé qué campo «poético» a priori. Son los lugares como las palabras: piezas frías, mudas ocasiones de estupor. Es el poeta quien rompe a hablar ante ellos, con ellas, y comenzamos a entender y a ver. Hoy hemos visto lo que hemos visto, quiero decir Oleza, por Gabriel y por Miguel. Quizá por mucho dolor de uno y del otro. La hiel de un pez sirvió a Tobías para que se abrieran a la luz los ojos del padre.

Por Jacinto LOPEZ GORGE



La literatura de ciencia-ficción, aunque no cultivada y atendida en nuestro país como en otros de Europa y América, ha ido tomando cuerpo en los años últimos como género literario —¿un nuevo género literario?— bien definido. Aunque sobre su definición como tal género no hemos llegado a conclusiones definitivas, al menos entre nuestros coloquiante de hoy, yo creo que estamos ante un género con perfiles propios que ya se ha impuesto en el panorama de la literatura universal y que terminará también por imponerse en el nuestro. Interés no ha faltado, tanto por parte de los lectores como por los muy pocos cultivadores —escritores de relatos en libro y en las publicaciones periódicas, guionistas de la radio y la televisión, etc.— que en España existen. Atendiendo a ese interés —cada vez más creciente, pese a algún bache notable— hemos montado este **Coloquio**. Y hemos reunido en torno al magnetófono de LA ESTAFETA a cinco escritores —uno de ellos editor también— para que debatieran sobre un temario de tres cuestiones previamente propuestas. Y acerca de la literatura de ciencia-ficción han charlado largamente Juan José Plans, antiguo redactor-jefe de nuestra revista y uno de los escritores españoles más destacados en el cultivo del género; Alfonso Martínez Mena, novelista y cuentista repetidamente galardonado y con un nombre —en los libros y en la prensa, ya que es también periodista de profesión— nada despreciable; José Luis Garcí, autor de varios libros de ciencia-ficción y guionista de TVE; Francisco Izquierdo, otro autor no menos conocido que es además editor y pintor conocido, y Jaime de la Fuente, biógrafo y narrador muy interesado —ahí están sus cuentos en la prensa y las revistas— por todo cuanto con la literatura de ciencia-ficción se relacione.

Todos ellos acudieron puntualmente al saloncito-tertulia que en la redacción de LA ESTAFETA tenemos especialmente destinado a estos **Coloquios**. Y una vez que el temario les fue dado a conocer, sin más intervención por mi parte que la indispensable en un moderador, el **Coloquio** se desarrolló, más o menos, como a continuación transcribo.

**JOSE LUIS GARCÍ.**—Yo no sé lo que es realmente la ciencia-ficción. Lo confieso. Porque a mí me parece que la ciencia-ficción, si tiene una virtud, que ahora veremos si la tiene, es la de que no se la pueda definir, de que no se sabe realmente lo que es. A mí me parece que esto es una virtud, porque entonces es una cosa que nos puede poner incluso nerviosos. Como dice Susan Sontag, el arte tiene la facilidad de ponernos nerviosos. Y la ciencia-ficción lo tiene. Podrían buscarse miles de definiciones como ésta. Pero la verdad es que no hay ninguna. Yo me considero incapaz de definirla.

**MARTINEZ-MENA.**—Lo que imposibilita definir la ciencia-ficción, ¿no podría ser, precisamente, que los límites de la ciencia-ficción están sin perfilar y al no estarlos es de todo punto imposible marcar unas normas, unos puntos que encierren esa definición?

**JUAN JOSE PLANS.**—Bueno, yo creo que no hay ningún género literario cuyos límites puedan establecerse. Si hablamos de géneros literarios para contentar a los críticos y a los eruditos, entonces sí tenemos que decir que hay un género que se llama ciencia-ficción. Ahora bien, si nos ceñimos a nuestra condición de creadores, y creo que todos los que aquí estamos lo somos, me parece que nos importa bastante poco, cuando escribimos una obra, el género a que ésta vaya a pertenecer. La ciencia-ficción no tiene límites, como no lo tiene ningún género literario en cuanto que los géneros nacen después que las obras. Las obras

importantes de la literatura escapan a cualquier encasillamiento en un determinado género.

**JAIME DE LA FUENTE.**—Yo digo una cosa: que aun cuando no haya definición, estoy prácticamente de acuerdo. Lo difícil no es el que haya definición, sino el encontrarla y el decirla. La ciencia-ficción, aparte de esto, es la forma más moderna que conocemos para hablar de lo fantástico. Lo fantástico es uno de los ingredientes de la ciencia-ficción. Debíamos buscar la definición de este género literario o decir al menos a qué se aproxima. Porque si existe un género policiaco y existen otros muchos géneros, convendría saber en qué se diferencian de la ciencia-ficción.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—Hay una contradicción en el propio término: entre ficción y ciencia. Es imposible casar los dos términos. La ficción no puede jugar con la ciencia, porque la ciencia es un mecanismo totalmente concreto. Podría haber una literatura de anticipación. O sea, sobre una ciencia que prácticamente está prevista, anticiparla como literatura. Ahora, mezclar ficción y ciencia me parece que es unir dos términos tan contradictorios que intentar con ellos una definición es algo ya imposible.

**JUAN JOSE PLANS.**—Pero estamos en el problema de siempre. A un individuo, que me parece fue Hugo Garnsbach, un buen día se le ocurrió crear un género y llamarlo ciencia-ficción, y ahí ha quedado el nombre. Se han sacado otros muchos nombres: fantasía científica, anticipa-

# RA DE CIENCIA-FICCION

## Intervienen:

JUAN JOSE PLANS

ALFONSO MARTINEZ MENA

JOSE LUIS GARCI

FRANCISCO IZQUIERDO

JAIME DE LA FUENTE



ción... En fin, de todo. En el fondo todos vienen a decir lo mismo. Como antes decía Jaime de la Fuente, si hablamos de géneros puede tomarse a la ciencia-ficción como la forma más moderna de lo fantástico, como la rama más joven, más actual, dentro del árbol de la literatura fantástica, ya que posee todos los ingredientes de esta literatura, pero completamente actualizados. En un coloquio como éste, ya que todos los que estamos aquí somos escritores, lo que menos nos debiera preocupar es una definición, que es trabajo de los señores eruditos y críticos, puesto que ya va siendo hora de que aporten algo y no hagan oídos sordos a un género que está internacionalmente reconocido. En España, sobre todo, la crítica está bastante alejada de los conocimientos de la ciencia-ficción.

JOSE LUIS GARCI.—Yo quisiera insistir un poco en que a mí me parece que la virtud que tiene la ciencia-ficción es que no debe ni puede producir este tipo de discusiones. A mí, particularmente, me gustaría que nunca pudiera decirse lo que era la ciencia-ficción, porque me parece que ese día la habíamos matado. No como género, porque yo pienso que tan ciencia-ficción puede ser una novela de Wells como puede serlo un cuadro del Bosco o la música de Kachaturian.

JAIME DE LA FUENTE.—Voy a intentar recordar una definición, que en algún sitio he leído y que a mí me pareció bastante buena. Venía a decir que era algo así como un relato en prosa que trataba de una situación del hombre, situación irreal en el mo-

mento presente, pero posible en el futuro. Yo creo que se ajusta a lo que debe de ser la ciencia-ficción.

MARTINEZ-MENA.—Pero al fin y al cabo, la literatura en general puede tener los mismos presupuestos que acaba de señalar Jaime de la Fuente. La literatura fantástica no tiene por qué ser, precisamente, literatura de ciencia-ficción. Yo creo que es ésta una de las razones por las que José Luis Garci no quiere buscarle definiciones a la literatura de ciencia-ficción: y es porque no existe tal. Porque la literatura de ciencia-ficción es literatura: es un límite más, dentro de

la literatura; un margen más, pero literatura.

JOSE LUIS GARCI.—Estoy de acuerdo con todo lo que dices. Pero lo que quiero decir yo es que lo inquietante de un cuento es que sea inquietante. Y me parece que es eso la ciencia-ficción.

JUAN JOSE PLANS.—Concluyendo: que a todos nos importa un bledo esto de los géneros y las definiciones. Lo que importan son las buenas o las malas obras literarias. En cuanto a la segunda cuestión del temario, creo yo que en España los escritores, en general, están bastante alejados

de la literatura de ciencia-ficción. Es decir, que ejercen poco la imaginación. Somos, más bien que fantásticos, fantaseadores de la realidad. Y así nos hemos quedado cortos en el desarrollo de la imaginación, que nuestros clásicos, en cambio, desarrollaron bastante. Se tiende mucho hacia el realismo y todavía no acaba de entrar esto del realismo mágico. Hay mucha afición, eso sí, en cuanto a lectores. Pero en cuanto a escritores, lo que prepondera es el tema de la guerra civil española, que es el que suelen siempre premiar en los concursos literarios.

JAIME DE LA FUENTE.—Estoy de acuerdo con Plans. En el campo editorial tampoco ha habido muchas oportunidades para la literatura de ciencia-ficción. Si hablo por propia experiencia, libros de ciencia-ficción he podido publicar, y digo he podido porque no lo he publicado, pero he podido publicar solamente un libro. Mientras que los artículos y los cuentos los he colocado siempre bien, en periódicos, revistas etcétera. ¿El motivo? Pues no sé cuál es. Pero me imagino que o el editor no ve claro este juego de la ciencia-ficción o que desconfía del éxito que pueda tener entre el público.

MARTINEZ-MENA.—Abundando un poco en lo que tú dices, creo que desde el escritor hasta el crítico; y digo abundando, porque has mencionado la palabra cuento y eso me toca a mí muy de cerca, resulta que el cuento precisamente es un género que tiene muy mala prensa y poco público. Porque la gente, cuando oye la palabra cuento, está

## TEMARIO DEL COLOQUIO

1. ¿Qué se entiende por literatura de ciencia-ficción? Una posible definición.
2. Ambiente de la literatura de ciencia-ficción en España. ¿No ha tenido un parón un tanto imprevisto en los medios literarios?
3. Acogida de la literatura de ciencia-ficción por parte de los editores españoles. ¿Existe un escondido recelo hacia ella? ¿Por qué tantas traducciones y tan escasas obras españolas?

pensando en lo que vosotros estáis pensando ahora mismo. El cuento literario, tal como lo entendemos los que lo hacemos, no es lo que el posible lector cree que les vamos a ofrecer. Con la ciencia-ficción ocurre algo de esto. A mí me interesa la literatura de ciencia-ficción en una vertiente menos común que la normal. Yo diría que hay dos vertientes: una de ellas es la de los platillos volantes y compañía, y la otra es la ciencia-ficción de entresijos para adentro, la ciencia-ficción interna, la ciencia-ficción humana. Por eso yo creo que el editor, el crítico y el público en general, cuando oyen hablar de ciencia-ficción están pensando en platillos volantes o en almas extrañas. Y esa es una de las razones que justifican que la ciencia-ficción no tenga el beneplácito que debería tener.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—Yo, sin embargo, creo que no. Aquí el problema que se plantea es una falta de fe en los escritores con respecto a la ciencia-ficción. Porque si la obra es buena, indudablemente va y entra. La novela de caballería tuvo una preponderancia grandísima. Y la novela de caballería, generalmente, es ciencia-ficción. Más todavía. En los siglos XVII y XVIII, los lunarios, que eran una especie de almanaques, están todos llenos de esto. Y se vendían de tal manera, con una profusión tan grande, que yo he podido comprobar, con datos que manejo ahora para un trabajo que nada tiene que ver con ello; he podido comprobar que se vendían en España, en la España del siglo XVIII, hasta cien mil ejemplares. Algo sorprendente, ¿no? Luego si tuvieran más fe los escritores, los escritores imaginativos, y hubieran obras buenas de ciencia-ficción, no existiría esa crisis.

**JUAN JOSE PLANS.**—¿Y tú crees que realmente un creador se pueda adscribir a ciencia-ficción porque haya más o menos fe en el público?

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—Hablo de la fe del escritor en estos temas.

**JUAN JOSE PLANS.**—Bueno, yo creo que eso es como en el escritor que trata cualquier otra clase de temas. Es decir, si tú tienes fe en hacer un libro de viajes, lo harás aunque no haya ningún lector. Por lo tanto no creo que ese sea el problema que en cuanto a creadores nos atañe.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—Ahí tienes el caso de los autores consagrados. Pocos, poquísimos autores consagrados han tratado los temas de ciencia-ficción.

**JUAN JOSE PLANS.**—En cuanto a autores consagrados actuales, bien sabemos que en España casi ninguno desarrolla la imaginación, sino todo lo contrario: el realismo.

**JOSE LUIS GARCI.**—Yo creo que debiéramos poner el dedo en la llaga en otra cosa. Y es que a la literatura de ciencia-ficción, a nivel mundial, siempre se la ha tildado de ser una literatura ab-

solutamente conservadora y reaccionaria. Probablemente porque era una literatura que se evadía de la realidad. Esto ha venido arrastrándose mucho tiempo. Y habría que ver si la literatura llamada realista era verdaderamente realista. Porque si no lo era, sería más conservadora todavía. Y mucho más reaccionaria, porque no mostraba la realidad. Lo que sí es evidente es que toda novela de ciencia-ficción, como ha estado de un lado manejada por los norteamericanos y han barrido mucho para casa, porque siempre han pintado sus héroes espaciales, que eran norteamericanos, y el espacio, que era un coto de la bandera de los Estados Unidos, era una nueva estrella, porque encima era de ellos, tenía ese inconveniente que para muchos les ha hecho ver que estas novelas eran fascistas absolutamente. De otro lado venía la ciencia-ficción soviética, que aun siendo de ideas, digamos, mucho más abiertas y probablemente muchísimo mejores en un noventa por ciento, tenía el lastre de que, como estaba escrita por científicos, le faltaban amenidad y agilidad y entonces era muy plúmbea y muy cansada de leer. Yo pienso que si hubiera señores que escribieran ciencia-ficción y sacaran novelas grandes, éstas se leerían. Si aquí se hubieran publicado las *Crónicas marcianas*, de Bradbury, por cualquiera de nosotros, aquel que las hubiera escrito estaba situado.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—Bien. Vayamos a la última cuestión. A mí me parece que los editores españoles, en general, no son editores. Son unos señores fabricantes de libros. Entonces pienso que a un señor de éstos, si se le da una buena obra, yo creo que la edita. Vamos, si tiene una vista comercial normal. De todos modos, tal como está definido el editor en España, creo también que es muy difícil colocar una novela de imaginación.

**MARTINEZ-MENA.**—Yo pienso que los editores publicarían libros de ciencia-ficción cuando el público lo pidiera, porque no hacen otra cosa sino dar al público lo que pide. No están en contra de la ciencia-ficción. Lo que pasa es que no hay ningún editor lo suficientemente decidido como para intentar un «boom» de la ciencia-ficción y lanzar una serie de obras elegidas y buenas, que sirvan para acuciar el interés del público. Si esto ocurriera, vendrían otros editores después que lo imitarían.

**JAIME DE LA FUENTE.**—Yo estoy de acuerdo con Paco Izquierdo en eso de que cuando a un editor se le da una cosa buena, ese editor la publica. Pero estoy de acuerdo muy a medias. A la ciencia-ficción le ha faltado una cosa: los premios literarios. Todos sabemos que el negocio editorial en España debe mucho a los premios. Libro con premio es edición segura. El autor premiado se edita siempre mucho más. Pero la ciencia-ficción no ha tenido hasta ahora premios. Un par de ellos conozco yo nada más. Y la prueba es que a quien los tiene le ha ido mejor que a los demás. Ahora, por ejemplo, se ha abierto el concurso este de *La Verdad*, de Murcia, de ciencia-ficción, que patrocina Tomás Salvador. Todos los finalistas se-

rán editados. Tomás Salvador tiene una colección pensada y abierta ya a partir de este concurso. Pero ¿por qué? Por todo lo que supone, en el campo editorial, un premio literario, aunque sólo sea de cincuenta mil pesetas: un premio barato.

**JOSE LUIS GARCI.**—Yo no sé, pero el caso mío debe ser un caso muy particular, porque yo he publicado cuatro libros de ciencia-ficción y, sin atreverme a decir que son buenos, porque probablemente no lo son, su publicación ha sido hecha por tres editores diferentes. Ahora bien, todo esto es un poco lo que decía Paco. Influye todo. La suerte. Entonces al editor le cae bien ese libro y lo publica. Sea de lo que sea. Esto pasa mucho. Sobre todo en un mundo editorial como el de aquí, que es un desconcierto absoluto.

**JUAN JOSE PLANS.**—La experiencia mía más clara es el libro que me publicó Paco Izquierdo, el primero, que fue *La langosta*. De venta no sé qué tal anduvo, supongo que muy corriente. Pero de crítica, en cambio, supuso para mí un lanzamiento y no puedo pedir más. Yo creo que en España, más que problema de editor, esto de la literatura de ciencia-ficción es problema de autor. Lo que ocurre es que en España hay muy pocos autores de ciencia-ficción. Sin embargo, en otros países hay autores que son avasallantes en cuanto a creación. Están en todas partes. Y aquí somos pocos y escribimos poco. Yo estoy con Garci en lo que dice de los editores. Yo he publicado varios libros en distintas editoriales y nunca he tenido dificultad en publicar porque mis libros fueran de ciencia-ficción o no. Sólo se ha tenido en cuenta la calidad del libro.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—En una editorial en la que también trabajo hemos hecho una antología en la que estáis casi todos. Es una antología en dos tomos, cara para la calidad del libro, incluida en una colección muy distinta. Pues bien, lo sorprendente de esta antología es que se han vendido como mucho casi en un trescientos por ciento con respecto a los demás libros. En esa antología hay una nómina grandísima de escritores. Y yo estoy completamente seguro de que ningún editor ha pedido directamente a ninguno de esos escritores, de esa antología o de otras que se han publicado en España, un libro de este género.

**JUAN JOSE PLANS.**—Bueno, pero yo creo que ese es un problema general. Porque tan difícil es publicar un libro de ciencia-ficción como de cualquier otro género.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—Pero ha habido una especie de etapa en que la literatura de ciencia-ficción andaba muy en candelero, y que se podía haber aprovechado. Y haber dejado unos cientos de autores.

**JUAN JOSE PLANS.**—Andaba en candelero, pero en un término muy reducido, tanto en escritores como en lectores. En esto hemos coincidido en más de un coloquio universitario los pocos que

nos interesábamos, escritores o lectores, por la ciencia-ficción. En los sitios donde se venden libros, caros o baratos, donde se leen libros de otra manera, ahí es muy distinto el problema. La ciencia-ficción estaba en candelero. Y sigue estándolo. La prueba está en que repetidamente se habla mucho de la ciencia-ficción y se la nombra mucho no sólo en artículos, sino que para relacionar cualquier cosa se dice que esto o aquello es parecido a la ciencia-ficción. Es decir, que todo sigue igual. Y si te vas a cualquier librería interesante, que importe bastantes libros de hispanoamérica, veremos que dispone de colecciones importantes,



**«A la ciencia-ficción le ha faltado una cosa: los premios literarios. Todos sabemos que el negocio editorial en España debe mucho a los premios.»**

**(JAIME DE LA FUENTE)**

como, por ejemplo, «Minotauro», donde se ha publicado *La naranja mecánica* o *Playa terminal*.

**JAIME DE LA FUENTE.**—Yo insisto en una cosa. Al margen de que no sé reducir a términos estadísticos los esfuerzos que nos cuesta publicar cada libro de ciencia-ficción, lo que sí que puedo asegurar es que de los libros que hay publicados, la mayoría son traducciones. Y esto desde luego no creo que resulte porque los autores españoles sean peores que los extranjeros. La prueba es que hay cosas traducidas que son pésimas, que son la infraciencia-ficción y que siguen con sus platillos volantes, con sus marcianos de colores, etcétera. El público se dirige hacia este tipo ciencia-ficción, que es nefasto para la propia ciencia-ficción y para los autores de verdad.

**JUAN JOSE PLANS.**—Se dirige a esta ciencia-ficción como se dirige al fotorromance y a Corín

Tellado. Eso no cabe duda. Pero vamos. Digamos que son otros problemas, que eso es distinto.

**JOSE LUIS GARCI.**—Lo que pasa es que una novela de marcianos, con bestias estelares y chicas en minifalda, porque la ciencia-ficción es la precursora de la minifalda y lo recuerdo muy bien de mis lecturas de pequeño, que así vestían las chicas y así se las dibujaba; una novela de esas, digo, debe tener más atractivo para el gran público, sobre todo en las librerías de ferrocarriles y demás quioscos donde tanto se venden. Entonces, una novela bien editada y que sea una novela aceptable, bien escrita, eso

co. Y aquí llegamos a una cosa que a mí me parece muy importante en la ciencia-ficción, y es que se trata de un género que posibilita, como muy pocos, el que se puedan decir y mostrar una serie de cosas con gran dimensión de futuro que actualmente no se pueden decir no solamente en España, sino en cualquier otro país a niveles políticos, a niveles religiosos, etcétera.

**JUAN JOSE PLANS.**—Salvando la ciencia-ficción mala, la ciencia-ficción de monstruos y demás bobadas, yo creo que estamos ante un género bastante intelectual y que hay autores muy difíciles de leer. No diré un

con una especie de ciencia-ficción de tipo intelectual, religioso, apoyada toda en cosas apócrifas de la Biblia o algo así, que el público está dispuesto a encajar no como evasión, sino como problemática futura, como ya se apuntó antes aquí. Y sería interesantísimo dar esto al público literariamente y no como mandanga.

**JUAN JOSE PLANS.**—Desde que el hombre ha comenzado a conquistar el espacio, se han abierto unas posibilidades infinitas al género humano, que ha cambiado totalmente la filosofía, el modo de pensar. Cuando Galileo y

ta por ciento de la ciencia-ficción, que es totalmente futurista. **JOSE LUIS GARCI.**—Bien, vamos a resumir para ya acabar. Y creo que todo esto se podría resumir en que el mundo lo que necesita es que se le renueve un poco la capacidad de asombro. Y esto sí que puede cumplirlo una literatura nueva que plantee problemas humanos de un hombre nuevo, no necesariamente porque vaya a salir al espacio, aunque esté preparada la gran aventura, sino porque realmente ha habido una serie de factores muy importantes en el siglo veinte que están preparando a un tipo de personas que van a vivir en un medio muy diferente del que vivi-



«En España los escritores están bastante alejados de la literatura de ciencia-ficción. Somos, más bien que fantásticos, fantaseadores de la realidad.»

(JUAN JOSE PLANS)



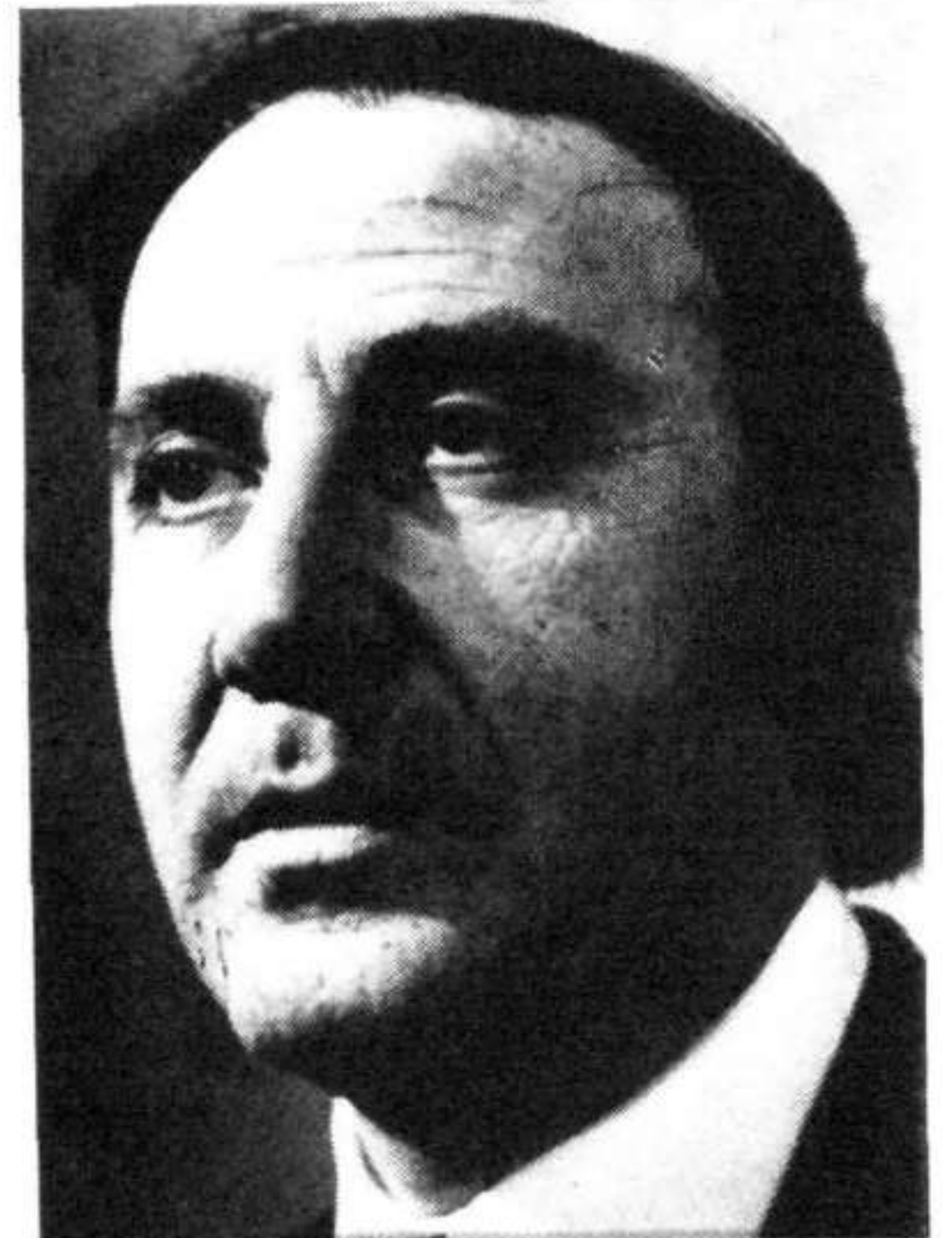
«Hubo una etapa en que la literatura de ciencia-ficción andaba muy en candelerero, que se podía haber aprovechado y haber dejado unos cimientos de autores.»

(FRANCISCO IZQUIERDO)



«Yo pienso que tan ciencia-ficción puede ser una novela de Wells como puede serlo un cuadro del Bosco o la música de Kachaturian.»

(JOSE LUIS GARCI)



«Los pocos lectores que hay de literatura de ciencia-ficción se acercan a ésta como se acercarían a otro tipo de literatura que fuera de evasión absoluta.»

(ALFONSO MARTINEZ MENA)

ya es más difícil de encontrar, entre otra razón porque los que escribimos ciencia-ficción en España somos escritores de fondo corto y apenas si hacemos novela. Lo que más se hace son relatos. Y un relato puede salir más o menos bien. Una novela es más difícil.

**JUAN JOSE PLANS.**—Precisamente porque el autor español, no de ciencia-ficción sino de todo género, no vive generalmente de la literatura. Y entonces, como hay que trabajar en otras cosas, somos cortos en producción.

**JOSE LUIS GARCI.**—Lo que sí creo es que el género es un género muy apasionante y que interesa mucho. Porque los impactos más grandes causados en televisión, en España concretamente, han sido gracias a la ciencia-ficción. Los programas de Ibáñez Serrador, las adaptaciones de cuentos de autores clásicos, siempre han sido los que han interesado a mayor cantidad de públi-

Bradbury, pero sí un Borroughs, por ejemplo. Y esto requiere un público intelectual que en España es bastante minoritario. Y claro, las tiradas son cortas.

**MARTINEZ-MENA.**—Yo pienso que los pocos lectores que hay de literatura de ciencia-ficción, se acercan a ella como se acercarían a cualquier otro tipo de literatura que fuera de evasión absoluta. Y como es muchísimo más fácil evadirse con una novela de «rodeo» o del «Coyote», de esas que creo hay todavía, pues entonces se leen una novela rosa como evasión y así les resulta más cómodo y fácil, con menos esfuerzo mental, que introducirse en el campo de la terminología más o menos pseudocientífica que se emplea en las novelas de ciencia-ficción.

**FRANCISCO IZQUIERDO.**—De todos modos, la gente siente un atractivo especial por estos temas. Tengo entendido que van a salir una serie de fascículos

Copérnico aseguraron que nosotros no éramos el ombligo del Universo, la gente también comenzó a pensar de modo distinto. Y como cada vez es más evidente esto, nos fascina más este alrededor; no sólo la ciencia-ficción del Universo cósmico en que vivimos, sino también la ciencia-ficción del mundo interno que el hombre esconde, que es quizá más importante todavía.

**JAIME DE LA FUENTE.**—Yo estoy de acuerdo en que el protagonista verdadero de la ciencia-ficción es el hombre, el hombre con toda su problemática. Y el interés del lector en este sentido está en que el presente le importa bastante poco. Sin embargo, se siente muy atraído por su pasado, el cual la ciencia-ficción intenta muchas veces descifrar. Este tipo de biblias pseudo-científicas que tratan de explicar todo por medios de ciencia-ficción. Y se siente también muy interesado por el futuro de esta humanidad, y ahí está el otro cincuen-

mos ahora. Plantear ese medio, decir cómo va a ser tal desarrollo, creo que es una de las tareas importantes, humanísticamente, que puede exponer una verdadera literatura de ciencia-ficción.

**JUAN JOSE PLANS.**—Bueno, voy a cerrar yo. Y cierro diciendo que la ciencia-ficción es importante porque ha tocado un punto, digamos humano, que era el que más interés podía tener en relación con el futuro. Y es que desde este presente, que también interesa a la ciencia-ficción porque desde él podemos realizarnos para el futuro, el saber que la posibilidad de no estar solos en el Universo cambia todas las ideas, toda la filosofía que poseemos acerca de la cualidad humana, relacionándonos no sólo con el futuro, sino también con el pasado, ese pasado de la Tierra por el que ya sabemos que el día que el mundo muera no va a pasar nada en el Universo, sino que el Universo va a seguir y seguir y seguir...

# MEXICO

## LE ESPERA CON SU MAGICO ESPLENDOR

UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

### AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

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





# HISPANISTAS en el MUNDO



## THEODORE S. BEARDSLEY, Jr.

Por Charles FAULHABER

Joven, de cabello rojizo, sonriente y animado en su conversación, el director de la Hispanic Society of America, Theodore S. Beardsley, Jr., tiene su despacho en el edificio neoyorquino, sede de la institución. La sala está dominada por un retrato al óleo de don Marcelino Menéndez y Pelayo, por Joaquín Sorolla. Completamente desemejantes en aspecto físico y tradición cultural, don Marcelino y Beardsley ofrecen, salvando las edades, grandes parecidos y paralelos: la dirección de importantes instituciones culturales, don Marcelino, la Biblioteca Nacional, Beardsley, la Hispanic Society; el amor apasionado por los libros y por el rigor bibliográfico; un común interés por la cultura grecolatina en España durante el período clásico de su literatura, recuérdense, en efecto, la *Bibliografía hispanolatina clásica* del insigne polígrafo y las *Traducciones hispano-clásicas impresas entre 1482 y 1699* de Beardsley, primer intento serio de estudiar el tema después de que Menéndez y Pelayo sentara sus cimientos.

No es raro que este tema atraiga a un joven intelectual español del siglo XIX; lo es mucho más que atraiga a un joven norteamericano al mediar el XX. Beardsley nació el 26 de agosto de 1930 en East St. Louis, Illinois, muy alejado de los tradicionales centros del hispanismo norteamericano y alejado asimismo de las regiones en que las tradiciones

hispánicas siguen hoy vigentes (Tejas, Nuevo Méjico, Arizona, California). ¿Cómo llegó a dedicarse a la literatura española? Beardsley mismo dice que se interesó primero por la cultura hispanoamericana en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial cuando el estudio del español estaba de moda debido a la «política del buen vecino» de los EE. UU. con los países del Sur. También la tradición familiar le encauzó hacia el mundo académico. Su abuelo, Frank Grenville Beardsley, doctor en filosofía y teología y pastor protestante, fue autor de varios libros religiosos. Su padre, también universitario, sirvió de vicepresidente y tesorero de una importante sociedad anónima (Textron, Inc.) y puso sus conocimientos económicos al servicio del gobierno francés a finales de la Segunda Guerra Mundial, recibiendo por sus esfuerzos el nombramiento de *Chevalier de l'Ordre Économique*. Finalmente, una maestra excelente, Marie J. González, supo comunicarle su entusiasmo por el español durante sus años de colegio secundario en el University City High School de St. Louis.

Así, al matricularse en Southern Illinois University (Carbonale, Illinois) en 1949, ya sabía Beardsley que quería especializarse en lengua y literatura españolas. Durante los tres años de su carrera allí estudió principalmente con dos profesores, la

chilena Fresia Fierro y J. Cary Davis, literatura hispanoamericana con aquella y filología románica, lingüística hispánica y literatura española con éste. Le interesaba entonces más la literatura hispanoamericana que la española. Estos años tenían importancia en otro sentido porque allí en la universidad conoció a la muchacha que iba a ser su esposa, Lenora Jane Fierke. Como pasa, a veces, el encuentro fue resultado directo de los intereses académicos de los dos, ya que se conocieron en una clase de conversación española dirigida por la profesora Fierro.

También estudió francés y supo aprenderlo tan bien que al licenciarse (con el título de B.S.) en junio de 1952 recibió una oferta de enseñar en Francia como ayudante de inglés. Fue destinado al Lycée Wilson en el pueblo de Chaumont, casi en la región de los montes Vosgos, a unos 100 kilómetros al norte de Dijon. Estuvo allí durante el curso 1952-1953; y a base de sus experiencias escribió su primer artículo, más bien nota, «Música en la clase» (1957), que versaba sobre la eficacia pedagógica del empleo de la música en la enseñanza de las lenguas (véase la «Bibliografía» para detalles de ésta y otras obras suyas). También hizo su primera visita a España a fines de ese año. Con dos compañeros viajó en *jeep*, haciendo un recorrido de Cataluña a Madrid y saliendo luego por San

Sebastián. España le impresionó profundamente, la encontró tal como la había soñado con castillos imponentes y pequeños pueblos esparcidos sobre la meseta áspera y dura.

En el otoño de 1953 Beardsley volvió a los estudios, matriculándose en Washington University (St. Louis) con la ayuda de la beca Max Bryant y con una doble especialidad en español y francés. Le tentaba la idea de hacer estudios comparativos, idea que resultó en una tesina sobre las «Tendencias de la poesía contemporánea de Hispaniola» (1954), un estudio de la poesía en la República Dominicana y en Haití. Entre sus profesores en Washington University se contaban figuras tales como el galdosiano Sherman H. Eoff; Alejandro Ramírez Araujo, especialista en el Siglo de Oro; el latinoamericanista Claude E. Hulet, y el profesor de francés Bruce A. Morrissette. Los dos últimos dirigieron su tesina. Recibió el título de M.A. en junio de 1954.

Al año siguiente se casó con la señorita Fierke en Heidelberg, Alemania, donde Beardsley hacía su servicio militar como traductor del francés y analista de inteligencia militar en el Cuartel General del Ejército Norteamericano en Europa. Su primogénito, Ted (más formalmente, Theodore S. Beardsley III). Nació en Heidelberg en el verano de 1956. (Tienen ya otros dos hijos: Mark,

nacido en 1961 y Mary Elizabeth, nacida en 1968.) Sus deberes militares, que incluyeron la redacción de un manual sobre el armamento soviético, le dejaban tiempo suficiente para seguir estudios de español en la Universidad de Heidelberg, donde trabajó con Fernando Díaz-Plaja sobre el romanticismo y el teatro español moderno.

Licenciado del ejército, volvió a sus estudios de doctorado en la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia, sirviendo allí también de ayudante de instrucción durante el curso 1956-57. El año siguiente aceptó un puesto de instructor de francés y español en Rider College (Trenton, Nueva Jersey), pequeño colegio universitario. Durante los cuatro años que trabajó en su doctorado, llegó a ser allí profesor asociado y jefe del departamento de lenguas modernas.

Beardsley ha explicado las razones que le llevaron a matricularse en «Penn»: En primer lugar, era y es una de las pocas universidades norteamericanas que ofrece un doctorado en lenguas y literaturas romances, en vez de un doctorado más limitado en francés o en español solamente. La literatura española tiene rasgos únicos, pero también semejanzas innegables con las otras literaturas romances; y el conocimiento de éstas ayuda al estudio de aquélla. En segun-



do lugar, el claustro del departamento de lenguas románicas de la Universidad de Pennsylvania era de los más distinguidos del mundo. A la sazón enseñaban allí Otis H. Green, especialista en el Siglo de Oro; Arnold G. Reichenberger, especialista en la comedia; Joseph E. Gillet, editor de las *Obras* de Torres Naha-

rró; el filólogo Edwin B. Williams y Gustavo Correa, especialista en literatura española moderna. Green y Reichenberger dirigieron en conjunto su tesis y fueron quienes tal vez más influyeron en el desarrollo de Beardsley como investigador; su cambio de interés de la literatura hispanoamericana moderna a la espa-

ñola del Siglo de Oro seguramente a ellos puede atribuirse también. Beardsley ha escrito hace poco: «De ninguna manera puedo quejarme de falta de buenos maestros.»

Durante esta época Beardsley publicó ya su primer estudio de investigación literaria, «El personaje ilógico en el teatro español contemporáneo» (1958), discutiendo en él los personajes que se escapan del autor o que no parecen tener una función bien motivada dentro del asunto de la obra. Surgió el artículo a consecuencia de otro de Gillet sobre «The Autonomous Character in Spanish and European Literature».

Desde luego, el joven erudito dedicaba la mayor parte de su tiempo a las investigaciones que iban a resultar en su tesis, «Traducciones hispano-clásicas impresas entre 1482 y 1699: Un estudio de los prólogos y una bibliografía crítica» (1961), que empezó como trabajo de seminario para Reichenberger. La tesis como tal está inédita, pero Beardsley ha seguido trabajando la misma materia y publicando sobre ella libros y artículos sueltos. Así, por ejemplo, «Traducciones hispano-clásicas (1491-1693) en la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania» (1963) y «El primer catálogo de traducciones hispano-clásicas: Tomás Tamayo de Vargas, 'A los aficio-

## obras publicadas de Theodore S. Beardsley, Jr.

### A) Libros y artículos:

- «Trends in the Contemporary Poetry of Hispaniola». Unpub. M. A. thesis. Washington University. St. Louis, 1954.
- «The Illogical Character in Contemporary Spanish Drama». *Hispania*, 41 (1958), 445-448.
- «Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699: A Study of the Prologues and a Critical Bibliography». Unpub. Ph. D. diss. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1961.
- «Hispano-Classical Translations (1491-1693) at the Library of the University of Pennsylvania». *The Library Chronicle*, 29 (1963), 16-29.
- «The First Catalog of Hispano-Classical Translations: Tomás Tamayo de Vargas, 'A los aficionados a la lengua española'». *Hispanic Review*, 32 (1964), 287-304.
- «Rubén Darío and the Hispanic Society: The Holograph Manuscript of ¡PAX!». *Hispanic Review*, 35 (1967), 1-42.
- «Rubén Darío y la Sociedad Hispánica: El manuscrito ológrafo de ¡PAX!». Tr. Ernesto Mejía Sánchez, en *Estudios sobre Rubén Darío*. México, 1968. Páginas 432-457.
- «Homero Serís (1879-1969)». *Hispanic Review*, 37 (1969), 549-565.
- «Manuel de Falla's Ecore for Calderón's *El gran teatro del mundo*: The Autograph Manuscript». *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969), 63-74.
- Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699.** A Modern Humanities Research Association Monograph. Duquesne Studies Philological Series, 12. Pittsburgh, Pennsylvania: Du-

quesne University Press; Louvain: Editions E. Nauwelaerts, 1970.

«Ramón Menéndez Pidal and the Hispanic Society». *Hispanic Review*, 38 (1970), núm. v, 3-13.

«The Life and Passion of Christ in Galdós' *Misericordia*». En: **Homenaje a Sherman H. Eoff**. Madrid: Editorial Castalia, 1970. Págs. 39-58.

**Tomás Navarro Tomás: A Tentative Bibliography (1908-1970).** Cuadernos del Centro de Estudios Hispánicos, 1. Syracuse, New York, 1971.

«El estreno mundial de *María Sabina*: Apuntes bibliográficos». **Papeles de Son Armadans**, 60 (marzo 1971), núm. clxxx, páginas 321-336.

«The Classics and Their Spanish Translators in the Sixteenth Century». *Renaissance and Reformation*, 8 (1971), 2-9.

«Clara Louisa Penney». *Hispanic Review*, 39 (1971), 349-356.

«El hispanismo universitario en los Estados Unidos». **La Estafeta Literaria** núms. 480-485 (15 noviembre 1971-1 febrero 1972).

«An Interview with Camilo José Cela». Tr. Eva Kronik. *Diacritics*, II (1972), 42-45.

«The Hispanic Society of America». **La Estafeta Literaria** número 486 (15 febrero 1972), 26-29.

«De re librorum». **Apollo**, XCV (1972), 292-296.

«El sacramento desautorizado: **El hombre deshabitado**, de Alberti, y los autos sacramentales de Calderón». En: **Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche**. Bern-München, 1972 (en prensa).

**Hispano-Classical Poetic Theory (1496-1698).** Renaissance Reprints No. 1. Otis H. Green, ge-

neral editor. San Francisco: Audax Press. (En prensa.)

«Epicteto y Focílides de Quevedo: Un manuscrito de fines del siglo XVIII». **Nueva Revista de Filología Hispánica**. (En prensa.)

### B) Notas y reseñas:

«Music in the Classroom». **Modern Language Journal**, 41 (1957), 48.

«The Huntington Pre-Doctoral Fellowships». *Hispania*, 49 (1966), 508; 50 (1967), 571; 51 (1968), 544; 52 (1969), 493; 54 (1971), 165 y 938.

Res. de: James Kleon Demetrius, **Greek Scholarship in Spain and Latin America** (Chicago, 1965). *Hispanic Review*, 35 (1967), 372-378.

«Homero Serís». *Hispania*, 52 (1969), 123; *Revista Interamericana de Bibliografía*, 19 (1969), 345-346.

«Clara Louisa Penney». **Library of Congress Information Bulletin**, 29 (12-XI-1970), núm. 45, 611-612; *Hispania*, 54 (1971), 164-165; **Inter-American Review of Bibliography**, 21 (1971), 244-245.

«Clara Louisa Penney». Tr. anón. **ABC** (28-X-1970).

«Forward». **The Catalogue of the Hispanic Society of America. First Supplement**. Vol. I. Boston: G. K. Hall, 1970, pág. iii.

Res. de: James R. Chatham and Enrique Ruiz-Fornells. **Dissertations in Hispanic Languages and Literatures. An Index of Dissertations Completed in the United States and Canada, 1876-1966**. (Lexington: The University Press of Kentucky, 1970). *Hispania*, 54 (1971), 599-600.

«The Final Version of Homero Serís, **Nuevo Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos**, fascículo segundo». *Hispanic Review*, 39 (1971), 444-445.

### C) Discos, grabaciones y entrevistas de radio y televisión:

«La Hispanic Society of America». Con Ernesto da Cal. **The Voice of America** (dic. 1965).

«Columbus Day and the Hispanic Society». Con Duncan Mac Donald. **WOXR** (26-X-1966).

«The Hispanic Society of America». (Cinta-guía.) (Oct. 1966; rev. oct. 1971).

«La Hispanic Society of America». Con Amador Marín. **The Voice of America** (28-XII-1966).

**Charla con Camilo José Cela.** Disco; 33 1/3 rpm. Texto impreso, 14 págs. Archive of Recorded Voice 001. New York, 1966.

«Rubén Darío y la Hispanic Society». Con Ernesto da Cal. **The Voice of America** (15-III-1967).

«The Hispanic Society of America». **Portfolio: WNYV-TV**. Con Jules Baker. (19, 26, 29-II-1968; 2-III-1968).

«Introducción» a **La vida es sueño**, auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca. Producción de Barnard College y Columbia University. **WNJU-TV** (13-IV-1968).

«The Museum of Natural History». Cinta-guía.) New York, abril 1968.

«Spain's Cultural Influence in the United States». Con Peter Bloch, Eugenio Florit, Diana Ramírez de Arellano y Antonio Serrano. **WRVR** (9-XII-1968).

nados a la lengua española' (1964) En éste, Beardsley rectifica los lapsus cometidos por Tamayo de Vargas en su lista confeccionada c. 1627. El más importante de estos estudios apareció con el título de *Traducciones hispano-clásicas impresas entre 1482 y 1699* (1970), una lista anotada de 216 traducciones de los clásicos con la fecha de la primera edición y las impresiones posteriores, seguida de un estudio explicativo. Analiza la popularidad de estas traducciones y sus altibajos a lo largo de los años; y precisa las épocas de mayor actividad de traducción en el reinado de Juan II y la primera mitad del de Felipe II. Atribuye la falta de traducciones durante el período tradicionalmente considerado como el apogeo del Renacimiento en España, los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V al mayor interés de Nebrija y sus secuaces en el humanismo de tipo italianizante, o sea, el trabajo directo con los textos latinos y griegos. Como complemento al análisis de las traducciones también estudia los mecenas a quienes iban dedicadas y detalla las obras clásicas no traducidas al español. Siguen un apéndice cronológico de impresiones y unos cuidadosos índices de autores, traductores y patronos. Beardsley ha complementado dicho estudio bibliográfico con una antología de los prólogos en que

los traductores discuten sus ideas sobre teoría literaria: *Teoría poética hispano-clásica (1496-1698)*, *Una antología de prólogos* (en prensa). Un estudio preliminar ya ha aparecido como artículo aparte, «Los clásicos y sus traductores españoles en el siglo XVI» (1971). Pone de manifiesto el cuidado con que los traductores establecieron su ortodoxia a pesar de traducir obras paganas, su creencia en la traducción como valor casi patriótico, la pugna entre historia verdadera y ficción poética y la concomitante entre el provecho y el deleite.

Al doctorarse en 1961, Beardsley aceptó un puesto de profesor ayudante de español en su *alma máter*, Southern Illinois University. El año siguiente se trasladó a la Universidad de Wisconsin (Madison, Wisconsin), uno de los centros tradicionales del hispanismo en los EE. UU. desde la fundación allí, por Antonio G. Solalinde, del Seminario de Literatura Medieval Española. Pasó en Madison tres años de profesor ayudante y allí estuvo cuando en verano de 1964 la junta directiva de la Hispanic Society of America le nombró director de dicha sociedad. Tenía a la sazón treinta y tres años.

Debieron ser varias las razones que influyeron en la selección de Beardsley para esa dirección. En primer lugar, ya

conocía la biblioteca de la Society por haber trabajado mucho en ella durante las investigaciones para su tesis doctoral; y su orientación bibliográfica encuadraba bien con los requisitos científicos de su nuevo puesto. Desde luego, debió ser bien recomendado por sus profesores de la Universidad de Pennsylvania y sus colegas de la de Wisconsin.

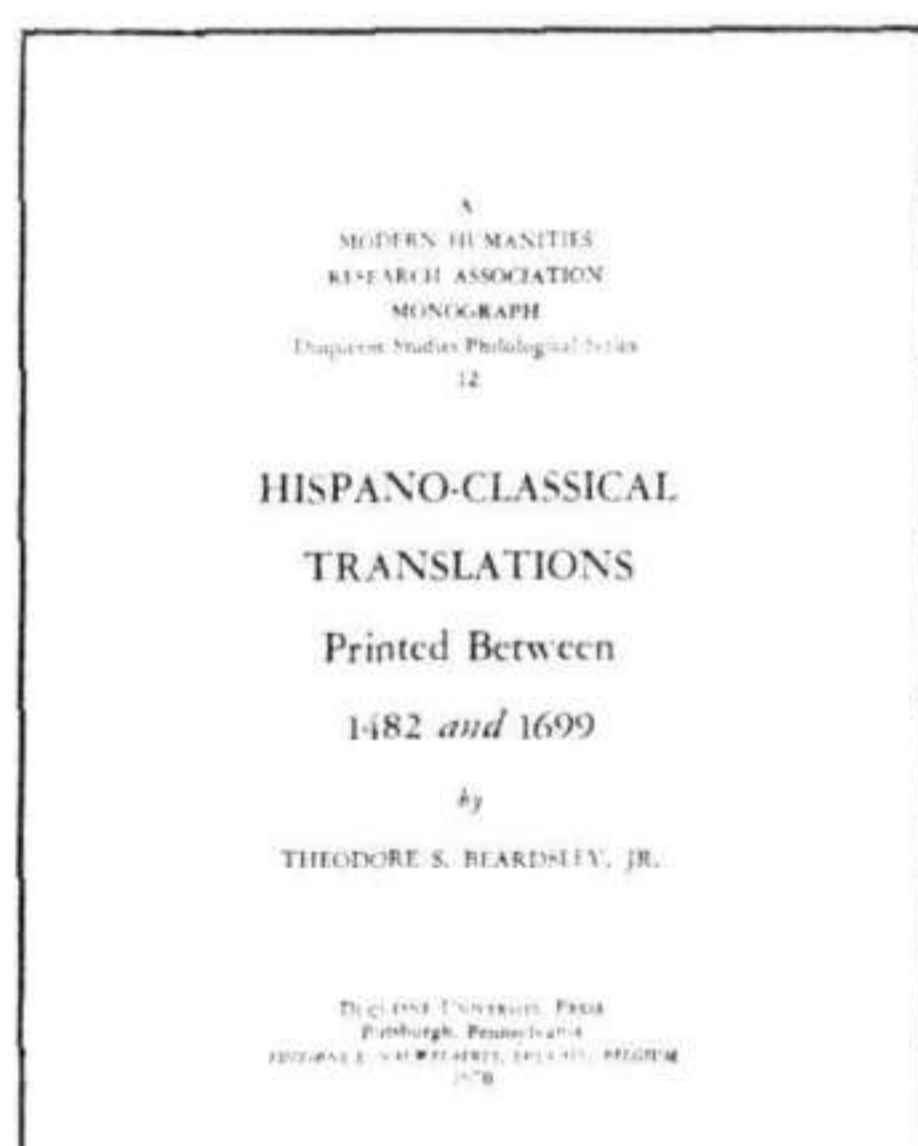
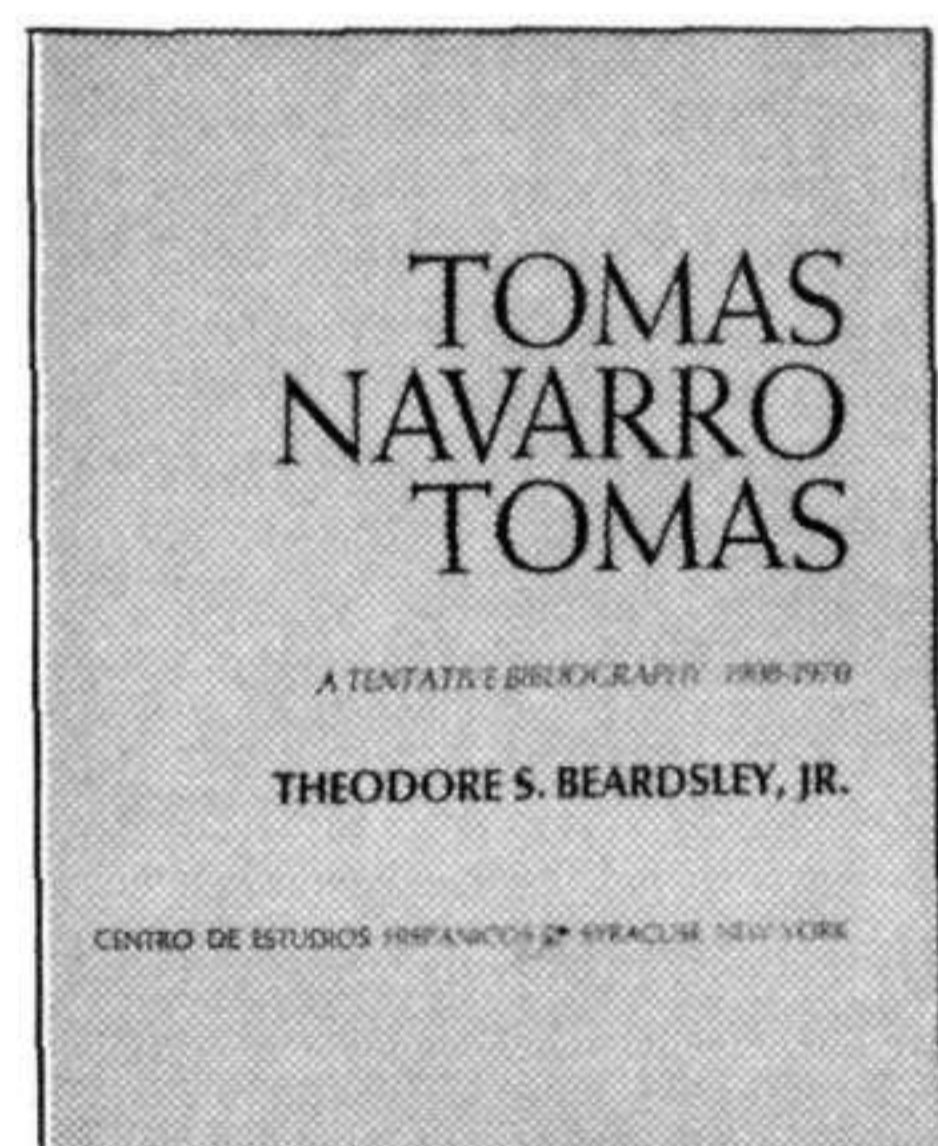
Pero no puede menos de pensarse que fueron precisamente su juventud, su energía y su falta de prejuicios sobre lo que un museo-biblioteca «debía» ser lo que más debió inclinar a la junta en su favor, a pesar de su relativa falta de experiencia administrativa. Si se examinan las actividades de la Society en los seis años que Beardsley lleva de director, se verá que ha logrado imponerles un sesgo nuevo. Sigue siendo de primerísima importancia el aspecto de servicio al mundo de la erudición hispánica, ya tradicional de la Society, como se ve en la publicación de obras tales como Clara Louisa Penney, *Printed Books, 1488-1700 in the Hispanic Society of America* (1965), *An Album of Selected Bookbindings* (1967); Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los Manuscritos Poéticos Castellanos de The Hispanic Society of America* (1965-1966); Beatrice Gilman Proske, *Juan Martínez Montañés,*

*Sevillian Sculptor* (1967); Alice Wilson Frothingham, *Tile Panels of Spain (1500-1650)* (1969); *The Catalogue of the Hispanic Society of America. First Supplement* (1970); Priscila E. Muller, *Jewels in Spain, 1500-1800* (1972); y en la reimpresión de obras esenciales agotadas desde hace mucho tiempo, tales como las *Obras poéticas*, de Góngora, editadas por Raymond Foulché-Delbosc (1970), A. R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours* (1970), y las ediciones facsimiles de las primeras ediciones del *Quijote*, de 1605 y 1615 (1968), de la edición de la *Celestina*, de 1499 (1970) y del *Cancionero de Baena* (1971). También bajo el impulso de Beardsley la Society ha instituido becas anuales para jóvenes doctorandos que quieran trabajar en los fondos de la misma, becas que han fomentado muy eficazmente el estudio de la literatura del Renacimiento y Siglo de Oro en los EE. UU. Un programa complementario de la Fundación Tinker manda a jóvenes españoles a la Society para el estudio de las letras hispano-americanas.

Pero cada vez se pone más en evidencia el concepto que tiene Beardsley de la Society como medio para la diseminación y popularización de la cultura española en los Estados Unidos. Así uno de sus primeros actos como director fue la grabación magnetofónica de una guía para los visitantes del museo de la Society. Del mismo estilo es la colección de diapositivas de los tesoros artísticos de la Society que pueden proyectarse junto con un disco comentario, al objeto de que sin ir a Nueva York pueden examinarse dichos tesoros. Otro proyecto ha sido el rodaje de producciones universitarias de los autos *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* de Calderón y una película sobre Jorge Guillén, *Fe de vida*. Estas películas se alquilan a precios módicos a colegios y universidades que quieren exponer sus estudiantes a la realidad vivida de la literatura española. Tal vez el proyecto de mayor envergadura de este tipo ha sido la producción de la «tragifonía» *María Sabina*, de Camilo José Cela y Leonardo Balada en Carnegie Hall, la sala de más prestigio de Nueva York, en abril de 1970. Sin la intervención activa de Beardsley y la Society esta producción no hubiera podido realizarse.

Una faceta más personal de esta actividad popularizadora de Beardsley son las numerosas entrevistas radiofónicas y televisadas en que ha explicado las actividades y funciones de la Society y diversos aspectos de la cultura española al público norteamericano. También reflejan esta actividad sus conferencias fuera de Nueva York en centros universitarios grandes y pequeños o ante organizaciones culturales. Los temas de ellas versan sobre la obra de la Society o sus propias investigaciones literarias. Tampoco ha abandonado Beardsley por completo la labor docente, ya que es profesor adjunto de español en New York University y en Columbia University, ambas en Nueva York.

Dejando aparte esta ya ingente labor administrativa y de popularización, Beardsley ha continuado sus propios trabajos de investigación. Ya se han mencionado los que tratan de la cultura hispano-clásica. Como era de es-



- «Don Quijote y los libros de caballería». Conferencia (3-XII-1969). Extractos televisados para la serie «La enseñanza del español en los Estados Unidos», de **Radio y Televisión Españolas. Una visita a The Hispanic Society of America.** Disco; 33 1/3 rpm. Texto impreso, 19 págs. 62 diapositivas (35 mm.). Archive of Recorded Voice 003. New York, 1969.
- «La escultura de Mesoamérica antes de Cortés». The Metropolitan Museum of Art. Cinta-guía.) New York, noviembre 1970.
- «La Hispanic Society of America». Con Rita Medina. **Rendez-vous en Nueva York: WNJU-TV** (5-III-1970).
- «La película de **El gran teatro del mundo**, de Calderón». Con Rita Medina. **Rendez-vous en Nueva York: WNJU-TV** (20-III-1970).
- «**María Sabina**: Entrevista con Leonardo Balada y Theodore S. Beardsley, Jr.». Con Amador Marín. **The Voice of America** (marzo 1970).
- «**María Sabina**: Interview with Leonardo Balada and Theodore S. Beardsley, Jr.». Con Peter Bloch.

- WRVR, Riverside Radio** (7-IV-1970).
- «El español en Nueva York». **Las noticias con Kevin Corrigan: WNJU-TV** (22-VII-1970).
- «Obras maestras de cincuenta siglos». The Metropolitan Museum of Art. (Cinta-guía.) New York, enero 1971.
- «The National Gallery of Art». (Cinta-guía.) Washington, D. C., mayo 1971.

#### D) Conferencias:

- «Manuel de Falla's Score for Calderón's **El gran teatro del mundo**». 21st University of Kentucky Foreign Language Conference. Lexington, Kentucky, 26-IV-1968.
- «El sacramento desautorizado: **El hombre deshabitado**, de Alberti, y los autos sacramentales, de Calderón». 23d University of Kentucky Foreign Language Conference. Lexington, Kentucky, 24-IV-1970.
- «The Hispanic Society of America». Western Connecticut State College. Danbury, Connecticut, 10-II-1970.

- «La Sociedad Hispánica de América». Asociación Pro-Cultura Hispánica-Puertorriqueña. New York, 24-V-1970.
- «Spanish Paintings and Spanish Books: The Hispanic Society of America». University of Wisconsin, Madison, Wisconsin, 6-XI-1970; Emith College, Northampton, Massachusetts, 21-X-1971; Rider College, Trenton, New Jersey, 27-X-1971.
- «The Classics and their Spanish Translators in the Sixteenth Century». 85th Annual Meeting of the Modern Language Association of America. New York, 29-XII-1970.
- «Cuadros y libros españoles: The Hispanic Society of America». El Ateneo Puertorriqueño de Nueva York. New York, 3-IV-1971.
- «The Library Collection of the Hispanic Society». Yale University, New Haven, Connecticut, 6-IV-1971; Southern Illinois University, Carbondale, Illinois, 16-IV-1971; University of Connecticut, Storrs, Connecticut, 10-V-1971.

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

# BORGES Y EL FUTBOL, "LA OTRA CASA DE MAZON", PREMIO PARA LERA Y LOS JILGUEROS

perar, la mayor parte de los demás llevados a cabo después de asumir la dirección de la Society versan sobre los fondos o actividades de la misma. Así, en «Rubén Darío y la Hispanic Society: El manuscrito ológrafo de ¡PAX!», ha estudiado detenidamente los sucesos en torno a la lectura del poema por Darío en Columbia University, patrocinado por la Society, el 4 de febrero de 1915, y a continuación con toda minuciosidad bibliográfica, la versión preliminar existente en la biblioteca de la Society, que difiere en algunos particulares de la definitiva impresa por vez primera en 1923. «La partitura de Manuel de Falla para *El gran teatro del mundo* de Calderón: El manuscrito autógrafo», analiza la partitura original de Falla como trabajo preliminar necesario para la producción que, como hemos mencionado antes, realizó la Society. «Ramón Menéndez Pidal y la Hispanic Society», que apareció en un número especial de la *Hispanic Review*, patrocinado por la Society, en homenaje al gran filólogo español, traza las relaciones entre la Society y Menéndez Pidal durante casi 65 años, desde su elección como socio durante la primera reunión de la junta directiva en 1904 hasta su muerte en 1968. «El estreno mundial de *María Sabina*: Apuntes bibliográficos» presenta una lista exhaustiva de los impresos, fotografías y grabaciones que conmemoran las producciones de esa obra en Nueva York y Madrid. Algunos de estos trabajos han desviado a Beardsley de su interés central en el Siglo de Oro; sin embargo, todos muestran el mismo rigor intelectual y bibliográfico y su dominio de la materia.

Otros trabajos sobre temas modernos no ligados con la Society muestran una apreciación estética muy fina que no se transparenta tanto en los trabajos más ceñidos a la descripción bibliográfica o a la historia intelectual. Tales son, por ejemplo, «La vida y pasión de Cristo en *Misericordia*, de Galdós», donde traza el *via crucis* de Benina a través de los bajos fondos de Madrid, y «El sacramento desautorizado: *El hombre deshabitado*, de Alberti y los autos sacramentales de Calderón».

A pesar de esta intensa actividad, Beardsley tampoco ha desdenado las menudas tareas del mundo académico—las reseñas de libros—, tales como la del de James Kleon Demetrius, *Greek Scholarship in Spain and Latin America*, y la del de James R. Chatham y Enrique Ruiz-Fornells *Dissertations in Hispanic Languages and Literatures... Completed in the United States and Canada, 1876-1966*; la triste necesidad de escribir noticias necrológicas sobre personas íntimamente ligadas con la Society, como Clara Louisa Penney, la respetada bibliotecaria de la Society durante más de cincuenta años, y Homero Serís, cuya última obra, el *Nuevo Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos* (1964-1969), se hizo principalmente a base de las rarezas conservadas en la biblioteca de la Society. Beardsley es miembro también de la junta editorial de la *Hispanic Review*, de las juntas directivas del Spanish Institute en Nueva York y del Greenwich Mews Spanish Theater y vicepresidente del Consejo de Museos de Nueva York.

Parece que se ha repetido la vieja historia del «contraste de popularidad» entre la ciencia y el fútbol, las letras y el fútbol.

Vino—años atrás—Waskman, padre de la estreptomocina, que miren si ha curado enfermos y salvado la vida a tantas y tantas personas, y nadie se acordó—pocos—de darle la bienvenida; al mismo tiempo, llegaba a Barajas un famoso equipo de balompié, que volvía cargado de efímero triunfo, y aquello no fueron vítores a los gladiadores del consumo y la pelota.

Ahora, coincidieron en el aeropuerto, Borges—de su llegada a España dimos noticia, en nuestra anterior crónica—y los jugadores melencólicos del Ajax, que habían de vencer al Madrid y que le ganaron con creces en «capacidad de convocatoria» al ilustre escritor argentino, que fue recibido por unos pocos incondicionales.

Lastimosamente, la sensibilidad sutil del gran maestro de la lengua castellana despierta menos entusiasmos que el deporte del balón. Son cosas distintas, claro. Se mima menos, también, el césped de la cultura que el de los estadios, por supuesto. Los goles despiertan más griterío ensordecedor, indudablemente. Pero consuela, al menos, comprobar que la voz de los poetas y narradores también cuenta con una audiencia que llena hasta abarrotar las salas de conferencias, aunque su aforo es menor que el de los terrenos de juego.

Según escribe Luis Rosales,

en ABC, una de las lecciones que se desprende de la lectura de Borges es que «un hecho que se cuenta con brillantez siempre parece viejo, siempre parece que está escribiéndose por segunda vez; en cambio, un hecho que se cuenta con sencillez siempre parece nuevo, siempre parece inédito».

Pero la gran mayoría prefiere que no le cuenten nada—como no sea en imágenes, cuanto más pedestres, mejor—y, sobre todo, se queda con la función de espectador del ejercicio físico ajeno.

Quizá no vendría mal que algún anuncio nos recordara—para guía de distraídos—que la literatura y todo lo que cultiva el espíritu también «es cosa de hombres». Creemos.

## JUAN BENET

Entretanto, han sucedido esta quincena presentaciones de libros, como *La otra casa de Mazón*, de Juan Benet, cuarta novela de este ingeniero madrileño, que vuelve a Región. «Cuando un novelista—he escrito en otro lugar, en torno a este libro—es capaz de crear un universo auténtico, hay que descubrirse y mirarlo con muchísimo respeto; sobre todo, en días, muchos, que se acostumbra al atrevimiento inconsciente y cualquier narracioncilla de mala muerte acude a premios de campanillas y los gana, al son del bombo y el patillo, como si fue-

ran o representaran algo dentro del mundo de las letras. Aficionados de pacotilla, ansiosos de poner, en su carné de identidad, de profesión "escritor", sin el menor miramiento ni para ellos mismos, no faltan en esta feria de las vanidades que nos alumbraba. No extrañará—me imagino—que ante tal panorama, en el momento en que uno acusa recibo de una novela con todo el peso específico que el género requiere—y más en estos tiempos de exigencia aceptada por los verdaderos escritores—le den ganas de subir a la torre más alta del país para anunciarlo.»

## «ALEJANDRO DUMAS»

Y el cotidiano premio acudió puntual y no para descubrir un nuevo nombre, como se estilaba en otros tiempos, sino para aupar más a uno ya conocido. «Alejandro Dumas» firmaba la obra titulada *Historia de un hombre cualquiera*. Tras la concesión del «Ateneo de Sevilla», se supo que el autor de la novela es Ángel María de Lera. «¿Nadie sabía que te habías presentado bajo ese seudónimo?», le pregunta Amores en ABC. «Nadie—contesta—. Puedes decirlo así.»

El definitivo título de la novela será, al parecer: *Se vende un hombre*.

Ninguna novedad, pues, en esto de los premios literarios, ninguna sorpresa. Los escritores habituales en estos concursos van consiguiendo éste y aquél y el de más allá y a vivir que son dos días. Esto no quiere decir que si la novela de Lera es un hallazgo de calidad, no echemos las campanas al vuelo. Esperemos que sea así y que el «Ateneo de Sevilla» remonte y gane altura, para bien de todos los amantes de los buenos libros.

Cuando la leamos les contaremos.

## EL JILGUERO

Cuando escribo estas líneas, cae la tarde, un jilguero canta en su tristeza enjaulada, mi mesa se desvencija de tanto libro como sostiene, mis hijos vuelven del colegio con pequeñas noticias del día—para ellos importantes noticias del día—. Ahora, un gorrión se ha posado, sin miedo, en mi terraza, vieja terraza. La primavera estalla en azul, por todos lados, y en verde, que te quiero verde.

A veces, pararse a mirar un rato en derredor, descansa de tanta letra, a veces letra muerta, como nos acomete.

# música

Por Carlos - José COSTAS

## X FESTIVAL DE LA OPERA Y ALGO MAS

### FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

El Festival de la Opera de Madrid, que esta temporada cumple su décima edición, tiene siempre, en primer término, el interés de esperado sucedáneo de una temporada completa, de consuelo en la calidad, ya que no en la cantidad. Pero, además, en esta edición de modo especial se ha venido a sumar el interés de las obras seleccionadas que no pertenecen al repertorio de siempre. El hecho es significativo porque representa una evolución en los gustos y en las preocupaciones fruto de la labor breve, pero eficaz, de la continuidad del Festival. En esta ocasión es consecuencia de una colaboración con idéntica responsabilidad de los Ministerios de Información y Turismo y de Educación y Ciencia, con la participación tradicional del Ayuntamiento de Madrid y de la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid.

El plato fuerte corresponde al Teatro Nacional de la Opera de Belgrado, que ha presentado cuatro títulos de primer interés: *El Príncipe Igor* (Borodin), *El Amor de las Tres Naranjas* (Prokofiev), *La novia vendida* (Smetana) y *La Dame de Pique* (Tchaikovsky), auténticas novedades en los escenarios madrileños. Exigencias de tiempo me impiden esperar a su representación para esta primera reseña, pero el prestigio del conjunto y la solera de sus más de cien años de labor continuada—tan importante en un conjunto de ópera—, permiten anticipar la calidad de las versiones.

Corresponde ahora un inciso para resaltar la labor de reforma realizada en el teatro de la Zarzuela, con la ampliación de su foso de orquesta para dar cabida a noventa profesores. La limitación anterior era al mismo tiem-



Escena de *El Príncipe Igor*, de Borodin. Montaje del Teatro Nacional de la Opera de Belgrado



*El Amor de las Tres Naranjas*, de Prokofiev, según el montaje de la Opera de Belgrado

po otra limitación para las obras a presentar.

Con la nueva capacidad el teatro queda apto para casi el 90 por 100 del repertorio operístico, lo que sin duda significa y significará en el futuro—mientras no llegue el propio teatro de la Opera, tan comentado como esperado—para las programaciones. Otra modificación ha sido la supresión de la parte de «ballet», que desde el I Festival Internacional, celebrado al principio de la temporada, ha cobrado la independencia que le corresponde.

La segunda parte del Festival, una vez terminadas las representaciones de la Opera de Belgrado, se iniciará con un programa de tres obras en un acto. Dos de Puccini: *Suor Angelica* y *Gian-ni Schicchi*, y una española: *La mona de imitación*, de Angel Arteaga, sobre libreto de Ramón Gómez de la Serna. María Chiara y Giuseppe Taddei, con Esther Casas, serán, respectivamente, las figuras en las obras de Puccini. Para Arteaga, serán Esther Casas y Pedro Farrés, los intérpretes del dúo, y María Aragón llevará la voz del narrador.

El mes de mayo se cerrará con *El Trovador*, de Verdi, con Giovanni Foiani, Dolores Cava, Ilva Ligabue, Giampiero Mastromei y Plácido Domingo, bajo la dirección de Theo Alcántara, al frente de la Orquesta de Radio Televisión, que actuará en todas las sesiones de esta segunda parte del Festival.

Para junio aún quedarán dos títulos más: *Carmen* y *Otelo*. En la primera intervendrán Rufa Baldani, Pedro Lavirgen, Mirella Freni, Dolores Cava y Alicia Nafé, dirigidos por Nino Sanzogno. En *Otelo* serán Charles Craigh, Peter Glossop, Franco Ricciardi y Mirella Freni, con el mismo director.

La dirección de la Orquesta de la Opera de Belgrado fue encargada a Dusan Miladinovic, Boris Pascan y Oskar Danon, mientras que Odón Alonso se hará cargo del programa Puccini-Arteaga.

En resumen, diez títulos, ocho programas y dieciséis representaciones, a las que habrá de sumarse el recital con orquesta que en función especial ofrecerá Montserrat Caballé, representación de las voces españolas al lado de las que figuran en los repartos.

### LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX

Con este título acaba de publicarse un muy interesante libro del crítico y comentarista Anto-



Antonio Fernández-Cid acaba de publicar su libro *La Música española en el siglo XX*

nio Fernández-Cid, dentro de la Colección Compendios de la Fundación Juan March. La primera impresión obliga a una frase tónica, y digo que obliga porque no es posible evitar el comentario de que este libro cubre efectivamente un hueco en nuestra bibliografía musical. Los libros que siguen más o menos su línea no han sido actualizados y los publicados sólo abarcan una parcela del panorama que Fernández-Cid cubre en toda su extensión.

Un análisis más detenido nos da la clave de su contenido: su orientación. Antonio Fernández-Cid—aunque pueda serlo si se lo propone—no ha abandonado a lo largo de las quinientas páginas de apretada tipografía, su postura de crítico. No se limita a decir esto fue o es así, sino que apoya sus descripciones con comentarios y cita abiertamente sus fuentes—como en el caso del libro de Tomás Marco sobre la vanguardia española—, para definir su posición, confirmándola.

A continuación es preciso reparar en su postura de crítico y comentarista para quien, como es lógico, aunque a veces olvidado, la música no termina en el compositor. Así divide su libro en varios apartados, que describe y analiza sin preferencias: Compositores, intérpretes, organizaciones y festivales; es decir,

el panorama completo de la actividad musical, que concluye con «el mañana» de las predicciones que no podía faltar en su visión crítica.

En cada una de esas partes sigue un orden muy similar. Primero, las figuras, dedicando a cada nombre un número equilibrado de espacio. Después el recorrido por los otros nombres, procurando que no falte ninguno. Datos, fechas, títulos van encajando en el texto para que pueda ser leído sin notarlos, pero sin descuidarlos para que el conjunto conserve su primordial interés de libro de consulta, de referencia, que valdrá para una serie de años para los nombres más recientes, y para siempre para los anteriores que ya cerraron su ciclo.

Un completo *Índice Onomástico*—tan necesario siempre en este tipo de libros y tantas veces olvidado—redondea el va-

lor práctico de este recorrido por *La Música española en el siglo XX*, que cierra una serie de fotografías representativas de los diversos apartados del índice.

En resumen, un libro básico para el aficionado, tanto para situarle sobre «quién es quien», como para orientarle, que nos llega en cuidada impresión.

## ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO TELEVISION

Dos sesiones dirigidas por Lorin Maazel han cerrado la temporada de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión, que ha ofrecido un total de cincuenta concier-

tos con veinticinco programas, desde el pasado mes de octubre. Trece directores han ocupado el podio, y entre ellos, Igor Markevitch, a quien en su día le fue encargada la organización de la Orquesta, sus directores titulares actuales: Enrique García Asensio y Odón Alonso, y el que lo fue anteriormente, Antoni Ros Marbá, director ahora de la Orquesta de la Ciudad de Barcelona.

Lorin Maazel, titular de la Orquesta de Cleveland, nacido en París, de padres americanos, ya nos había visitado la pasada temporada. En esta ocasión se presentó en primer lugar con la *Obertura Festiva*, de Shostakovich, que por haber sido escrita en 1954 he de situar entre las menos afortunadas del compositor ruso. Ligera, en ocasiones vulgar, supone un retroceso en su carrera; quiere ser «pinpante» y no llega a levantar vuelo alguno porque ni en su contenido melódico, ni en su instrumentación tiene interés alguno. Fue seguido por una concienzuda versión de la *Sinfonía núm. 5*, de la «Reforma», de Mendelssohn, cerrando la segunda parte *El Mar*, de Debussy, obra típicamente impresionista y diría también «debussysta», en la que no faltan ninguno de los juegos técnicos que caracterizan la obra del compositor francés y que tanto habían de influir en toda la escuela, con Ravel como puntal máximo y, por supuesto, nuestro Falla. Obra difícil, de claroscuros de intensidad que estuvo bien llevada por Maazel, que insistió en sus esperas a que el público guardara silencio total, imprescindible para una buena audición.

Mozart (*Sinfonía núm. 29*) y Mahler (*Sinfonía núm. 7*) forman el programa del segundo concierto de Lorin Maazel y último de la temporada. La despedida, con música de Mahler, es especialmente atractiva. La orquesta pasa a incorporarse al X Festival de la Opera, y los aficionados echarán de menos las sesiones de sábados y domingos en la pausa que se extenderá hasta el próximo octubre.



Lorin Maazel ha cerrado con sus dos actuaciones la temporada de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión



*El Mar*, de Debussy, figuró en el penúltimo concierto de Lorin Maazel, y se ha dicho que esta plaza de Bichain, en el pueblo de Yonne, fue la que le sugirió su composición

## JESUS VILLA ROJO Y LA SIMC

La Sección Española (presidente: Oscar Esplá; secretario, Antonio Iglesias) de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea informa que «el Jurado para los próximos días musicales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que tendrá lugar del 18 al 24 de junio próximo, en Reykjavik (Islandia), ha elegido la obra de Jesús Villa Rojo, *Formas y Fases*, para

su inclusión en los programas de dichos días, que sustituyen por razones de última hora al acostumbrado Festival Mundial de la SIMC».

*Formas y Fases* fue estrenada en la Segunda Semana de Nueva Música, de Madrid, y su selección para los Días de Música Contemporánea supone un nuevo reconocimiento de la calidad de Jesús Villa Rojo.

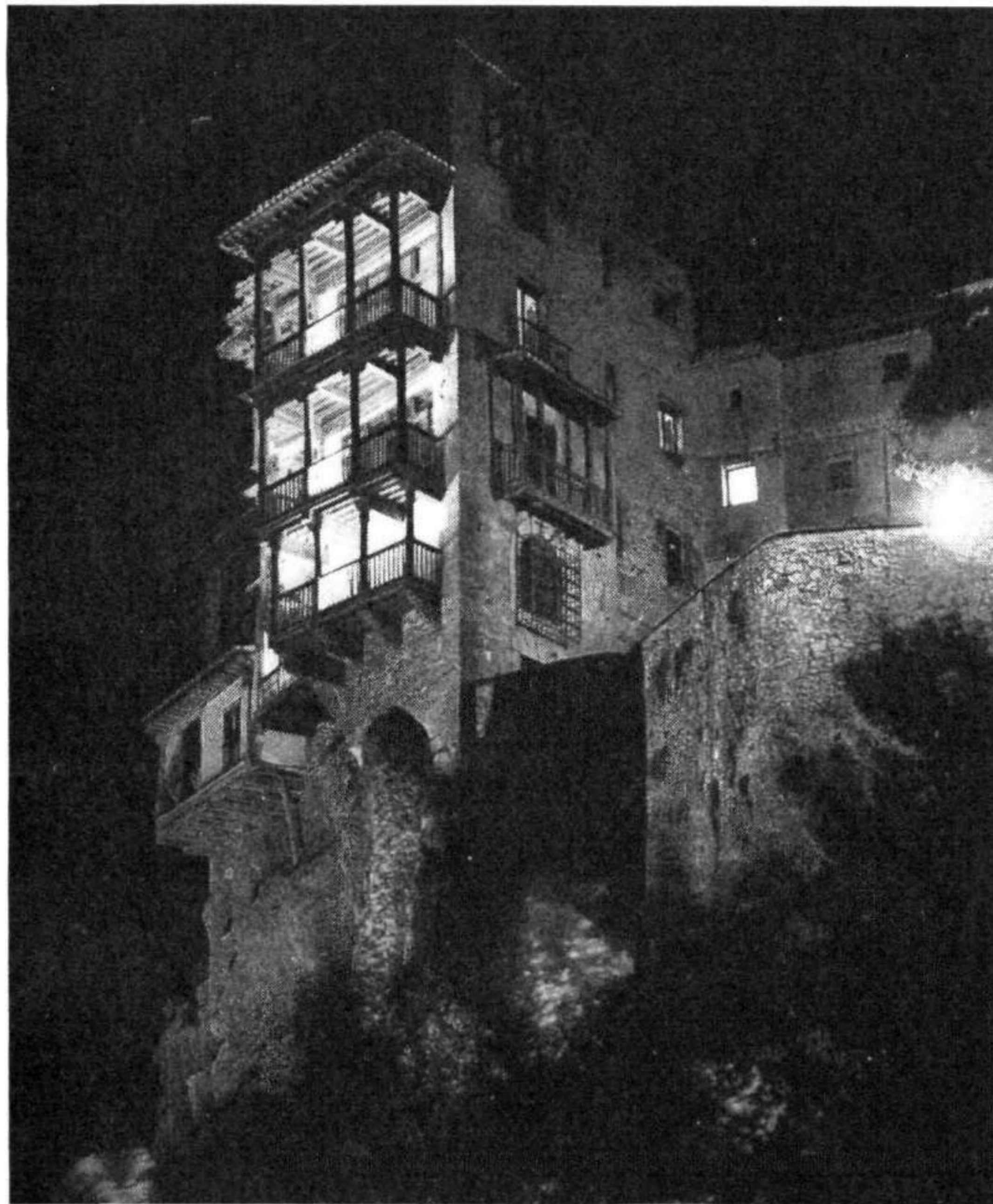
## MORENO-BUENDIA Y LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Dos obras de Manuel Moreno-Buendía, *Cuarteto con piano* y *Suite concertante para arpa y orquesta*, han sido seleccionadas por unanimidad por el Jurado de la Dirección General de Bellas Artes, recomendando su interpretación en los conciertos organizados por la propia Dirección General, teniendo en cuenta, además, que la segunda recibió el premio nacional de 1958. Por mayoría de votos fue seleccionada y recomendada, asimismo, su *Concertino*, para instrumentos de madera.

La selección y la recomendación subsiguiente tienen un sentido muy especial, cuando una de las obras fue premiada en 1958 y todavía no ha recibido la mejor de las recompensas: el estreno. No ignoro las complicaciones que surgen y que en ocasiones enredan las cosas más allá de la voluntad de las personas, pero parece un contrasentido que puedan haber transcurrido quince años desde que la obra recibió el premio y que en todo ese tiempo no haya surgido la oportunidad para darla a conocer. Premios y encargos no tienen otra misión que alentar y ayudar al compositor, pero sin el estreno pierden el sentido de su verdadera finalidad. Las obras guardadas en un cajón no producen saldo favorable para nadie y menos aún al compositor, para quien «oírse» es un distanciamiento esencial en su evolución.

## XII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA

Aunque sea con retraso se hace obligada la alusión a alguno de los aspectos de la XII Semana de Música Religiosa en Cuenca, cuya presentación corrió a cargo de Tomás Marco, quien con-



Cuenca es el escenario siempre asombroso de las Semanas de Música Religiosa. Estas son sus famosas «casas colgantes» que dan cabida a su museo de Arte Abstracto

sideró precisamente uno de los aspectos más perdurables de las mismas: «Las semanas de Cuenca en la creación musical española», porque, al margen de los conciertos por sí mismos, perdurarán las obras encargadas por las semanas que han salpicado de estrenos mundiales sus desarrollos. En esta ocasión uno de los encargos recayó en Miguel Alonso, que estrenó su cantata *Improprios*, bajo la dirección de Odón Alonso, con las voces solistas de Norma Lerer, María Orán, José Foronda y Jesús Zazo, coro y orquesta. La obra fue escrita por encargo de la Dirección General de Bellas Artes para la IV Decena de Música de Sevilla del pasado año y ha llegado al público en el extraordinario escenario conquense. Encargo propio de las semanas fue la obra de Manuel Angulo, *Loores del Ave María*, que se basa en textos del *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, que fue interpretado por el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid.

No puedo entrar en un análisis de las obras, ya que no asistí a las semanas, pero la referencia a su estreno, como dije al principio, era obligada. Junto a esta vertiente de enriquecimiento de nuestro panorama musical religioso, queda en extraordinaria medida la serie de conciertos que aportan las semanas, prestando ambiente a la audición de partituras españolas y extranjeras de rara programación.

## JORNADAS MUSICALES CERVANTINAS DE ALCALA

Alcalá de Henares ha celebrado las II Jornadas Musicales Cervantinas, organizadas por el Patronato Cultural de Juventudes Musicales, bajo el patrocinio del Ayuntamiento y con diversas colaboraciones. El salón de actos del Ayuntamiento y la capilla de San Ildefonso, de la Universidad, han sido los escenarios de los conciertos, que se iniciaron con una conferencia-concierto de Regino Sainz de la Maza, a la que siguieron actuaciones del Cuarteto Tomás Luis de Victoria, del Cuarteto Renacimiento y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por su titular, Vicente Spiteri.

Afortunadamente no podía faltar el encargo de las Jornadas, que en este caso fue hecho al compositor Román Alís. El estreno estuvo a cargo de la Sinfónica, con Spiteri en el podio, que abrió el programa con *Don Quijote*, de Telemann, y se completó con *Música de Don Quijote*, de Angel Arteaga, para acompañar el estreno de *Epitafios cervantinos*, de Román Alís.

**V DECENA  
DE MUSICA  
EN TOLEDO**

**TOLEDO 18 - 27 MAYO 1973**

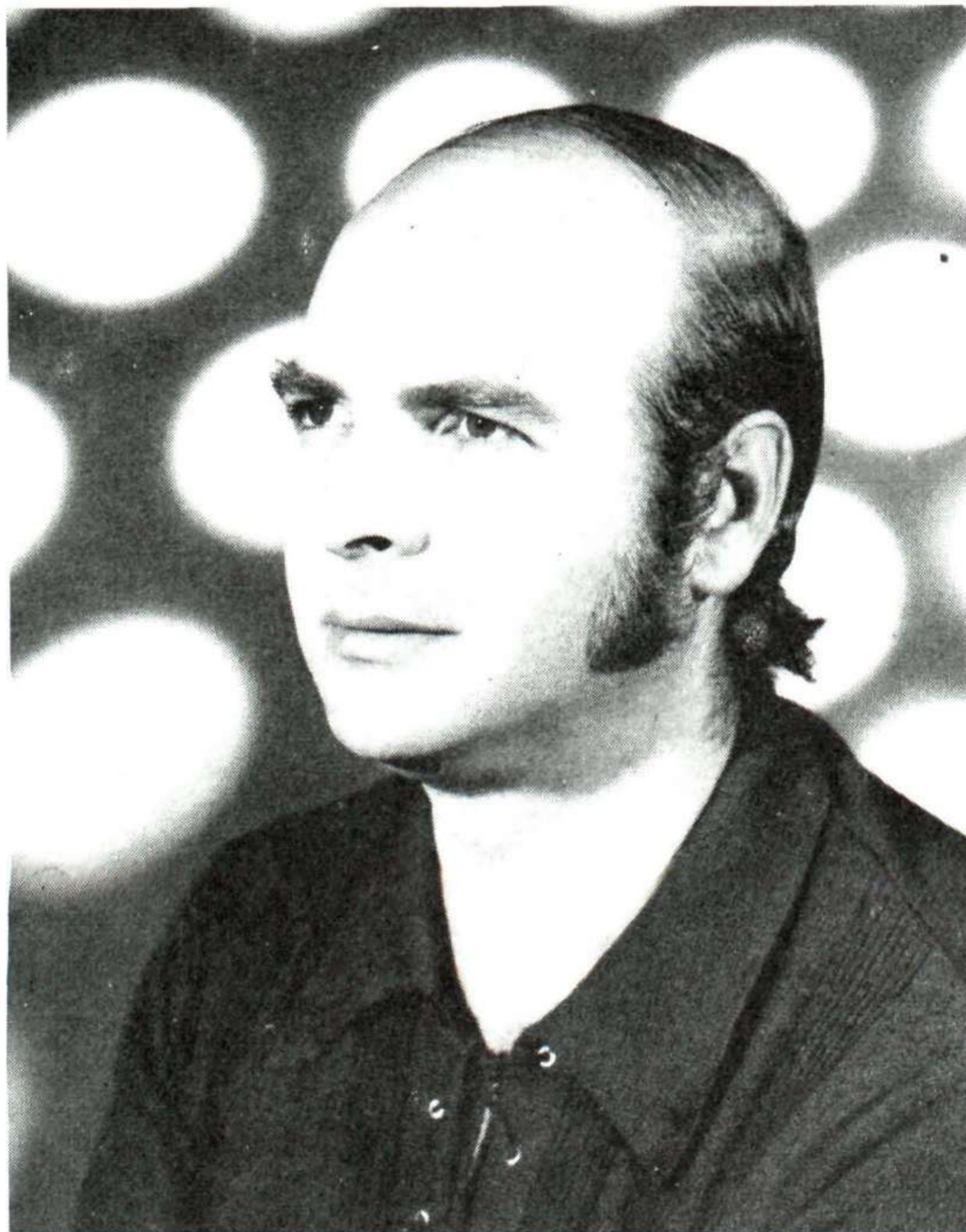
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIAS - DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES - COMISARIA GENERAL DE...

# CLAUDIO PRIETO

## ensaya en la mañana el rito de la música

Por Mary Carmen DE CELIS

*Debajo de la voz, como un farol, como puerta atrancada al tiempo inútil, pasado fue quien vino con su sed de porvenir, arrastrando cuerpos, cementerios de palabras, oboas de anuncios retirados. Y va desvaneciéndose la rama allá, en el rumbo del sonido vano, en la recta primera de palabras que ocultan desalientos, los rítmicos temblores renovando historias, gotas de noche que rozan la misma voz, la piel del nombre en este amanecer inerte del que descolgamos campanas (tañidores volvemos), repetimos las manos, estas manos que cambian los lugares, que vuelcan su rectángulo en las fechas enterradas, tejiendo la salida para atrás, desde el salto, solo a solo, con las fauces de la música que semejan una contrastada y dolorida cadena que busca los cimientos, el sobresalto de los pasos al cruzar por los gestos, al entornar la frase, al desdibujar conciertos. El pulso se agrieta y pierde sus contactos eternos, el camino divaga al penetrar por los sonidos cálidos, los múltiples dedos se redimen en el desconcierto, en el copo cubierto de segundos, en el minuto primero de la hora en*



que comenzó el peregrinar por el desierto, el recorrido de sombras ausentes, el camino que llega a ninguna parte o a todos los siempres.

Está en marcha la mañana, que recoge en su cerrado cuenco el son veloz de las luces, que apaga el poema silencioso (un fuerte olor a hierba va ocupando la ventana) y lo detiene en el instante preciso, en su justo batir, mientras el pasillo crece y las puertas emborronan la pared, la nueva pared de Prado del Rey, los agujeritos por donde sale la música en cada esquina, el Hilo Musical tan delgado que Claudio llena de lápices, de laberintos que sorprender en este fondo que viene del techo o del cajón de la mesa dueña de la máquina y su incesante mecanismo de líneas iguales o de la silla con pies fuertes; está en marcha el rito primero, el de sueño más temprano, y es preciso acompañarle en su deambular por la casa, por los timbres descuidados, por las bobinas mecánicas, por la técnica más última que entrega al oído sus mezclas, improvisación descubierta lentamente, al borde de la flauta, en la precipitación de los crócalos, época tibia que atrapa (cuando la gente huye dice que se equivoca de época) para darla al después que vendrá con sus latas vacías, para llenar con el aire que se respira y el pensamiento asustado, con sorpresa de resultados, con anchura de puntos convergentes.

Claudio Prieto ensaya en la mañana el rito de la música y la pregunta descansa dentro, emancipada de la desconocida noria, con los contrastes afilados y prestos a desbordar cualquier poderío, vendida la orquesta, con los movimientos que el corno impulsa decidido, vertiginosamente seguro, con los sonidos dichos por la cuerda, pronunciados en su exactitud, con los reflejos retenidos por el clarinete. Claudio Prieto desborda el contenido del cuarto, sus cristales transparentes que ven la cercana corriente de noticias, el lejano frío tímido en su separación violenta de los ojos, que palpan cortinas recogidas, ambientes dispuestos a la respuesta fiel sacada ya de su descanso, del vocabulario apretado de rasgos que mantienen su prontitud, la aventura descolocada, el reflector con antena imantada. Está la voz cercando los umbrales y está el silencio, el aparecido de pronto en la antesala del incienso, atrayendo hacia su cueva, llamándonos con su sola insinuación, despacio, labio a labio, en retirada queda, dedo a dedo, hasta el picaporte ajustado, sin respiración. Al otro lado, Claudio Prieto ensaya en la mañana el rito de la música.

### BIOGRAFIA

CLAUDIO PRIETO ALONSO nació en Muñeca de la Peña (Palencia) en 1934. Estudió en El Escorial, Madrid y Roma con Goffredo Petrassi, Boris Porena, P. Samuel Rubio y Ricardo Dorado, asistiendo posteriormente a los cursos de Darmstadt. Ingresó en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma en 1961, consiguiendo el diploma de Estudios Superiores de Perfeccionamiento. Fue becario de dicha Academia y del Ministerio español de Asuntos Exteriores, Premio Nacional SEU de Composición Musical. Menciones honoríficas en el Premio Oscar Esplá y Bienal de Música Contemporánea de Madrid.

### COMPOSICIONES

**Pezzi per quartetto d'archi.** Cuarteto de Cuerda. Roma, 1961.  
**Canto de A. Machado.** Flauta,

clarinete en si bemol, arpa, viola, voz. Roma, 1962.

**Movimientos.** Flauta, corno inglés, clarinete bajo en si bemol, trompa en fa, trompeta en do, trombón bajo, timbales, mandolina, guitarra, crócalos, tom-tom, triángulo, platillos grandes y pequeños, violín solista. Roma, 1962.

**Improvisación.** Flauta, clarinete bajo en si bemol, trombón, viola, violonchelo, vibráfono, maracas, triángulo, tom-tom grande, mediano y pequeño, crócalos, platillos. Madrid, 1966.

**Contrastes.** Orquesta. Madrid, 1966.

**Oda XIV.** Flauta en sol, corno inglés, fagot, laúd, piano, viola, dos violonchelos, voz. Madrid, 1967.

**Sonidos.** Cuarteto de cuerda. Madrid, 1968.

**Solo a solo.** Flauta, guitarra. Premio de Juventudes Musicales a la mejor obra estrenada durante la temporada en Madrid. Madrid, 1968.

**Al-gamara.** Percusión 1.º, percusión 2.º, timbales, trombón, trompa en fa, trompeta en do, fagot, contrabajo, marimba, oboe, guitarra eléctrica, flauta, violín 1.º, clarinete en si bemol, violín 2.º, viola, violonchelo, piano. Madrid, 1970.

**Círculos.** Vibráfono, gong, crócalos, bongos, flautín, corno inglés, viola, contrabajo. Madrid, 1971.

**Primera palabra.** Flautín, flauta, flauta en sol, corno inglés, clarinete en si bemol, clarinete bajo en si bemol, fagot, tres trompetas, tres trombones, percusión, piano, seis violines primeros, cinco violines segundos, cuatro violas, tres violonchelos, dos contrabajos. Madrid, 1971.

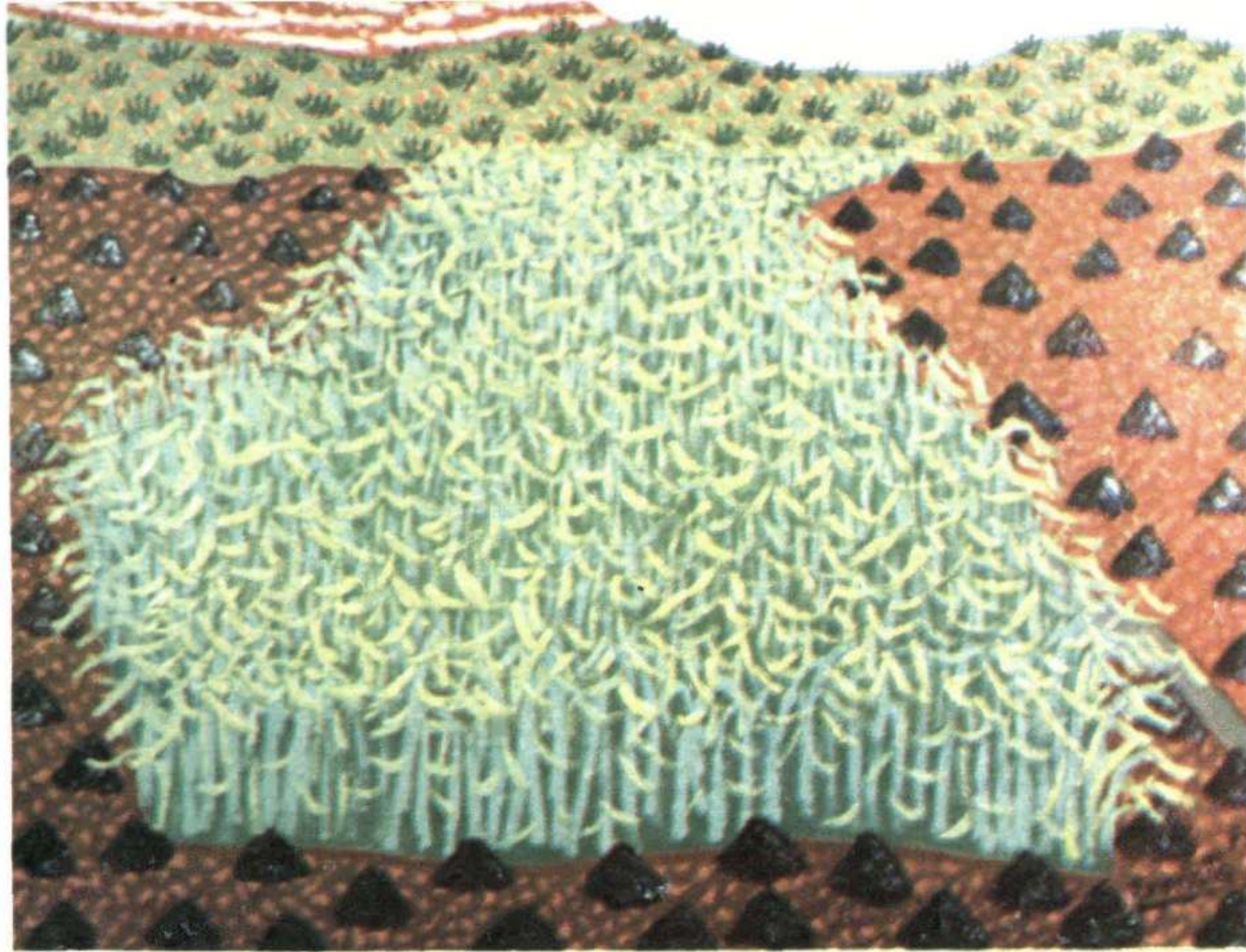
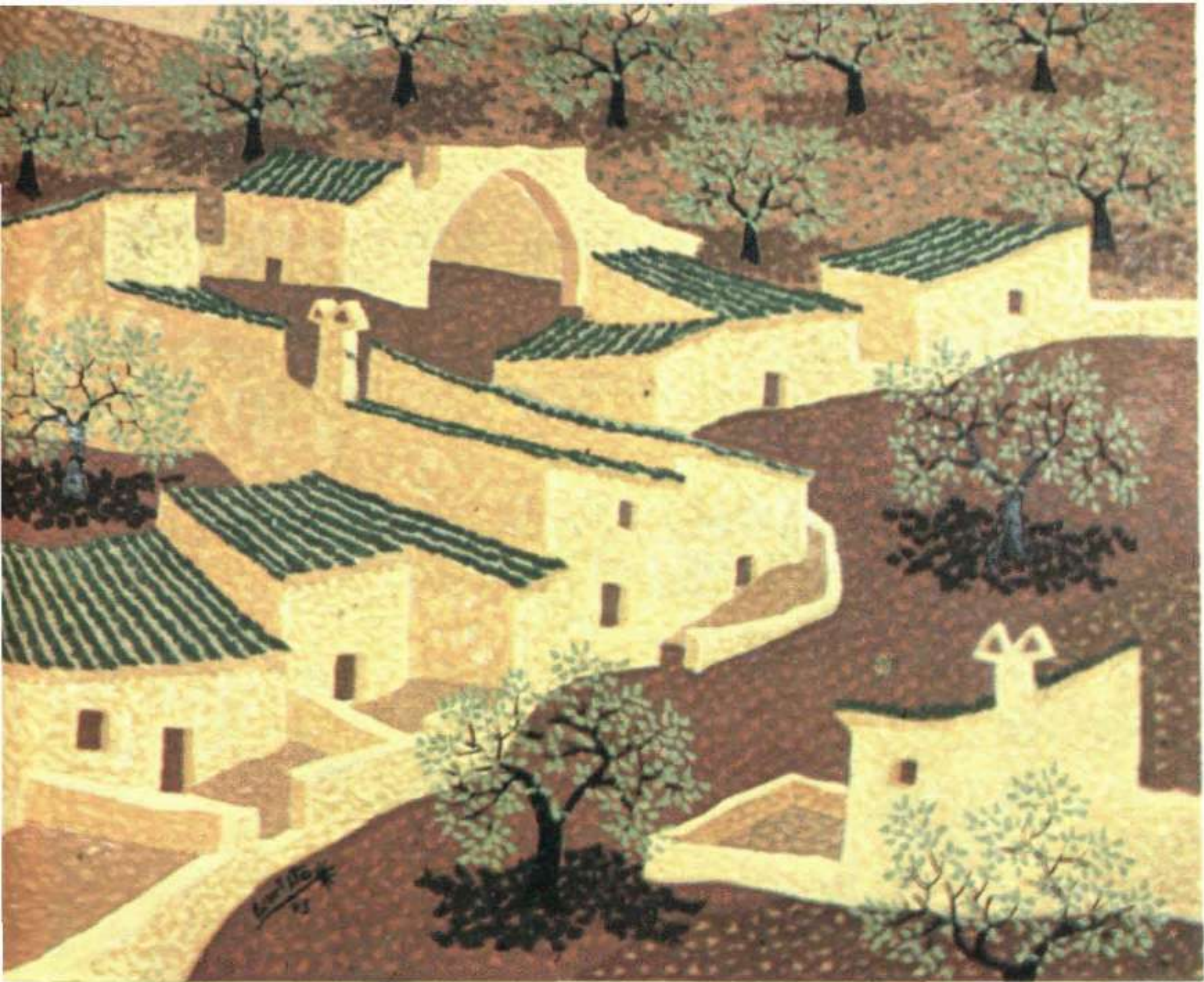
**El juego de la música.** Quinteto de viento. Madrid, 1971.

**Nebulosa.** Orquesta. Madrid, 1972.

**Libertas-libertatis.** Orquesta de cámara. Madrid, 1972.

**Reflejos.** Clarinete en si bemol. Madrid, 1973.





# EVARISTO GUERRA

## en su oficio de alegría

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Nos mira fijamente, desde sus treinta años, como un iluminado. Es un mozo alto, bien barbado, fornido. Podría ser mitad monje mitad guerrero si no se le filtrase tanto por la mirada su costumbre de ser totalmente artista. Habla con convicción andaluza, de Vélez-Málaga, como Francisco Hernández, pero lo que en aquél habíamos encontrado de indolente elegancia, en éste es todo ímpetu, deseo de triunfar, impaciencia del que



ha mirado tantas veces el mar, que todo en él es un afán de llegar pronto y limpiamente.

Al pintor hemos de visitarle en la sala donde expone sus últimas obras. Como siempre hubiéramos preferido ir a su casa, sentarnos en su estudio, curiosear por los rincones para hablarles a nuestros lectores del orden o el desorden del artista. Pero Evaristo Guerra ha levantado el vuelo de la gran ciudad; tenía un estudio en la sierra, pero también lo ha dejado. El se vuelve a su Vélez-Málaga, de cielos limpios y campos floridos, y no quiere perderse en este Madrid, contaminado



de humos y ambiciones de lucro. Parece como si le asustara tanto afán de contratos y tanta lucha sorda por medrar. El es sencillo, casi campesino. Nos lanza por delante su oficio primero y su nacimiento entre la blancura y el olor del pan yeldo. Pero se le sale por encima de la gran cabeza esa aureola que le ha dejado el premio «Blanco y Negro» del año pasado, con el que Evaristo Guerra ha sido lanzado a la popularidad de los madrileños.

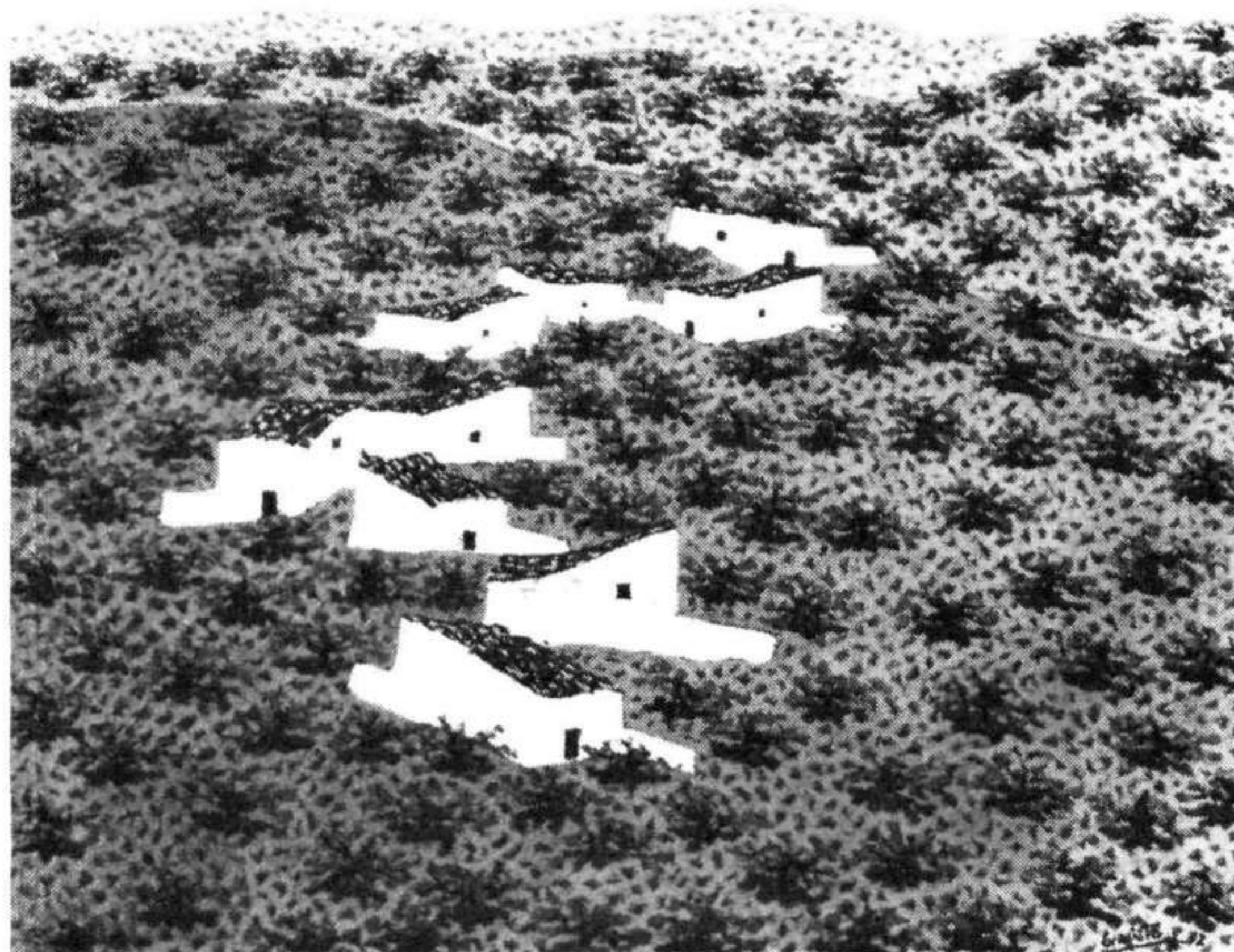
Evaristo Guerra es una buena baza para las filigranas literarias de Manuel Alcántara, y a él se lo brindamos. Y para los versos intelectuales de Alfonso Canales, que, desde la capital, ha debido ya tomar nota de la noticia que le llevaba la sierra cercana acerca de este muchacho artista, exquisito y contemplativo, que un día se fue a los madriles sin otro equipaje que el peso provincial de la esperanza y al que el conductor de un camión, con toda generosidad, hizo posible que se le abriera el camino del triunfo. Porque éste es uno de esos andaluces que se lanzan espon-

táneos al ruedo de lo más difícil, provocando un alarido de asombro y sin fijarse mucho si el toro que hay en la arena es de los que encumbran o asesinan. Evaristo Guerra se fue al camino; llevaba, en su lío de vagabundo, en lugar de estoques y muletas, pinceles y lienzos enyesados. Alzó la mano pidiendo ayuda y se detuvo el camión angélico con el

que vino a hacer el paseíllo de los elegidos. Y ya desde entonces los ojos de los aficionados pudieron abrirse para todas las mariposas y los almendros que Evaristo se traía en su petate. Y empezamos a saber que los cortijos andaluces pueden pintarse con gracia de miniatura medieval, y que las viñas se toman, como los niños, de la mano, para

soñar con la paz del mundo y que los caminos pueden servir para que los ojos, fatigados de tanto urbanismo y tantas ordenaciones, descansen en un sueño de oscuras gollondrinas y las gentes comienzan a sospechar que el mundo en el que se les ha establecido, es bastante más puro de lo que muchos dicen.

Desde que Evaristo Guerra empezó a exponer en Madrid, después que el premio citado le consagró de olores populares, y hasta esta exposición en que le visitamos y que ha puesto en todas las obras ese breve y ansiado teloncillo del «Adquirido», los estudiosos han pretendido clasificar la pintura del joven malagueño y le han adjudicado estirpes y maestros conocidos. Se ha dicho que ha puesto una nota meridional de luz y alegría a los ascéticos paisajes extremeños que caracterizan la pintura de Ortega Muñoz y también se ha afirmado que ha dado seriedad y ascetismo a la luminosidad colorista de Benjamín Palencia. A nosotros, hace años, nos vino a hablar, sin acabar nunca, como él, afortunadamente,

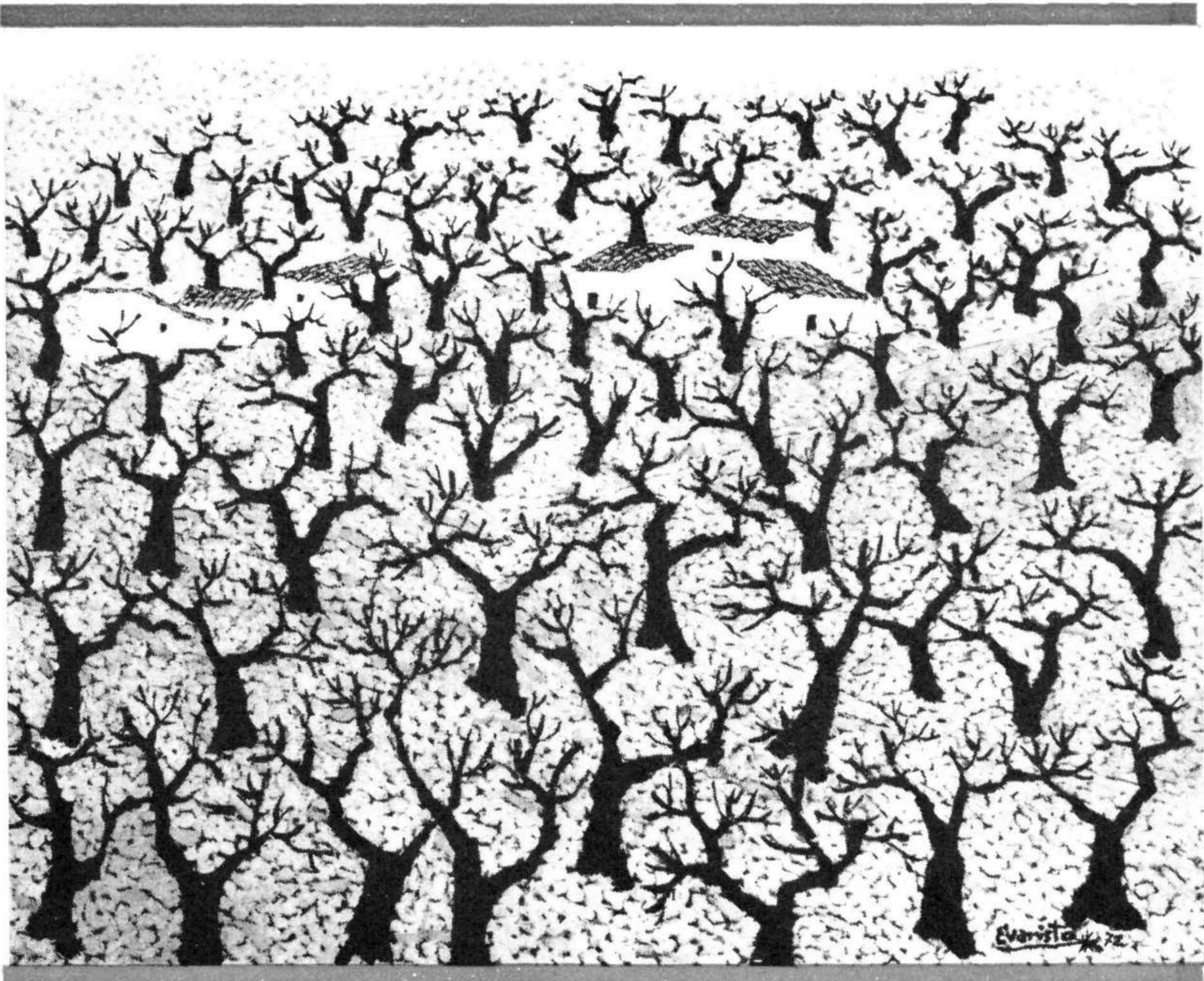


acostumbra, el pintor Federico Muelas para el que Evaristo Guerra suponía la anunciación de una pintura donde el alma venía a serenarse. Y ahora nos da noticias de él otro poeta, que debe conocerle muy a lo fraternal, pues es capaz de decirnos:

*Y Evaristo trepa por los montes. Anda por los caminitos del pueblo. [Se sienta. Echa un cigarrillo. Se convierte en almendro. Y luego se sienta otra vez en su silla chica...*

El poeta se llama Joaquín Lobato, y debe saber mucho de Evaristo Guerra cuando tan bellamente ha acertado a identificarlo con el objeto de sus contemplaciones. Y yo os aseguro que, en lo poco que he visto al pintor, éste es, en verdad, uno de esos que se convierten en el mundo que pinta; porque sólo identificándose totalmente con las ramas y con los pájaros puede uno acertar a comprender su idioma. Y sin saber el idioma de lo que nos rodea no es posible transmitir a los demás ese mensaje que continuamente nos está viniendo convertido en color y armonía, en ritmo y en verso, de lo que ha sido puesto por Dios a disposición de los que vivimos.

Hay quienes creen que esta pintura es ingenua, cuando lo que realmente ocurre es que es una pintura cuidadísima hasta en sus menores detalles. Llama la atención, primero, el sentido de orden que el pintor nos ofrece en sus cuadros. Si estamos ante un paisaje de olivos, Evaristo Guerra se cuida mucho de que estén todos en su sitio y no haya un solo árbol que se salga de sus alineaciones; si se nos da una sinfonía de almendros, Evaristo Guerra se cuida mucho de que no haya un solo color que perturbe el clima de pureza que se nos ha servido. Y todo esto es de una dificultad increíble, porque increíblemente difícil es el verdadero amor, y sólo con amor puede llegarse a este conocimiento de la armonía de los campos, de la personalidad de los sembrados y las plantaciones. Imaginamos que este pintor ha corrido mucho por entre los granados y los limoneros. Y se ha detenido muchas veces a desentrañar el misterio de los matices, porque sucede que cuanto más azul es el mar más cálido es el color de las ramas que lo bordean sobre las colinas y los arenales. Y para llegar



al amor con que esta pintura ha sido creada, según nos dijo San Agustín, antes hay que recorrer todos los caminos del conocimiento.

Carlos Areán, al definir la pintura de Evaristo Guerra ha dicho que lo que tiene es «fragancia de espíritu», y es tan acertada esta frase que será muy difícil mejorarla, porque viendo los cuadros que nos rodean nos damos cuenta de que el olor de las naranjas y de los geranios y de los almendros que está llenando nuestros ojos no procede de las telas, naturalmente, sino que nos es comunicado por el color que el pintor se ha sacado del espíritu. Y este sentido de la armonía y la fragancia, del orden y la serenidad tiene, como consecuencia, un sentimiento de alegría que parece ser la característica de este pintor. Alegría por la belleza del mundo y alegría por haber sido capaz de no caer en la tentación de tanto desgarrado expresionismo como se suaba por estos pagos.

Hablemos, si tenemos gusto en ello, de pintura de evasión, de triunfalismos y de ingenuidades, pero no nos olvidemos de que si Ortega Muñoz nos cautivaba con sus líneas esenciales y Palencia con su cromatismo elemental, este pintor de ahora no se está yendo por mundos deshumanizados ni ha querido —pudiendo hacerlo— entregarse a barroquismos ni a retorci-

mientos estéticos. Tal vez el mundo no es tan bello como nos lo muestra Evaristo Guerra, pero él piensa que debería ser así. Mundo para ilustrar códigos o para ayudarnos a soñar. En esas casas la gente tiene alegría. Los caminantes que sigan esas veredas cuajadas de margaritas tienen que ir cantando. El campesino que venga del campo a guardar el ganado en esos corrales, tras de los que se asoman las ramas del almendro, va a encontrar un sosegado y alegre descanso. Si el mundo no es así, debería serlo. Evaristo Guerra quiere que el mar sea mar, y la pradera, pradera.

Y si en la gran ciudad todo eso suena a demasiado lejano, peor para ella; el muchacho que vino a golpes de esperanza se vuelve con la convicción de que él ha cumplido con su obligación de proclamar la belleza, la armonía y el sosiego. Su «dolorido sentir» es más garcilasiano que de Espronceda. Y, si a pesar de todo le llamamos ingenuo, Evaristo Guerra nos mira con sus ojos de iluminado, se encoge de hombros, alza su tienda y se vuelve a Vélez-Málaga, donde el cielo es azul, los campos limpios y el mundo se la ha tendido, vestido de gala, para que él lo pinte como quiera.

galería **TENDART**

**papeles de**

**CRISTO PEREGRIN**

**OLEOS Y DIBUJOS**

**del 18 de mayo al 10 de junio**

GALILEO, 96 (1.º piso)

Tel. 254 11 62 - MADRID

# RICARDO MONTERO

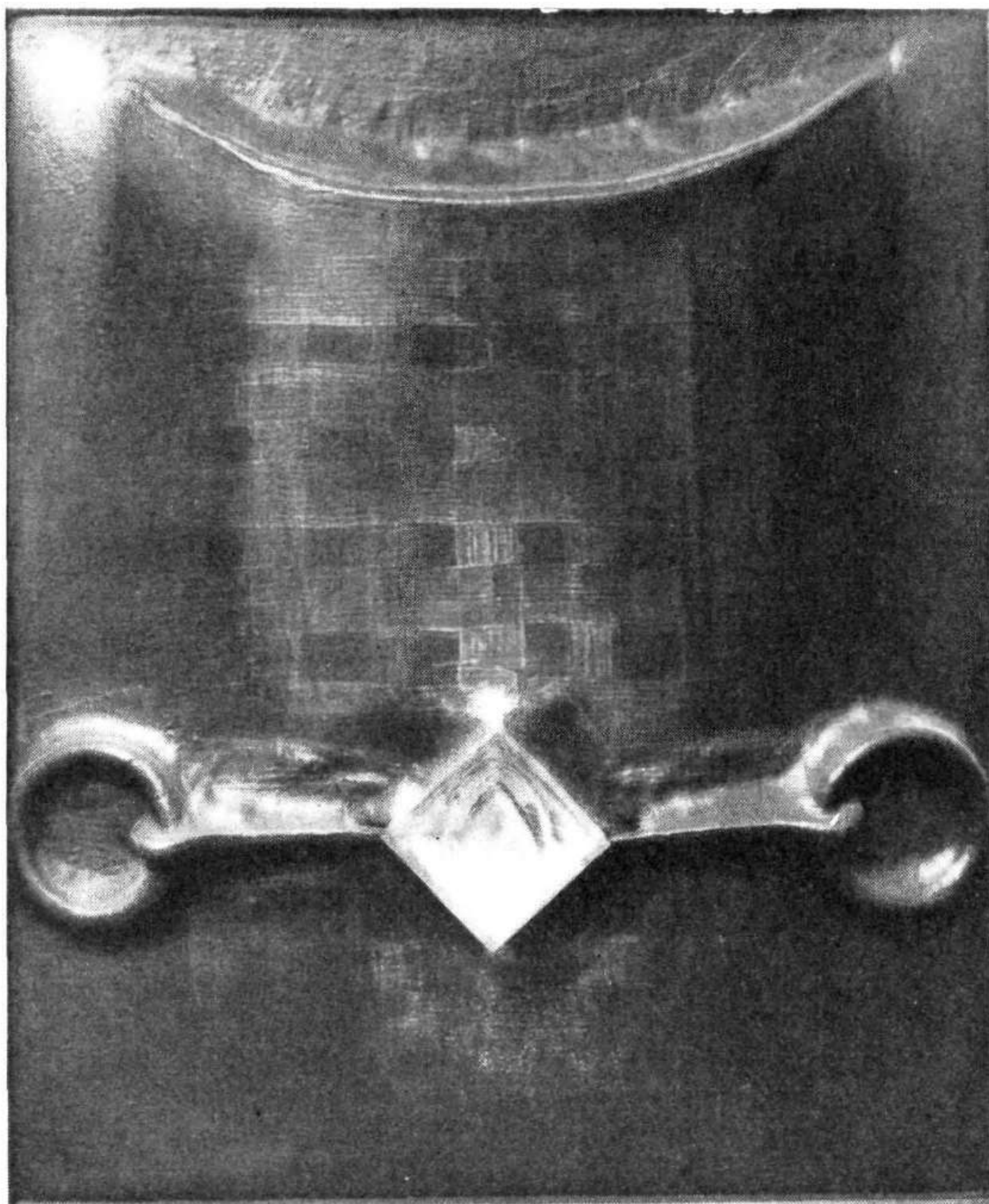
## Y SU OBRA MODELICA

Por Carlos AREAN

La noticia de la muerte de Ricardo Montero en una clínica de Barcelona nos llegó al mismo tiempo que la de Picasso en ese mediodía de Francia que tanto había amado y que tanto se parecía al de su Cataluña juvenil. Hay coincidencias que parecen tener una significación oculta, porque si Picasso fue el desbrozador de casi todos los caminos artísticos que se abrieron en nuestro siglo, a Ricardo Montero le correspondió en una vida de dolor y esfuerzo afianzar los de la parcela más limitada que había elegido para sí mismo. Había nacido Montero en Salamanca, en 1921, y había realizado las más antiguas obras que dio a conocer a partir de 1940. En aquellos días Picasso era su ídolo y lo seguía en sus dibujos de línea agilísima y pequeños garabatos mágicos. Poco más tarde, tal como era de esperar en un artista del rigor de Montero, abandonó las estructuras inspiradas en el maestro, e inició una etapa rigurosamente abstracta geométrica, en cuya ordenación había ecos del neoplasticismo de Mondrián, pero no en su textura en ebullición, la cual podría ser relacionada (y no mucho, por cierto) con los mejores momentos de la evolución de Fautrier. Fue así Ricardo Montero a partir de 1952 uno de los adelantados de la abstracción geométrica en España y

debe ocupar en ella un lugar de excepción, al lado de los de Palazuelo, Sempere, Planasdura y Michavila. La multitonización de los colores en aquella etapa y el bruñido casi monacal de algunas formas que servían de contrapunto a las de pigmentos erosionados, le daban a sus superficies un aire de cerámica exótica, con resonancias nipónicas de última hora. Hacia el final de este período insertaba en sus lienzos formas de tipo mágico, grabadas con un hierro candente, y hacía incisiones sobre las densas placas de pintura mezclada con arena de diversos grosores. En general la textura más granulosa y vibrante la reservaba para los colores calientes y la más tersa y pulida para los fríos. Fácil es ver hasta qué punto esta etapa anticipadora de Montero coincidía, a pesar de su ascetismo abstracto geométrico, con el magicismo de Dau-al-Set, del que constituía, entonces, un equivalente salmantino de altísima originalidad.

Si Montero no fuese uno de esos hombres responsables que se plantean en cada nueva etapa suya un nuevo haz de problemas inéditos, habría sido lo lógico que se conformase con la perfección ya alcanzada y que repitiese indefinidamente sus aciertos abstractos geométricos. No era, no obstante, Montero un hombre



capaz de copiar a nadie, ni a los grandes maestros de ayer o de hoy, ni tan siquiera a él mismo. De ahí que cuando aquella etapa no le presentaba nuevas dificultades, buscara en otra modalidad las incitaciones para su investigación. Realizó así lienzos casi gestuales, con formas curvilíneas flotando en espacios inmensos y apenas tocados. Muy poco a poco en las zonas de mayor tensión, la materia comenzó a condensarse hasta que Montero deseó dotarla de un relieve tangible. Nació así, por evolución gradual y no de golpe, su etapa más conocida, la de las grandes escultopinturas que dio a conocer con tanto éxito en su gran exposición del Ateneo de Madrid en el año 1964. Desde camas de cartón montadas sobre la tela emergían los relieves de aristas matadas y con rugosidades de piel de elefante. Hondos cráteres dialogaban a distancias exactísimas con estas protuberancias emotivas. El color, tras el momento ascético gestual, en el que predominaban los grises y los negros, habían recuperado toda la grandeza de su etapa abstracta y se caracterizaba por sus resonancias añiles, negrorrojizas, grisaceorrosadas o verdosas densas.

Esta nueva etapa desembocó, también sin solución de continuidad, en las dos siguientes. En la primera, iniciada en 1964, Montero incorporó toda suerte de objetos, incluidos gruesos ceniceros romboidales de vidrio coloreado y cadenas estiradas, a algunos de sus lienzos. Lo fundamental era que actuaban como formas plásticas y que se empujaban dentro de un cráter que rompía alguna de las protuberancias de la obra. No puede hablarse, a decir verdad, de neodadaísmo, porque no se trataba de separar los objetos industriales de su contorno habitual, sino de hacer que algunas de las formas resultasen más anérgicas que si el artista las hubiese construido

con sus propias manos, en lugar de elegirlos. Esta etapa escultopictórica tendía a una integración final en la arquitectura y ponía, en gran parte, lo mismo que acaecía con las obras paralelas de Manolo Millares o Manuel Rivera, o también con algunas de las menos conocidas de Juan José Tharrats, un repertorio de elementos inéditos a disposición de los arquitectos que quisiesen tener la audacia de llegar a utilizarlos como paredes o como fachadas.

Fruto de los hallazgos de esta penúltima etapa fue la investigación a la que se consagró Montero en los últimos años de su vida, y en la que seguía trabajando, postrado en una silla de ruedas, en el momento en que lo alcanzó la muerte en la clínica en la que estaba sometido a un tratamiento de recuperación. En esta última etapa, que sí puede ser considerada dadaísta, a diferencia de la anterior, inventaba Montero toda suerte de objetos o de máquinas inútiles que avanzaban generalmente más de medio metro desde una base previa, en dirección al espectador. No cabía hablar ya, por tanto, de escultopintura, sino más bien de esculturas para colgar. Cada elemento de estas obras era sometido al más exhaustivo acabamiento, pero con preferencia ahora por las superficies lisas y por los colores tersamente brillantes. Era una etapa de emoción altísima que la muerte truncó y cuyos últimos frutos no tuvo ya ocasión de ofrecernos Montero. Basta, no obstante, lo realizado para que el hombre y la obra queden como ejemplo de honradez y sabiduría de oficio. Montero fue, en todo instante, fiel a lo que consideraba su propio deber y a su concepto de la obra de arte. El mejor homenaje que pueden hacerle los artistas jóvenes que lo admiraron es ser tan rigurosos y auténticos como él lo fue y no claudicar jamás en su voluntad de superación.

# LOS CUADROS ESPAÑOLES DEL ESCOCÉS BILL RENNIE

Por Manuel UBEDA

Bill Rennie tiene coche—uno de sus pocos parecidos con casi todo el mundo—, pero le gusta dejarlo en el garaje, o en una calle de Glasgow, y coger el tren y viajar sólo doce millas, y en las doce millas para en tres estaciones y hace un transbordo. En ese trayecto corto de sube y baja, Rennie ha hecho apuntes excelentes de cuatro o cinco cabezas: alguna muchacha, pero, más que nada, hombres del pueblo, con sus arrugas y venas hinchadas por el trabajo físico y el alcohol, su mueca escéptica y burlona tras el periódico, su calvicie, o su pelo espeso comiéndoles la frente, sus ojos directos, cansados, humanos como los de un perro. Bill llega a su casa de Cumbernauld y allí, con luz eléctrica, deja los lápices y coge los pinceles. Puede empezar hoy un cuadro y terminarlo mañana, o puede acabarlo veinte años después. ¿Rennie vende? Cuando le da la gana, de tarde en tarde, y siempre con el gesto de desagrado y la sorpresa de aquel al que despojan sin derecho de algo muy suyo. Cuando vi el fabuloso cuadro, recién acabado, de Mary—su mujer— con su hija—que, al comenzar el cuadro, tenía dos años y hoy veintitrés—, le ofrecí en el acto cincuenta libras, que llevaba aquel día en el bolsillo. Me miró con melancolía en sus ojos saltones y, entre reproductorio y despectivo, me dijo:

—Eso es un insulto a un amigo. Ese cuadro vale más, mucho más...

Yo lo sabía, pero no había resistido a la tentación de intentar una ganga bellísima por un golpe de suerte.

Por lo dicho, Bill Rennie prefiere un *pub* popular a otro elegante. Y tras tomarse, como buen escocés, a *half and a pint*, o sea, un whisky y una pinta de cerveza al mismo tiempo, irrepentible en él, que no fuma y es sobrio en la bebida, saca su block de apuntes y con trazas y trazos de gran dibujante se lleva a su casa la realidad de enfrente.



Cosecha sin parar líneas, tipos, expresiones, gestos, escenas, porque su arte, dice, es una forma, como otra cualquiera, de vivir.

Robert Buns es el bardo por excelencia del pueblo escocés—el que no entiende de literatura ni la busca, sino de sentimientos, amor, vida y canciones— Rennie es el pintor bardo, atento a su pueblo, mezclado a él, tan dispuesto a pintar gratis la furgoneta callejera que vende helados a los niños como los cuadros que va a exponer en Londres. ¿Los ingleses? ¿Londres? Los ingleses—dice— pintan con más blandura y los colores que emplean son más fríos... Yo he visto a Rennie extender en un lienzo un rojo, un amarillo—los colores que prefiere él— como si estuviera llorando, con la emoción de un sacerdote transido por un rayo de luz que rasga las tinieblas.

—¿Por qué el amarillo, el rojo?

—Porque son libres y turbulentos—contesta.

Quizá también por esa razón admira al ruso Vlaminck, el de las tormentas, o a Van Gogh, libre y turbulento hasta la locura, o a Matisse, que cambió de sitio los colores, o al eterno hallador Picasso, el libre número uno, el más libre de todos. Lo que, sin embargo, más me llega a mí de los cuadros de Rennie no es el amarillo, ni el rojo, sino la mezcla armónica de naranja añil, dos colores que «no van» son para poca cosa, dos colores obreros, de brega, que se suelen ver poco y de los que uno pensaría que más bien estorban a cuenta, quizá, de lo que llamamos mal gusto o a cuenta del exceso. Y, sin embargo, no estorban, y armonizan, y están ahí, al parecer en su sitio.

Bill Rennie nació en un puercecito, Girvan, del oeste de Escocia, y no recuerda cuándo empezó a pintar. Su tío James, que era cartero y se recorría a pie veinte millas todos los días, te-

nia un *hobby*: dibujar e incluso pintar caballos grandes de carga, *clydesdales*, que arrastraban desde las orillas de un canal o de una ría los veleros pesados, gimientes, que parecían pegados a las aguas. Bill recuerda con ternura a su tío. El heredó y mejoró sus manos. El ha pintado desde siempre, nunca ha dejado de hacerlo, porque, según afirma, con obstinación fatal, casi infantil, tiene que hacerlo, debe hacerlo, le salga bien o mal. Y le sale bien. Es—dice él— como el que canta flamenco.

Flamenco, España. Me encontré con «esa» España en la exposición donde le conocí. En el catálogo titulaban sus cuadros: *Andrés Segovia en Glasgow*, *Duende de Tárrega*, *Carmen Amaya*, *Cuevas de gitanos granadinos*, *Corrida goyesca en Ronda*, *Fandango*, *Sombrero*, *Flamenco* y *Cuadro flamenco*, y cinco pinturas más con motivos de Málaga. Como español, me presenté creyendo que él hablaría, más o menos, mi lengua. No. Sabía sólo algunas frases y palabras sueltas, y con tal bagaje había estado dos veces en España, en la costa malagueña y en la granadina; había hablado con los españoles del Sur y hasta había dejado en Almuñécar un mural suyo en un «colmao». Le atraía España—en la que huía de sus compatriotas turistas— o, para ser exactos, le atraía el pueblo español, que le parecía investido de una gran dignidad, nada tópico y pleno de sentires. Me dijo que no se le ocurrió ni por casualidad comprar en España tarjetas postales, pero que se había traído, pintados por él, cerca de veinte cuadros. Y una guitarra.

Me hizo esperar la hora de cierre de la exposición y me llevó a su casa. Me presentó a su mujer, delgada, interesante, ojos de gato montés, algo enigmática, y a sus hijos Gordon y Allison. y comenzó a tocar a Tárrega y Villalobos en su guitarra española. Con empaque y acierto; con emoción...

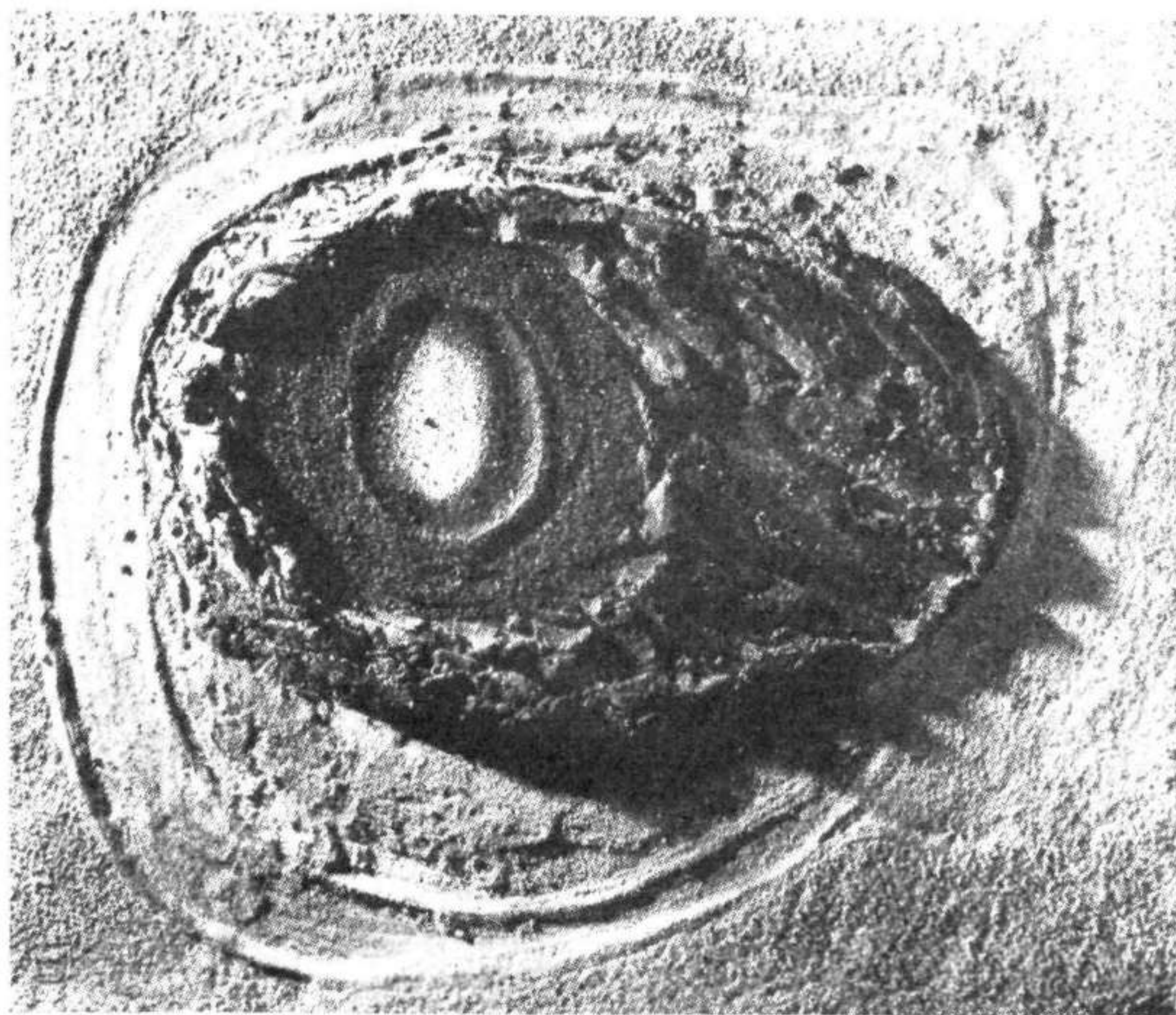
Rennie ha hecho hasta hoy, con tanto éxito como mala gana, diez exposiciones, desde que salió de la Escuela de Arte de Glasgow, en la que fue discípulo, durante cuatro años, del pintor de la reina, David Donaldson. Después de graduarse promovió y organizó siete años las exposiciones al aire libre «con permiso de la autoridad y si el tiempo no lo impedía» del Jardín Botánico glasguense. Con tan pocas «salidas» y carácter nada utilitario, Bill Rennie es considerado el primer pintor escocés y el de más conocimiento y posibilidades, el más universal. Se siente intérprete libre de lo que ve, y dice—y es verdad— que en sus cuadros consta su observación, sus sentimientos y además su opinión.

Pierre Lavallo, el prestigioso crítico de arte, ha escrito de él: «Cuando le conocí era miembro del Nuevo Grupo Escocés, en el que el difunto J. D. Fergusson mostraba mucho interés por su trabajo. Desde sus primeras pinturas expresionistas ha evolucionado a una forma de pintura abstracta que, sin embargo, sigue siendo coherente. El, en efecto, se adentra mejor en el uso de los materiales de muchos de sus contemporáneos. Rechaza las habilidades efectistas y parece que su trabajo tiene gran afinidad con la escuela catalana de pintura.»

(Fotos de Eric Duncan.)



# itinerario de EXPOSICIONES



**PIAUBERT,**  
*en la Galería Ynguanzo, de Madrid*

Sobre la materia terrosa y emergente, con mil poros abiertos, ha quedado impresa la huella de un trazado casi esférico, casi elíptico, centrando un orificio ciego, cráter cósmico de estelas siderales. Es un impulso generador el que mueve y desplaza estas formas del pintor Piaubert, que no esperan una configuración definitiva, sino permanecer en pleno proceso evolutivo y dinámico. Presencia concreta de la transformación permanente a la que el hombre, como parte del cosmos, se ve sometido.

Transformación que llega a plasmar merced a una abstracción conceptual y formal, en la que se hallan íntimamente fusionados el mundo sensorial y el del espíritu.

El artista francés Piaubert acaba de cumplir setenta y tres años. Pintor figurativo en sus comienzos, su obra ha participado de las diversas corrientes que, en determinados momentos, aparecieron como válidas. Cuatro años perteneció al movimiento Dadá, y como señala el historiador y crítico Michel Tapié abandonó el movimien-

to dadaísta cuando éste amenazaba convertirse en un artículo de consumo. A partir de ese momento, Piaubert investigará la expresión plástica, tratando de descubrir el confusionismo imperante. En 1947 Piaubert llega al encuentro con la materia que vendrá a ser, a su vez, el definitivo encuentro con la tierra y con el hombre, dentro del orden cósmico. Junto al dinamismo que imprime a sus formas ha sabido extraer a la materia una íntima cadencia sensorial y estética. Sus dibujos, radiografía formal de la obra en relieve, conservan sobre la superficie planimétrica el mismo ritmo evolutivo, equilibrado y tenso de aquélla.

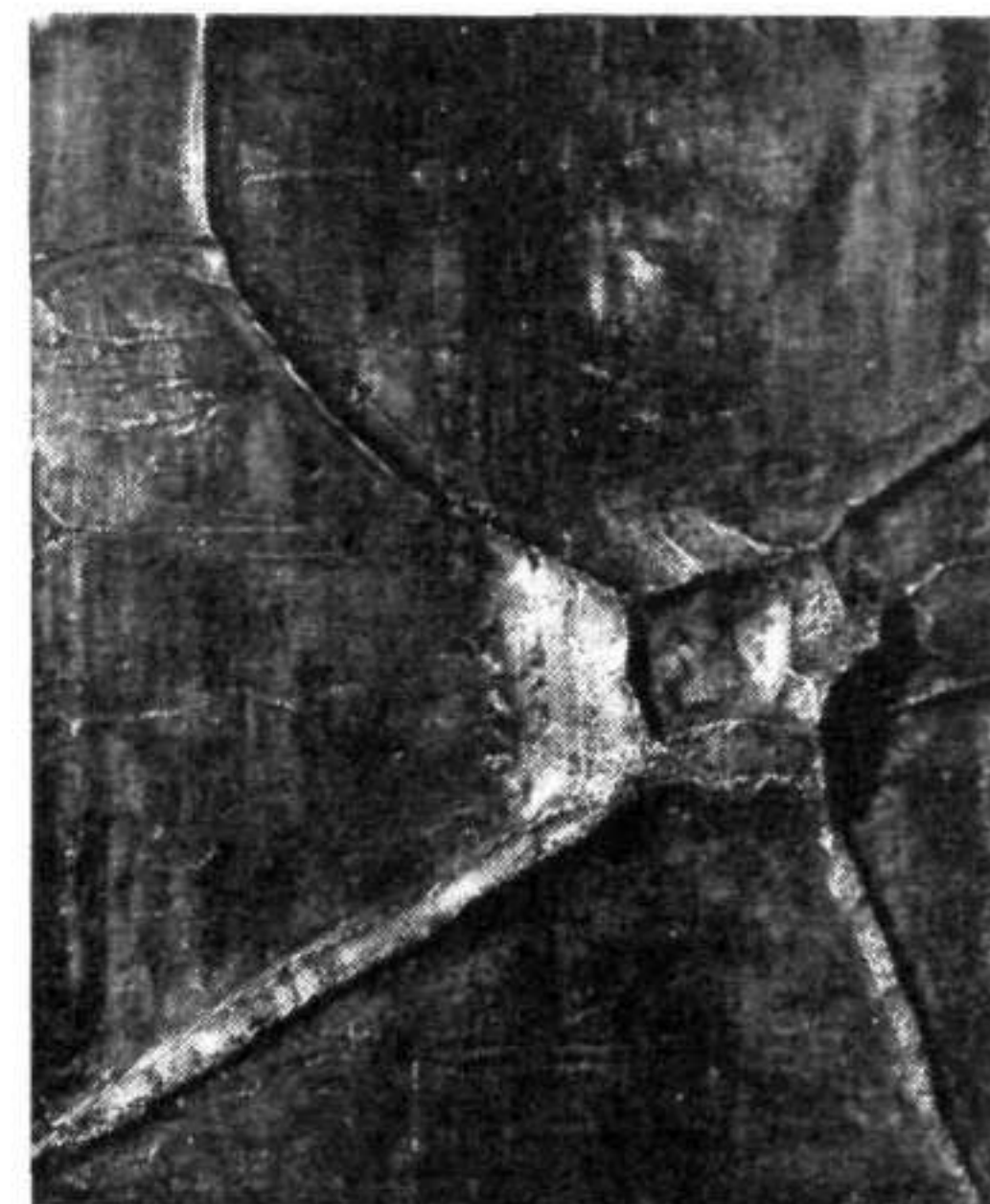
Nacido en una familia de agricultores, en la región del Médoc, Piubert estudió en la Escuela de

Bellas Artes de Burdeos. Durante sus comienzos en París, por el año 1922, realizó decorados y figurines para teatro, algunos de los cuales serían adquiridos por Paul Poiret y Raoult Dufys. Ha ilustrado poemas de Saint-Jhon Perse, de Rousselot, Seghers y de otros grandes poetas y escritores. Su obra, presente en numerosos museos del mundo, ha merecido, entre otras distinciones, el Gran Premio Internacional de la Bienal de Mentón, Milán, en 1964, y en 1970, la Corona de Honor, que el Centro Internacional de Investigación Estética, con sede actual en Turín, otorga cada año a un artista de renombre.

RML

**CARLOS CAPOTE, en la Galería  
Ramón Durán, de Madrid**

Sobre un fondo rugoso o erosionado se pliegan, curvan o emergen formas en desarrollo, que centran la superficie y establecen una composición tensa en virtud de sabias ramificaciones que se dispersan sobre el soporte. Carlos Capote presenta su exposición de bajorrelieves en la Galería Ramón Durán, de Madrid, y se sirve del estaño como materia adecuada a su expresión plástica. Modela primero en arcilla, y sobre la forma bosquejada, aplica directamente la lámina de estaño que cubre huecos y concavidades, o forma rugosidades en determinadas zonas aristando curvas, siempre obediente a la exigencia de una composición tensa y dinámica. El estaño aparece unas veces pulido, en su



## Medallística actual

Por Luis María LORENTE

# JAMES FENIMORE COOPER



Esta personalidad, que junto con Washington Irving, se cuenta entre los fundadores de la literatura norteamericana, pasó su niñez y juventud en el campo, ya que su familia era propietaria de una gran finca. Luego ingresó en la Armada, donde prestó servicio durante solo algunos años. Esta primera parte de su vida influyó decisivamente en su producción literaria, desde la novela de ambiente marino, *El piloto* a su mejor obra, relativa a la vida de los indios y a las grandes praderas, *El último mohicano*.

Margarita Lavrillier-Cossacéanu ha modelado esta medalla, cuyo anverso muestra la efigie del escritor con los años de nacimiento y muerte. El reverso, lleva varios indios en un paisaje de lagos y montañas. Con módulo de 68 mm. y ejemplares en plata y bronce. La medalla ha sido acuñada por la Casa de la Moneda de París.

más diáfana tonalidad natural; otras, sometido a la acción de determinados ácidos, permite sutiles contrastes de luminosidad, sombra o negrura, más o menos intensos.

El estaño, bajo la original forma de hacer de Capote, capta, sin ofrecer apenas resistencia, la emotividad directa y táctil que le imprime directamente su artifice. Este plegarse con facilidad al ritmo de la arcilla, no impide que el estaño se conforme posteriormente según las necesidades y contrastes que ofrece el tratado y modelado a que lo somete el artista. Las formas creadas por

Capote, aluden a un mundo en pleno proceso de conformación biológica, sin embargo, no son las formas, por sí mismas, lo más valioso en la obra de Capote, sino las posibilidades expresivas que extrae a este material, tan usado en la decoración en nuestros días, pero que no había sido utilizado al servicio de la expresión plástica. Estos bajorrelieves, ascéticos y broncos, constituyen una interesante aportación a la investigación formal con nuevos materiales.

RML



## Los ochenta años de JOAN MIRÓ



Cuando Miró cumplió setenta y cinco años, se celebró en todo el mundo el «Año Miró». Fue un homenaje múltiple a la obra de este catalán-Mallorquín, que ha creado pinturas, dibujos, grabados, litografías, esculturas, cerámicas, tapices, mosaicos, murales, cuadros-objeto, ilustraciones. Manifestaciones artísticas múltiples de un genio descubridor de sorpresas, de objetos, de ritmos y de mágicos signos caligráficos.

Miró acaba de celebrar en su ochenta aniversario una exposición de litografías en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca. Litografías que, por vez primera, ha realizado en su casa-estudio de Palma, en la Bonanova, cerca de Calamayor. En Madrid, la Galería Kreisler y la Galería Juana Mordó, y en Barcelona, René Metrás, han rendido homenaje al maestro en su aniversario. Juana Mordó ha presentado las litografías del libro de Joan Brossa titulado *Oda a Joan Miró*, editado con igual motivo. Se trata de ocho litografías sobre papel Guarro, y una litografía sobre papel Japón, todas firmadas por Miró.

Los peces, y los ojos de la luz, las pestañas del viento, el trino del pájaro y un rojo, un verde, un amarillo soñando. Juegos de estelas, de astros, de gestos negros, de letras no aprendidas. Son estas litografías de Miró un lírico guiñol donde los títeres son los signos, el color y los ritmos, que mueve un espíritu sensible y sabio. Pájaros de cielos perdidos, gatos de inmensa pupila, rostros y peces. Joan Miró, en su ochenta aniversario, ofrece una vez más su bien aprendido ingenio, y una bulliciosa alegría sorprendida y anclada para siempre en su alma.

RML



## ANGEL MEDINA, en la Galería Kreisler, de Madrid

Todo el erotismo cabe en una copa de cristal, acogedora y cómoda. Un mundo socarrón, pleno de vida y nada obsceno, cabe en los cuadros del pintor santanderino Angel Medina. Marinero ciclópeo, soñador de formas rotundas y pesadas, que en su redondez no gravitan sobre la tierra, sino en un paraíso colorista, descomunal e ingenuo.

Las musas de Angel Medina protagonizan, satirizándolo, el mundo de los mitos cotidianos: juventud bajo el sol, desnudez y belleza a la orilla del mar. Musas de cabellera rubia ensortijada, mitad amorcillos, mitad faunos de estas y otras tierras, que deifica en monumental corporeidad.

Destaca en la obra de Medina la elaboración artesana de la pasta, íntimamente fusionada al color, que moldea figuras y objetos de un mundo real transfigurado. Con color construye, aproxima o aleja: blancos puros, blanquiverdes, rojos y azules, trazan la forma de sus barcos, o se pierden en el reflejo variopinto de las aguas. Colores que inician

## galería kreisler



Medina

madrid marbella

ARTE ESPAÑOL  
CONTEMPORANEO

### A. MEDINA

HASTA EL 16 DE MAYO

### MINGORANCE

DESDE EL 17 DE MAYO

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1

*brossa*

## PEDRO MOZOS



hasta el 30 de mayo

GENOVA, 11 - TELEFONO 419 33 93 - MADRID-4



**FORO**  
GALERIA DE ARTE

## GARCES

DEL 12 DE MAYO  
AL 9 DE JUNIO



CONDE DE XIQUENA, 8  
Esquina a Marqués de Monasterio  
Teléf. 232 19 59 - MADRID-4

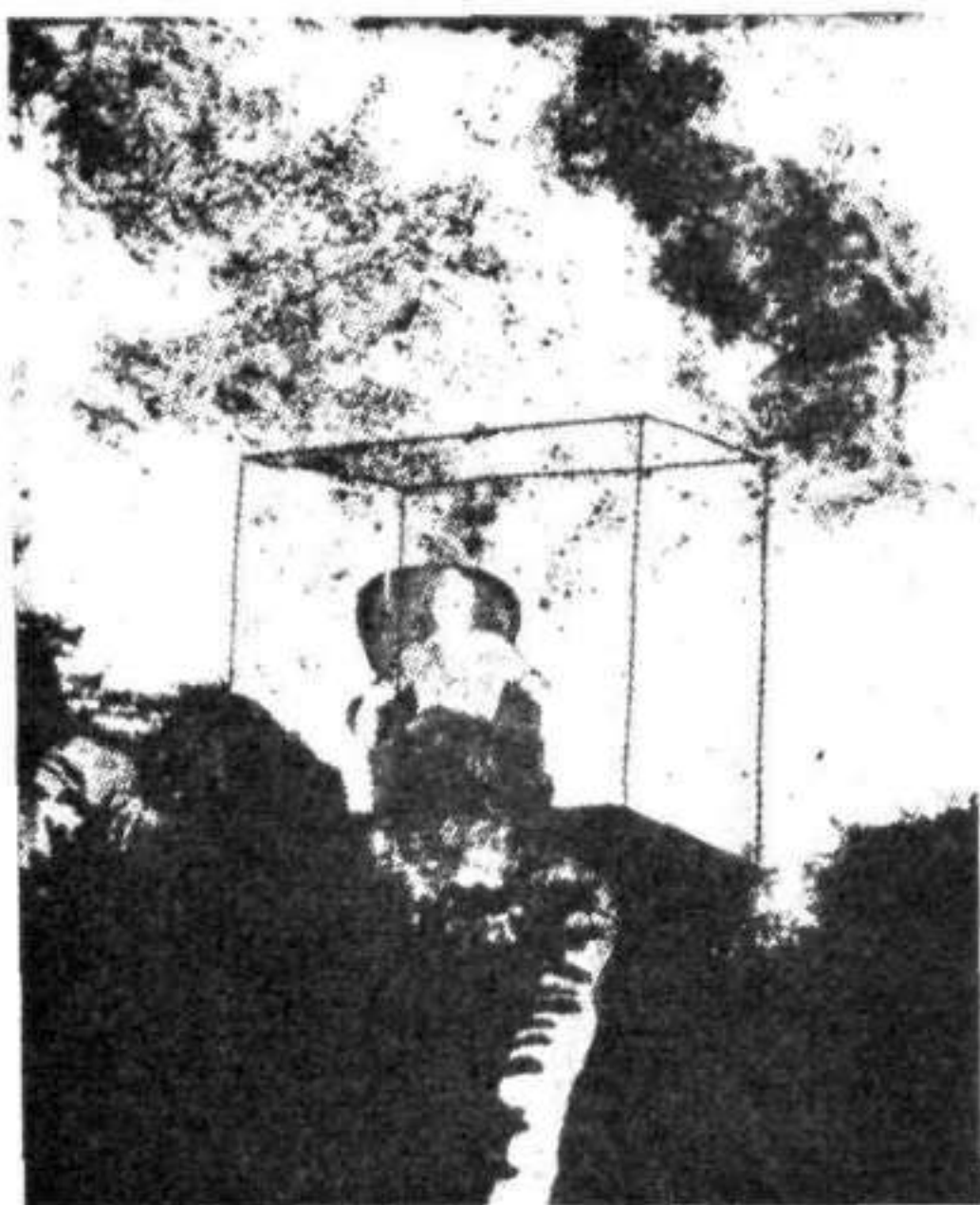


el trazado y se olvidan continuarlos, dejando fantasmas sobre el lienzo, porque en Medina, tanto el dibujo como la composición se ofrecen espontáneos como si el pintor apenas les hubiera prestado especial atención. Impregna sus cuadros de ternura verde, de roja vitalidad, de mitos y leyendas recreados como en su *Verano niño*, con boca roja de pensamientos. Bautiza sus cuadros con nombres marineros: *Cofa*, *Bichero*, *Botalón*, ..., porque en el mar, y junto al puerto y la playa, han surgido estos fantásticos barcos y barcazas, tan irreales como sus musas. «Amura» apagará sin prisa la luz de sus diecinueve años; «Tangarte», contemplará por siempre su inmensa cara de luna en el espejo blanco. Cuerpos y rostros de un paraíso material, lírico y colorista, donde la desnudez resulta inalcanzable de tanto acercamiento.

RML



**FINA LLACER Y SAURA LLORENS,**  
en la *Galería Cero*, de *Murcia*



Saura Lloréns

Mi conocimiento de la ceramista Fina Llácer y el pintor Saura Lloréns, tuvo lugar hace varios veranos en la localidad de Altea, donde entonces vivía el matrimonio. Fina trabajaba la cerámica y el mosaico, consiguiendo una pureza

de estilo en la línea y una calidad en el logro de la materia, a la que añadía el vivísimo colorido en negros y rojos, en verdes y azules minerales de penetrante intensidad lumínica. Por entonces, proyectaban abandonar la vieja y rústica casa, con horno en el sótano, enclavada en una de las calles más empinadas y bellas de Altea, localidad alicantina tan querida de escritores y artistas. Saura Lloréns, en su decir pictórico, con su paleta contrastada de fuerte vitalidad y trazo enérgico, un tanto desgarrado, buscaba la abstracción sin desligarse de contornos y figuras reconocibles, casi reducidos a gesto impu'sivo.

Después de varios años, mi reencuentro con la obra evolucionada de Llácer y Saura Lloréns, es sumamente grato. Fina, que se inició en la cerámica en Italia, durante sus primeros años de casada, ha volcado día a día su sensibilidad e inquietud expresiva, hasta lograr estas piezas en la línea clásica de una pureza de

*metales de*

# RAMON CALDERON

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

*Deseo unas alas, un caparazón de tortuga, una corteza; quisiera echar humo por la boca, tener trompa, enroscar mi cuerpo como una serpiente, partirme en mil pedazos, estar en todas partes, hacerme ligero como el viento, desplegar como las plantas, fluir como el agua, vibrar como los sonidos, encontrarme en toda forma, penetrar en todo átomo, descender hasta lo más hondo de la esencia humana. Estas frases, escritas en el siglo XIX por Flaubert, expresión del sueño de un «realista», vienen a recordar que no se necesitan especulaciones ideológicas para justificar el deseo de transformación de los artistas, y que éste no es*

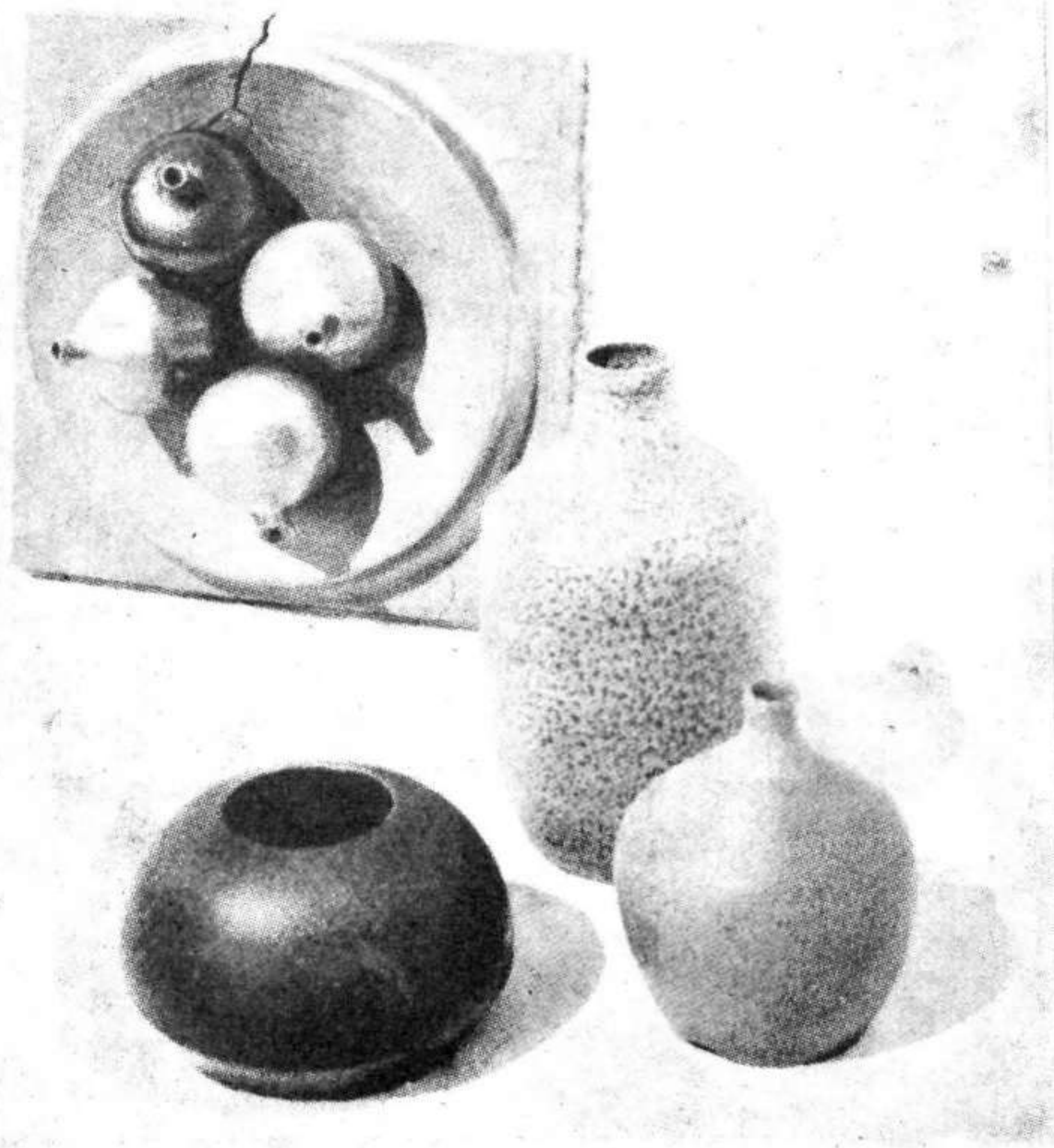
*propio ni exclusivo de nuestro siglo.*

Ramón Calderón, hace un año pintor figurativo, ha pasado a ser escultor y muralista en una nueva línea expresiva, como hemos podido constatar en la exposición que celebra en la Galería Skira de Madrid. «Esta nueva obra vivía en mi interior y, en ciertos momentos, afloraba al exterior dando verdaderos palos de ciego.» «Necesitaba hacer cosas que pudiera agarrar, tocar, acariciar; necesitaba tres, cuatro, cien dimensiones; necesitaba espacios y huecos, necesitaba dibujar en el aire y respirar... Cogí unas alas y volé...»

*En esta nueva etapa, la*

contornos extrema, de color encendido o distante; huellas de fuego y espuma de milenios. Materia lisa o suavemente erosionada, que ha robado brillos y mates a las

entrañas de la tierra y que ha sido purificada por el fuego. Fina presenta, junto a las piezas, composiciones cerámicas a manera de cuadros, superficies esféricas en



Fina Llácer



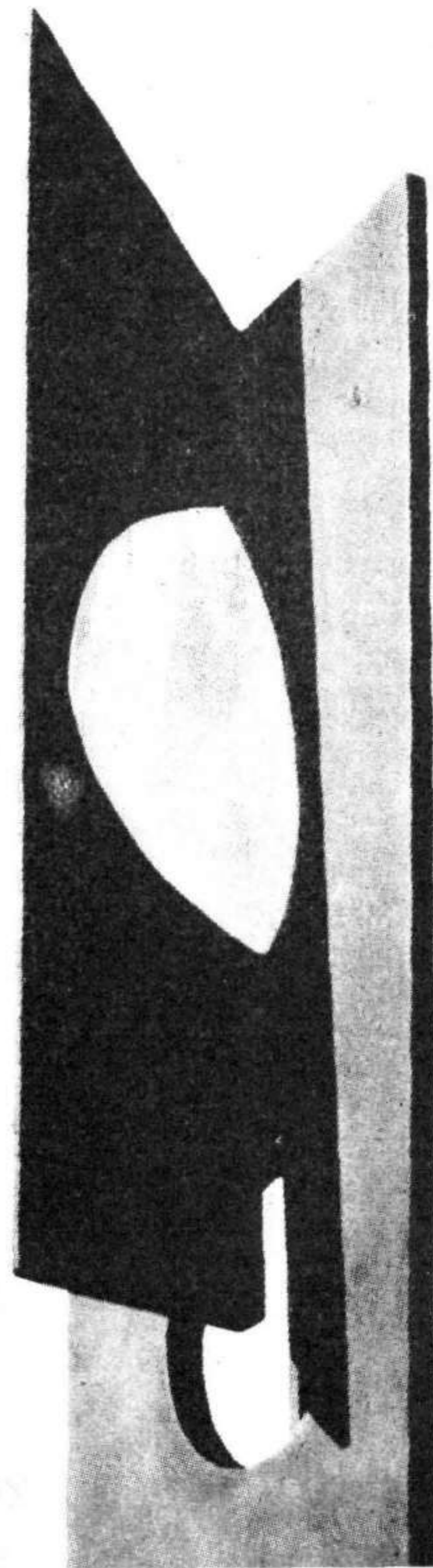
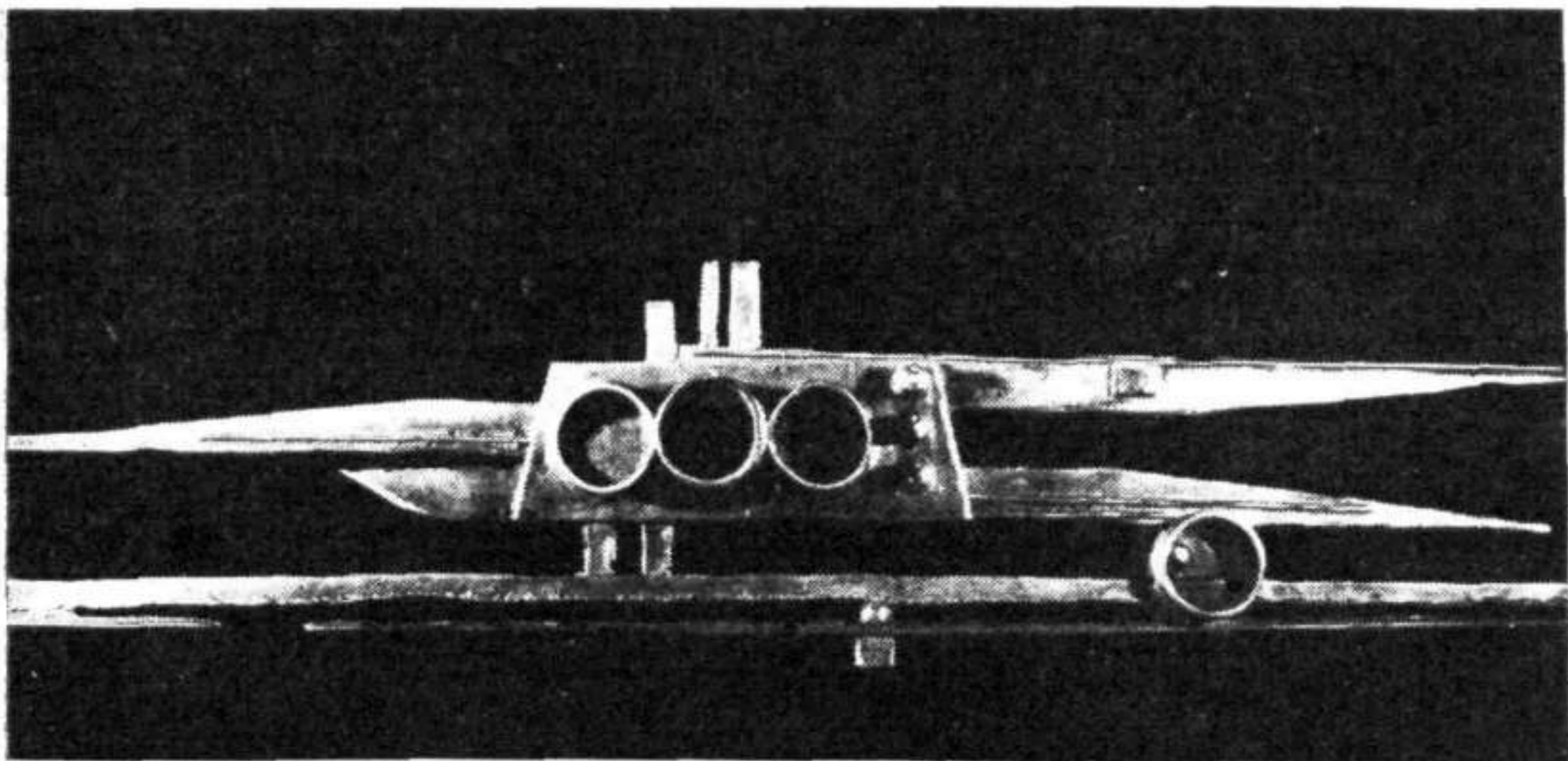
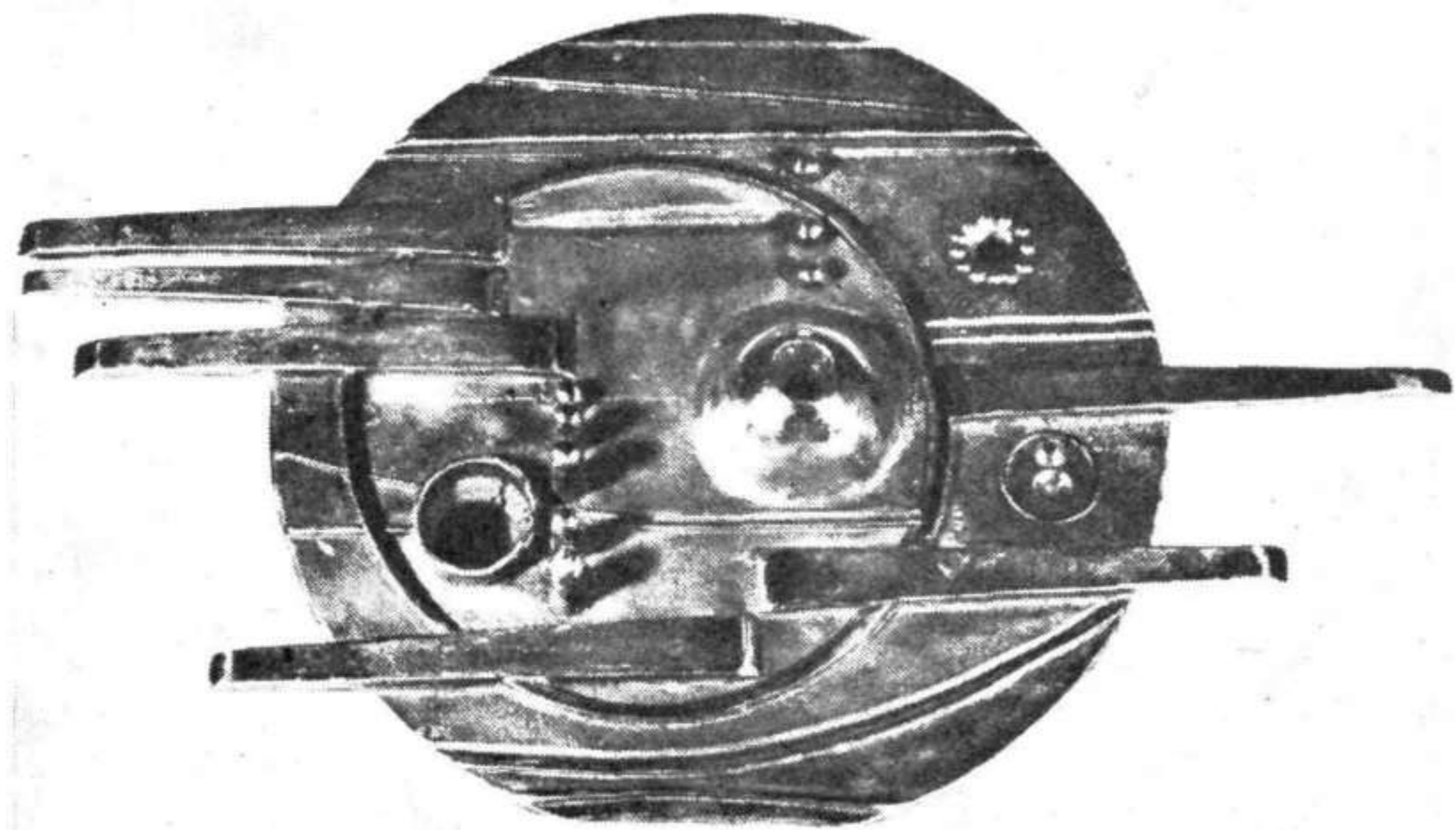
obra de Ramón Calderón no es ajena a las sugerencias formales que el mundo de la máquina ofrece al artista en nuestros días, aun cuando en su problemática se hallen, igualmente, determinados problemas volumétricos y espaciales que resuelve de diversas maneras: ángulos planimétricos que se dejan atrave-

sar por contornos vacíos; murales metálicos que atraviesan lingotes truncados en sus extremos, y formas triangulares o trapezoidales sobre las que se inscriben tubos u orificios en bronce, destacan sobre pulidas láminas de acero convertidas en espejos. A esta serie de murales en metal realizados también en metal y

madera, sigue la de maderas lacadas en negro, sobre cuya superficie el aro y la línea en relieve captan un estático dinamismo. En otros son formas, a manera de cables, las que atraviesan de un lado a otro la superficie.

Si la expresividad de estas formas tensas, que saben ser sobrias o barrocas, es rotunda, es de destacar en la obra de Calderón el contraste que ofrece el empleo conjunto de materiales como el bronce y el acero, permitiendo una serie de irisaciones lumínicas conforme la luz incide de uno u otro lado. Bellísimos son sus collages en cobre con negras formas recortadas, que nos parecen esquemáticos bocetos de algunas de sus grandes realizaciones murales.

Describir la obra de un artista no deja de ser como un simple inventario de formas. Es necesario contemplarla y penetrar la senda de inquietudes y planteamientos que en ella se ha propuesto resolver el artífice, y el espíritu el único capaz de captar la vibración que de ella emana. Hay en estas esculturas y murales una concreción acerada de impulsos sometidos a tensión lumínica y formal, concreción que hace más intensa la carga emotiva y da medida de su autenticidad. En la exposición que acabamos de contemplar, es la materialización plástica de sus sueños reales lo que Ramón Calderón nos ofrece.



relieve, en un intento de revitalizar o buscar nuevos cauces a la expresividad tradicional de la cerámica.

Bajorrelieves y esculturas que son expresión arrebatada de intuición artística, en la línea del informalismo, presenta en esta exposición Saura Lloréns. En su obra pictórica, dotada de un simbolismo, entre mágico y real, hallamos alusión a un mundo donde la figura se siente atrapada por cons-

trucciones que la aíslan y aprisionan de manera hermética. Del constructivismo a la más pura abstracción o al simbolismo, dentro de una figuración evolucionada, la obra de Saura Lloréns es adecuada expresión plástica a sus inquietudes artísticas y vivenciales.

RML



### **SALVADOR MONTESA, en la Galería de Luis, de Madrid**

La más monolítica de las tres escuelas de pintura actualmente existentes en España es la de Valencia. Se ha polarizado, a partir de 1963 y en lo que a las generaciones jóvenes respecta, en una única dirección. Sus cultivadores han abandonado las luminosidades sorollistas y los efectismos fáciles y se preocupan por problemas sociales de tipo extraplástico, pero servidos por una admirable maestría de oficio. Algunos de los artistas de esta escuela están inventando, por añadidura, algo que he denominado en bastantes ocasiones «pop de la soledad». Es precisamente en este subgrupo de la escuela en el que cabe incluir a Salvador Montesa, pero con unas características tan persona-

les siempre, que lo que es estrictamente individual en él, se sobrepone, con notable finura y economía de medios, a todo lo anecdótico.

Antonio Bonet Correa, crítico que tiene la difícil cualidad de resumir lo esencial de un hombre o de una obra en tres breves líneas, ha dicho que «en Montesa, desde sus años del Parpalló, siempre ha existido un deseo de traspasar las fronteras de lo meramente visible». Esta breve caracterización encierra todo lo que es Montesa. Por de pronto, fue uno de los patrocinadores de la «revolución Parpalló», la cual fue de tipo preferentemente constructivo y le demostró a Valencia que se podía hacer una pintura de alta



calidad en la que todo fuese simple y sencillo y en la que las luces neutras sustituyen sin demérito a las grandes fantasmagorías de un incendio interminable. Ya entonces era más importante en la obra de Montesa lo que no aparecía en ella que lo simplemente representado. Nos parece útil, en este caso, insistir en esta cualidad, porque en toda pintura auténtica las formas no pasan de ser un pretexto para producirnos un descanso o un desasosiego, una inquietud o un deseo de superación. Eso se logra mediante las características de la factura o gracias al juego de relaciones entre cada forma y la contigua y a los espacios en que éstas emergen.

En la etapa actual de Salvador Montesa, tras un intermedio gestual expresionista, la factura es

raída, tenue, humilde, pero consistente dentro de la avaricia de su materia. El color es tan humilde, tan franciscano y tan frotado como la propia textura. Abundan los grises verdosos, los azulencos desvaídos, los marrones raspados, los blancos apagados y los negros desleídos. Colores muy fáciles de reducir a la misma altura tonal y muy opresivos por ellos mismos, cuando el artista desea captar, a través de ellos, una soledad sin salida. En la ordenación es notable la amplitud bidimensional del espacio, en cuya apertura casi vacía se pierden las figuras de niños flotando o huyendo y desvalidos siempre. Hay una mezcla de ternura y asombro en la manera como estas figuras diminutas pueblan la amplitud espacialista de estos lienzos que serían estrictamente abstractos, caso de no haberse puesto al servicio de este intento de captación de una infancia dolorida, pero vista siempre como camino hacia una posibilidad de superación y de hallazgo de la propia identidad. Se trata de una obra en la que, como recordaba Bonet Correa, se va más allá de «las fronteras de lo meramente visible» y se descubre lo que habrá de ser o lo que puede llegar a ser una esperanza en gestación, cuyos protagonistas nos miran con ojos atónitos desde una gran parte de estos lienzos.

CA



**MERCEDES CASTRO LOMAS,  
en la Galería Loring, de Madrid**

Mercedes Castro Lomas no ha renunciado a ninguna de las conquistas de factura y de disolución de la mancha, que la caracterizaban en sus etapas anteriores, pero ha arrojado por la borda toda anécdota y se ha quedado con la pura pintura. No quiere ello decir que haya elegido la abstracción. Todo lo que hay en sus lienzos es identificable y no desdeña incluir en alguno de ellos una barca perdida en la playa o un par de felinos jugueteantes. Lo que predomina es, no obstante, el paisaje, que adquiere una desnudez esencial, las más de las veces. Hay ocasiones en las que a la manera que fue clásica en Joan González, estos paisajes se componen única y exclusivamente de nubes. La mayor o menor efervescencia con la que los cielos se arremolinan, basta, no obstante, para sugerir el estado de ánimo que la pintora deseaba comunicarnos a través de su obra.

En los recién citados cuadros de nubes, es en los que creo que alcanza precisamente Mercedes Castro Lomas la máxima cima de soltura en su evolución. A pesar de ello, no me parece el final de un camino, sino más bien un comienzo. La soltura que Mercedes Castro Lomas ha adquirido al encabalar unas nubes sobre otras, le permitirá, en etapas ulteriores, dotar de una similar flexibilidad a sus figuras humanas o a sus grandes composiciones, desde las que podrá volver a asomarse, alguna que otra vez, al mundo variopinto que la rodea. Su factura es ahora casi siempre «al arrastre», aunque con leves

remolinillos que aumentan la movilidad y la capacidad expresiva de cada mancha. Los colores, muy compuestos siempre, tienden a velar los contrastes mediante innumerables puentes amortiguadores. Esta ciencia de los pasos de un color a otro, tan habitual también en la escuela de Madrid, es una de las notas que relacionan la obra de Mercedes Castro Lomas, con la de sus grandes antepasados madrileños de la generación de 1948, uno de los cuales, Pedro Mozos, ha sido su maestro. Esta selección de color, en la que abundan más los matices y las tonalidades múltiples que los contrastes bruscos, es muy madrileña asimismo y nos prueba, por añadidura, que Mercedes Castro Lomas es una gran colorista en el camino difícil del refinamiento y de la armonía y no en el de la expresividad violenta. Lo curioso es que a pesar de su cultivo de lo terminado y de lo amable, hay muy a menudo ramalazos de pasión en esta pintura y que éstos afloran lo mismo en la amargura de un gesto, que en la violencia de una pincelada o en la intensidad de un color puro que rompe, con su llamarada o su hie'o fugaz, la marea encadenada y medida de sus tonalidades compuestas.

En el ser humano caben, muy a menudo, todos los contrastes. La pintura de Mercedes Castro Lomas procura, conscientemente, evitarlos, pero sin que dicha actitud sea rígida. Resulta así posible que las conmociones personales de la autora tengan también una transcripción plástica. Su pintura se envuel-



ve, muy a menudo, en velos de niebla, pero la autora rompe, no obstante, alguna que otra vez, esas murallas móviles que defienden su intimidad y la asoma a través de ellas en forma de pinceladas rasgadas como heridas o de color violento que grita por sí mismo, en oposición al susurro de las formas y de los colores contiguos. Este último sabor de humanidad, es ga-

rantía de autenticidad y de cambio en la obra de Mercedes Castro Lomas. Yo espero que no hará otra cosa que enriquecerse día tras día y que todavía nos deparará otras muchas muestras, tanto o más laudables que ésta que ahora me cabe el placer de presentar.

CA.

**FRANCISCO JOSE DE ZABALA,  
en la Galería Daniel, de Madrid**

Cuando la galería Daniel se llamaba Eurocasa, hizo allí otra exposición Francisco José de Zabala, en la que se atrevió a la difícil tarea de inventar ambientes.

Ahora acaba de organizar, en colaboración con su mujer y con

varios artistas más, una exposición de integración de las artes, en la que la poesía ocupa un lugar predominante. Me ocuparé de esa exposición que me parece significativa en muchos aspectos, en una crítica posterior, pero quiero

**monitor barcelonés de arte**

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

**PICASSO,  
BARCELONA,  
PICASSO**

La noticia artística del mes, del año (¿del siglo?) sería la muerte de Pablo Ruiz Picasso, en olor de universalidad. La visión del tema, desde esta atalaya barcelonesa, debe ser la inflexión del suceso en la Ciudad Condal. Si D'Ors mantuvo, con más terquedad que fortuna, la noción de que Picasso era un pintor «italiano», la crítica barcelonesa se obstina en ver, en el creador (o destructor) de «Las Meninas», un producto del fin-de-siglo catalán. Razones y datos no han de faltar, en proporción aabradora. He dicho muchas veces que «somos naturales del lugar donde estudiamos el bachillerato»; quiero decir, de donde tomamos primera conciencia del mundo. Y ni la etapa malagueña, ni la coruñesa, tuvieron (en plena infancia del pintor) fuerza bastante para marcar el impacto suficiente. Cuando, en 1895, la

familia de Picasso lo lleva a Barcelona, el tiene catorce años y la llamarada del genio en la pupila. Y un año más tarde, con asombrosa precocidad, ya participa con el cuadro «Primera comunión» (hoy en el Museo Picasso de Barcelona) en la Exposición de Bellas Artes de la Ciudad de los Condes. Pero es una vez regresado de Madrid (donde estudió poco y vio mucho) cuando, hacia 1899, el mozo malagueño se inserta en la vida pictórica barcelonesa, es decir, en uno de los más trepidantes centros de inquietud artística y literaria de Europa. La historia de Picasso es, a partir de este momento, inseparable de este foco de inquietud... y de humor. Cuando muchas veces nos preguntamos sobre el trasfondo desconcertante de muchas formas picasianas, olvidamos no sólo la nativa «guasa malagueña» del pintor, más el corosivo humor de que hacían gala aquellos tremendos, divertidos, dionisíacos personajes que ante los «bocks» de cerveza de «Els quatre gats» lo inventaban todo y

lo destruían todo. De este fondo zumbón, agresivo, descarado y cínico hay que extraer muchos elementos de la futura carrera revolucionaria de Pablo Ruiz Picasso, capaz de hacer con un grupo de prostitutas de un burdel barcelonés de la calle de Aviñó, el resonante manifiesto de renovación estética que figura en todas las historias de arte bajo el rimbombante título de «Les Demoiselles d'Avignon».

La evidencia de esta raíz barcelonesa es meridiana, y aparece en toda la inmensa bibliografía surgida en torno a Picasso. Pero ha sido lógicamente la crítica catalana—Cirici Pellicer, Palau Fabre, Santos Torroella—la que ha hecho mayores y mejores esfuerzos para subrayar este ingrediente local del más universal de los pintores contemporáneos.

Capítulo aparte, dentro de la misma línea memorativa, nos lo ofrece la creciente dimensión del Museo Picasso de Barcelona que, a la luz de los datos alumbrados a la muerte del pintor, se perfila como un mo-

numento impar a su memoria. El anuncio de la adquisición de un edificio contiguo al Palacio Berenguer de Aguilar demuestra que la cantidad de obras en custodia hacía insuficiente la primera instalación. Y si bien es cierto que, como lamentaba J. M. de Areilza, Madrid queda—con cinco telas—en demasiada inferioridad con respecto a Barcelona, no es menos exacto que la pinacoteca especializada de la Ciudad Condal la convierte en un foco de interés artístico de nivel sencillamente extraordinario.

**EXPOSICION  
DE PINTURA  
PORTUGUESA**

Coincidiendo con la Semana Cultural Portuguesa, Barcelona ha abierto los salones del Palacio de la Virreina a la amplia e importante exhibición de pintores lusitanos enviada por la Dirección de Cultura Popular de Lisboa.

La muestra, que ocupa tres inmensas salas, agrupa las obras en figurativa, abstractas y neofigurativas, ofreciendo una gama de posibilidades y de realizaciones que certifican la madurez—y la audacia creadora—de los artistas portu-  
guese-

recordar ahora la exposición intermedia de Zabala en esa misma sala y que era una creación de ambientes que podían servir de anticipo a la nueva muestra.

Es una verdad lamentable que ahora está de moda, dado el divismo auspiciado por los grandes marchantes, eso de decir que la integración de las artes carece de sentido. Se dice eso, claro está, pero luego el gran marchante que se mete a decorador, le explica en seguida a su cliente cómo integrar mejor los cuadros y las esculturas que intenta venderle dentro del conjunto de la obra. Ese mismo marchante, cuando salta del piso burgués al conjunto de la ciudad, le explica a las autoridades municipales lo bien que quedará en medio de una plaza una gran escultura que armonice con las perspectivas que partan de ella. Pongo el ejemplo para indicar hasta qué punto es falso todo lo que se afirma o se niega cuando se quiere vender una u otra obra.

Francisco José de Zabala sabía todo esto desde el día que cogió por vez primera un pincel y sabía también que la mejor integración tiene que partir del ámbito que se desea estructurar y realizarse, por añadidura, incluso en los aspectos más mínimos, en función del mismo. Eso es lo que intentó y en gran parte consiguió en aquella su primera exposición, en la que había bandas experimentales colgantes, que enlazaban entre sí diversas zonas de techos, suelos y paredes, reticulando el espacio y logrando una muy interesante fluidez de la luz y del aire. Los muebles, no existentes en la muestra, se mantenían presentes a través de los huecos especialmente reservados. Ello prueba hasta qué punto es difícil exponer en una galería una creación de ambientes. El artista dispone tan

sólo de una parte de los elementos, pero no de todos. Por fortuna, en este caso, Zabala, que es pintor, podía incluir sus cuadros en el conjunto. Eso mismo es lo que hizo en su nueva exposición en la misma galería, en la que la pintura pasó a ser protagonista. No es que Zabala renunciase a la creación de ambientes, sino que ante las dificultades de la estructura «tectónica» de las salas se limitó a ofrecer uno de los elementos que contribuyen por separado a lograr en su confluencia el objetivo unitario que se había propuesto.

En estas nuevas obras, utilizó Zabala materiales que eran menos habituales en él en épocas anteriores. Desde el lienzo, saltó hasta el aluminio, la plancha de cinc y los plásticos. Ello le permitió intensificar los relieves y que su obra, con sus formas avanzadas, tuviese ya algo de pared, más que de objeto para colgar. En aparente contradicción con esta penetración, a veces violenta, de la forma, se hallaban los velos tenues de color, el desparramamiento de la mancha y su luz espectral. Semejante contradicción, íntimamente buscada, respondía en el fondo a una actitud irónica y a un deseo de conciliación, sarcásticamente acusatoria, entre los contrarios aparentemente más inconciliables. Por fortuna para esta obra, aunque haya en ella humor e ironía, el objetivo estrictamente humano de la integración en el habitáculo, se sobreponía a las finalidades más transitorias de condena de un contexto social, no demasiado concretamente determinado, pero relacionable, en todo caso, con el Occidente contemporáneo.

CA



ses de hoy, para cuya presentación, la iniciativa gubernamental ha impreso un lujoso catálogo.

### M. RUBIO (Sala Editora Nacional)

No quisiera cerrar las notas de este despacho periodístico sin llamar la atención hacia esta jovencísima pintura que ofrece una muy espaciosa pre-

sentación de su expresividad en la sala barcelonesa de la Editora Nacional.

Hablar de «impresionismo» nos daría una falsa idea crítica. Más que pincelada de impresión, yo diría que se trata de unos trozos «fugados», de toques de aérea ligereza, que —sobre temas paisajísticos— crean una especialísima levedad cromática, de madurable atractivo y de no menos cierta posibilidad en el porvenir.



Madrid-España, 15 de mayo de 1973

# 1973 FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANO AMERICANO



«FICHERO»

DOCE AÑOS CONSECUTIVOS  
AL SERVICIO DEL LIBRO

FICHERO hace doce años que cruza fronteras  
para ofrecerle desinteresadamente  
la más completa bibliografía en castellano

SUSCRIBASE A:

FICHERO BIBLIOGRAFICO  
HISPANOAMERICANO  
BOWKER EDITORES ARGENTINA, S. A.  
Salta 596, 6.º piso - Buenos Aires - Argentina

DISTRIBUYE:

DIAZ DE SANTOS  
Calle Lagasca, 95 - Madrid-6 - España

## XVIII SEMANA INTERNACIONAL

### (CINE DE VALORES HUMANOS)

Por Luis QUESADA

Del 29 de abril al pasado día 6 de este mes de mayo se ha celebrado en Valladolid la decimoctava **Semana de Cine de Valores Humanos**. Dieciocho años trabajando en pro de un Cine trascendente, de un Cine mejor que enaltezca lo que de noble hay en el hombre. Frente a una tendencia que quiere hacer del Cine espectáculo torpe, inútil, cuando no gravemente dañoso, los organizadores de la Semana de Valladolid, los profesionales del Cine que a ella acuden, oponen un Cine al servicio del hombre. Un Cine que no tiene por qué ser aburrido, o dogmático, o «blanco»; pero sí un Cine que ayude a descubrir y resolver los problemas que el hombre de hoy tiene planteados.



## I. diario del festival

*Damos a continuación un resumen, forzosamente breve, de los actos más importantes celebrados y una nota crítica de las proyecciones de películas, omitiendo los cortometrajes y las proyecciones del ciclo dedicado a Max Ophuls, así como las mesas redondas, que serán objeto de otra crónica.*

**domingo  
26 de abril**

Se inaugura oficialmente la Semana con un acto solemne celebrado en el Ayuntamiento, bajo la presidencia del director general de Cultural Popular, don Jaime Delgado, autoridades de la provincia y el alcalde de la ciudad, don Antolín de Santiago y Juárez, fundador y director de la Semana. En sus intervenciones, el delegado del Certamen, don Carmelo Romero y don Antolín de Santiago exponen los objetivos y líneas de acción que regirán este año, así como las novedades introducidas en el funcionamiento de la Semana. Entre

las principales cabe destacar la organización de unas sesiones dobles, en otra Sala distinta a la oficial, para ampliar el número

de espectadores y facilitar el conocimiento de los filmes presentados a un considerable número de aficionados de la ciudad. Así-

mismo, este año se ha decidido dar un descanso a las ya tradicionales **Conversaciones** que en años anteriores se organizaban en torno a un tema central. Las Conversaciones son sustituidas por dos «Mesas Redondas» en las que se discutirán las películas presentadas en las distintas Secciones del Festival: «A Concurso», «Informativa» y «Retrospectiva», dedicada esta última al realizador Max Ophuls. Cerró el acto el director general de Cultura Popular, don Jaime Delgado, que hizo patente el interés de la Administración y del Ministerio de Información por el Festival de Valladolid, declarando finalmente abierta la Semana.

Por la tarde tienen lugar las proyecciones de las dos primeras películas presentadas: **SZLANA KULA** (La bola de cristal), del polaco Stanislaw Rozewicz, gira en torno a un tema frecuente en la cinematografía de los países del Este: la juventud enfrentada a los problemas de la existencia: sentido de la vida, libertad, futuro, búsqueda de lo trascendente. Durante un verano, cuatro estudiantes discuten, aman, se divierten... El encuentro con un vagabundo, al que otorgan el muy significativo nombre de «Rey de la Vida», es como un revulsivo para sus existencias... supone



El director general de Cultura Popular, don Jaime Delgado, durante el acto inaugural de la Semana. Le acompaña en la presidencia el director del certamen y alcalde de Valladolid, don Antolín de Santiago y Juárez

# AL DE CINE DE VALLADOLID

como la aparición de algo insólito, sugerente. Pero el vagabundo no disipará las dudas de los muchachos. La película está contada en bellas imágenes, en narración abierta, con algo de premiosidad. El público la acogió satisfactoriamente.

**LIMBO** (Amores que esperan), de **Mark Robson**—Estados Unidos—, es un típico producto comercial manufacturado por un buen artesano. Sin embargo, el tema hubiese podido dar de sí una gran obra. Las esposas de los militares prisioneros en Vietnam del Norte viven las angustias de su incierta situación. Robson nos presenta tres arquetipos: la esposa abnegada y que lucha contra el absurdo de esta guerra no declarada, la mujer que antepone lo que cree supremos intereses del país a sus sentimientos y, finalmente, la esposa incapaz de resistir la tragedia de su soledad y se entrega a otro hombre. Lo malo de la película es que acumula una serie de tópicos y elementos fáciles para contentar a todo tipo de espectadores. La crítica, la denuncia, se diluyen en un relato carente de vigor y capacidad de convencimiento. La realización es aceptable, con buen trabajo por parte de los actores, desconocidos en España.

**lunes  
30 de abril**

Se presenta la segunda obra a concurso: **NOUS NE VIEILLERONS PAS ENSEMBLE** (No envejeceremos juntos), película francesa de **Jean Piat**, presentada el pasado año en Cannes donde el protagonista **Jean Yanne** obtuvo un premio por su interpretación. En Cannes no agradó la película. En Valladolid, tampoco. Piat ha querido «dar» el carácter de su personaje, un hombre egoísta, malhumorado, grosero... y ha ido demasiado lejos, porque al pretender introducir al espectador en la atmósfera de aburrimiento y asco en que este hombre hace vivir a su amante, provoca el hastío de quien ve la película. Hay una excesiva reiteración de situaciones, un diálogo a veces torpe, una morosidad excesiva. Aunque la actuación de Yanne sea notable, resalta más la de **Marlene Jobert**, en el papel de la joven amante que a lo largo de seis años ha ido perdiendo el amor que un día le atrajo hacia el cineasta fracasado, egoísta y brutal. Cuando el hombre se dé

cuenta de ello será demasiado tarde. A Piat realizador le ha faltado oficio para contar esta anécdota trivial en apariencia, pero cargada de sugerencias en la vida del hombre.

El día de hoy ha sido dedicado a Francia, ya que en la sesión de noche se presenta el segundo filme de este país: **PAULINA 1880**, de **Jean-Louis Bertucelli**, de quien conocemos su interesante «opera prima». En esta su segunda película larga, Bertucelli sigue los pasos de **Luchino Visconti**, con menor fortuna, para hacer una crítica ácida de las alienaciones psicológicas y morales actuantes en la alta burguesía italiana del siglo pasado. La fotografía es bellísima, acertada la reconstitución ambiental, floja la interpretación de **Maximilian**

**Schell**. La narración es irregular. La historia está inmersa en un espíritu romántico que se acompaña con el tratamiento cinematográfico. Pero el problema, el drama, resulta extraño y lejano al espectador de hoy.

**martes  
1 de mayo**

En la sesión de tarde se proyecta **KO3UU PO2** (El cuerno de cebra), del búlgaro **Methodi Andonov**. A pesar de lo primitivo de

su realización, nos hallamos frente a un filme importante, vigoroso, reciamente tratado en imágenes, a pesar de incorrecciones de realización. En la Bulgaria del siglo XVII, los opresores turcos hacen y deshacen la ley. Un grupo de ellos viola y mata a la esposa de un pastor que huye al campo con su hija. Ofuscado por el odio, intenta convertirla en un muchacho y hacerla ejecutora de su venganza. Con el paso de los años y tras la muerte de los asesinos, el pastor al saber que su hija se ha enamorado de un agricultor, mata a éste provocando la inmolación de la muchacha. Hay varios temas de hondo dramatismo que se entrecruzan en esta historia: la opresión, la fuerza del amor y del instinto sexual, la esterilidad del odio y de la violencia... La violencia engendra violencia, la llamada de la femineidad es irreprimible. A pesar de lo desgarrado de su fábula, **Andonov** nos da un bello mensaje esperanzador que caló profundamente en los espectadores de la Semana.

En la segunda sesión de este día se proyecta la segunda película de la aportación polaca: **OCALENIE** (La salvación), de **Edward Zebrowski**. Aquí, como en tantas otras películas del cine socialista, se hace visible la preocupación existencial de sus autores. El hombre inmerso en su problema, enfrentado a lo demás. **Adam Malecki**, hombre de ciencia, frío, insensible al dolor de los otros, internado en una clínica por una grave afección renal, enfrentado a la posibilidad de una muerte próxima, irá tomando progresivamente una nueva conciencia, un concepto más humano de la vida. El realizador para exponer este camino recorrido por el biólogo, utiliza un lenguaje cinematográfico sobrio y preciso, sin concesión alguna, no ahorrando la descripción de un establecimiento médico en el que el dolor, la muerte, la desesperanza, embargan el corazón de los pacientes. La minuciosidad fenomenológica del relato llega a cansar en ocasiones. Hay secuencias duras que hieren al espectador. En resumen: una película difícil, de gran interés.

**miércoles  
2 de mayo**

**FLOCH**, de **Dan Wolman**—Israel—, se proyecta a concurso en la sesión de tarde. Pertenece a una cinematografía incipiente y poco afortunada hasta ahora.



La bola de cristal (Polonia)



Amores que esperan (EE. UU.)



Corazón solitario (España)

La raza judía, que ha dado figuras tan importantes al cine mundial, no ha logrado crear un cine israelí que tenga siquiera mediana importancia. FLOCH es un filme tosco, de mediocre realización. Narra la peripecia de un anciano que pierde en accidente a su hijo y a su nieto, se separa de su esposa y va en busca de una mujer joven que pueda darle una descendencia. El tratamiento oscila entre el humor y la pincelada dramática, sin lograr su propósito.

La sesión de noche está consagrada a España que presenta **CORAZON SOLITARIO**, de **Francisco Betriu**. Después del éxito obtenido por su cortometraje **Bolero de amor**, parodia regocijante de las fotonovelas, Betriu ha utilizado esta misma fórmula, más elaborada, ampliando la parodia a nuestro cine folclórico, abundante en flamencas, toreros y cantantes de cabaret barato. Con esta intención (que fue mal comprendida por el público al comienzo de la proyección) **CORAZON SOLITARIO** amontona todos los tópicos imaginables: pobre hombre ingenuo, guapa cordobesa aspirante al estrellato con fama y dinero, novio torero, empresario sin escrúpulos... Las situaciones se adaptan a los personajes. Abundan los chistes visuales, el diálogo es chispeante y los dos intérpretes principales, **Jacques Dufilho** y «**La Polaca**», funcionan admirablemente. Lo que sucede es que a veces Betriu cae en el mismo defecto que quiere denunciar. Evidentemente se dirige a un público amplio, buscando la comercialidad aun a base de recursos fáciles. Es película entretenida, agradable de ver, punzante en su ironía, pero se queda en parodia vacía de contenido. Lo más extraño es su presencia en la Semana.

**jueves**  
**3 de mayo**

En sesión informativa se proyecta **¿PAX?**, de **Santiago Genovés**, presentada por Méjico. Es la versión cinematográfica de un libro de divulgación sociológica en tor-

chocantes, turbias. Algunas secuencias llegan al mal gusto. Si como película puede tener algún interés comercial, la vaciedad absoluta de su trasfondo la hace inadecuada al Festival.

**viernes**  
**4 de mayo**

Se había anunciado oficialmente la proyección en este día del filme **Luis II**, de **H. J. Sybeberg**, presentada por Alemania Federal. Al no llegar a tiempo la copia, se proyecta en su lugar **LES ARPEUTEURS** (Los agrimensores), película suiza de **Michel Soutter** que aburrió soberanamente al público. Se trata de un filme ambicioso, vanguardista y exageradamente hermético. La narración tiene una estructura abierta donde se entrecruzan tres elementos: personas, cosas y palabras. Las cosas y las palabras sirven para comunicarse o para ocultarse tras ellas en un juego inacabable. Discretamente interpretada y fotografiada, el guión, los diálogos, el juego de la acción nos recuerdan las palabras del maestro D'Ors: «Si todavía se entiende, oscurezcámoslo.» Soutter lo ha hecho a conciencia.

En la sesión de noche se proyecta **FAT CITY**, de **John Huston**—EE. UU.—, a concurso. El veterano y magnífico director americano lleva al espectador al mundo del boxeo para mostrar sus entresijos, su podredumbre, su efímera gloria y su miseria. Pero Huston ha hecho algo más que construir un duro alegato contra el mundo del «ring». Ha

plasmado en imágenes una parábola sobre la vida del hombre en las grandes ciudades. Gran creador de personajes y situaciones, Huston es fundamentalmente un realizador de oficio impecable: el color, la planificación de secuencias, la dirección de actores son soberbias.

**sábado**  
**5 de mayo**

En el penúltimo día del Festival, la dirección del mismo ofrece una recepción a los asistentes: críticos, escritores y profesionales del cine españoles y extranjeros.

La sesión de la tarde se dedica al filme de Alemania Federal **DIE ZELLE** (La celda), de **Horst Bienek**, tremenda visión del universo carcelario, con clara alusión a la represión política de la Alemania del Este. Con muy pocos elementos, Bienek ha construido todo un mundo donde la angustia, el miedo, la desesperación, el aburrimiento, el odio, embargan al corazón del hombre a merced de otros hombres. La tensión dramática no decae un solo instante, aunque la acción transcurre casi siempre en el reducido espacio de una celda.

La película que mayor expectación despertaba, se presenta esta noche: **LUDWIG**, de **Luchino Visconti**, coproducción italo-germana presentada por Italia. A lo largo de tres horas de proyección, Visconti hace revivir la misteriosa figura de **Luis II de Baviera**, «el Rey Loco», protector de Wagner, constructor de fas-



Ludwig (Italia)



Fat City (EE. UU.)

tuosos castillos, genial, degenerado, incomprensible para casi todos, soñador y perverso. El mundo barroco, sensual, de Visconti se vuelca en esta biografía novelada con un tratamiento moroso, de cuidada minuciosidad. Magnífica la actuación de **Helmuth Berger**, que encarna al Rey, así como la del resto del reparto. Los admiradores del gran realizador italiano no quedarán en absoluto defraudados.

el marco de estos Festivales especializados, donde es posible dedicarles atención y sugerir las líneas de reconsideración constante que necesita una política cinematográfica que no quiera practicar la vieja y estúpida táctica del avestruz.»

«Valladolid llega —continuó— un año más a la clausura. Es un motivo de satisfacción y es, sobre todo, un compromiso renovado para seguir trabajando en este ancho campo de los valores humanos. Una sociedad que se desentendiera de ellos habría hecho una opción por la mediocridad.» Finalizó declarando clausurada la XVIII Semana.

**domingo  
6 de mayo**

Como un acto final del Festival, se celebra en la mañana la Misa del Cine. Por la tarde, en el Museo de Pinturas tiene lugar la solemne sesión de clausura y proclamación de los Premios. Presiden el director general de Espectáculos, don Pedro Segú; el subdirector de Cinematografía, don Marciano de la Fuente, y las autoridades vallisoletanas. El director de la Semana, don Antolín de Santiago, presenta un balance de todo lo acontecido a lo largo de la manifestación, reiterando la decisión de la Dirección de la Semana por continuar en el camino trazado hace dieciocho años.

Don Pedro Segú tomó a su vez la palabra, afirmando la necesidad de los Festivales Cinematográficos. Si importantes son los llamados de clase «A», verdaderas Ferias comerciales, no lo son menos aquellos que se celebran en torno a la problemática artística, espiritual o moral del Cine. Es necesario dedicar al séptimo arte una atención global. «Sería suicida —dijo— ignorar que hoy se plantean a la industria cinematográfica española delicados problemas a los que la Administración dedica cuidadosa atención. Pero también sería igualmente suicida ignorar que debajo de estos problemas, que podríamos llamar estructurales, existen otros más profundos que exigen análisis, atención, preocupación constante. Y es aquí, en

En el cine del Festival se proyectan las dos últimas películas:

**MON ONCLE ANTOINE**, de Claude Jutra —Canadá—, es la visión de la vida cotidiana en un pueblo minero perdido en las nieves del Norte, que tiene un muchacho de quince años, recogido por sus tíos a quienes ayuda en los trabajos de un almacén general donde se vende de todo, incluyendo ataúdes para los entierros. La narración va de la comedia al drama constantemente, como sucede en la existencia de los hombres. Jutra revela una fina sensibilidad para ahondar en el corazón de sus criaturas y un buen oficio para trasladar a la imagen las menudas peripecias que jalonan unos cuantos días de la vida de un muchacho cualquiera en una población cualquiera del ancho mundo.

**A WALK WITH LOVE AND DEATH** (Un paseo con el amor y la muerte), de John Huston —USA—, es la última proyección. Huston sigue siendo aquí el gran realizador dueño de recursos para contar admirablemente cualquier tema. Lamentablemente falla la historia que viene a ser un *Love story* enmarcado en la Edad Media francesa. Los caracteres, las estructuras mentales, los diálogos, se despegan de la caracterización de los personajes y de la ambientación, ambas bien conseguidas (aunque a veces surja el mimetismo hacia Bergmann). Típica visión americana de la vieja Europa, traducida al «New Deal», la «Nueva Frontera» o la «Gran Sociedad», esta película podrá resultar taquillera, es entretenida, pero hay que verla como un gran «comic», «sin relación ni parecido alguno» con el mundo histórico que quiere describir.

## PREMIOS DE LA XVIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID

### JURADO OFICIAL

#### Cortometrajes

Labaro de Oro: Desierto.  
Espiga de Oro: **La fábrica** (España).

#### Largometrajes

Labaro de Oro: Desierto.  
Espiga de Oro: **Ludwig** (Italia).  
Ciudad de Valladolid: **Fat City** (EE. UU.).  
San Gregorio: **Mon oncle Antoine** (Canadá).  
Mención Especial del Jurado: **Pauline 1880** (Francia).  
Instituto de Cultura Hispánica: **Corazón solitario** (España).

### COMISION EJECUTIVA DE LA SEMANA

Premio del XVIII Aniversario: **Die Zelle** (Alemania).  
Seminci: **Limbo** (EE. UU.).  
Mención Especial: **Ocalenie** (Polonia).  
Placa de Honor: A la «Cinematoteca Francesa» por su colaboración.

### CIRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS

Premio al mejor guión: **Fat City** (EE. UU.).

## REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

BIMESTRAL

Director:  
Luis Legaz Lacambra

Secretario:  
Miguel Angel Medina Muñoz

Secretario adjunto:  
Emilio Serrano Villafañe

Sumario del núm. 188  
(Marzo-abril 1973)

ESTUDIOS

**PABLO LUCAS VERDU:** «Lugar de la teoría de la constitución en el marco del Derecho político».

**ANTONIO LA PERGOLA:** «El "empirismo" en el estudio de los sistemas federales: consideraciones en torno a una teoría de Carl Friedrich».

**JORGE USCATESCU:** «Ontología de la existencia social».

**ALBERTO MONTORO BALLESTEROS:** «El "tractado de república", de Alonso Castrillo» (1521).

**JOSE LUIS BERMEJO CABREIRO:** «Ideales políticos de Juan de Mena».

ESTADO-IGLESIA

**ANGEL SANTOS:** «El régimen soviético de relaciones del Estado con la Iglesia».

NOTAS

**W. VON RAUCHHAUPT:** «El actual derecho espacial».

**JESUS LOPEZ MEDEL:** «Familia y educación».

**JUAN VALERI BUSTO:** «Nueva ideología política para un mundo mejor».

MUNDO HISPANICO

**GERMAN J. BIDART CAMPOS:** «Notas sobre el carácter abierto y eficaz del poder constituyente originario en Argentina».

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones. — Noticias de Libros.—Revista de Revistas

Precio de suscripción anual

España .....	450,— ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas .....	9,50 \$
Otros países ...	10,50 \$
Número suelto.	100,— ptas.
Número suelto extranjero ...	2,75 \$

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8  
MADRID-13 (España)

## COMEDIA LINDANTE CON VODEVIL

*FRANÇOISE DORIN: Un mes de amor. Versión libre de Lorenzo López Sancho. Teatro Arlequín. Dirección: Carlos Vasallo. Intérpretes: María Mahor, Pepe Martín, Pastor Serrador y Africa Pratt. Decorado: Carlos Vasallo. Producción: «Corral de Comedias». Fecha de estreno: 21 de abril de 1973.*

Sólo en el teatro se producen a veces estas abismales distancias entre el texto escrito y la obra representada. En ocasiones la diferencia es para bien..., y en otras —tal la comentada— induce a decepción. No conozco el original de la autora francesa, titulado *Comme au Théâtre*, pero sí había leído la excelente versión libre de López Sancho. En consecuencia, fui al teatro con la certidumbre de que iba a presenciar una brillante pieza dialéctica, en la que una inteligente dosificación de elementos eróticos, factores de sorpresa e ingeniosidades coloquiales, darían

como resultado una digna comedia, lindante con el vodevil, pero no exenta de refinamientos culturales.

¿Qué ha pasado para que saliera decepcionado del teatro? Si a ciencia cierta lo supiese, dejaría de inmediato la crítica para dedicarme a empresario teatral. Sólo sé que no puede culparse de la mediocre escenificación al director Carlos Vasallo, que ha cuidado al máximo la comedia, hasta el extremo de confeccionar personalmente el boceto de un sugerido decorado. Tampoco es culpa exclusiva de los intérpretes, aunque buena parte de

ella sí les corresponde, más que por defectos en la representación, por alguna notoria disparidad entre las características dadas a los personajes por autora y adaptador y las propias de quienes los corporeizan.

Pepe Martín dice con su miajita de afectación que él es «el galán» y «el héroe» de la comedia, y, claro, resulta poco convincente. María Mahor expresa en tono monocorde diálogos que requieren vivacidad, ingenio y muy plurales registros. Hasta Pastor Serrador actúa con opacidad insólita en un actor de su bien probada profesionalidad. En cuanto

a Africa Pratt, su parte es breve y en ella hay más de exhibición anatómica que de diálogo. Cuando no habla, nada hay que reprocharle. Y justifica la argucia del marido para componer la urdimbre del doble triángulo que es la almendra de la comedia.

Entre todos la mataron y ella sola se murió. Del texto leído a la obra representada media un abismo. Sólo le consuela a uno el comprobar que este despropósito, que es fenómeno tan cien por cien teatral, se haya producido en una comedia cuyo título original es *Como en el teatro*.

## CONVENCIONALISMO Y VERDAD EN PINTER

*HAROLD PINTER: Un ligero dolor. Versión de Carla Matteini. T. E. I., en Pequeño Teatro de Magallanes, 1. Dirección: William Layton. Intérpretes: María Francisca Ojea, José Carlos Plaza y Angel Haché. Decorado: Eduardo Puceiro. Fecha de estreno: 23 de abril de 1973.*

Pequeño Teatro de Madrid, dieran cuenta de los resultados de sus respectivas contribuciones artísticas en los diversos países recorridos, incluido anecdótico.

Para todos ellos ha supuesto una experiencia enriquecedora, y de manera unánime manifestaron su satisfacción por haber podido incrementar el conocimiento del arte actual español ante públicos de tan variadas latitudes.

En lo que respecta a Pequeño Teatro de Madrid ha actuado en 11 países y 34 ciudades, con éxito semejante al que obtuvieron Lucero Tena, Ismael, Lina Rosales y los restantes artistas patrocinados por la Dirección General de Relaciones Culturales.

Don José Luis Messía emplazó a los representantes de la prensa para una próxima reunión en torno a proyectados ciclos de conferencias de escritores españoles en el exterior.

## RELACIONES CULTURALES: ARTE ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

El director general de Relaciones Culturales, don José Luis Messía, y el subdirector, don Carlos Fernández-Shaw, en rueda de prensa celebrada en la sala de juntas de aquel organismo, en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y en presencia de los artistas que habían realizado actuaciones en el extranjero con el patrocinio de esa Dirección General, recibieron a los informadores en la mañana del 8 de mayo.

Unas palabras del director general sirvieron de pórtico para que Lucero Tena, Ismael, el dúo de concertistas Corostela-Rego, Lina Rosales y el maestro Jesús Romo, y Antonio Guirau, director del Pe-

## DRAMATIZACIONES PARA LA ESCUELA

Juan Cervera, escritor y pedagogo, y Apuleyo Soto, periodista, firman un volumen de teatro infantil, titulado *Dramatizaciones para la escuela*, que aparece en el número 8 de la colección *Bambalinas*.

Las piezas han sido especialmente seleccionadas por un consejo pedagógico asesor, lo que las hace muy idóneas para su representación en colegios o centros similares.

Son las siguientes: *La pequeña Anita, La cesta, La campana, La princesa triste, En un mercado persa, El rey de madera y El país de luna grande*.

Precede a las obras un prólogo-estudio sobre el teatro infantil y la puesta en escena, que ayudará sensiblemente a los maestros y a todos cuantos se preocupan por estas enseñanzas, de tan vital importancia en la formación del niño.

## GARBANZO DE PLATA A EMILIO ROMERO

El día 3 de mayo fue impuesto a Emilio Romero su segundo Garbanzo de Plata.

En esta ocasión, no por sus méritos de profesional del periodismo, sino en su condición de estudioso y conocedor del teatro, de dramaturgo, que cuenta ya con varios y brillantes éxitos como autor y también como adaptador. En el ámbito de Torres Bermejas, recinto que acoge esporádicamente, en reunión cordialísima, a escritores, periodistas y artistas; por anfitrión, Felipe García. Esta vez tuvo la convocatoria por objeto agasajar y exaltar la personalidad de Emilio Romero como acertado adaptador del drama de Georg Büchner *La muerte de Dantón*. En honor de nuestro ilustre compañero, que recibió en este mismo lugar el simpático galardón por su personalidad y merecimientos en el periodismo, hablaron en el agasajo David Cubedo, Lorenzo López Sancho, Manuel Díaz Crespo, Basilio Gassent, la actriz Queta Claver, José María Gómez-Salomé, Manuel Augusto García Viñolas y Evaristo Acevedo, que preside el club titular. Emilio Romero dio las gracias en emocionadas palabras.

avisos y noticias  
de teatro

## ACTUACION DEL GRUPO INFANTIL «LOS GRILLOS»

El grupo escénico infantil «Los Grillos», que dirige Apuleyo Soto, ha presentado en el Colegio Santa Cristina un interesante espectáculo, en el que, junto a obras para niños, originales de Concha Fernández-Luna —*Cristobitas y el payaso Carablanca*—, Juan Cervera —*La princesa triste*, versión de un cuento de Andersen—, Apuleyo Soto —*La noche fantástica*— y un recital de prosas poéticas de Tagore; «Los Grillos» han llevado a la escena una obrita titulada —en sugestivo contraste con los títulos anteriores— *Historia de una familia actual*, cuya idea y adaptación escénica corresponde a dos niñas: Colombia Badías y María del Carmen Valcárcel.



Comprendo bien que esta enjuta y enjundiosa obra de Pinter tentara a los inquietos componentes del T.E.I., porque en su trama recoge el autor la tremenda dualidad que se da en los seres humanos: de una parte, el convencionalismo —amalgama de rutina e hipocresía, con harta frecuencia— de lo cotidiano; de otro lado, la profundización en la verdad, originada por un agente externo.

El matrimonio que forman Flora y Eduardo quizá hubieran seguido en su rutinaria apacibilidad convivencial, a base de pequeñas concesiones mutuas para soportarse, de no ser por la misteriosa presencia de un cerillero que durante varias semanas permanece frente al jardín de su casa, mudo e inquietante, o inquietante por su mutismo, que mantendrá hasta el final. No responde a los vehementes requerimientos del escritor, y eso basta para que se derrumbe la seguridad de aquél. Cuando Flora aborda al misterioso personaje y éste le da la callada por respuesta, reacciona de manera muy distinta a Eduardo, quizá porque la mujer se siente incluso fisiológicamente atraída por el misterio... o acaso porque su mentalidad —más intuitiva que lógica— la lleve a la convicción de que en los silencios del viejo vendedor habita la verdad, mucho más que en los convencionales y frívolos cotorreos del marido cultiparlante.

Y sí. Es posible que, cuando estamos inmersos en el fingimiento vital a que nos obliga el medio social, o los intereses, o las conveniencias sociales, sólo la intervención de un agente externo —y si pertenece al género de los repudiados, tanto mejor— puede constituir el aguijón de lo verdadero.

Entiendo perfectamente que los componentes del T.E.I. hayan resuelto aceptar el desafío escénico que entrañaba esta pieza de Pinter —originariamente concebida como guión radiofónico—, en la que es mucho más lo sugerido que lo expresado en palabras, y a la que no se puede abordar sin un acabado estudio de los conflictos psicológicos ocultos tras rutinarias peroratas.

En la dirección escénica, Layton testimonia una vez más su excepcional preparación, tanto en el cuidado de los intérpretes como en la aportación de sonidos ambientales. Los tres actores, insuperables. José Carlos Plaza matiza sabiamente el proceso íntimo que va de la apabullante brillantez —con dialécticos fuegos de artificio a que se cree obligado por su profesión— del diálogo primero, a la desolación final de su topetazo con la verdad. María Francisca Ojea le da la réplica con matices de muy sutil afinamiento, y Angel Haché realiza una convincente composición del personaje que simboliza a la muda verdad.

## TRANSITO ENTRE DOS INSUFICIENCIAS

**PETER HANDKE:** Gaspar. Traducción: José Luis Gómez y Emilio Hernández. Teatro Goya. Dirección: José Luis Gómez. Escenografía y vestuario: José Alexanco. Sonorización: Luis de Pablo. Intérpretes: José Luis Gómez, Fidel Almansa, Jeannine Mestre y Camilo García. Producción de «Corral de Comedias». Fecha de estreno: 25 de abril de 1973.

José Luis Gómez es un onubense formado dramáticamente en Alemania, cuyas excepcionales dotes de actor y director pudimos ver comprobar en el II Festival Internacional de Teatro de Madrid, dentro del cual estrenó *Informe para una Academia*, de Franz Kafka, y *El pupilo quiere ser tutor*, original también del austriaco Handke, con otra de cuyas obras vuelve ahora a los teatros madrileños —primero en el Arlequín y después en el Goya—, en elogiada producción de «Corral de Comedias», una empresa de esas pocas que «las ve venir».

Según el programa de mano, la obra Gaspar «está lejanamente basada en la figura histórica de Kaspar Hauser, un muchacho de dieciséis años que apareció misteriosamente en Nuremberg, en 1928. A pesar de tener el potencial físico y mental de un hombre, Kaspar no había sobrepasado la infancia: no había aprendido aún a andar ni a hablar».

A condición de recalcar de la más extremada manera la lejanía del hecho inspirador, la información resulta cierta. Porque, a partir del suceso acaecido en Nuremberg, Handke realiza una ahondadora investigación escénica que va mucho más allá de la mera incorporación del protagonista a la sociedad, a cuyo proceso dedica la primera parte de su pieza. Ciertamente que en lo concerniente a valores teatrales es la más conseguida, sobre todo porque proporciona a José Luis Gómez reiteradas ocasiones de patentizar su total dominio del gesto y de la expresión corporal, desde la torpeza de movimientos y el incipiente balbuceo inicial hasta el triunfalista monólogo en el que Gaspar se considera ya capacitado para la convivencia activa en la sociedad.

Podría la obra concluir allí, y Handke ha tenido muy poderosas razones para no hacerlo. Porque si su protagonista habla

con fluidez y se mueve y actúa como un ser civilizado, pronto advertimos que su incorporación al entorno social se ha hecho en tan precarias condiciones —y no por culpa suya— que equivale al trueque de la insuficiencia física con que aparece entre los hombres por otra insuficiencia, si menos ostensible, no de menor entidad: la despersonalización, el ingreso en una sociedad masificada en el que el ser aparentemente recuperado actúa automáticamente, dentro de un círculo cerrado, sin resquicio para la propia iniciativa.

De ahí que los otros cuatro personajes que en la primera parte figuran como «Apuntadores» del proceso integrador del protagonista, en la segunda no son sino «Los otros Gaspares». Ya todos están en plano de igualdad, pero ésta se ha producido por abajo, en el más ínfimo nivel.

¿Pieza de denuncia? Sin duda. Handke apunta muy certeramente a uno de los más angustiosos problemas de nuestro tiempo. No da la solución, claro, porque ésa no es misión del dramaturgo, sino del sociólogo y del político.

## SAINETE BASADO EN UN TEXTO DE BRECHT



**BERTOLT BRECHT:** La boda. Traducción: Luis Cano. Teatro Goya. Espectáculo de «Los Goliardos». Producción de «Corral de Comedias». Dirección: Luis Balaguer. Intérpretes: Gloria Muñoz, Eulalia Salas, Concha Gregori, Mercedes Guillamón, Santiago Ramos, Félix de Rotaeta, Cristian Casares, José María Lacoma y Angel Martínez. Escenografía: Francisco Nieva. Fecha de estreno: 30 de abril de 1973.

Hasta ahora, el grupo «Los Goliardos» era sobradamente conocido por su participación en espectáculos experimentales y de cámara, y entre el minoritario público asistente a tales sesiones gozaban de bien merecido crédito. Con tales credenciales arrostran por vez primera la ventura y los riesgos del teatro comercial. Digamos de entrada que la inserción en él de este grupo es un factor positivo, y es como un viento de fronda llamado a remover la calma chicha de nuestro mercantilizado arte escénico. Los espectáculos que conciben y montan «Los Goliardos» llevan habitualmente fermento polémico, y si de algo está necesitada la escena española actual es de pasión, debate y controversia. Por todo ello, bien venidos sean «Los Goliardos» al teatro comercial español.

Para su primera salida han elegido una de las iniciales obras de Bertolt Brecht, perteneciente a la serie de piezas escritas en 1919 bajo la influencia del cari-

cato Karl Valentin, y a él dedicadas. Brecht tituló su pieza escuetamente *Die Hochzeit*, cuya traducción literal sería *La boda*, por lo que colijo que «Los Goliardos» han tomado el título que han decidido utilizar de la edición francesa de las Obras Completas publicada en doce volúmenes por L'Arche, de París, de 1955 a 1970, en cuyo volumen 11 aparece, ya titulada *La Noce chez les petits bourgeois*.

En cualquier caso, lo de «Los Goliardos» no es una traducción del texto brechtiano, sino una libérrima traslación hecha «a partir de» la invención de Brecht, tan irrespetuosa en la forma como fiel a su espíritu.

La acción se traslada de los insensatamente alegres años de la posguerra penúltima —por ahora— en la Alemania vencida —cuya ambientación todavía persiste, prodigiosamente lograda en la película *Cabaret*—, a los años del hambre de la posguerra española. Y como interesa que el

público advierta pronto el cambio de escenario, a telón corrido se escucha una canción-ineciva al teatro de Benavente, que equivale a una juvenil y perpendicular adopción de postura respecto al autor de La Malquerida, hasta cierto punto lógica.

En La boda asistimos a un banquete de los novios, familiares y amigos tras el enlace, en la casa de la joven pareja, cuyo ambiente de cordialidad y buen tono conversacional se va deteriorando, para aflorar las rencillas, suspicacias, odios y resentimientos que albergan los allí reunidos, al tiempo que se destroza el mobiliario construido por el propio novio.

De lo antedicho se desprende

que la intención de la obra es corrosiva, aunque su estructura sea caricaturesca y bienhumorada.

Tanto Luis Balaguer —si es él quien ha dirigido, pues hay que poner en tela de juicio los nombres que constan para las respectivas funciones en un programa lleno de intencionados y no siempre admisibles equívocos— como los intérpretes salen más que airosos de la difícil prueba. Es casi un milagro que las sillas y otras piezas del mobiliario sufran deterioros en el momento justo en que la acción lo requiere, y no hubo ni un fallo. Como no lo hubo en el matiz grotesco que todos y cada uno de los intérpretes dieron a sus personajes.

## EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL

EDICIONES SELECTAS

**EL ESCORIAL-IV CENTENARIO** (dos volúmenes).  
**EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO.**  
**PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL.**  
**MUSEOS DE MADRID.**  
**MUSEOS DE BARCELONA.**  
**COLECCIONES REALES DE ESPAÑA. EL MUEBLE.**  
**LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.**  
**LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI, REY DE CASTILLA.**  
**FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI.**

NOVEDAD

**LAS PAREJAS O FESTEJO HIPICO DEL SIGLO XVIII.**

GUIAS TURISTICAS

Una colección en la que se presentan con texto conciso y sugestivo y numerosas ilustraciones a todo color los diversos Sitios Reales. En varios idiomas. Hasta el momento se han editado las siguientes:

«Palacio Real de Madrid»; «Real Armería de Madrid»; «Museo de Carruajes» (Madrid); «Museos-Monasterio de las Descalzas Reales y de la Encarnación» (Madrid); «Palacio de la «Moncloa» (Madrid); «Palacio de El Pardo, Casita del Príncipe y Palacio de la Zarzuela»; «Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos»; «Palacio-Monasterio de El Escorial, con las Casitas del Príncipe y de Arriba»; «Aranjuez: Historia, Palacios-Museos y Jardines»; «Reales Alcázares de Sevilla»; «Palacios Reales de La Granja y Riofrío y Museo de Caza»; «Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla, de Burgos, y Monasterio de Santa Clara, de Tordesillas», y «Palacio de Pedralbes, de Barcelona».

OTRAS PUBLICACIONES

Revista de arte «REALES SITIOS». Publicación trimestral. Y una extensa producción de postales, diapositivas y christmas, entre otras numerosas publicaciones, donde se recogen multitud de obras de arte.

EXPOSICION Y VENTA

**Servicio de Publicaciones del Patrimonio Nacional.**—Bailén, 10 (Palacio de Oriente). Teléfono 248 74 04. Madrid-13.  
**Librería-Editorial del Patrimonio Nacional.**—Plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V). Teléfono 241 80 37. Madrid-13.

## FERIA DEL LIBRO EN BILBAO

Con tiempo espléndido, en los jardines de El Arenal, se ha inaugurado en Bilbao la VI FERIA DEL LIBRO. Se han instalado cincuenta casetas. Libreros, distribuidores y numeroso público se trasladó a la Sociedad Bilbaína en donde el escritor Luis de Castresana pronunció el pregón de la FERIA.



## HA MUERTO JACQUES MARITAIN

El día 29 del pasado mes de abril falleció en Toulouse (Francia) el famoso filósofo católico Jacques Maritain, de un ataque al corazón, Maritain contaba noventa años de edad.

### VALDEPEÑAS: PRESENTACION DE UNA ANTOLOGIA DE JUAN ALCAIDE

En la Casa de la Cultura de Valdepeñas, el pasado sábado día 12, ha sido presentada una antología del poeta manchego Juan Alcaide Sánchez (1907-1951), titulada Juan Alcaide en su verso. El libro—una edición homenaje ilustrada por Gregorio Prieto, que consta de 1.000 ejemplares numerados—lleva un prólogo de Antonio Sánchez Ruiz (recopilador de los poemas junto con Emilio Ruiz) y un epílogo del mismo Gregorio Prieto.

Después del acto de presentación—que corrió a cargo del poeta Luis López Anglada—la actriz María Luisa Carceller leyó unos poemas del libro.

La presente edición—realizada por «Insula»—ha sido promovida por el Ayuntamiento de Valdepeñas y tiene un excepcional interés, por encontrarse agotados todos los libros de Alcaide hace años.

### JUAN ALCAIDE EN SU VERSO



### ACTO DE EXALTACION CERVANTINA

★ La Casa de Zamora ha celebrado el 357 aniversario de la muerte de Cervantes con una conferencia a cargo del profesor Agustín Fonseca y Vázquez.

Este acto, al que asistieron destacadas personalidades del mundo de las letras, fue presentado por el secretario de la entidad, Eloy de Prada Molinero, quien trazó una breve semblanza del conferenciante.

### LECTURA DE SANCHEZ ANES EN EL ATENEO GADITANO

★ El escritor y poeta Juan Antonio Sánchez Anes leyó en el Salón-Biblioteca del Ateneo Gaditano una selección de su libro de poesías El Anti-habitante. El acto fue organizado por la Sección de Literatura de la citada entidad.

### ESPECTACULO DE POESIA SUDAMERICANA Y ESPAÑOLA, AUSPICIADO POR LA EMBAJADA DE LA REPUBLICA ARGENTINA

★ La Compañía Duende—que dirige Jorge Magmar—presentó el pasado día 12 un espectáculo de poesía sudamericana y española. En el acto, que estaba auspiciado por la Embajada de la República Argentina, fueron puestos en escena poemas de autores sudamericanos (Javier Villafañe, Julio Cortázar, Oliverio Girondo, Pablo Neruda, José Alberto Santiago, César Vallejo) y españoles (Fernando Quiñones, García Lorca, Jaime Delgado, Luis Rosales, Félix Grande, Eladio Cabañero, Vázquez Montalbán, Pere Quart, Jaime Gil de Biedma y Celso Emilio Ferreiro).

### PREMIO «EL OLIVO Y SU FIESTA»

Esteban Carro Celada ha resultado ganador del premio «El olivo y su fiesta», instituido por Alfredo Jiménez Millas, y concedido con motivo de la Fiesta del Olivo de Mora de Toledo. El premio, dotado con 50.000 pesetas, le fue adjudicado por su trabajo «Canción de Mora en los olivares de España», publicado en *Ya*. También fueron concedidos accésit a los trabajos «Mora canta al olivo», de Aquilino Fernández y Waldo de la Plata, y «Trece almazaras repletas para una fiesta», de Miguel García de Mora, ambos publicados en *El Alcázar*.

El jurado fue presidido por Alfredo Jiménez Millas, presidente del Sindicato Nacional del Olivo; Aurelio Cabezas, alcalde de Mora; José Fernández Marcote, presidente de la Comisión Fiesta del Olivo, y los periodistas Antonio Alférez, de *ABC*, y Alejandro Fernández Pombo, de *Ya*.



### EXPOSICION DE JOYAS DISEÑADAS POR DALI

La Princesa de España ha presidido el acto inaugural de la exposición «Dalí, su Arte en Joyas», que se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo. Las joyas expuestas pertenecen a la colección «The Owen Chentilam Foundation».

En la fotografía, la Princesa de España y la señora de Sánchez Bella contemplan los bocetos expuestos, originales de Dalí.

### «PEDRON DE OURO» DE LAS LETRAS GALLEGAS

El «Pedrón de ouro 1973», galardón que anualmente se concede para premiar la mejor labor realizada en favor de la cultura gallega, ha sido concedido este año al escritor y catedrático José Fernández Filgueira Valverde por su actividad en favor de la cultura de Galicia y su preocupación por el enriquecimiento y promoción del Museo Provincial de Pontevedra.

Una mención honorífica ha sido otorgada a la Universidad de Mayagüez, de Puerto Rico, por la labor de difusión de la cultura gallega que viene realizando a través de la cátedra de Sociología, que regenta el profesor gallego Baldomero Cores Trasmonte.

## lecturas y conferencias

### EN RECUERDO DE PABLO PICASSO

★ Los alumnos del colegio «Argantonio», de Cádiz, celebraron el pasado día 13 de abril unos actos «En recuerdo de Pablo Picasso». Fueron éstos una charla sobre «Picasso, el hombre y el genio», a cargo de Javier de Navascués; lectura del libro *Los ocho nombres de Picasso*, de Rafael Alberti, por José Manuel García-Gómez, y una proyección de diapositivas sobre la obra del pintor malagueño.

### MARTES DE EDITORA NACIONAL

★ En los Martes de Editora Nacional fue presentado el libro *Literatura iraquí contemporánea*, del Instituto Hispano-Arabe de Cultura. La crítica del mismo corrió a cargo del catedrático Pedro Martínez Montávez. El 11 de mayo se celebró—también dentro de los Martes de Editora Nacional—una doble presentación: los libros *Secretos del mundo de los toros y Levante 36: la increíble retaguardia*, de Nicolás Salas y José Alfonso, respectivamente; fueron criticados por Rafael Campos de España y Ricardo de la Cierva.

### CONFERENCIA DE FRAY JUSTO PEREZ DE URBEL: VERSO SOBRE «EL CONVENTO BENEDICTINO DE SAN MARTIN»

★ En el curso sobre «Instituciones Madrileñas», que organiza el Aula Municipal de Cultura de la

Delegación de Educación, en colaboración con el Instituto de Estudios Madrileños, intervino fray Justo Pérez de Urbel, quien pronunció una conferencia sobre el tema «El convento Benedictino de San Martín».

En el acto—que clausuraba el ciclo sobre «Instituciones Madrileñas»—se hizo entrega de los Diplomas a los miembros numéricos del Instituto ingresados en el período 1968-1973.

### CASA DE CORDOBA EN MADRID: HOMENAJE A JUAN VALERA

★ Organizado por la Cátedra Séneca, de la Casa de Córdoba en Madrid, se celebró un acto de homenaje a don Juan Valera, en el que se escenificaron textos del ilustre escritor a cargo del «Grupo Teatro Góngora». En el acto intervinieron Eusebio López, Luis Jiménez Martos, José Luis Fernández-Trujillo, Carmen Bravo-Villasante, Manuel Mora Mazorra, Matilde Galera Sánchez y Manuel López Peña.

### HOMENAJE A GABRIEL Y GALAN

★ En el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Cáceres ha tenido lugar un acto literario, en el que leyeron sus poemas Francisco Domínguez Silva, Luis Carlos Gutiérrez, Juan García y Felipe Muriel Tapia, todos ellos galardonados en el certamen que convocó la entidad citada en memoria de Gabriel y Galán.

El discurso de exaltación corrió

a cargo de Teodoro Fernández, versando sobre algunos aspectos inéditos de Gabriel y Galán. Cerró el acto Ricardo Senabre, director del Colegio Universitario de Cáceres.

### JORGE USCATESCU: «EL TEATRO CONTEMPORANEO Y DE VANGUARDIA»

★ En el ciclo organizado por las Jornadas Nacionales sobre los Medios de Comunicación Social y la Juventud ha pronunciado una conferencia sobre «El teatro contemporáneo y de vanguardia» el profesor Jorge Uscatescu, catedrático de la Universidad de Madrid y colaborador de LA ESTAFETA LITERARIA.

### JOSE MARIA ALFARO: «AZORIN EN SU CENTENARIO»

★ José María Alfaro ha dado una conferencia en Arte y Cultura sobre el tema «Azorín en su centenario». «Cuando se cumple el centenario de Azorín—dijo—se evidencia que la esencialidad de su obra fue determinante en el ámbito de las letras españolas.»

### XX JORNADAS HISPANICAS EN LA HAYA CON INTERVENCION DE LUIS ROSALES

★ Dentro del marco de los actos que se celebran con motivo de las XX Jornadas Hispánicas—que este año tienen lugar en La Haya—pronunció una conferencia en el Nederlands Congresgebouw el poeta y académico Luis Rosales,

quien disertó sobre el tema «El secreto de Don Quijote».

Esta conferencia, junto con otra del escritor español Miguel Pérez Ferrero, constituyeron los actos más destacados de las Jornadas.

Las Jornadas Hispánicas se celebran cada año en una ciudad de uno de los países del Benelux (Bélgica, Holanda y Luxemburgo), de Suiza o de Alemania Occidental.

### HOMENAJE AL DOCTOR MARAÑON EN EL XIII ANIVERSARIO DE SU MUERTE

★ Un acto académico de homenaje a la memoria de Gregorio Marañón ha sido celebrado en la sede del Instituto Nacional de Previsión.

En dicho acto, que estaba patrocinado por la Embajada de Honduras en España, se hizo donación por el agregado cultural, don Mario Castillo, de un retrato al óleo de don Gregorio Marañón, con destino a la Escuela de Endocrinología Hispanoamericana. Intervinieron asimismo con discursos de exaltación el doctor Pozuelo, Enrique de la Mata Gorostiza, director general de la Seguridad Social; el vicerrector de la Universidad Complutense, presidente del Consejo General de Colegios de Médicos y el embajador de la República de Honduras, Gregorio Moncada.

Cerró el acto Licinio de la Fuente, ministro de Trabajo, quien puso de relieve que constituía un gran honor para él intervenir en un justo homenaje, íntimo y entrañable, al doctor Marañón en el XIII aniversario de su muerte.

## BECAS DE LA DOTACION DE ARTE DE CASTELLBLANCH

Pronunció el pregón  
de la convocatoria  
Joaquín Calvo Sotelo

En el salón Goya del teatro Real de Madrid se dio a conocer a los medios informativos la III Convocatoria de becas de la Dotación de Arte Castellblanch, que en esta versión incluye tres nuevas especialidades: teatro, jardinería y medios audiovisuales, y el incremento de las mismas, que pasan a ser 114.

Las becas, dotadas con 120.000 pesetas, y que pueden solicitarse para estudiar en cualquier punto de España o Europa, se desglosan del siguiente modo: 18 para artes aplicadas y diseño industrial; 10 para medios audiovisuales (diseño gráfico, fotografía, cinematografía, auditivos y visuales); 15 para escultura; ocho para jardinería; 50 para música, que incluyen 25 de «metodología peculiar» (instrumento de viento: trompa, dirección de bandas y método Jacques Dalcroze); cinco para pintura y ocho para teatro.

Respecto a las tres nuevas especialidades incluidas en la presente convocatoria, los representantes de la Dotación de Arte Castellblanch manifestaron que



Joaquín Calvo Sotelo

la inclusión de las mismas se debe a las experiencias alcanzadas al respecto. Es decir, son el resultado de estudios, comentarios y sugerencias recibidas, y que, analizadas convenientemente, demuestran que puede ser interesante su promoción.

Así, el teatro es una de las manifestaciones artísticas de mayor importancia —señalóse— por el hecho de ser un medio de comunicación de ideas y sensibilización artística. En la presente convocatoria se incluyen las especialidades de escenografía, coreografía, dramaturgia y aspectos relacionados con el teatro infantil.

En cuanto a la jardinería, es ésta otra de las especialidades que interesan a los jóvenes ar-

## Barcelona, actualidad

# PORTUGAL EN BARCELONA

Por Julio MANEGAT



El director general de Cultura Popular y Espectáculos de Portugal, doctor Caetano de Carvalho, conversando con don Pedro Seguí, director general de Espectáculos, durante una de las representaciones teatrales de la Semana Portuguesa

Hace unos años, en ocasión de un feliz viaje de varios periodistas, miembros de la junta directiva de la Asociación de la Prensa, a Portugal, comentábamos con nuestros colegas portugueses la constante necesidad de una amplia comunicación cultural, vital, entre los dos países hermanos. Varias cosas, en este sentido, se han realizado. Y a ellas, muy dichosamente, ha venido a unirse la llamada Semana de Portugal en Barcelona. Fueron unas jornadas completas, bien organizadas, ampliamente comunicativas.

El cronista ha vivido algunas de estas jornadas, y creo que en verdad deben destacarse, porque, como decía, han significado una auténtica comunicación artística y cultural. Diré que se programaron tres sesiones de cine, con la proyección de muy interesantes películas; una exposición, realmente reve-

ladora, de pintores portugueses de hoy, abstractos y neofigurativos; una conferencia de don Ernesto Veiga de Oliveira, subdirector del Museo de Ultramar, acerca de Los Museos Etnológicos de Lisboa; un magnífico concierto a cargo de la Orquesta Gulbenkian, dirigida por el maestro Werner Andreas Albert, discípulo de Von Karajan, que interpretó, entre otras, diversas composiciones de músicos portugueses; dos grandes representaciones del Ballet Gulbenkian, dependiente, como la orquesta, de la Fundación nacida del legado del patricio portugués Calouste Sarkis Gulbenkian, representaciones éstas que se ofrecieron en el Liceo y que causaron una magnífica impresión en el siempre exigente público barcelonés; una corrida de toros a la usanza portuguesa, a cargo de rejoneadores y de los famosos y dramáticos «forçados» de San-

tarém y de Montemor, y dos representaciones teatrales a cargo del Teatro Experimental de Cascais, que dirige Carlos Avilez.

La Semana, en varios de sus actos, ha estado presidida por el secretario de Estado de Información y Turismo de Portugal, señor César Moreira; embajadores de Portugal y de España, señores Rochetta y Navasques; director general de Cultura Popular y Espectáculos de Portugal, señor Carvalho; director general de Teatro, don Pedro Seguí; director general de Turismo, señor Bassols; delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo, señor Herrero Tejedor, y autoridades barcelonesas: gobernador civil de Barcelona, alcalde, presidente de la Diputación, etcétera. El acto de clausura de esta hermosa Semana de Portugal en Barcelona estuvo presidido por el ministro de Información y Turismo español, don Alfredo Sánchez Bella, y por el secretario de Estado de Información y Turismo de Portugal, doctor Moreira.

No es posible, en una breve crónica, que les dé a ustedes extensa medida de lo que ha sido esta Semana Portuguesa en Barcelona, en España. Lo que importa es la valoración general y total de estas jornadas, tan repletas, tan sugestivas, tan reveladoras. Lo que importa es que estos días han constituido una entrañable comunicación entre los dos países. El señor Moreira dijo en unas declaraciones respecto a la Semana: El balance ha sido

muy positivo. Uno de nuestros objetivos era darnos a conocer. Considero que faltan muchos contactos entre Portugal y España y, especialmente, con Cataluña. Nuestro propósito era abrir una ventana de la realidad portuguesa a los ciudadanos catalanes y hemos escogido todo aquello que afecta al espíritu: teatro, danza, cine, música... Y nos ha llenado de entusiasmo ver cómo los críticos de la prensa barcelonesa han apreciado en su justa esencia el valor de lo que hemos ofrecido.» Y habría que añadir el efecto, la compenetración con que el público barcelonés ha acogido esta presencia portuguesa en el amplio programa desarrollado.

Permítanme ustedes que como símbolo de estas manifestaciones culturales y artísticas detenga mi atención en una de ellas: la del teatro. El teatro ha estado representado por el más importante grupo escénico portugués: el Teatro Experimental de Cascais, que Carlos Avilez fundó en 1965 y que, desde entonces, mantiene una línea de riguroso estudio, de experiencia escénica, de proyección teatral que ha recorrido ya diversos escenarios del mundo, representando obras clásicas y modernas, de autores portugueses y extranjeros. Es un grupo teatral que trabaja en serio y que ha obtenido diversos galardones en otros tantos festivales. Uno de ellos lo alcanzó aquí, durante el XI Ciclo de Teatro Latino, cuando el Teatro Experimental de Cascais ofreció el estreno de la obra de Yves Jamaïque D. Quixote.

quitectos, urbanistas y diplomados de las Escuelas de Jardinería de España. Es, asimismo, una forma de aportación a la Campaña Mundial de Defensa de la Naturaleza y el Paisaje, y también al urbanismo en su propósito de embellecimiento de los complejos urbanos.

Finalmente, refiriéndose a la especialización en medios audiovisuales, se puso de manifiesto que éstos tienen una trascendencia extraordinaria y son factores de promoción e iniciativa artística, sin olvidar su notable influencia en los medios de comunicación social y en la pedagogía aplicada a la enseñanza. Para dar a estas becas un relieve particular se ha creído oportuno otorgarlas independientemente de

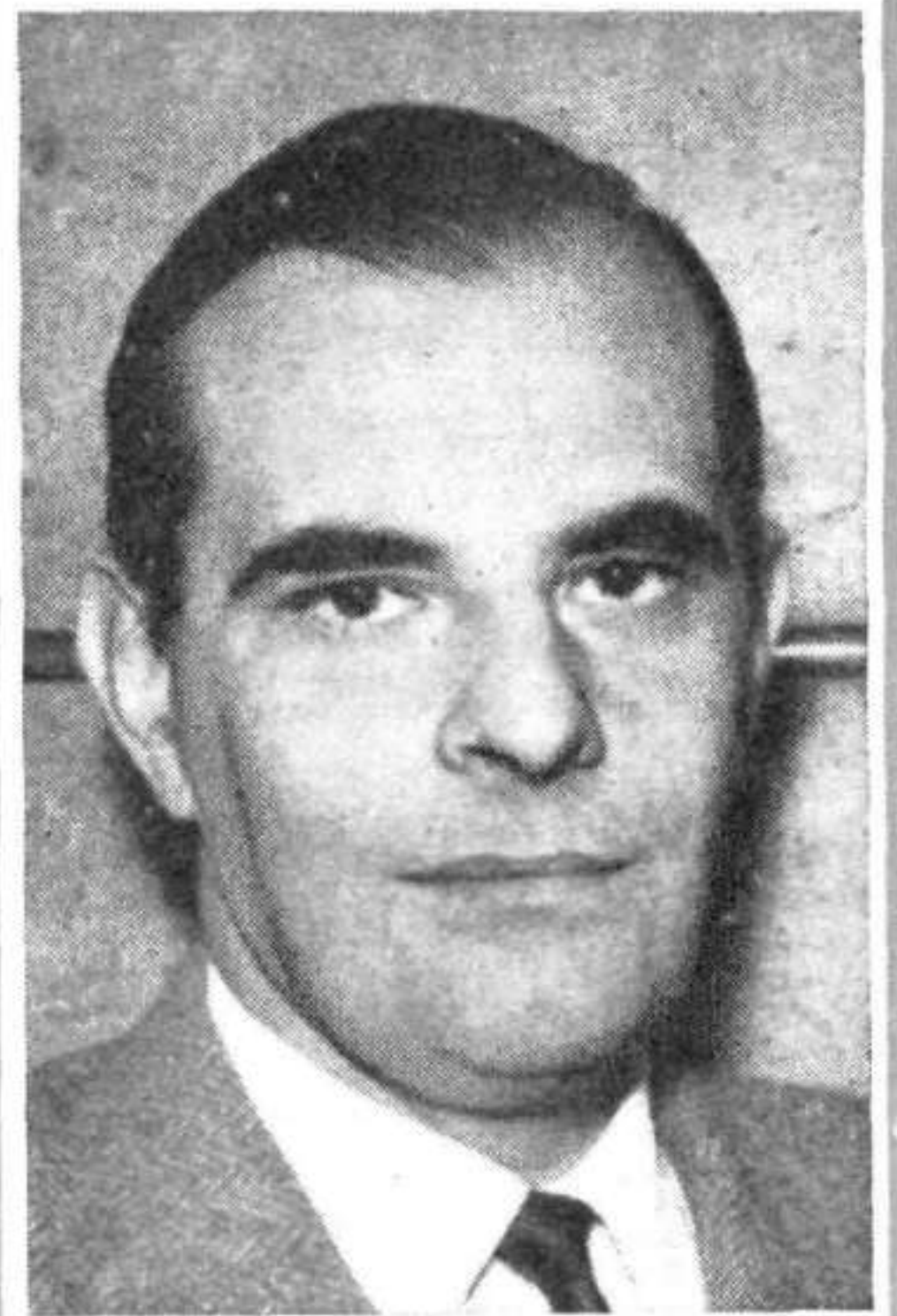
las otras, aprovechando el Salón Monográfico Sonimag 73, que anualmente se celebra en Barcelona.

Por último, cabe señalar que las becas Dotación de Arte Castellblanch van dirigidas fundamentalmente a los jóvenes artistas que han terminado su carrera en las especialidades requeridas y que, habiendo obtenido calificaciones notables, deseen completar su formación en cualquier centro de España o de Europa. Las becas, además, se otorgarán preferentemente a aquellos candidatos que no dispongan de medios económicos para efectuar los estudios mencionados.

Los interesados deben dirigirse a Dotación de Arte Castellblanch.

Balmes, 205, principal, segunda; Barcelona-6.

Tras la rueda de Prensa, el académico Joaquín Calvo Sotelo, en acto que presidió el subdirector general de Bellas Artes, Ramón Falcón, en representación del ministro de Educación y Ciencia, pronunció el pregón, en el que puso de relieve la labor de mecenazgo de don Antonio Parera, presidente de la Dotación de Arte Castellblanch, así como también los frutos recogidos en las dos primeras ediciones, que calificó de realmente positivos. Por último, el señor Parera agradeció los trabajos de cuantos han intervenido, directa o indirectamente, en hacer posible la Dotación por él creada.



**JORGE  
FERRER-VIDAL,  
PREMIO  
«ARMENGOT»  
DE NOVELA CORTA**

*Ha sido fallado el premio «Armengot» de novela corta, en su quinta edición, resultando ganador del mismo el escritor Jorge Ferrer-Vidal, por su obra titulada Te emplazo, padre, te exijo que respondas, y finalista Domingo Manfredi Cano.*

*El premio «Armengot» —convocado por Armengot Libreros— está dotado con 10.000 pesetas.*

**JUAN CARLOS  
MARTELLI, PREMIO  
«AMERICA LATINA»**

*El argentino Juan Carlos Martelli resultó ganador del premio internacional de novela «América Latina», convocado por la Editorial Sudamericana y el diario La Opinión, de Buenos Aires.*

*La reunión del jurado culminó el pasado 29 de abril, poniendo así punto final a tres semanas de lectura individual y dieciséis horas de deliberaciones colectivas de los jueces: el uruguayo Juan Carlos Onetti, el paraguayo Augusto Roa Bastos y los argentinos Julio Cortázar y Rodolfo Walsh. El quinto jurado previsto, el mejicano Juan Rulfo, se excusó de asistir por razones de salud.*

*Ahora, en sesiones únicas, este grupo ha presentado el Auto da India, del viejo y entrañable Gil Vicente; Fuenteovejuna, de nuestro Lope; e Yvone, princesa de Borgoña, de Witold Gombrowich. Tres obras, así, de signo bien opuesto. Pero, sobre todo, quisiera llamar la atención acerca de la escenificación de Fuenteovejuna, que, en verdad, constituyó una sorpresa por su audacia, por su libertad, por la magnífica interpretación de los componentes del Teatro Experimental de Cascais. Dentro de la excelente labor de este grupo que sea también un símbolo la representación de Fuenteovejuna.*

*Durante toda la representación se vivió un clima tenso, hiriente, crítico y acusador, emocionante y lúcido, valiente en el contraste de personajes, en su vestuario actualizado, en la amplitud del horizonte dramático de esta versión tan bien dirigida por Carlos Avílez en un escenario desnudo que, como único elemento escenográfico, tenía un telón de fondo que reproducía el cuadro de Los fusilamientos de mayo, de Goya. El director del Teatro Experimental de Cascais consigue que en verdad sea el Pueblo el auténtico protagonista del desarrollo dramático: el Pueblo en su lucha contra el*

*poder abusivo, en su defensa del derecho y de la justicia, del sentido de la dignidad que acaban por tener, más que una significación moral, una realidad de orden y moral social, abierta a un horizonte en el que caben todas las épocas y todos los pueblos.*

*La representación se inició un poco, o un mucho, a lo Living Theatre y, como digo, mantiene un clima crispado, violento, lleno de fuerza y de símbolo, de grandeza sin tiempo y sin anécdota concreta. Es, así, el hecho teatral considerado, y proyectado hacia el público, como fenómeno total, como catalizador de comunicaciones dentro de una plástica exigente y digna. Coros, danzas, canciones, música, grito y desgarrero crean un clima de autenticidad emocional, de meditación acerca del drama de Lope, lanzándolo fuera de sus límites de tiempo y acción concretos. Fuenteovejuna parecía cobrar un sentido nuevo, o más perfilado, de grito social vitalísimo.*

*Por otra parte, actrices y actores rivalizaron en ofrecernos una representación eficaz, entusiasta y emocionante. No cabe duda, por otra parte, que Carlos Avílez se vale de métodos que, de alguna forma, ya hemos conocido, pero profundizando en ellos en una severa atención de estudio, de raíces y consecuencias.*

*Mucho más, es evidente, podría extenderme en comentarios acerca de esta Semana de Portugal en Barcelona, pero ello, desde la pintura, el ballet, el cine, las conferencias, etcétera, ocuparía varias páginas de nuestra revista. Quede, sí, la afirmación de que un esfuerzo, una vinculación comunes, se ha hecho patente en un largo cuadro de comunicaciones, de afectos y de comunes intereses entre los dos países.*



Presentación de la Orquesta Sinfónica Gulbenkian



«Fuenteovejuna», por la compañía de Teatro Experimental de Cascais



### III PREMIO JOSE DE LAS CUEVAS A LA OBRA «TORCUATO BENJUMEDA Y LA ARQUITECTURA NEOCLASICA EN CADIZ», DE TEODORO FALCON MARQUEZ

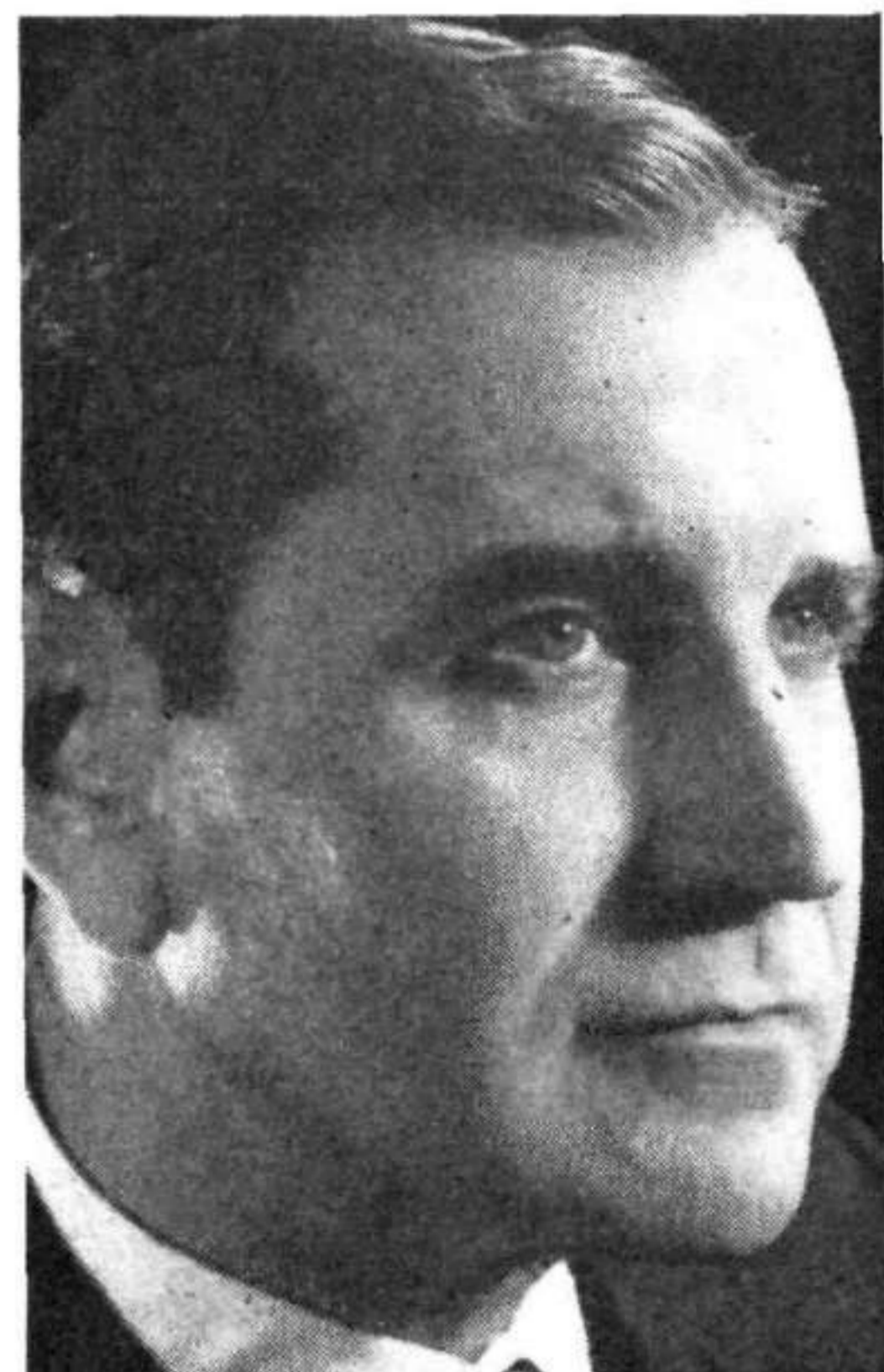
En Cádiz, bajo la presidencia de José María Pemán, se reunió el jurado nombrado para la concesión del «III Premio José de las Cuevas» y que estaba integrado por el presidente de la Diputación, don Antonio Barbadillo y García de Velasco; vicepresidente y miembro de la Comisión de Cultura de la Diputación, don Antonio Vela Barca; don Manuel Martínez Alfonso, director del Instituto Técnico de Enseñanza Media; don Jesús de las Cuevas, escritor; almirante Gener Cuadrado, presidente del Grupo Madrigal de Puerto Real; doña Concepción Blanco Míguez, arqueóloga y directora del Museo Arqueológico Provincial; don Francisco

Moreno Herrera, conde de los Andes, Premio Nacional de Literatura; don Manuel Ruiz Lagos, catedrático y presidente del Centro de Estudios Históricos Jerezanos; don César Pemán y Pemartín, escritor y arqueólogo; don Pedro Valdecantos, catedrático y director del Instituto de Enseñanza Media; don Tomás García Figueras, notable africanista; don Manuel Esteve Guerrero, director de la Biblioteca Municipal de Jerez, y don José Guerrero Lovillo, catedrático de la Universidad de Sevilla.

Tras amplia deliberación se acordó por mayoría conceder el «III Premio José de las Cuevas» al trabajo presentado bajo el título de «Torcuato

Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz», que amparaba el lema «Hornacina». A continuación se procedió a la apertura de la plica del mismo lema, resultando ser el autor premiado Teodoro Falcon Márquez, doctor en Filosofía y Letras, profesor encargado de la cátedra de «Arte» en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, profesor adjunto de dicha asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla y en el Colegio Universitario Gaditano.

El trabajo premiado resalta la gran figura del arquitecto gaditano Torcuato Benjumeda y da a conocer la arquitectura de Cádiz, que comenzó en el siglo XVII y se proyecta en el primer tercio del XIX. En el momento actual en que se encuentra en pleno fervor de los edificios y monumentos góticos y románicos, es de gran valor un estudio como el trabajo premiado sobre la arquitectura neoclásica gaditana, ciudad que mereció grandes elogios por ella. El premio, que será entregado a su autor en la primera sesión que celebre el Instituto de Estudios Gaditanos en el próximo mes de mayo, está dotado con doscientas cincuenta mil pesetas, y el trabajo premiado será dado a la publicidad inmediatamente.



José María Gárate



José María Alonso Gamo

## FALLO

Han sido fallados los premios «Ejército» 1972 de literatura, periodismo, poesía, profesorado y pintura. El primer premio de literatura, dotado con 100.000 pesetas, correspondió a José María Gárate, por su libro *Mil días de fuego*, y se otorgó un premio especial de 20.000 pesetas a Ricardo Fernández de la Torre, por su trabajo *Nueve siglos de música para las Armas de España* (comentarios a una edición discográfica). Miguel Amat Lasheras mereció el premio de periodismo, 50.000 pesetas, por su serie de artículos *Cartas a mi joven amigo*, aparecidos en el diario granadino *Patria*. El de reportajes, de 25.000 pesetas, fue ganado por Pedro Rodríguez, por sus trabajos publicados en *Arriba*. Se les concedió menciones honoríficas por sus



José F. Montesinos

### INTRODUCCIÓN A UNA HISTORIA DE LA NOVELA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)

*Libro ya clásico e imprescindible para el conocimiento de la novela española del siglo XIX. Sale en esta su tercera edición con múltiples e interesantísimas notas y adiciones*

Tamaño: 21,5 x 13,5 cm. XXIV + 300 páginas  
Rústica: 350 pts. Tela: 500 pts

José F. Montesinos

### GALDÓS, Vol. III

*Tercero y último volumen del magistral estudio que el profesor Montesinos dedicó a la novelística galdosiana. Una guía indispensable para conocer a Galdós, y la historia y sociedad del siglo XIX*

Tamaño: 21,5 x 13,5 cm. 356 páginas  
Rústica: 290 pts. Tela: 390 pts.

### EPISTOLARIO DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Edición introducción y notas de René Andioc

*Moratín íntimo, literato y político a través de su epistolario 380 cartas y amplia introducción crítica*

Tamaño: 24 x 17 cm. 712 páginas. Tela: 1.500 pts.

### EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39  
Tels. 419 89 40-419 58 57 MADRID-10

## ANGEL MARIA DE LERA, PREMIO DE NOVELA «ATENEO DE SEVILLA»



La quinta edición del premio de novela «Ateneo de Sevilla» —que patrocina la Editorial Planeta— ha sido concedido al libro *Historia de un hombre cualquiera*, presentado con el seudónimo de «Alejandro Dumas», que correspondía al escritor Angel María de Lera.

El jurado que concedió el premio estaba compuesto por Joaquín Carlos López Lozano —presidente del Ateneo y director de *ABC* de Sevilla—, el editor José Manuel Lara; el gerente de Editorial Planeta, José Manuel Sanz Bosh, en representación de Martín de Riquer, a quien le fue imposible asistir; los novelistas Manuel Ferrand y Manuel Barrios, y de secretario José Jesús García, que lo es también del Ateneo.

En cuanto a la novela ganadora, su núcleo argumental constituye una panorámica de la España de la posguerra a través del protagonista, quien, desde la barbería de una prisión, va recordando toda su vida.



José Lapayese del Río



Juan Garcés

## DE LOS PREMIOS «EJERCITO» 1972

artículos a Benito Alberto Gotor, Juan Ríos Suárez, Manuel Fernández-Monzón y Alejandro Corral, y el premio para empresas periodísticas, de 50.000 pesetas, recayó en el diario *Arriba*, obteniendo mención honorífica en emisora «La Voz de Madrid».

El premio de poesía, dotado con 100.000 pesetas, donadas por Conrado Blanco, se le concedió a José María Alonso Gamo, por su obra *Paisajes del alma en paz*, y los dos accésit, de 25.000 pesetas cada uno, fueron concedidos a Manuel Alonso Alcalde, por su libro *Invitación al heroísmo*, y a Carlos Areán, por el poemario titulado *Himno íntimo de Infantería*; mención honorífica le fue adjudicada a *Ese credo humano*, obra original de Daniel Pato Movilla.

Los premios de pintura fueron otorgados de la siguiente forma: «Torrá-Balari», de pesetas 100.000, a Juan Garcés, por su lienzo *Fuego de carros al amanecer*; «Ministerio de Información y Turismo», de pesetas 50.000, a José Lapayese del Río, por su cuadro *Centinelas de España*; accésit de 25.000 pesetas, a María Carrera, por su óleo *Que por saber morir supo vencer*; finalmente se concedieron menciones honoríficas a José Luis Corral, Salas Carmena, Gutiérrez Montiel, Ramón Lapayese, Gregorio Moreno y Angel Rojas.

Los premios para profesores de EGB correspondieron a María Teresa Hernández González, Jesús Puig Noguera, José Luis González Álvarez y Braulio Cuenca Amoraja.

## PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

3.<sup>a</sup> El tema del HIMNO será de carácter netamente religioso, siendo condición obligada la de que el nombre de los Santos Mártires San Cosme y San Damián, así como la localidad de Valdecuna, sean evocados en alguna o varias de sus estrofas.

4.<sup>a</sup> La letra de la composición poética que es objeto del presente concurso habrá de ser inédita en toda su extensión.

5.<sup>a</sup> Las composiciones se presentarán por triplicado ejemplar, mecanografiado por una sola cara y a dos espacios, llevando a su pie un lema. Asimismo, en sobre cerrado en el que en su cubierta figure solamente el lema elegido por el autor, figurará el nombre de éste y su dirección. Tanto las composiciones como el sobre y contenidos indicados se situarán en otro sobre mayor, en cuyo anverso conste la siguiente inscripción: Patronato de los Mártires San Cosme y San Damián, de Valdecuna-Mieres. — Concurso de composición de la letra para el HIMNO de los expresados mártires.

6.<sup>a</sup> Los concursantes podrán participar en el concurso convocado con una o varias com-

posiciones, sin limitación en número.

7.<sup>a</sup> El importe del premio se elevará a la cantidad de diez mil pesetas y no podrá ser fraccionado.

8.<sup>a</sup> El concurso que se convoca podrá ser declarado desierto si a juicio del Jurado constituido al efecto, y teniendo en cuenta el valor de permanencia otorgado al HIMNO, que será el oficial para el futuro, la calidad literaria de las composiciones presentadas no se considerara adecuada.

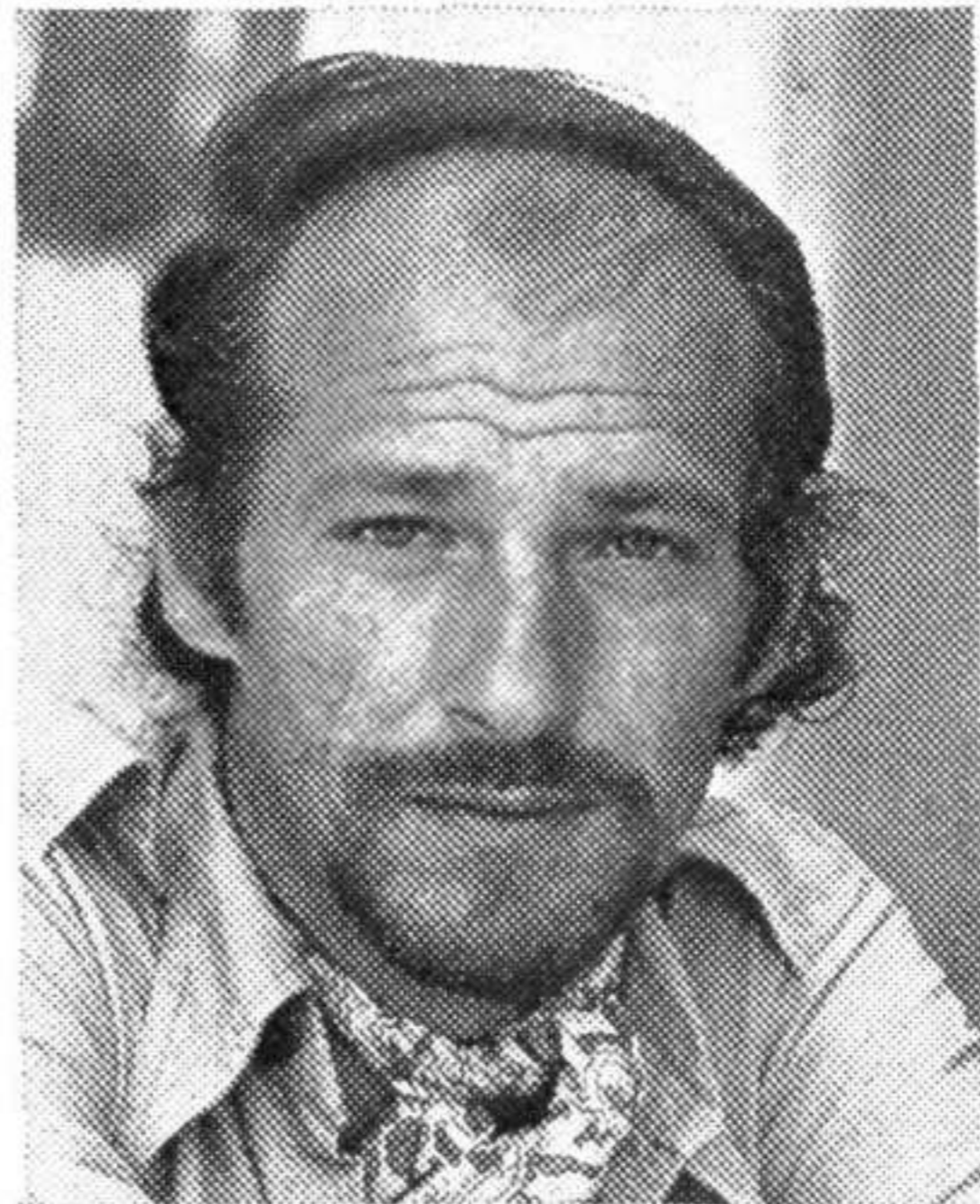
9.<sup>a</sup> El plazo de admisión de trabajos será desde la publicación de estas bases hasta las dieciocho horas del 1 de junio, pudiendo remitirse por correo hasta dicha fecha. Los sobres que contengan la documentación señalada en la base 5.<sup>a</sup> se remitirán al Ayuntamiento de Mieres.

10. El Jurado estará integrado por personas responsables, siendo su fallo inapelable, dándose a conocer el resultado del concurso a los participantes interesados y mediante nota informativa que se facilitará a la prensa diaria de la provincia.

11. La entrega del premio otorgado tendrá lugar en acto literario público, que se celebrará en Insierto-Valdecuna el día 26 de septiembre.

12. La participación en el concurso presupone la expresa aceptación de las bases que lo regulan.

Valdecuna-Mieres, 10 de abril de 1973. — El Presidente del Patronato.



EJ

Los Khambas continúan luchando prácticamente solos contra el Imperio de Mao.

## michel peissel LOS KHAMBAS guerrilleros del Tíbet

Una información de primera mano, fruto de una arriesgada expedición al Himalaya. Una guerra increíble y secreta en la que han intervenido Formosa, la CIA, India y Rusia.

Por el autor de «Mustang», «Bhutan» y «El Mundo perdido de los mayas».

COLECCION «VIAJES», ILUSTRADO, TELA, 350 PTAS.

**EDITORIAL JUVENTUD**  
PROVENZA, 101 BARCELONA-15

# FINO SAN PATRICIO

Fragante y seco,  
transparente,  
con el cálido sabor a oro  
de las viñas  
Jerezanas





# estafeta libros

15-mayo-1973

## «GROOVY»: LA EPOPEYA DE LA INMADUREZ

En realidad estamos ante una epopeya del idealismo decepcionado, de la inmadurez que persigue inalcanzables utopías. Lo que se ofrece en ella no es nuevo, pero sí vivo y lacerante: la resurrección del afán de pureza y bondad, y la trágica destrucción de ese afán en el seno de una sociedad degradada y estólida. Siempre he considerado peligrosamente engañosa y ambigua esa epidérmica crítica literaria —demasiado frecuente— que se limita prácticamente a sintetizar el desarrollo argumental, la simple anécdota externa de la obra que comenta sin tratar de adentrarse en las significaciones que existen tras ella. Operando con esta «crítica» a lo *Reader digest*, el lector no avisado puede llegar a convencerse de que *Hamlet* es un melodrama truculento, casi granguifolesco, o de que el *Quijote* es una divertida historia sobre las aventuras de un pobre loco. Operando así, *Groovy*\*, la novela de hoy nos ocupa, podría parecer una versión puesta al día de la eterna y archisabida historia de una candorosa muchachita provinciana que, hastiada de la incompreensión familiar, huye al letal averno de la megápolis en busca de nuevos y más amplios horizontes. En principio, claro está, de ello se trata. Pero también —y sobre todo— de mucho más. *Groovy*, que obtuvo el último premio Eugenio Nadal, es un relato muy complejo, rico en sugerencias y en notas positivas. Su interés no radica únicamente en lo que pueda tener —y es mucho— de valor documental humano sobre la sociedad actual, sino también en la serie de significaciones parciales y totales que en él van implícitas, así como en su cuidadosa elaboración técnica. En una consideración de urgencia, *Groovy* tal vez pueda antojársele a alguno un hábil y directo reportaje del mundo «hippy» y de la vida norteamericana de hoy. Pero, a poco que el lector atento se adentre en él, se ensanchará sobradamente esta angosta impresión. Tras la trama argumental y tras los datos informativos que se entremezclan con ella se hallará una verdadera y profunda radiografía de la circunstancia histórica y humana que dio origen a los «hippies»: la sociedad tecnológica, consumista y fríamente pragmática que, brotada en los Estados Unidos, se ha difundido después por todos los países más o menos desarrollados. En estas

sustanciales páginas podemos calar fácilmente en causas y en efectos, en motivaciones y en resultados, sin necesidad de extraviarnos a través de espesas disquisiciones doctorales. Porque aunque, para llegar a esta tácita delimitación de una sociedad crítica y para exponernos el contexto cultural y moral que ha segregado las rebeldías juveniles y otras secuelas, José María Carrascal se ha apoyado en trabajos ajenos que precedieron al suyo (con Tom Wolfe en primer término), esa apoyatura está pródigamente compensada con una personal y serena óptica del problema y nos es comunicada con suave calor humano e innegable agilidad narrativa.

En razón de la misma complejidad del libro, no es fácil resumir las sugerencias y los panoramas que se nos van descubriendo al hilo de su lectura. Terminada ésta, comprendemos la vastedad del paisaje ofrecido: desde la sociedad burguesa del *establishment* norteamericano (un *Taking off* menos ironizado), hasta el escalofriante abismo de los alucinógenos, pasando por el mundo a veces abyecto y siempre miserable de los dos Villages neoyorquinos, con sus desafortunados buscadores de ensueños, con sus rechinantes rencores raciales, con sus crapulosos e irremisibles desenlaces. El azar itinerante de la protagonista nos conduce hasta esos ámbitos sin que la objetividad —casi behaviorista— del autor se rompa en ningún momento. Objetividad externa, naturalmente; porque el perfil humano de Pat, centro del relato, está diseñado con evidente ternura y comprensión. Es

realmente patético, alucinante a veces, el espectáculo de esta adolescente burguesa, suave, ingenua, bella y desafortunada, abandonándose pasiva e inocentemente a un caos de precoces iniciaciones y de *trips* indeseados, a la sordidez de un crimen callejero, a un erotismo estúpido y sin densidad. Pat es una heroína negativa, una heroína al revés. Es evidente que, en ella, ha querido personificar Carrascal la vertiente más noble del movimiento *hippy*: su anhelo de fraternidad, de libertad y de paz, su persecución utópica del paraíso; pero, también, la inmadurez, el ensueño demasiado ingenuo, la atónita apatía ante los avatares existenciales, la inercia, la abulia, el quietismo sin fe, etc.

En *Groovy* (palabra que, en la jerga *hippy*, da nombre a todo lo «excelente», «sensacional» o «maravilloso»), Carrascal ha empleado una técnica perfectamente adscrita a las más o menos nuevas corrientes narrativas, aunque sin caer en las oscuridades laberínticas y en la arbitrariedad de éstas. Expuesta en tercera persona, los acontecimientos del presente siguen un orden lineal que es interferido casi constantemente por *flash back* (expresados en un monólogo interior) que se engarzan en el tiempo «actual» de la narración merced a fluidas asociaciones de ideas de la protagonista y que crean una especie de relato de situaciones pretéritas, pero paralelas y similares. En cuanto al estilo, noble y pulcro en la parte que corresponde al novelista, se disloca intencionadamente en los diálogos y en algunos fragmentos del monólogo interior de Pat. Es admirable la autenticidad con que se nos transcriben los coloquialismos norteamericanos y la germanía *hippy*, gracias a traducciones literales de la sintaxis (*¿alguien aquí?, no malo, no pánico*, etc.) y a la adaptación fonética de expresiones (*jwau!, jbai, bai!, jjai!*, etc.). En este aspecto, el libro de José María Carrascal es un auténtico ejercicio de lingüística.

Por su estructura y su contenido, *Groovy* es una novela rigurosamente actual que, por muchos conceptos (y si hacemos una lógica abstracción de circunstancias históricas y mundos narrados) es un equivalente no demasiado lejano de aquel singular *Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, aunque esta vez con el espíritu afincado en predios ajenos.



\* JOSE MARIA CARRASCAL: *Groovy*. Ediciones Destino. Barcelona, 1973. 336 págs. Ø11,5x18,5Ø.

FERNANDO SORRENTINO: *Imperios y servidumbres*. Seix-Barral. Barcelona, 1972; 191 págs.

Mundo imaginativo sin recortes y con esa concentración propia del cuento mejor logrado: así estos trece relatos del joven escritor bonaerense Fernando Sorrentino.

Vocación narrativa la suya vuelta hacia aquellos autores de quienes declara, en uno de los «Cuatro párrafos» con que cierra el libro, ser lector asiduo: Borges, Bioy Casares, Arturo Cuncel, Marco Denevi, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Mujica Láinez. Toda una línea de la literatura argentina orientada, como vemos, en una dirección más o menos definida: nada en ellos de magnificación de la naturaleza, ni de testimonio social de trazo grueso, como hasta Borges, en líneas generales, podía encontrarse en la cuentística hispanoamericana. Autores también en quienes se ha producido una liberación del dominio del realismo inmediato y aparental, nativista o folclórico, sustituido en ellos por una indagación profunda en situaciones que siendo cotidianas están presididas por un clima, por una atmósfera de angustia, de asco y desazón. Estos sentimientos operan en el narrador-protagonista de cada relato de *Imperios y servidumbres*, desde cuya personal situación se abre el cuento hacia una captación de las coordenadas ambientales.

Por eso la vuelta de espaldas a la realidad aquí es sólo aparente: lo que figura ser fantasía, evasión o *divertimiento*, en verdad nada tiene que ver con un censurable torremarfilismo; por el contrario, es un desvelar lo que se esconde *bajo* lo real, poniendo en simbiosis la captación de lo más degradante de lo cotidiano con preocupaciones que, para decirlo de un modo quizá comprensible, podríamos denominar metafísicas u n a s, sociológicas otras.

Lo que en la cuentística hispanoamericana es herencia del naturalismo, esto es, la documentación pretendidamente objetiva de injusticias y miserias, en los escritores de la actual *era de Borges* se sustituye por procedimientos expresivos diversos, por creaciones artísticas que muestran la impronta que significó la pasión formalista del modernismo, liberado éste, sin embargo, de cualquier nota de retórica superficial o sobreelaborada.

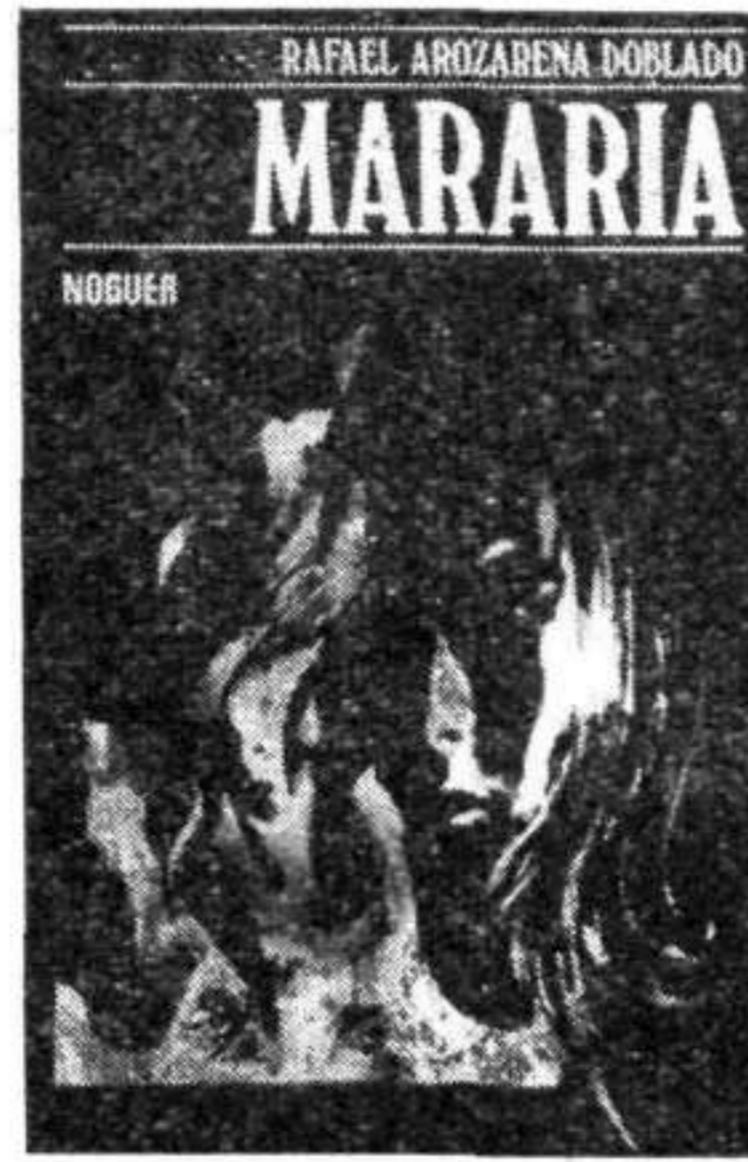
A quienes quisieran imponer otros rumbos a esta realización estérica, obligando al narrador a una vuelta a la acusación directa y documentalista, haríamos bien en recordarles lo que piensa García Márquez, autor muy lejoso de posturas escapistas, cuando hace poco afirmaba: «A los amigos que se sientan obligados de buena fe a señalarnos normas para escribir, quisiera hacerles ver que esas normas limitan la libertad de creación y que todo lo que limita la libertad de creación es reaccionario.»

Libremente, sin sujeciones a «ningún grupo estético, ninguna sociedad de elogios mutuos y ningún centro recreativo» (vid. «Cuatro párrafos», pág. 190), Fer-

nando Sorrentino hace su obra. Todos los relatos obedecen a una factura constante: un narrador en primera persona que refiere, con la mayor sencillez, los hechos insólitos que le suceden, haciendo convincente aún lo más extraño, rompiendo así lo que el hábito ha establecido como regla de «normalidad». Cada acontecimiento narrado apunta a una sumisión del protagonista, a una «servidumbre» ante lo que impone su «imperio»: la angustia corrosiva, la tontería del éxito fácil en la sociedad consumista, el espíritu de emulación sin validez alguna, la ambición desmesurada, la falsa virtud de la ecuanimidad, etc. Tales son los niveles de realidad captados. El lenguaje narrativo obra a su servicio y al servicio de la intencionalidad del narrador, quien, a su vez, aparece como elemento integrado de tal realidad: perfecta trazazón unitaria, pues, de los diversos estratos de una estructura.

Tendremos que leer ahora el otro volumen de cuentos publicado por Sorrentino en 1969, *La regresión zoológica*—libro *worst-seller*, autoironiza el propio autor en sus citados «Cuatro párrafos», pág. 189—. Seguramente allí encontraremos, como lo sugiere el título, la presencia obsesiva de esa animalidad omnipresente en *Imperios y servidumbres*, símbolo recurrente de lo propuesto como visión por este joven valor indiscutible de la cuentística rioplatense.

MARCELO CODDOU



RAFAEL AROZARENA DOBLADO: *Mararía*. Editorial Noguera, S. A. Barcelona, 1972; 194 págs. Ø14x22Ø.

A veces tenemos la rara suerte de encontrar una novela paraíso, una preciosa novela que nos abre horizontes, que nos llama a un mundo desconocido, que nos explica por qué seguimos buscando sin encontrar. A veces, cada vez menos, sentimos que la novela que tenemos entre las manos se nos está acabando, y quisiéramos prolongar el placer, pero ya se ha dicho lo que había que decir. Y nos demoramos en su lectura, volvemos atrás, releemos páginas, nos negamos a cerrar el libro. Ya es innecesario puntualizar que eso me ha ocurrido cuando llegó este libro a mis manos. He sentido que no exista una continuación, titulada, por ejemplo, *Mararía y los pe-*

ros, o *Mararía de viaje*, como aquellas colecciones de nuestra infancia, que nos daban ocasión de seguir a nuestros protagonistas en todas sus peripecias.

*Mararía*, de Arozarena, es un libro extraordinario. Se sale de lo ordinario, de lo común. Es exótica. Porque participa de la esencia de esas tierras que siguen siendo desconocidas incluso para quienes han viajado a las Canarias. Son unas islas requemadas, secretas, intolerantes con lo vulgar. Es un ensueño de sequía, de pasión, de equilibrio sobre nada, de paz inquieta.

La anécdota que sirve de puntal, que da título, apenas tiene resonancia como tal, porque precisamente es su secreto, lo no expresado, lo que va conformando la novela. *Mararía*, antes de mujer, es lo que cada uno de sus coterráneos ven en ella, lo que ambicionan, lo que sueñan y desean, lo que rechazan. *Mararía* es la piedra de toque, el elemento perturbador. Cada persona del entorno tiene ocasión de verse reflejada en esa mujer, en su existencia. Cada uno cuenta sus relaciones con ella y a cada uno le ha parecido distinta, porque todos somos diferentes, pero también, y sobre todo, porque *Mararía* es, en función de lo que los demás ven en ella, y no sería quien es sin la confluencia de todas esas versiones sobre su persona.

Tan importante como el elemento humano en la novela es el elemento ambiental, los paisajes descritos, el ambiente de laxitud, en que los sentimientos, los hechos, las relaciones, se desdibujan. *Mararía* es la caligine de esas tierras.

Hago un punto y aparte para recordar la soberbia manera de narrar de este escritor, su extraordinaria fluidez. La primera página del libro es un magnífico ejercicio, del que se puede aprender mucho.

MARA APARICIO

## SEMANA BIBLIOTECARIA DE ESPAÑA EN NUEVA YORK

El Departamento de Bibliotecas Públicas de Nueva York ha inaugurado en esta ciudad la Semana Bibliotecaria de España con unas palabras de amistad y agradecimiento a la Dirección General de Archivos y Bibliotecas y al Ministerio español de Asuntos Exteriores, pronunciadas por la funcionaria municipal Lillian López.

Como resultado de la visita que hiciera una Comisión de la Dirección General a fin de estudiar la organización de bibliotecas se estableció un nexo, cuyos primeros frutos han sido el envío de una colección de libros (1.500 títulos) por ambos organismos españoles, y la organización de la Semana. El cónsul general, Alberto López Herce, junto al encargado de Relaciones Culturales, Fernando Perpiñá-Robert, hizo la presentación oficial de los volúmenes.

El programa de la Semana está bajo el patrocinio directo del «Proyecto Bibliotecario del Bronx Sur», al servicio principalmente de núcleos de población hispanohablante neoyorquina, y se desarrolla en la Biblioteca Donnell, una de las más importantes y céntricas. El proyecto está financiado con fondos del Gobierno de Washington.

La Semana, consistente en diversos actos culturales y folklóricos, siendo clausurada con una representación de obras de García Lorca, Juan Manuel y Cervantes, por la compañía neoyorquina Nostro Teatro, de Luz Castaños.

JUAN JOSÉ ARREOLA: *Mujeres, animales y fantasías mecánicas*. Sel. y pról. de Jorge Arturo Ojeda. Tusquets Editor, Barcelona, 1972.

¿Es posible hablar de «cuentos» al referirse a la prosa literaria de Juan José Arreola? Este interrogante—que en una lectura crítica surge ante el más leve propósito de definición—es formulado con acierto por el joven novelista Jorge Arturo Ojeda al seleccionar y prologar el material presentado en esta nueva edición de la obra del ya prestigioso autor mexicano.

«Si decimos que el cuento es un aforismo encarnado o que es el primero de todo género literario; si decimos que el cuento apresa un instante de significado—propone Ojeda—habremos hecho una definición inútilmente, ya que una nueva creación dentro de este género podría destruir cuanto hayamos declarado.» La forma breve, concisa, de los textos de Arreola lleva efectivamente al género al límite de sus posibilidades. Aun en los más extensos, el ingrediente narrativo está sometido al desarrollo más escueto. El relato se pliega sobre sí mismo, y en esa densificación en que narración y descripción se entrelazan y superponen, el lenguaje se eleva creando su propio espacio con sus propias dimensiones, como una esfera de contornos nítidos, palpables. Nada se pretende contar, o casi nada. Cada texto es un universo

# el Libro de la Quincena

Carlos-Peregrin Otero

## LETRAS I



ENSAYO  
SEIX BARRAL

**CARLOS-PEREGRIN OTERO:** *Letras I*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1973; 400 páginas. Ø12,5×19,5Ø

Este libro tiene valor de símbolo: representa, frente al anquilosamiento y la pobreza, la cerrazón y la superficialidad de los productos culturales fraguados por la Universidad española, una apertura hacia los valores que deberían iluminarla y, con ella, al fruto de su actividad. Tres

notas lo caracterizan: una información muy amplia y actualizada que procede de los más diversos campos del pensamiento y de la erudición, nacionales y extranjeros; una contrastación perenne de los datos filtrados por la cultura con la rugosa realidad cotidiana, tal como puede ser asumida por un español desdogmatizado de hoy, y, como consecuencia, una perenne puesta en entredicho, radicalmente científica, no sólo del pensamiento ajeno, sino del propio. ¿No resulta significativo, a la vista de ello, el hecho de que su autor, Carlos-Peregrin Otero—nacido en 1930, forma parte desde 1959 del claustro de la Universidad de California en Los Angeles (UCLA), siendo en la actualidad catedrático de lingüística románica y literatura española, y director del programa interdepartamental de lingüística y literatura románica de la misma—desempeñe su actividad en una universidad extranjera?

Profundamente español, Carlos-Peregrin Otero lo es por cuanto su talante intelectual refleja nitidamente los condicionamientos que pesan sobre el hombre español desde hace siglos. Vemos así que en él se da esa disociación

entre lo alto y lo bajo, entre lo utópico y la aceptación de lo cotidiano, denunciada por Cervantes en el Quijote, si bien se obstina con éxito, ya que no en superarla, al menos en mantener en presencia los términos en conflicto, hecho que explica esa mezcla de erudición y sofisticación por una parte, y de compadrismo y cachondeo trascendente por otra, que quizá haya desconcertado a algún lector extranjero—la primera edición de este libro fue publicada en 1966 por Tamesis Books—. Español, en fin, también lo es por su estilo, de castizas resonancias; por su apasionado eticismo—siguiendo a Cervantes, asigna como fin a las letras «poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, y entender y hacer que las buenas leyes se guarden»—; por su voluntad de nadar contra corriente siempre que sea necesario—pero no por principio: como señala en nota a la página 319—un «impulso insobornable» lo lleva a navegar contra corriente, aunque sólo «cuando la corriente no hace más que degradar y encenagar las aguas para los pescadores de río revuelto».

Desenfadado, polémico, irónico, anticonvencional, abocado a perspectivas inéditas, este libro comprende ensayos del más vario contenido: sobre problemas lingüísticos—Otero es traductor y exegeta de Chomsky— y ortográficos—un delicioso artículo escrito «Con la benia de la Academia»—, sobre temas histórico-culturales—el impacto de la cultura italiana sobre Cervantes—, sobre temas de literatura comparada—Unamuno y Cavafy—, sobre la poesía española contemporánea—«Altolaguirre y Cernuda»—. Letras I, que se cierra con un epílogo escrito en 1971 para la edición española—epílogo virulento donde cabe leer interesantes fragmentos del epistolario del autor con Cernuda—, sorprenderá y apasionará a sus lectores.

LEOPOLDO AZANCOT

flotante en que las ondulaciones y arabescos de superficie revelan una realidad subyacente y oculta. Esos arabescos—elaborados con una técnica tan sutil como la que empleaba Stéphan Mallarmé para sus versos—son el producto de la experimentación de los resortes más íntimos del lenguaje. El juego de connotaciones y resonancias se manifiesta así como la resultante de un culto por el artificio, como la resultante de esa «pasión artesanal por el lenguaje» que Arreola confiesa. «Amo el lenguaje por sobre todas las cosas—expresaba en la edición de los *Cuentos de La Habana*—y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu.»

Con ese afán de perfección formal el autor ha abordado temas que se inscriben ya en la literatura del absurdo, ya en un realismo mágico, ya en las corrientes de lo fantástico que vienen marcando la producción cuentística contemporánea. *Mujeres, animales y fantasías mecánicas* muestra ese complejo mundo literario, imbuido de ironía, de fino humor, de poesía a veces. El tema de la mujer ocupa un lugar destacado en su obra: desde la obsesiva equivocación de un ajolote (*Simillima mulieribus!*) hasta la recreación de la «Dama de pensamientos»—Dulcinea o Beatriz—, incluyendo a la mujer amaestrada, a las Plastisex—las «encantadoras muñecas de material sintético»—, a las esposas tristemente falsificadas de «Parábola del trueque». En un clima de casi pesadilla

se dibujan figuras extranaturales pero con sólido apoyo en situaciones límites de la realidad: el «soñado», el ángel de «Una de dos», el viejecillo guardaguasas «de vago aspecto ferrocarrilero», y junto a ellos los animales que evocan los rasgos más monstruosos, más sagaces o más ingenuos del hombre. Arreola, a partir de una cuidadosa observación de la vida animal, elabora cuadros o relatos con irónicas pero felices sugerencias sobre la condición humana. En esa compenetración—tan próxima quizá a las concepciones mágico-zoomórficas de los cultos primitivos—los insectos pueden representar el vértigo del amor, los cuervos—«Los cuervos son como tú y yo»—caer en la tentación; el buho desarrollar «su peculiar teoría del conocimiento»; las aristocráticas aves de rapiña observar su protocolo «hasta la última degradación».

OFELIA NOEMI SALGADO

**ANA MARÍA MATUTE:** *El río*. Ediciones Destino. Barcelona, 1972; 200 págs. Ø12×19Ø.

A los diez años de su publicación, Destino reedita este precioso libro de Ana María Matute, más lejana ahora, más callada. Conservamos un ejemplar de aquella primera edición, hecha por Argos en 1963 e ilustrada con sencillos, ingenuos dibujos de Eduardo Alcoy. Comentamos entonces este puñado de páginas entrañables y lo hacemos hoy



de nuevo, con igual gozo. Porque vale la pena volver a navegar este río, al hilo de la prosa mágica de la gran escritora. De su mano, torna a hacerse verdad ese mundo de ayer, vivo aún en la memoria, que poblara sus *Historias de la Artámila*. Torna otra vez el río, el gran amigo de su infancia: dando título al libro, hablando larga y suavemente, por detrás del muro de piedras, orillado de flores extrañas y multicolores, corriendo hacia un lugar del que no se regresa, «como la vida». Tornan otra vez sus mismos personajes—los alambreadores—o personajillos—Donato y su voz grave—; y esa dulce tristeza que late siempre en lo más hondo de cada uno de sus libros, si bien ahora

como «algo aún tierno, verde», tal la corteza de las nueces jóvenes. Aquella plataforma rocosa de nombre singular—«la puerta de la luna»—en la que los niños—la niña de entonces—palpaban la soledad y el silencio, en donde se crece despacio y hacia siempre, devuelve a la mujer de ahora ese niño, esa niña «que aún vaga dentro de nosotros, buscando inútilmente puertas y ventanas por donde escapar». Pero en Ana María Matute tal búsqueda no es inútil; el niño interior encuentra para su huida la hermosa ventana de su prosa, más sobria aquí, más ceñida, sin perder por ello su lirismo.

Mansilla de la Sierra, un pueblo sepultado bajo el agua de un pantano, escenario de su ayer, sirve a la escritora para centrar este ramillete de estampas nostálgicas y, con su condición casi fantasmal—más de una vez se le ve resurgir de su tumba de agua con sus casas, sus árboles y su torre espigada, intacto el nido de la cigüeña—, presta el marco adecuado para que crezca en él y se expanda su verbo jugoso. «El tiempo nuevo se impone sobre el tiempo viejo, lo sofoca, lo pisa y sigue», dice la escritora. Pero de su huella se eleva, una vez y otra, intacta también, la maravilla de su aroma, recreado, revivido, por obra y gracia de un pulso firme, de una mano segura, obedientes al corazón que dicta y al que nadie podrá quitar su «dolorido sentir».

CARLOS MURCIANO

EDWARD MORGAN FORSTER: Maurice. Ed. Planeta. Barcelona, 1973; 219 págs.

La sabia advertencia de Croce de que «apenas empieza a manifestarse la reflexión y el juicio el arte se disipa y muere» encuentra a cada paso su mentís. Por ejemplo, al leer esta novela de Forster, en donde tanto interviene la inteligencia como control continuo, organizando todo el cosmos narrativo. Precisamente lo que más admiramos en ella es el arte con que tal vigilancia crítica le permitiera configurar una obra en que la operación creadora se orienta hacia una realización estética presidida siempre por el juicio reflexivo más exigente.

Es esta actitud de atención constante la que llevó al gran novelista inglés a trabajar su texto año tras año, después de la escritura inicial en los momentos inmediatamente precedentes a la primera guerra mundial. Su misma reserva a publicarla creo que no puede explicarse tanto por lo «escabroso» del tema que trata —cosa aceptable quizá hasta cierta fecha, pero de ningún modo cuando comenzaron ya a proliferar obras que abordaban la homosexualidad—, como en el cuidado que puso en componerla y en las dudas sobre sus valores artísticos. En la cubierta del manuscrito de 1960, última revisión exhaustiva del propio Forster, éste escribió «Publicable... ¿pero merece la pena?». Duda que obedecía a su extremado sentido autocrítico, el mismo que le hiciera abandonar el género narrativo en pleno éxito,

cuando se le aplaudía universalmente por obras como *Howards End*, de 1910, o *El paso a la India*, de 1924. Sus trabajos literarios posteriores, tales como el excelente y siempre útil ensayo *Aspectos de la novela* (1927) o el guión de la ópera de Britten *Billy Budd* (1951), mostraron otras facetas de Forster, sin duda muy meritorias, pero que ante su novela póstuma hay que considerar como secundarias. Sus realizaciones en el campo ancilar de la crítica o en el exclusivamente ensayístico no dan la medida exacta de su genio, que sí se cumple, en cambio, y con plenitud, en la creación novelística.

Maurice es una obra de gran importancia. No estamos enterados de las repercusiones que produjera su publicación inglesa en 1971, a un año de la muerte del autor, pero sí podemos suponer en cuánto va a ser considerada en la investigación más seria y cuidadosa de los próximos años. Forster, con Maurice, produjo una obra verdaderamente maestra. De allí que no podríamos apurar en rápidas notas de simple presentación todos sus valores.

Ante el tema espinoso del homosexualismo apreciado como vía que para algunos es de auténtica y necesaria realización, era muy fácil caer en extremos patéticos, cuando no burdos o grotescos. El propio cumplimiento formal, esto es, el llegar a un producto orgánico y terminado desde una idea previa sobre lo que el motivo impulsaba, era ya de por sí labor ardua, a la cual el escritor supo dar cabal solución.

Al proponer como visión que el amor homosexual no constituía algo necesariamente degradante, y que lo en él existente de «perversión» partía de un negar que es específico a cierta sociedad, constituía un planteamiento atrevido, para el cual se requería una resolución formal que le fuera absolutamente adecuada. Debía ser convincente sin necesidad de la defensa explícita de los principios; el suyo tendría que hacerse arte sugerente. Y en ello el autor puso su empeño laborioso.

Es interesante resaltar para el posible lector dos de las cosas de las cuales informa el crítico P. N. Furbank en la «Introducción» —que Planeta ha tenido el buen tino de conservar—: primero, que Forster estaba convencido de que el personaje de su libro era, en términos generales «bueno», pero la sociedad casi llega a destruirlo; y, segundo, que el autor no cedió a la tentación de dejar incierto o nebuloso el final de su obra, pues, como afirma, sintió «la incontenible tentación de proporcionar a las criaturas que uno forma una felicidad que la vida real no proporciona». Y aquí justamente tenemos uno de los rasgos más novedosos de la obra: su «final feliz», habiendo superado el protagonista lo morboso del ambiente en contra, pasando por sobre todo convencionalismo.

Obra, como puede apreciarse, original, polémica en lo que plantea y de una calidad en su resolución estético-formal realmente admirable.

MARCELO CODDOU



BALTASAR PORCEL: *La luna y el velero*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1972; 185 págs. Ø11x18Ø.

Uno de los personajes de *La luna y el velero*, de Baltasar Porcel (novela originariamente escrita en catalán), dice en cierto momento: «Porque la vida consiste en lo que siempre es nuevo, lo que nos hace vibrar constantemente.» Con estas palabras parece definir el escritor su propio espíritu viajero, claramente reflejado en todas sus novelas, e incluso yo diría que en todos y cada uno de sus personajes. Personajes heterogéneos, siempre ligados por un motivo u otro a la mar, siempre endeudados con la vida; hondamente trazados con pinceladas firmes y seguras; personajes fieles a sí mismos, de vida propia, que reaccionan precisamente según su idiosincrasia.

En *La luna y el velero* el barco (como en tantas otras novelas de este autor) es, junto con el mar, el protagonista principal. En el «Cala Llamp» que navega por el Mediterráneo viven el presente y añoran el pasado el patrón Salla, el «sen» Miguel, Ramón Verges, Toni Croc, etc. Cada uno de estos personajes tiene una historia y estas historias tienen como único hilo de unión el velero de cabotaje. El mar, la luna,

las pasiones, lo envuelven todo. Da Baltasar Porcel a cada personaje una pincelada de amor; son seres a los que tal vez en su vida aventurera el escritor ha tenido ocasión de conocer y de observar, porque se les siente «vivos», tal vez porque al describirlos eligió una parcela bien definida de la sociedad: la del marino o la de todos aquellos que tienen o han tenido que ver con el mar, incierto territorio de la aventura, cita de tantas vidas frustradas o realizadas.

Cuidando el lenguaje, Porcel reduce la frase a las palabras precisas y describe con estas palabras las situaciones elegidas para la trama. Así, por ejemplo, puede darnos en unas pocas líneas la descripción perfecta de un hombre y un lugar: «Jau-moia, gordo y peludo, leía el periódico tras el mostrador, pintado de verde y con una carabela dibujada».

Este escritor mallorquín, residente en Barcelona, ha escrito la mayor parte de su obra en catalán (si exceptuamos el reportaje periodístico, que con tanto acierto practica) y tal vez por ello su nombre no entre en la lista de «los que suenan» entre los escritores castellanos. Pero como asidua lectora suya me creo en la obligación de recordar que aparte de premio José Pla, es también Premio Ciudad de Palma de teatro. Y siendo, como es, joven, hay que esperar que no se interrumpa su buen hacer.

TERESA BARBERO

EDUARDO GARRIGUES: *Cuentos griegos*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1972; 110 págs. Ilustraciones de Mingote.

Y vamos de cuentos, ese género tan sumamente difícil y que, por



más que se haya repetido, sigue tentando a cualquiera que disponga de unas cuartillas en blanco, bolígrafo o pluma o máquina. No ya acercarse a la perfección es que incluso salir ligeramente airoso en este empeño está al alcance de muy pocos. En el caso concreto de Eduardo Garrigues y estas seis muestras que nos regala, se bandea como puede.

Los relatos más que en Grecia se sitúan en un país imaginario o así. Sus razones tendrá el autor para tal traslado innecesario, desde el punto de vista literario.

Que el juego anda entre iberos salta a la vista inmediatamente ante estas páginas. Fíjense ustedes, por ejemplo, en que uno de los temas que planean es el de las oposiciones, tan debatidas, tan mimadas, que tanta polémica han despertado, que tan defendidas son por quienes ya las han salvado y conseguido un puesto al muelle sol de la seguridad.

En «Toribio» se da una mezcla entre realista y onírica, con un lenguaje descuidado y un tanto vacío, que no ayuda nada a que nos interese en su lectura.

«El hombre verde» es como una lección de botánica, al amor de un paseo por el jardín del mismo nombre. La enumeración latina de las denominaciones de las plantas se torna cansina y poco acertado el juego de interpretaciones recurrentes que provoca en el autor. Sólo al final se percibe como un soplo de misterio delicado, suave, que apenas es un pie forzado para justificar el título o el cuento todo.

En «El coleccionista» se respira una cierta ironía de buena ley con incrustaciones alucinatorias, pero sin conseguir un despegue airoso, porque le sobran flecos al desarrollo y le falta contención, capacidad para ceñirse, para redondear sin divagaciones la pieza.

La venganza no buscada, pero que nos llega a las manos y no dejamos pasar, se asoma en «El presidente».

«El todo vale en los negocios; todo es vendible» forma el meollo de «El santo». Y la alerta de que vivimos pendiente de un hilo atómico es la metralla que encierra «El submarino alemán».

A uno le da la impresión de que el autor sabe elegir los temas —con moraleja y todo— y su desenlace, pero le falta «toque» para rellenar —llenar con sabiduría— el resto, y entonces «rellena», simplemente. Y con eso no basta. Cada frase, cada palabra, vale un mundo en el relato corto y toda divagación, comentario vacío, apostilla sin sustancia es pecaminosa, juego ilícito.

Este lector echa de menos, en resumen, economía y propiedad quintaesenciada en el lenguaje.

A estos cuentos griegos le sobran barbas y filosofías a vuela pluma y lugares comunes, que dañan, y no levemente, el conjunto.

MANUEL GOMEZ ORTIZ

LUIS FELIPE VIVANCO: *Poemas en prosa*. Editorial Bedia, Santander, 1972; 35 págs. Ø11x19,5Ø.

Cada Navidad, Pablo Beltrán de Heredia felicita a sus amigos con un breve cuaderno (poético, generalmente), que él encuadra bajo el título común de Clásicos de todos los años. Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora, Santillana y Manrique se dan la mano aquí con Aleixandre, Gerardo, Guillén, Hierro, Maruri, etc.; con Luis Felipe Vivanco, ahora, cuyos Poemas en prosa hacen ya el número 18 de esta grata serie.

Pertenece la selección de Vivanco a Las mocedades, libro aún inédito, si escrito entre 1923 —«cuando acabé el Bachillerato»— y 1932 —«cuando terminé Arquitectura»—. En una reciente entrevista que —para ABC— hizo Ramón Pedrós al poeta, éste respondió así a la pregunta de si existía alguna clase de unidad entre Las mocedades y *Prosas propicias* (su libro último y también inédito): «Creo que hay unidad de acento y evolución de lo que yo llamo 'palabra poética'. La unidad de acento está en la consideración intimista, religiosa, diríamos que un poco en voz baja, con preferencia de lo que podríamos llamar los temas vividos o existenciales sobre aquellos otros objetivos exteriores, aunque también haya cultivado éstos en poemas sobre el arte, por ejemplo.»

De ambos temas tenemos muestras aquí, en este anticipo que Beltrán de Heredia nos ofrece. «El abrigo» o «Parque del Retiro», v. gr., entre los primeros; «Petrouchka» o «La Anunciación» (de Fra Angélico), entre los segundos. Hay también unas cartas —a Manolo Bru, a Petere, a Agustín de Foxá— y «Dos escenas dialogadas» (¿lo que él ha llamado «narración representable?»), dedicadas a Leonardo y a Galileo, y escritas, respectivamente, a la manera de Gobineau y de Leopardi. Fácil es comprender que estamos ante dos de las claves de la personalidad literaria de Vivanco: lúcida imaginación y profunda cultura, unidas por el lazo finísimo de la sensibilidad.

Estos poemas pueden ser «viejos» —es decir, jóvenes—, pueden ser pocos. Pero su lectura es fructiva y amena, y nos hace esperar Las mocedades de su autor con verdadero interés. Valen, pues, perfectamente, como adelanto, como anuncio: como lo que en realidad son.

CARLOS MURCIANO

JOAQUÍN GIMÉNEZ-ARNAU: *La soledad distinta*. Ediciones Javalambre. Col. «Fuendetodos». Zaragoza, 1972; 133 págs. Ø14x20,5Ø.

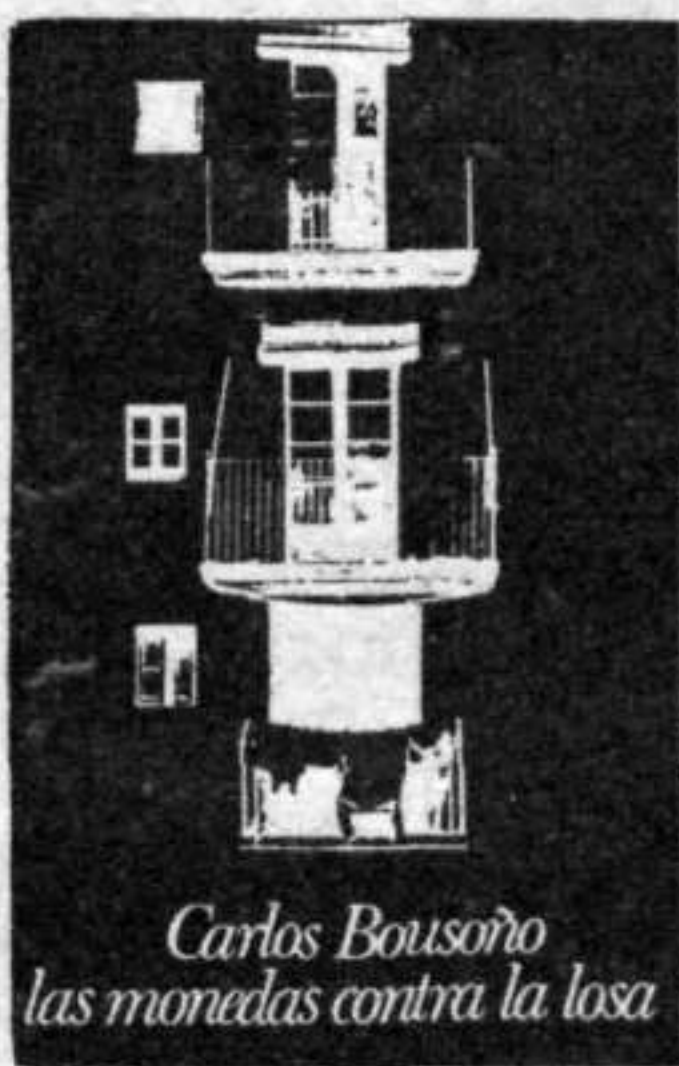
Sabido es que entre las funciones más importantes de la poesía han estado siempre las de indagar y remover en aquellas parcelas menos superficiales, más complejas, de la mente y del sentimiento. El hombre, en muchas ocasiones, se siente como atenuado por circunstancias anímicas que la razón común no pue-

de combatir. Es entonces cuando sólo la poesía puede liberarlo de ese estado de angustia, situarlo por encima de su propia problemática. También suelen ser esos los momentos más propicios para que el verdadero poeta nos dé

su talla lírica casi exacta. Valga esta breve introducción para situarnos ante la realidad psicoexistencial y literaria de Joaquín Giménez-Arnau, poeta joven, con voz muy personal y de gran empuje.

*La soledad distinta* supone un impetuoso ejercicio de penetración en su propio mundo y en sus vivencias más arraigadas; una especie de exploración hecha en profundidad, lejos de tópicos y efectismos. Entiende el poeta que la vida es un camino que el hombre recorre en soledad; de ahí que precise creer en metas ilusionadas y compensatorias; que continuamente esté fabricando mitos y solemnidades. Los necesita para seguir adelante sin desfallecer. Lo malo es —¿es real-

## LA POESIA EXISTENCIAL DE CARLOS BOUSOÑO \*



No ha habido en España —al menos como en otros países— una poesía meditativa, cuestionadora de los esenciales interrogantes planteados al ser humano. En la lengua inglesa, por ejemplo, esta tradición existe con un excepcional vigor, desde los poetas metafísicos del XVII hasta T. S. Eliot. Al hablar de una poesía meditativa —claro está— nos referimos a la que cuestiona las verdades últimas, trascendentes, a que puede aspirar el hombre. No a aquella que versa sobre éstas. Son infinitos los poemas religiosos o morales —con moraleja— escritos en nuestra lengua.

Segunda cuestión: este tipo de poesía no ha sido aceptado cuando se ha dado en nuestro país. Así Francisco de Aldana, una de las voces líricas más altas de nuestro siglo de oro, permaneció durante siglos en el más absoluto olvido. Desde la edición de sus obras por Cosme de Aldana, hermano del poeta en 1951, no fue reimpresa la Epístola a Arias Montano —uno de los monumentos de la historia de nuestra lírica—, hasta 1934, año en que José María de Cossío cuida de su inclusión en la revista Cruz y Raya. Cernuda, quien conocía bien la poesía inglesa y estaba notablemente influido por Hölderlin, escribió en un casi profético verso: «me olvidaréis como al gran Aldana.» (Cernuda, contenido volcán, cercano a veces a nuestros místicos, fue, sin embargo, tachado durante bastante tiempo de frío y de poeta de segundo orden por la crítica.) Unamuno, aún hoy, no es tenido por muchos siquiera como poeta. Podrían multiplicarse los ejemplos —por otra parte ilustres ejemplos—, pero ocuparía un

espacio del que no dispongo. Creo, de todas maneras, que algo queda bastante claro: este tipo de poeta es acusado de frío (no importa que sus experiencias sean las más altas a que puede aspirar el espíritu humano) y de escasamente enraizado (por su deseo de ser universal en demasía). Para que sea preferido de este modo la gesticulación y el grito, también el chauvinismo, no hay duda de que deben influir causas sociopolíticas ajenas a la literatura.

Acusada de esquemática, fría, poco enraizada, la poesía de Carlos Bousoño es absolutamente singular en el panorama poético de la posguerra española. Libro a libro, su obra ha consistido en una angustiosa búsqueda de la Verdad, que, si en *Subida al amor* (1945) es vista como un apoyo trascendente de orden religioso, pronto evolucionará hacia posiciones menos ortodoxas. En *Noche del sentido* (1957), supone una aceptación gozosa de la realidad —conociendo su momentaneidad, su no ser— como salida de la duda. En *Oda en la ceniza* (1967) y *Las monedas contra la losa*, el poeta busca una verdad trascendente que supere las limitaciones e ignorancias humanas. Búsqueda dramática por su dificultad sobrehumana, el poeta necesitará usar —al igual que los místicos— del símbolo y la paradoja para expresarla. Su obra misma es una constante paradoja, una tensión dialéctica entre el ser (escasas y dudosas veces entrevisto, y estas veces como iluminación o milagro) y la nada; la esperanza y el desaliento vertebra a estos dos libros. En tal sentido, son ejemplares los mismos títulos de algunos de sus poemas (*Oda en la ceniza*, *Alba de la muerte*).

En *Las monedas contra la losa*, último de sus libros, intensifica el empleo del símbolo —que tanto debe a T. S. Eliot— y, especialmente, de los elementos irracionales. Ahora bien, esta liberación de la logicidad no se produce caprichosamente. Es una necesidad de la expresión, ante las experiencias espirituales que se intentan comunicar.

El libro está dividido en seis secciones. La sección primera («La búsqueda») dilucida la búsqueda de una posible permanencia ante el paso del tiempo. Así, es considerada la existencia como una fatigosa y constante búsqueda del ser, que desemboca en la nada (poema titulado «Decurso de

la vida»), o se insinúa la remota posibilidad de acceso al ser por medio de la persona amada («Era un poco de ruido»). En el poema que lleva el mismo título que la sección, el autor comunica su amargura, impotencia y fracaso al no poder alcanzar la verdad, que presiente. En «La cuestión», se da cuenta de cómo, tras una laboriosa búsqueda del ser, si fuera posible encontrarlo nos hallaríamos ante la nada.

La sección segunda (donde se encuentra el poema «Las monedas contra la losa», que da su nombre al libro), es la más desesperanzada. La tercera consta de un sólo poema («Investigación del tormento») en donde se expone cómo por medio de la razón no se encuentra la Verdad. Es necesario para alcanzar a ésta cubrir una vía existencial —extremadamente dolorosa de atravesar— en la que no se excluye la iluminación. Al final de ella, nos encontraremos, no en la inmovilidad del ser, sino «en un inacabable y tumultuoso quehacer». Es decir, de nuevo al comienzo del camino.

En la sección cuarta se encuentran reunidos poemas que son —generalmente— fruto de experiencias positivas. «Letanía para decir cómo me amas», por ejemplo, en la que se da la convivencia de dos intuiciones polares (estos momentos son excepcionales en la poesía de Bousoño), la inmovilidad y la fluidez, gracias al amor.

La sección quinta comprende ocho poemas, algunos de los cuales resultan diametralmente opuestos. Si «El joven no envejece jamás» puede considerarse una representación del deseado ser, perfecto, inmóvil y eterno, «Mientras en tu oficina respiras» expone la intuición de que todo instante en la vida supone un vertiginoso adentramiento en la nada.

*Las monedas contra la losa* se cierra de modo más esperanzador, sereno y positivo que *Oda en la ceniza*. En efecto, la parte sexta y última cuenta con poemas como «La nueva mirada», donde se habla del dolor como acceso al conocimiento y a la fundación del ser. «Desde el borde de un libro», poema final, resumen de las esperanzas y desalientos que viven en el libro, termina con estos versos:

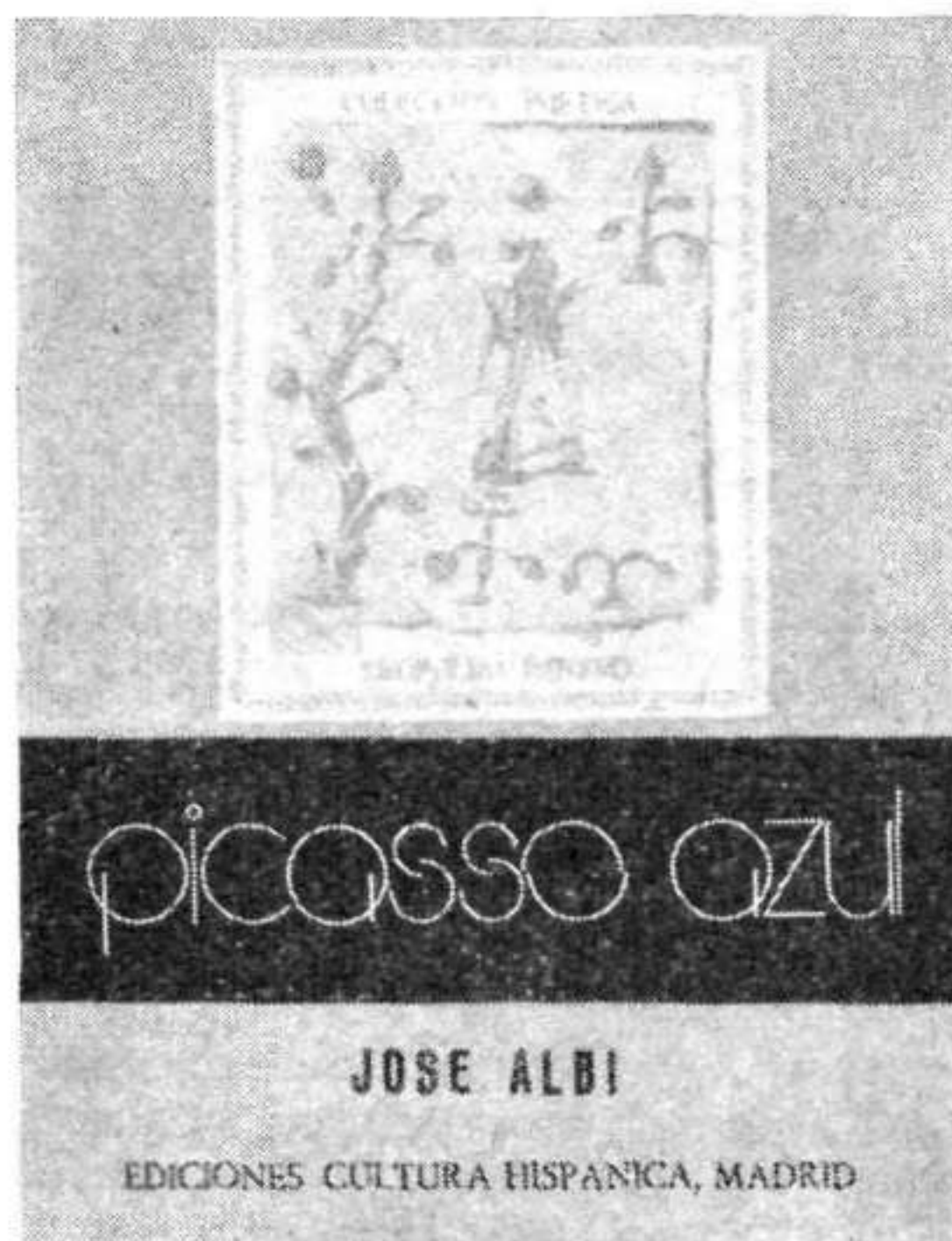
«Oh, vedme, la cosecha está aquí tenebrosa como vino. Aunque osos lo ofrezco.» [curo

\* Carlos Bousoño: *Las monedas contra la losa*, Madrid; Alberto Corazón, editor; colección Libros Visor de Poesía, 1973. 106 págs. Ø12x19Ø.

# ACERCAMIENTO POETICO A PICASSO

La relación entre las artes guarda una bien visible raíz renacentista y responde a un esfuerzo de reordenar y de suplir mutuamente desde ella las inevitables fallas en la armonía del mundo, entonces vuelta a descubrir como la filosofía platónica. En este agrupamiento de los impulsos más creadores, la Pintura y la Poesía comenzaron a buscarse y a servirse con idéntica o parecida misión de interpretar realidades entre las que es posible una suerte de intercambio. La inspiración va de los lienzos a los poemas, y de los poemas a los lienzos, aprendida para siempre una doble ruta muy transitada.

Importa sobremanera el cómo de este camino. Dos ejemplos españoles y próximos a nuestros días pueden ilustrarlo expresivamente: *El Cristo de Velázquez*, bajo la firma de Miguel de Unamuno; *A la pintura*, de Rafael Alberti. El primero hizo del cuadro un pretexto para sus exaltaciones y meditaciones, mientras que el segundo se desplegaría por todo el territorio de pinceles y colores ajustándose a los sucesivos modelos. A veces, un solo cuadro—*Felipe IV*—y una sola composición—el soneto de Manuel Machado—bastan para la gloria de un poeta. Un museo lírico muy reciente es el de Juan Bautista



Bertrán (1), donde abunda el orden rítmico endecasílabo. El poema con arranque en una pintura o ceñida a muchas sigue resultando. Y en el trasvase, el Renacimiento prolonga su costumbre y su lección conjuntadora y dialogante.

(1) JUAN BAUTISTA BERTRÁN: *Del lienzo al verso*. Cuadernos del Sur Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1973; 15 x 22 centímetros, 122 págs.

La muerte de Pablo Picasso, que parecía increíble, otorga gracia de oportunidad a este volumen (2), uno de los finalistas del Premio Leopoldo Panero 1971. La catarata de escritos publicados al producirse la desaparición del pintor malagueño, no fue abundosa en poesía, cosa lógica, porque ésta exige más lentitud. Pero estaba aún fresca la memoria de versos nacidos en la circunstancia del noventa aniversario del universal andaluz, entre ellos unos, penetrantes y hermosos, de Gerardo Diego sobre las sucesivas transformaciones picassianas. No es baladí recordar ahora que Picasso ilustró para Skira *Las Metamorfosis*, de Ovidio, lo que prueba, si hiciese falta, el apego a un tema clave convertido en actitud vital.

Picasso, como cualquiera de los grandes pintores, fue motivo de diversas perspectivas desde el lado de los poetas. La de Alberti resulta síntesis y completo homenaje a la personalidad gloriada, y de ella traigo esta cita: *Maternidad azul, arlequín rosa. / Es la alegría pura una niña preñada; / la gracia, el ángel, una cabra dichosa, / rosadamente rosa, / tras otra niña son-*

(2) JOSÉ ALBI: *Picasso azul*. Colección Leopoldo Panero. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1973; 16 x 20 cm., 74 págs.

mente lo malo?—cuando se descubre la verdad y se derrumban los artificios. Joaquín Giménez-Arnau va penetrando en esta trama dolorosa con valentía y afilado ingenio. En uno de sus poemas dice crudamente: «Con qué tristeza me dispuse a ser/ la parte más culpable de mi cuerpo/ sin dejar de ser huésped de lo mio», para concluir con estas demoledoras palabras: «(Entiéndase que un hombre/ estaba descubriendo que vivirse/ es algo ineludible y desastroso)». Escabroso y desconcertante drama que cada cual hemos de resolver por sí mismo.

Hay en este poemario huellas y ecos de la más comprometida literatura actual; todo un torrente de rebeldías, de náusea ante la mentira, de protesta incontenible frente a un mundo plagado de convencionalismos. Poesía joven, viril, agresiva, irónica a veces.

En tres partes bien delimitadas, todas ellas precedidas de citas de Carlos Edmundo de Ory, está dividido el libro. Estas partes son «*Fabulario*», «*Equipaje de sombras*» e «*Invencción de la noche*». Pero el denominador común a todas ellas es la soledad, una épica de la soledad en sus vertientes fundamentales, como dice Javier Climent en un sustancioso comentario que se inserta en la solapa última del volumen: «la soledad ante sí mismo, la soledad ante cualquier objeto de amor y la soledad, terrible ante los demás, entre los otros». Todo ello expresado a través de un lenguaje afilado, quevedino, duro como las pie-

dras, elaborado por una mentalidad intrépida, culta, con no poca capacidad para la ironía: «Si alguien consigue averiguar/ la verdadera utilidad de la esperanza/ puede llamarse a este teléfono»: (A partir de los dos puntos el poeta deja la página en blanco).

Finalmente digamos que con este volumen, la colección «Fuendetodos» intenta acercarse un poco más al lector mayoritario, estrenando nuevo formato, menos costoso, aunque sin perder su habitual decoro editorial. Nada de esto afecta, por supuesto, a la línea de exigencia literaria seguida por quienes gobiernan dicha colección. Tampoco debe emitirse el dato de que *La soledad distinta* está magníficamente ilustrado por Javier Gordillo y en la portada se inserta un estupendo dibujo de Rafael Alberti afectuosamente dedicado a Giménez-Arnau, al que considera «poeta en estado de emergencia».

JOSE LOPEZ MARTINEZ



JOSÉ ANTONIO LABORDETA: *Tribulatio*. Col. Fuendetodos. Ed. Javalambre, Zaragoza, 1973. 87 páginas Ø14x20,5Ø.

Aparece este nuevo libro de José Antonio Labordeta cuando está aún fresco el recuerdo de otros dos publicados en los años precedentes; el poeta parece decidido a dar a conocer su voz, pensando quizá que uno u otro libros llegarán a quienes pueden sentir interés por ellos y sentir con él: de ahí su insistencia, aparte la confesión explicada en el primer poema de su *Cantar y callar*, libro también editado por Javalambre: «Hablo y hablo / y nunca sé por qué guardar silencio.»

Sigue hablando el poeta en *Tribulatio*; alza su voz en protesta por el amor prohibido, por el bienestar prohibido, por la esperanza prohibida. «No hay soledad. / No hay nada», llega a decir, enumerando las razones de una tribulación social. Labordeta pone en pie los recuerdos, revisa el pasado inmediato y llega a la convicción de que nada queda de valor, de que nada se salva. Y entonces escribe y canta.

El mismo poeta pone música a sus versos; en *Cantar y callar* se incluye un disco con cuatro grabaciones, cantadas por él mismo. Esto quiere decir que en él nace ya el poema con disposición para ser cantado; algunos versos se repiten, como el estribillo de una canción, y a veces emplea un recurso muy común en la música ligera, consistente en buscar asociaciones consonantes breves, con objeto de forzar el ritmo: «Detesto a los reaccionarios / a



los incendiarios / a los originarios.» Puede darse el caso de que incluso tales asociaciones carezcan de lógica.

Como contrapeso de esta manera de hablar o cantar, los poemas finales están en prosa, cortada en alguno por versos breves. En cualquier caso, teniendo en cuenta la finalidad primordial de su poesía, Labordeta escribe directamente, en el polo opuesto a donde estuvo su hermano, con palabras de la calle, incluso con «tacos».

De conformidad con ello, su poética cumple una misión civil, y se inscribe en las fórmulas que estuvieron tan de moda hace pocos años. Es una poética dirigida con una finalidad expresa, que se vehicula por medio del canto

rosada. / Y la tristeza más tristeza, / una mujer que plancha, doblada la cabeza, / azulada.

No resulta posible detenerme a intentar el montaje de una estadística; pero presumo que el mayor número de poemas sobre Picasso se refiere a su llamada época azul. El mismo dijo: *Cuando no tengo azul, pongo rojo*. Esa etapa, entre 1901 y 1904, que José Pierre llama *miserabilista y tierna*, es, en efecto, la que, sin duda por su base anecdótica y consecuentemente literaria, promueve en más ocasiones una réplica poética.

José Albi la escogió también. Un mediterráneo levantino plantóse ante pinturas azules y rosas de un mediterráneo andaluz, no con el designio de comentarlas, quedándose en los límites de ellas, sino con el de que le sirviesen de apoyo para una profundización y ampliación de lo contemplado. Albi se sitúa entre el tratamiento de Unamuno y el de Alberti (para mentar verbigracias ya aducidos); no pierde de vista cada cuadro, cuya significación apura, pero no pierde de vista tampoco, usando de los ojos interiores, las irradiaciones personales que esos lienzos le proporcionan y que él aprovecha, librado de la servidumbre visual a los mismos.

*Mendigo con perro* (pág. II) comienza así: *A veces ni siquiera la tierra existe*. Unos versos después declara de manera más rotunda: *A veces nada existe*. Entre esas desoladas dicciones se intercala una relación de realidades que demuestran lo contrario de los noes precedentes. El juego se repite en *Tejados de Barcelona* (pág. 19) al afirmar de principio: *Todo lo ignoramos*, para, después, ir tanteando con las palabras por una mágica realidad que desembo-

ca en el sentimiento irónico de *No, no estamos solos*. / *Alguien igual que yo me está esperando*. Aunque al comienzo de *La pareja* (pág. 19) la idea de soledad vuelva a acentuarse y se identifique con el color picassiano preferido: *Para siempre azules*.

Objetivamente hay volcada en estas pinturas una densa tristeza, venida directamente o casi del posimpresionismo y de la obra de Isidro Nonell. Albi unifica, digamos, un mundo melancólico en el que figuran ciegos, arlequines, equilibristas, pobres mujeres, etc., siguiendo con fidelidad las sugerencias del pintor. Pero trasciende sin violencia la pena y la somete a la fluidez de un ritmo oscilante entre los veinte versos y los seis, donde la enumeración hace papel muy principal, contrapesándose la andadura discursiva a base de algunos parones, a modo de señales que el poeta coloca para saber su propia ruta.

Azul mediterráneo es aquí azul de dolor. Albi, *saliéndose* de los lienzos, pone referencias concretas de lugares de la geografía levantina que él vive —nombres mironianos—, y es así como hace más suyo lo que contempla, así logra que las figuras picassianas le sirvan para pedir auxilio. *Salvanos, oh dulcísimo, / joven equilibrista, ajeno a carriladas, juegos / y veloces carretas de gas oil, Nueva York, General Motors*; para corporeizar una honda evidencia. *Y nosotros, a ciegas, entre cuatro paredes*; para manifestarle al pintor: *que sostengo desde esta silla ya tambaleante de mi destino, / que sostenemos, oh Picasso, amigo / de los hombres amigo / de este azul que aún pudiera salvarnos, amigo / de este fuego que nos quema por dentro*.

Albi se acerca, pues, a Pablo Picasso, a unas obras suyas, en busca de incitaciones para una propia y emocional visión del mundo y del hombre. Este es el mejor modo de cumplir un hermano posible entre pintura y poesía: interpretarla libremente y en profundidad. El poeta deja atrás algunos defectos anteriores—la excesiva acumulación de elementos, entre otros—y sin duda estimulado por las creaciones del pintor procura no incurrir en sobra de *pincladas*, es decir, de palabras. Acaso los poemas quedan conformados de manera excesivamente semejante. Claro que este Picasso azul no era todavía el de la continua obsesión por cambiar. Intentando un aproximamiento paralelo a la literatura, cabe ver que este Picasso se hallaba aún dentro de una atmósfera noventayochista por romántica, aunque fidelísimo a la realidad figurativa. Unos años después, a partir del cubismo, se convertiría en una suerte de adelantado del empeño alegremente creador de los poetas del 27 y del vanguardismo.

Para la poesía, indirectamente, aquí y ahora, Picasso, enorme excepción, puede ser una llamada alertadora contra cierta y engañosa uniformidad y unidad. Quien cree tener su clavo y se dedica a machacarlo sistemáticamente, acaba por hacerse pupa. La época no invita a quedarse sentado en una postura única. Es preferible algún sacrificio de lo que no siempre es auténtica personalidad—¿y quién sabe lo que, en definitiva, ella es?—a la repetición muy autocontrolada. Porque el peor plagio, ya se sabe que es el de sí mismo.

LUIS JIMENEZ MARTOS

como medio al parecer más factible de llegar a ser admitida por una mayoría. El poeta nombra dos veces a Vallejo, y es verdad que tiene cierta relación con él, salvadas tantas distancias de lugar, tiempo y estilo propio.

Por todo lo dicho no extraña la colectivización de algunos poemas, en los que Labordeta habla en plural: «A nadie hicimos daño / y fuimos juzgados, / silenciados, hundidos una y otra vez.» Aparte el valor testimonial de estos poemas, interesa su factura cercana a la canción y abre unas expectativas sobre su alcance teórico que nos interesan.

ARTURO DEL VILLAR



el título del único libro del poeta sevillano), donde la parada es, también, larga (*Vendrá un día en que parta este tren que tanto espero*, verso inicial del libro) y donde, desde esa situación de espera, el hombre pone en vilo su juventud, recuerda su pasado. Y, en tanto, la salida se dilata, conoce cómo su pasado le abandona. Y conoce qué sea la estación y qué contiene la gran valija triste de su cuerpo. Y cómo el horizonte se le abre hacia otro tiempo imprevisible, ciudad sin conocer, a tantos kilómetros de distancia, cerca o lejos, según le dé derecho su billete, su asiento en el vagón.

El tren, el tren... Y «el tren» va a ser la médula del libro, el verdadero centro giratorio (no ya por ser, sin duda, el mejor poema del conjunto, sino por su

evidente significado como símbolo) de su atracción (los otros pierden la carrera en calidad si se comparan). Porque su vida, está muy claro, es ese tren. Y es el viaje. Y aquel andén es la frontera de sus años. Y ellos, esos años, pasados o futuros, se encuentran, impacientes, a la espera (*Sabéis a qué hora llega el día de mañana, el viaje debe ser largo, etc.*), con calidad pensante. Los minutos de expectación que se hacen siglos, permitiendo la proyección de su película al recuerdo. Porque la mente, entonces, se distrae en un proceso de meditación que lleva una carga ética evidente. Y surge así el entorno, actuando sobre un pasado próximo y un futuro incierto (ese que va a llegar) que va a llevarle, de forma irreversible, hacia otro andén incógnito donde el viaje (¿cuándo?) ha de rendirse.

Todo el poemario es una elegía, aunque aparezca algunas veces disfrazada. «Para después», «minutos», las tres palabras que titulan, inevitablemente, hacen referencia a tal propósito. Partículas de un tiempo inexorable, fagonazos, residuos inconexos de memoria (a lo que contribuye la ausencia de signos de puntuación), un continuo *sic transit...*, manejados desde lo que yo calificaría de un cierto sentido de culpabilidad. Todo fugaz, perdido, y como remordiéndolo la conciencia. Como queriendo preguntarse si, de verdad, es eso lo vivido y lo más válido, lo que al final nos queda de una vida.

Pero la vida, hemos quedado en ello, es como un tren. Un tren

que va sonando, trepidante, y atraviesa la memoria como un túnel (Granada o Almería), la sombra momentánea, para salir de nuevo al esplendor de otro paisaje soleado y retomar velocidad. El valor del tren, el símbolo ya dicho, es tan constante que ahorramos el ejemplo repetido.

Y bien, nada se opone. Por lo explicado debe deducirse que el libro es aceptable. Más aún considerado como punto inicial de una arrancada, como principio de un partir poético, para empezar ahí. Mas, como todo primer libro, con defectos que se notan. Aún anda impreciso en la adjetivación, en la fidelidad a la palabra. También se encuentra algún defecto de laísmo y algún imperativo en confusión con el infinitivo. Y algo que está llegando al tópico en los últimos poemas: el prescindir de puntuación. Sobre esto, y no me refiero ahora a García-Acha, habría que averiguar qué fin es el propuesto y hasta dónde el ardid de camuflar el amasijo los defectos de sintaxis (podría repetirse aquello de que «no hacer lo difícil es lo más sencillo») o cultivar gratuitamente el *snobismo*.

En poesía lírica todo lo que no es autobiografía es siempre plagio. Sirva ello para celebrar lo tan joven y fresco de este libro, su vividura apasionada (¡qué hermoso poema, amargo y triste, ese «Sospecha!») y esta ventana abierta a la esperanza de una voz.

ANGEL GARCÍA LOPEZ

EUGENIO GARCÍA-ACHA: *Minutos para después*. Colección El Toro de Barro. Carboneras de Cuenca, 1972. 41 págs. Ø12x17Ø.

«Un español llega al mundo como un viajero inquieto a la estación de un tren donde la parada es larga.» La frase, de Baroja, ha sido recordada después de la lectura de este libro. Con sólo sustituir la palabra «mundo» por la otra de «poesía», en todo es aplicable.

Un viajero, una estación, un tren... La historia ha de empezarse de este modo. Llega un viajero, discurre entre las losas de un «andén para ir pensando» (el recuerdo de su amigo, Juan María Jaén Avila, le hace tomar

W. BEINHAUER: *El humorismo en el español hablado*. Editorial Gredos, Madrid, 1973. 268 págs.

El profesor Beinhauer había publicado ya en la colección Biblioteca Románica Hispánica de la Editorial Gredos un magnífico estudio sobre el español vulgar y coloquial, y esta obra puede considerarse ya clásica dentro del estudio del humorismo, claro que el principal valor del estudio sea la presentación de los procedimientos formales del español coloquial, ya que el lenguaje coloquial (el literario en menor medida) es una continua ebullición en la que costumbres léxicas, etcétera, desaparecen para dar paso a otras nuevas. En este sentido, como presentación de procedimientos generales del lenguaje coloquial, el libro de Beinhauer: *El español coloquial* no ha envejecido a pesar de que muchas de las formas coloquiales que recoge estén ya en desuso. Era necesaria esta alusión a su anterior libro para comprender en su exacto sentido y alcance el que ahora comentamos, porque *El humorismo en el español hablado* puede considerarse como la continuación del anterior, ya que viene a insistir en el estudio de las creaciones improvisadas y espontáneas, ese momento en el que—al decir de don Rafael Lapesa—se produce el constante entrecruzamiento de lo fijado por el uso y de la creación que desborda los cauces establecidos y abre otros nuevos.

En el libro que comento, Beinhauer presenta dos estudios distintos: *El humorismo en el español hablado*—que da título al libro—y *El piropo, pero—en realidad—constituyen un conjunto coherente, ya que en ambos la finalidad es estudiar los procedimientos gramaticales de las creaciones espontáneas y coloquiales, estén admitidas o no, y justificándolo todo con una gran amplitud de ejemplos*. Si en *El español coloquial*, Beinhauer se proponía describir y analizar los principales procedimientos expresivos del hablante español de tipo medio, aquí Beinhauer presta más atención a los elementos improvisados en el lenguaje coloquial que tienen un papel fundamental en la renovación y enriquecimiento del lenguaje como instrumento de comunicación. Pretender una sistemática de los procedimientos gramaticales de las improvisaciones coloquiales no es tarea fácil, y aquí está el valor del estudio del gran hispanista, profesor Beinhauer, que—además—caldea su labor de investigador con una profunda estima de lo hispano, y por eso, en su obra, se escapan, de vez en vez, frases admirativas para el espíritu hispano, que Beinhauer ha sabido comprender de forma realmente sorprendente. Si esto, por una parte, supone un subjetivismo en ocasiones discutible, por otra tiene la virtud de animar su estudio, limando las, a veces, frías aristas de la gramática.

Quizá lo que más destaca en una primera lectura del libro de Beinhauer es que muchas de las «formas» que él recoge están en completo desuso, y algunas, quizá, nunca fueron de uso habitual en la lengua coloquial, aunque respondan, eso sí, a procedimientos creativos de la lengua utilizables. Muchos de los «casos» presentados proceden del «género chico», otros proceden de observación directa de la lengua coloquial, y otras, por fin, han sido «inventadas» por el propio Beinhauer, poniendo en práctica los procedimientos de creación estudiados. Pero el propio autor sale al paso de estas objeciones, y de forma bastante convincente: «El material de los estudios que integran este volumen es, desde luego, antiguo, irremediablemente anticuado, no hay que darle vueltas, pero no lo es el genio del idioma que en él alienta, cuyas tendencias evolutivas perduran hasta hoy, llevando en sí el germen de futuras creaciones espontáneas que a cada momento pueden brotar» (pág. 14). Bajo esta restricción inicial hay que entender el libro de Beinhauer, y en este sentido ha de ser leído.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

VIDAL LAMÍQUIZ: *Morfosintaxis estructural del verbo español*. Manuales Universitarios. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972. 134 págs.

Enmarcado en una metodología estructuralista, Vidal Lamíquiz—profesor agregado de Lengua Española en la Universidad Hispalense—nos ofrece un panorama del verbo español actual, partiendo de la consideración básica del signo-verbo dentro de la teoría general de los signos lingüísticos para hallar los componentes morfosintácticos y semánticos que estructuran su paradigma de conjugación en el nivel de contenido.

Efectivamente, y para sentar las bases que la metodología desarrollada necesita, el libro ofrece previamente un bien logrado resumen—en claridad—de la estructura del signo lingüístico, partiendo de la concepción de De Saussure, completada con la doble subdivisión que la Escuela de Copenhague (Hjelslev, principalmente) añade en base a la dualidad aristotélica de *materia* y *forma* en cada uno de los dos componentes sosirianos, e insertando este signo en el sistema según el criterio operante de función.

Así, pues, todo signo del sistema de la lengua, y considerado en nivel de discurso—sustantivo, verbo, adjetivo...—presenta una triple infraestructura: *forma* (nivel de expresión), *función* y *significación* (nivel de contenido), que operan en el circuito de la comunicación, en dirección *onomasiológica* (hablante → oyente) o *semasiológica* (oyente → hablante).

Revisada la teoría del signo lingüístico (cualquier forma verbal lo es), Lamíquiz, en un segundo capítulo preparatorio, dedicado a la *morfosintaxis*, determina el funcionamiento en discurso (según las relaciones sintagmáticas) de la *clase de palabra* verbo que incide sobre el

## LITERATURA Y SOCIEDAD

Editorial Castalia, que ha sabido en todo momento mantener un difícil equilibrio entre las solicitudes contrapuestas de la erudición y de las más modernas corrientes críticas—testimonio, colecciones de tan innegable interés e importancia como Clásicos Castalia, Ediciones críticas y Romanceros de los Siglos de Oro—, extiende ahora su radio de acción a campos que sólo tocara hasta aquí tangencialmente, mediante una nueva colección cuyo título encierra atractivas promesas: *Literatura y sociedad*. La dirige Andrés Amorós, cuyo prestigio como crítico e investigador literario es de todos conocido, y atiende a acopiar y a promover estudios críticos sobre literatura española e hispanoamericana, y sobre teoría literaria, que, rehuyendo tanto la pura erudición como el formalismo, ilustren los temas y las tendencias críticas con más vigencia y pugnacidad del momento, y saquen a luz sin ningún dogmatismo las complejas e inciertas relaciones que ligan a las obras literarias con la socie-

dad que las posibilita. Sobria y bellamente editada—salvo excepciones, en formato de bolsillo—, sus tres primeros volúmenes son los que siguen:

EMILIO ALARCOS y otros: *El comentario de textos* (1). Comprende, a más de un fundamental ensayo introductorio de Fernando Lázaro Carreter sobre «El lugar de la literatura en la Educación», comentarios de textos concretos, en los que se reflejan los más variados enfoques—histórico, léxico, estilístico, estructural, filosófico, etc.—, debidos a veinte autores de la importancia de Francisco Ayala, Carlos Bousoño, Pedro Laín, Gonzalo Sobejano, Rafael Lapesa y Manuel Seco. Dada la poca atención prestada tradicionalmente en España al comentario de textos y la trascendencia del mismo, es de suponer que este libro se convertirá en breve plazo en obra de consulta obligada para profesores, estudiantes y amantes en general de la literatura.



ANDRÉS AMORÓS: *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»* (2). En esta obra apasionante, Amorós—máximo conocedor de la producción narrativa de Pérez de Ayala—desvela las claves y las alusiones históricas de la novela citada en el título, que, como se sabe, ofrece transfiguraciones literarias de los principales escritores españoles de la época en que fue escrita: Valle-Inclán, Ortega, Azorín... Al mismo tiempo, Amorós sienta las bases para una lectura artística de la obra en cuestión.

JAIME ALAZRAKI y otros: *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (3). Este volumen reúne veinticuatro ensayos sobre el cuento hispanoamericano, origen de las grandes novelas que configuran el estruendoso y multitudinario «boom», debidos a críticos, escritores y profesores, españoles, hispanoamericanos y anglosajones de la mayor solvencia: Enrique Anderson-Imbert, Jorge Campos, Manuel Durán, Seymour Menton, Emir Rodríguez-Monegal, Donald Yates, etc. Panorama de gran riqueza en todos los órdenes, el libro se enriquece, además, con sendos apéndices sobre el relato corto brasileño y sobre el cuento hispanoamericano considerado en su conjunto desde una perspectiva española.

LEOPOLDO AZANCOT

- (1) Editorial Castalia, Madrid, 1973; 468 págs. Ø18x10,5Ø.
- (2) Editorial Castalia, Madrid, 1973; 280 págs. Ø18x10,5Ø.
- (3) Editorial Castalia, Madrid, 1973; 384 págs. Ø18x10,5Ø.



sustantivo y a su vez es incidido (el verbo y su sintagma) por el adverbio (a cuyo estudio el autor dedica un breve capítulo final).

Para la elaboración de su trabajo—y ya centrados sobre el verbo, a partir del capítulo IV—Lamíquiz ha tenido en cuenta, y en parte ha utilizado, trabajos decisivos sobre el tema (a los que suma sus aportaciones personales), tanto en el campo hispánico como en el de la lingüística general: Weinrich, Alarcos Llorach, Benveniste, Pottrier, Roca Pons, Guillaume y la refundición de trabajos propios publicados o en curso de impresión (por ejemplo, el del problema sobre la dualidad cantare-cantase), sin desechar las bases gramaticales encontradas ya en textos antiguos, pero no superados ni corregidos en muchos aspectos, como la *Gramática* de la Real Academia, el *Curso de Sintaxis*, de Gili Gaya, o los trabajos de A. Alonso y del propio Andrés Bello.

Bajo tres ejes de oposiciones binarias—que se complementan en la totalidad del signo-verbo a lo largo de todo su paradigma—se patentiza el funcionamiento verbal: A) *oposición de modo*; B) *oposición de nivel de actualidad* (formas actuales-formas inactuales, dentro de cada modo); C) *oposición de época* (oponiendo en cada modo y nivel de actualidad los tiempos pasados (marcados) a los tiempos futuros (ausencia de marca distintiva) para elaborar la sistematización general del sistema verbal español con las formas que lo manifiestan (esquema pág. 81), que viene a ser—en la realidad del discurso—el *diasistema* de la estructura latente del verbo español, que en la *norma* y en el *habla* adquiere simplificaciones formales (hasta seis sistema deduce Lamíquiz de ese *diasistema*), según los medios de economía lingüística, según la zona de hispanohablantes considerada, según una indicación de grupos sociolingüísticos (págs. 84-89).

Finalmente, en el capítulo de la *Semántica Verbal*, el autor se «replantea» la clasificación verbal de *transitivos, intransitivos, reflexivos, copulativos...*, resaltando el condicionamiento de interdependencia entre el valor semántico del lexema verbal y su paso a funcionar morfosintácticamente.

GREGORIO TORRES NEBRERA

HANS HÖRMANN: *Psicología del lenguaje*. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1973. 495 págs. Ø14,5 x 20,5Ø.

«Un profeta a la derecha, un profeta a la izquierda, el Niño Jesús en medio.» Así compara Karl Bühler las relaciones de la filosofía, profeta de la derecha, y psicología, profeta de la izquierda, con la teoría del lenguaje. Si por aquella fecha, 1934—*Sprachtheorie*—, se delimitaban campos, hoy día los perfiles parecen más nítidos.

El eminente trabajo de Hans Hörmann pertenece a la profecía de izquierda. Su propósito es presentar los hallazgos y los métodos que la psicología del lenguaje, después de K. Bühler y Kainz—primera etapa de esta ciencia—, ha obtenido en la segunda, pasando por la psicología del *behaviorismo*. Nos ofrece una cima de la labor empírica de los *psicolingüistas*. Busca relaciones y establece un posible orden en esta vertiente de la sel-

VIKTOR SKLOVSKI: *Viaje sentimental* (Crónicas de la revolución rusa). Editorial Anagrama, Barcelona, 1972; 315 págs. Ø13x20Ø.

Este libro tiene la importancia de haber introducido en Europa el pensamiento formalista ruso. Bajo la coyuntura de las impresionantes peripecias que cambiarían la faz de Rusia, Sklovski ha deslizado su ideario estético y humano. Podría decirse que, junto con la biografía Tolstoi, este libro es el mejor de los escritos por el autor, apasionado y doctrinario, desenfadado y siempre sorprendente. Así, paralelamente a la narración de los sucesos que conmovieron, en su día, al mundo, discurre la aventura intelectual de un hombre y de su pueblo. Nos relata Sklovski que Chejov escribía, en 1887, a Suvorin: «Habría que llevar a cabo el análisis de algunas de las mejores obras artísticas, no para hallar su diversidad, sino sus profundas afinidades. Sólo entonces comprenderemos la verdadera esencia del arte.» En esta frase, el formalista ruso reconoce una profecía de lo que, muchos años después, habría de ser el estructuralismo. Para Sklovski quedó claro que Chejov quería partir, ante todo, de la forma, de la estructura, como ahora se dice en la nueva terminología crítica: quería entender el arte como una estructura de la humana actividad.

Esta revelación sería la luz profética que habría de iluminar, desde entonces, el quehacer inteligente de Sklovski. Ya sabía de qué habría de ocuparse en el futuro. De cómo una estructura se transforma en otra, de por qué la historia de la literatura es intermitente, de por qué las obras clásicas son tan diversas de las obras barrocas y, a su vez, ambas tan distintas de las que se escriben hoy. Investigaría las secretas causas por las cuales las diversas escuelas se oponen mutuamente; las causas por las cuales desapareció el romanticismo y dejó paso a lo que llamaríamos realismo. Estas fueron las ideas de Sklovski: creo que el arte cambia precisamente para que esta sensación de transformación pueda perpetuarse. Cuando un modelo envejece, deja de suministrar mensajes;



## ПОМОГИ

una mujer que lleve siempre el mismo vestido acabará por aburrirla; aunque le favorezca, dejará de gustarle. Una mujer cambia de vestido para darse a conocer, y el hombre desea que sea siempre diversa, como lo es él mismo. El hombre cambia también sus versos para crear una nueva manifestación de contacto con el mundo (vid. pág. 16). Con esta familiar analogía, sentaba Sklovski las sutiles bases de una certera y, hasta entonces inédita, fenomenología del hecho humano artístico.

De este modo, llega a pensar el formalista que el arte cambia por «quantas», a grandes saltos, a sacudidas. Cambia con mucha rapidez; Sófocles y Esquilo disputan entre sí, en torno a la misma obra; Aristófanes inmortalizó la discordia entre Esquilo y Eurípides, su encarnizado enfrentamiento. Todas estas vicisitudes y dialécticas, todas estas antítesis, antiguas y actuales, las sustituciones de géneros literarios, las controversias en torno a las vanguardias de la estética, todo eso es una necesidad para la vida misma de las artes.

Viktor Sklovski hizo la revolución en Petroburgo, patrulló por las calles, viajó hacinado en trenes militares y durmió, durante meses, en un cuarto de baño. Su

Viaje sentimental está lleno de horrores y de muertos, de emociones y desesperanzas, de vida precipitada y tumultuaria. Las estructuras son sujeto de la historia, pero a la vez la historia es una estructura. Puede decirse que la historia es el objeto de un examen estructural, aunque la estructura es de carácter histórico. Sklovski supo todo eso porque lo vivió. Para él la historia fue el matrimonio indisoluble de unas secuencias infernales, cambiantes, catastróficas y hermosas. Su sabiduría de la vida le habría de llevar a esa sabiduría profunda sobre las estructuras: el arte restituye al hombre la vida, y la vida al hombre, dándole la perceptibilidad; es como una lenta ósmosis, y el goce artístico consiste en su dilación.

El formalista ruso llegaría así, a través de la vida, a un conocimiento del arte, bajo una nueva dimensión: la forma no permanece intacta, al contrario, se transfigura, y sólo la forma de la obra ya perfecta, ya concluida, es definitiva. Una complejidad viene a sustituir a otra y en esta agitación se perpetúa la verdadera percepción de la vida. Y así también él mismo, al reconocer aquel bautismo bajo la nueva escuela, vendría a definir la esencia misma del estructuralismo: se me ha tachado de formalista: quizá porque no he sabido formular bien mis ideas, era muy joven e impulsivo. Pero tenía dentro de mí la forma; ella es el ancla, más aún, la sonda con la que exploramos la vida, recuperando algunos de sus pedazos. Este es el difícilísimo itinerario del arte: Dante que trepa por las patas peludas de Lucifer, en su camino hacia el Paraíso, eso es el arte.

Para escribir su obra, también Sklovski hubo de preparar por las peludas patas de Lucifer. Lo supo y lo aceptó, con la humildad gloriosa de los elegidos. Los harapos pringosos, las heridas, formaban parte de esa gloria. Emulando una antigua poesía persa, él resumía así su vida: la tristeza, como un ejército de negros, ensangrentó mi corazón. Verdaderamente, toda su vida fue, dentro del arte, como un largo y lastimoso Viaje sentimental.

RAFAEL SOTO VERGES

va selvaggia del lenguaje. El caudal bibliográfico que manejamos da una idea del campo abarcado. Más de quinientos cincuenta títulos.

El primer problema que se plantea es de fronteras. Sobre un centro común, el lenguaje, diversos puntos de vista o aspectos formales. La lingüística investiga, en formulación bühleriana, «formas lingüísticas», mientras que la psicolingüística atiende a los procesos. «Tiene por objeto, dice H. Hörmann, una descripción científica no del lenguaje, sino del proceso de su utilización.» Busca el cómo y no el qué. En la gramática, por ejemplo, el psicolingüista se fijará en el funcionamiento y adquisición de los procesos que conducen a la producción de frases, cuyas reglas, sistematizadas, ha de procurar el lingüista. De ahí que la gramática generativa ejerza gran influjo en esta ciencia.

¿Y respecto de la filosofía? Aquí las fronteras son menos claras y el litigio más común. Cuando Kant descubrió los aprio-

res de la conciencia, Herder se preguntó si el lenguaje no influye también en el proceso cognoscitivo. De quince capítulos, ocho, directa o indirectamente, los dedica Hans Hörmann al análisis de esta cuestión, centrada en el significado.

Se separa de K. Bühler afirmando que en su obra mundo y lenguaje son independientes. Abandona, dice, la consideración aristotélica del lenguaje como creador del mundo y la función de constitución del objeto que cumple al lenguaje, acentuada por Humboldt, Cassirer, Sapir, Whorf, Weisgerber, Korzybsk y Hayakawa. Humboldt y Bühler coinciden, no obstante, al considerar el lenguaje como expresión del hombre. En Bühler pesa más la lógica y el a priori psicológico. Humboldt persigue una integración del objeto-sujeto en la objetividad del lenguaje. Está más cerca de Kant, mientras que aquél parte, en principio, de Husserl. Pero H. Hörmann no ve acertada la postura expresiva de Bühler.

El momento decisivo para la psicología del lenguaje fue la superación del esquema diático, predominantemente filosófico. The Meaning of Meaning, de Ogden-Richards, supone un firme avance después de los atisbos de Peirce y el último Wittgenstein. Comprender el proceso del diálogo es comprender el significado.

Posteriormente, Morris, apoyado en los estudios precedentes, propuso la convergencia de las dos líneas más importantes: el positivismo lógico y el pragmatismo. El resultado fue un esquema tridimensional de la semiótica: dimensiones sintáctica, semántica y pragmática, siendo ésta la constitutiva de la función del signo.

Con Ogden-Richards y Morris cambia el método y la función. De la introspección se pasa al comportamiento observable, y con la referencia al utilizador del lenguaje el problema del significado se convierte en objeto de la psicolingüística. En este punto, H. Hörmann sobrepasa

los resultados del behaviorismo ortodoxo, decisivo en estas investigaciones. El significado—igual a comportamiento para los seguidores de Watson— será el conocimiento de una relación provocado por un signo. Integra, de este modo, el papel de la conciencia, cuyos componentes, incluso los emocionales, pueden conocerse, según sugiere la diferencial semántica de Osgood.

Al final, vuelta a la energía humboldtiana, frente al órgano platónico revalorizado por Bühler. El lenguaje crea mundo. Afirmación que, como advierte J. M.<sup>a</sup> Valverde en Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje, no es una vuelta al idealismo creativo, sino a una mediatización simbólica. Así ocurre en la creación poética. «En este umbral de la poesía termina la psicología del lenguaje.»

La obra de Hans Hörmann es científicamente rigurosa. Celebramos el acierto de la Editorial Gredos al traducirla, versión de Antonio López Blanco. No es frecuente que en nuestras cátedras de lingüística o de psicología se traten temas como «La estructura probabilística del lenguaje», «Fenomenología de las asociaciones lingüísticas», «Imitación y simbolismo del sonido», «La realidad psicológica de la gramática», etc.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

## FESTIVAL INTERNACIONAL DEL LIBRO DE NIZA

Ha sido abierto el Festival Internacional del Libro de Niza, que inauguró el ministro de Información, Philippe Malaud, quien dijo que el libro sigue siendo el vehículo fundamental y el instrumento privilegiado de lo que llamamos información, y consideró a los lectores, autores y confeccionadores de libros como aquellos que contribuyen a darle un sentido al mundo y le informan.

En este V Festival ya se han otorgado dos premios de la sociedad de Gentes de Letras. Un primer premio a Philippe Soupault, por el conjunto de su obra, y otro, segundo, a Raoul Vergez, por *La rose vient de la mer* (La rosa viene del mar).

ALBERT BALCELLS (introducción y selección): *El arraigo del anarquismo en Cataluña (textos de 1926-1932)*. A. Redondo Editor, Barcelona, 1973; 177 páginas Ø13x18Ø.

La mitología del seny catalán cuadra mal con el arraigo y persistencia del anarcosindicalismo, así como su pretendido progresismo cuadra mal con lo extendido y persistente que llegó a ser su carlismo. Claro que si para España han querido verse carlismo y anarquismo como cara y cruz de una misma moneda, no veo por qué Cataluña tenía que ser diferente. Esta recopilación de textos, traducida al castellano por el propio Balcells, es realmente magnífica, circunscribiéndose exclusivamente al hecho catalán en relación al anarquismo y anarcosindicalismo, con algunas proyecciones de rebote hacia problemas más amplios que trascienden la pugna socialismo (marxismo)-anarquismo en toda su magnitud.

Entre abril y diciembre de 1928, en plena Dictadura, una polémica no demasiado brillante pero a veces feroz, es decir, lo que suele dar de sí la dialéctica carpetovetónica, tuvo lugar en el semanario *L'Opinió*, tratando de responder a esta pregunta: ¿por qué en Cataluña, una región industrial, el fenómeno anarquista ha penetrado tan hondamente, cuando el anarquismo apenas ya era anécdota en la Europa industrializada? Y, sin embargo, podemos agregar, Cataluña pasa por ser la región más europeizada de España, pero a efectos de lucha de clases daba la misma respuesta que el desesperado campo andaluz.

En una amplia y magnífica introducción, Albert Balcells trata de orientarnos e interpretarnos en la medida de lo posible el aparente contradictorio. Para él, como para tantos, el predominio anarcosindicalista en Cataluña dependía de las estructuras socioeconómicas que decisivamente condicionaban las mentales. Nada menos que seis puntos enumera. Demasiados o demasiado pocos. En el mismo sentido, el socialismo no se habría adecuado, porque era una superestructura política que en modo alguno reflejaba la infraestructura socioeconómica. No destaca el hecho diferencial del catalán, como hacen algunos de los que firman los textos. Si socialismo suponía autoritarismo y, sobre todo, centralismo (sede afincada en Madrid), ¿qué impedía que se fundase y formase un partido socialista estrictamente catalán? Y por su parte, la sistemática falta de definición del sindicalismo le hizo comportarse, hasta la misma guerra civil, como el perro del hortelano (ni hacer ni dejar hacer) o, lo que era más sarcástico, trabajar para el rey de Prusia (que sus masas votasen para partidos burgueses de izquierda).

El centro del debate es el choque entre Maurín y Peiró. Los tremendos y a veces malignos ataques del primero (comunista) chocan con los argumentos casi siempre candorosos, pero nunca bajos, del segundo (sindicalista y futuro «treintista»). Se explica porque el primero era emanación

de un partido férreo, hecho desde arriba y esclavizado a la consigna internacional, en tanto que el segundo era emanación de la masa semianalfabeta tentada por maximalismos utópicos. Y no se olvide las respuestas que las verdaderas organizaciones representativas de la clase trabajadora dieron a las «21 condiciones» de la Comintern. Y, sin embargo, aparte los inmensos silencios que los comunistas tienen que guardar ante los dictérios que los sindicalistas les lanzan a propósito de las absurdas políticas que en los años veinte destilaba la Comintern en Alemania, Francia, Italia, etc., sus argumentos son de peso y envergadura.

Personalmente, si tuviera que quedarme con un solo documento, lo haría con el de Andrés Nin. «¿Por qué nuestro movimiento obrero ha sido anarquista?» —escribía desde Moscú—. Va más allá de los argumentos de su congenero Maurín, es decir, se lo explica por algo más que por oportunismo del socialismo y por la inmigración de campesinado no catalán. Se interroga si Cataluña es industrial, y afirma que es más agrícola (no habla de proyección carlista). Y concluye: «Cataluña es un país predominantemente agrícola, y, por consiguiente, pequeño-burgués. (El catalán es individualista no porque es catalán, sino porque es pequeño-burgués)». «Cataluña es un país pequeño-burgués de pies a cabeza.» Cree que cambiando las estructuras socioeconómicas esto cambiará. Tal estructura ha cambiado, quedando minimizado lo agrícola. Pero yo diría (y lo he dicho ya en esta revista) que Cataluña sigue siendo pequeño-burguesa. Y tal vez añadiría: Posiblemente más que nunca.

TOMAS MESTRE



ENRIQUE RUIZ GARCÍA: *Subdesarrollo y liberación*. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial, Sociedad Anónima, Madrid, 1973. 365 págs. Ø11,5x18,5Ø.

El subdesarrollo no es esa etapa, previa al desarrollo, caracterizada por el retraso económico, como nos ha hecho creer la que Enrique Ruiz García llama «sociología del despiste». Se diferencian porque al lado de la economía tradicional, característica de los países retrasados, aparece un sector moderno del capitalismo. Esta economía dual es inducida por los países industrializados, erosionando el proceso histórico

normal recorrido por el tercer mundo, por lo cual es preciso enmarcar en un contexto internacional, si queremos hacerlo dialécticamente inteligible, el proceso de formación del subdesarrollo. Es distinta la situación de la antigua China, con una estratificación social rígida y un prolongado estancamiento económico, a la situación causada por el colonialismo y el neocolonialismo en los países africanos, devastados por el capital monopolista, que paulatinamente va destruyéndoles su economía y su ecología, interfiriendo sus organizaciones políticas, minándoles su conciencia nacional y social. La situación es distinta también para América latina, que ha atravesado experiencias históricas diferentes. Como el autor ya se ocupó ampliamente de este tema en su libro América latina. Anatomía de una revolución, en el presente volumen —basado en otro anterior, titulado El tercer mundo, pero completamente renovado en el sentido de actualización de datos y puntos de vista, radicalización y profundización de análisis en una perspectiva más totalizadora— se ocupa sobre todo de África y Asia, aunque también se extiende al continente americano.

Enrique Ruiz García investiga dialécticamente no sólo las condiciones objetivas de los países del tercer mundo, sino también la capacidad de maniobra del capital monopolista internacional. El final de la segunda Guerra Mundial vino a suponer el triunfo de la democracia occidental, que imposibilitó de hecho, tanto política como económicamente, la continuidad del imperialismo tradicional que giraba en torno a la ecuación colonia-metrópoli. En la actualidad, la explotación neocolonial es, para el autor, más sutil, pero también más devastadora. Las clases burguesas de los países subdesarrollados, por la correlación de fuerzas internacionales, se convierten en aliadas del capital monopolístico que las esquilda y, por tanto, en un obstáculo más para el desarrollo. Pero este proceso, por el propio impulso de sus contradicciones internas, está abocado a su destrucción y, por ende, existen posibilidades de liberación para los países del tercer mundo. Las relaciones de mercado se están haciendo económicamente cada vez más difíciles y, por otra parte, el grado de conciencia alcanzado por amplios sectores, tanto de los países occidentales como en los subdesarrollados, está volviendo inviable la vieja solución de recurrir a la fuerza. En el presente volumen, el autor bucea en la conciencia de los oprimidos, analiza la psicología genuina de los pueblos colonizados, enriqueciendo sus aportaciones anteriores para un mejor esclarecimiento del tema. Esta matización es fundamental a la hora de establecer el grado de conciencia —posibilitado por el creciente urbanismo— de las clases sociales llamadas a operar como factores de cambio, como fuerzas liberadoras.

Enrique Ruiz García es el autor español mejor preparado para estudiar los complejos problemas característicos del tercer

mundo. Viejos conceptos son revisados con un enfoque objetivo y original, ciertas organizaciones son desenmascaradas por su crítica, opiniones ideológicamente manipuladas caen de su pedestal gracias a la agudeza de su visión. Por último, ve al proceso de aceleración de la historia como irreversible, concluyendo que la obtención del desarrollo partirá de la liberación de la tecnología y de la ciencia, empleadas no en función del beneficio, sino de la libertad.

AVELINO LUENGO VICENTE

STEPHEN BARBER: *Estados Unidos en retirada*. Plaza & Janés, Barcelona, 1973; 185 págs. Ø10,5 x 18,5Ø.

Los Estados Unidos de América del Norte abordan la década de los setenta con un toque de retirada. El joven gigante de Occidente ha alcanzado de pronto la edad madura, lleno de extravagancia y fatiga (pág. 2ª). Hoy el impulso predominante en la opinión pública americana es la incomunicación con el mundo. Los enorgullecidos americanos asumieron demasiadas tareas y terminaron sintiéndose abrumados bajo su peso. Seguramente dejarán transcurrir un largo período antes de intentarlo otra vez. Pero esto no debe ser motivo de satisfacción para los europeos. El mundo no saldrá mejor librado cuando los yanquis se vayan a casa. Y antes de que se restablezca el equilibrio, nos en-

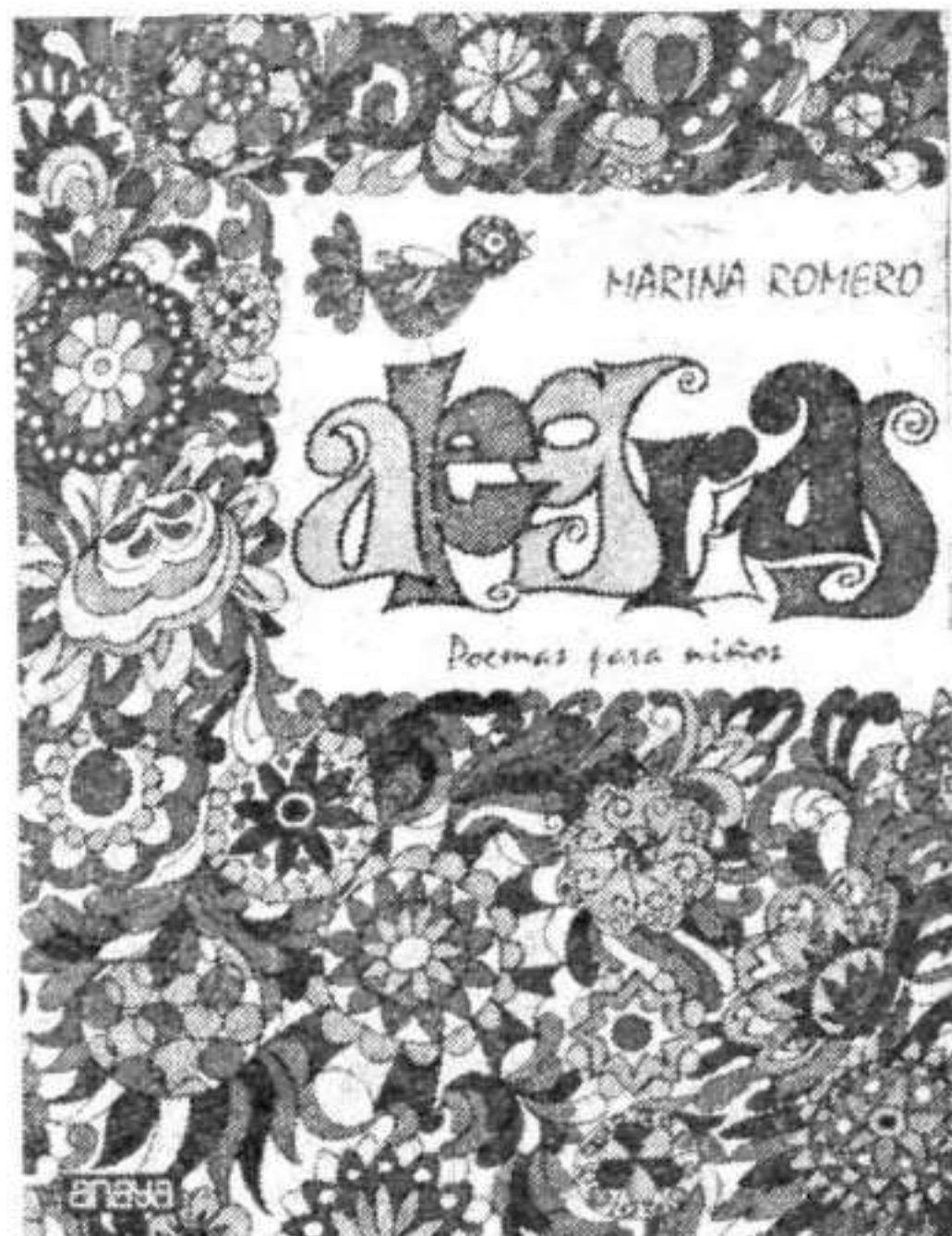
frentaremos posiblemente con un largo período de reajuste (página 24).

En estas frases, sonsacadas del arranque del libro, se puede auscultar la esencia del trabajo de Barber. En primer lugar, el hecho evidente de que U. S. A. se retira poco a poco de sus compromisos externos para ocuparse de sí mismo, de sus contradicciones y flaquezas, desertando, no sin turbación pero con indudable lucidez, del caudillaje que, si bien él buscó envanecido por su poderío material, los países del bloque occidental se apresuraron a otorgarle después de la guerra. Luego, la advertencia de que el progresivo absentismo U. S. A. producirá en Occidente una crisis grave, cuya solución

llevará tiempo y exigirá esfuerzos y sacrificios. Por fin, la necesidad de que Europa encare unida, con clara conciencia comunitaria, su nueva independencia.

El libro comienza estudiando los fundamentos inciertos del caudillaje mundial U. S. A. Stephen Barber demuestra cuán frágiles han sido siempre los cimientos de la supremacía estadounidense. A continuación, saca a la luz el estado actual del problema: hoy, en los Estados Unidos, no existe un caudillaje coherente. Esto quiere decir que el pueblo no lo desea ni está capacitado para responder a él. Ni la Historia ni el temperamento nacional capacitan a Norteamérica para desempeñar un papel

## DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES



Jaime Ferrán: *Mañana de parque*. Ilustraciones de Vivi Escrivá. 83 págs. Ø19 x 25Ø. Anaya.

Marina Romero: *Alegrias*. Ilustraciones de Sigfrido de Guzmán y Gimeno. 146 págs. Ø19 x 25Ø. Anaya.

Aquí tenemos una colección editada, cabría decir, con alegría, con una fantasía que en estos dos libros que se anuncian se muestra no sólo en las ilustraciones, sino en la tipografía que a veces habrá que suponer estímulo y sorpresa para el niño. Los libros pertenecen a dos poetas, Jaime Ferrán y Marina Romero. En el primero, la visita al parque da lugar para treinta y dos poemillas graciosos, delicados, en ocasiones ingenuos y en ocasiones con su chispa de intención humorística; también expresivos del respeto al animal, a su nostalgia de libertad.

El poeta sigue siendo poeta al nivel del niño. En sus versos, el cuidado del ritmo y el aparente, gracioso disparate, parecen elementos fundamentales. No se trata del disparate al estilo de Edward Lear ni del más simple de las *Nursery Rhymes*. Es el que naturalmente se deriva de la alegría de la visión, de la sugestión de la rima: «En el estanque / pasan los patos, / los patos negros, / los patos blancos, / los patos gordos, / los patos flacos, / los patos tristes / y cansados..., / los patos viudos, / los colorados, / los de Oceanía, / los africanos, / los europeos / y los asiáticos, / los norte y suramericanos...» A veces enlazan palabra e imagen. El chimpancé muestra en la panza su presentación: «Gran barrigón / gran barrigudo / se aporrea con ademán de saludo. / Y cuando suena su tam-tam—tambor peludo—de la selva...» El perfil del «camelus dromedarius» (el au-

tor se preocupa de identificar científicamente a sus protagonistas bajo el nombre vulgar que les corresponde) está adornado con estos versos: «Guillermo Apolinario me enseñó a dibujar un dromedario sin nada extraordinario.»

A veces hay un fondo de seriedad y de melancolía en estas páginas. Dice el autor del águila: «Fue un día el cielo suyo / las más altas montañas sobrevoló. Sabía / llegar a las más arduas regiones del silencio. / Sólo allí descansaba... / Si ahora alguien le abriera / la puerta de la jaula / de nuevo el cielo suyo / sería...» Pero hay que dejarla en su sueño, pasar de largo ante el águila imperial, de quien los niños visitantes—Jaime y Ofelia, que representan a todos los demás niños—pueden percibir el drama. Son los ojos y la sensibilidad del niño los que ven el espectáculo siempre para ellos impresionante de un zoológico, del que el poeta hace un repaso real y fantástico, descubriendo las cosas con palabras en que la sencillez no excluye la metáfora y hasta la gracia surrealista. El verso llega al mundo de los niños engalanado y rico de imágenes, al paso ligero de su ritmo. El que enlaza, por ejemplo, son la levedad del colibrí: «Un / día / me / cantaste / en / guaraní / tu / canción / de / diamante / en / la / orilla / del río / Llavari. / Hoy / la / cantas / aquí.»

\* \* \*

Son como una caracola en el oído con sus resonancias poéticas—parece que las cosas que los poetas escriben para los niños tienen un común enlace en la sensibilidad—estos poemitas de Marina Romero que componen su libro *Alegrias*: «Cuando el sol se haga / naranja, / el toro pinto

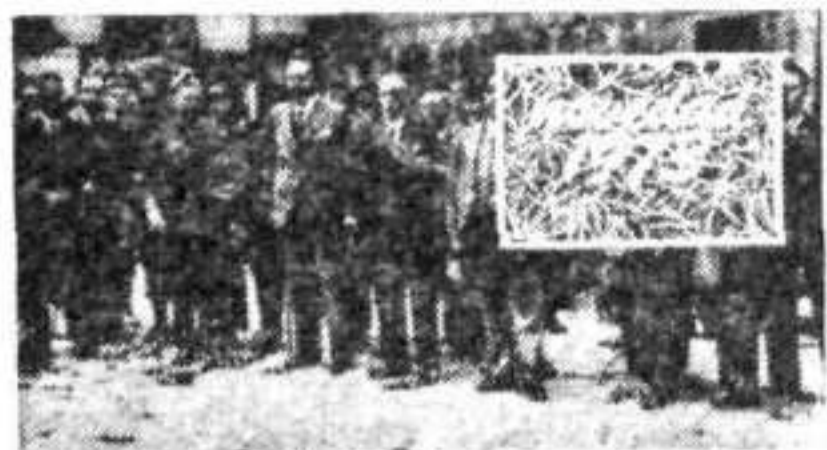
del campo / se beberá toda / el agua.» O la canción del gallo: «En horas de madrugada / me iré, / si quieres venir... / voy a contarle los barcos / al río Guadalquivir... / Y si el viento está caliente / oiré, / si quieres venir / cómo le cantan los gallos / al río Guadalquivir...» En el prólogo dice Eugenio Florit de estos versos que son «como traídos de muy lejos, a veces de las más rítmicas formas de la poesía popular infantil, de los romances, algunas de las cuales ya habían hecho su aparición en el primer libro de Marina Romero... Y las palabras también; mundo del inquieto disparatillo, del no sé qué poético que corre por muchas de estas páginas. Palabras que se engarzan, diversas o en gentil desarreglo...».

También estos poemitas están presididos por un animalillo o un animalote a los que acompaña el nombre de una flor en curiosa y original hermandad; veamos, por ejemplo: ciervo-azahar, gallo-flor de cerezo, burro-jazmín, gato-hortensia, ratón-miosotis, mula-menta... Y están dedicados muy sugestivamente: a Rinconete y Cortadillo, a Robinsón Crusoe, a Mambrú, a Merlín, mago en la corte del rey Arturo; a Clavileño, a Nils Holgerson, en su maravilloso viaje a través de Suecia; a Aladino, a Chuchurumbel, a Cascabullo..., y así hasta sesenta destinatarios, que inspiran todos un mundo de fantasías y muy graciosos versos. Preciosos, por ejemplo, los dedicados a Búfalo Bill, que encabeza el toro y cierra la flor boca de dragón; los de Martín Fierro—entre gavilán y cactus—; los de la viudita del conde Laurel—entre ciervo y azahar—; los de Alicia en el País de las Maravillas—entre pingüino y lilas... La cita sería muy larga si se ha de dar cuenta de todo el encanto y el acierto del libro. Entre el erizo y los guisantes de olor, al Archimago le dice Marina Romero: «Sin saber cómo ni cuándo / se me han roto / las cintas de los zapatos. / Y he perdido los clavos de mis espuelas, / las llaves de mi candado, / las plumas de mi sombrero, / las riendas de mi caballo. / Ya de noche / al pasar por el barranco / se me deslizó el trabuco / de flores enmarañado... / Sin saber cómo ni cuándo / en las cuevas de Altamira / dejé el chaleco soñando. / Sin saber cómo ni cuándo / en las alas de la aurora / me dejé el cuerpo olvidado.»

Es un delicioso libro este tan bien titulado *Alegrias*, y que está, como la *Mañana de parque*, asimismo deliciosamente ilustrado.

CONCHA CASTROVIEJO

## LE OFRECE



Cinco **HISTORIAS** de la **REPÚBLICA** y de la **GUERRA**  
vicente palacio atard



la fuga de un cerebro



**EL VIENTO SE ACUESTA AL ATARDECER**, por José L. Martín Abril. 216 págs. 240 ptas.

Se ha dicho que José Luis Martín Abril es orteguiano en el fondo y azoriniano en la forma; que le gusta andar, ver y contar todo con sencillez, gracia y ternura. Tal vez en este libro cobre ya plena vigencia el sentido de esta frase.

**LITERATURA DE ESPAÑA DIA A DIA (1970-1971)**, por Antonio Iglesias Laguna. 526 págs. 500 ptas.

Se trata de una selección de crítica literaria, de las más importantes obras españolas y extranjeras, publicadas en los años 1970-1971, hecha por el autor con la erudición, brío y agudeza que le caracterizaban.

**LIRICA ESPAÑOLA**, por Luis Rosales. 435 págs. 300 ptas.

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

### COLECCION «LIBROS DIRECTOS»

**CONSIDERACION DEL LIBRO**, por Guillermo Díaz-Plaja. 184 páginas. 90 ptas.

*Consideración del libro* incluye trabajos periodísticos referidos a un tema central, el libro, escritos en 1972, Año Internacional del Libro. El libro, símbolo de paz; el libro, posesión y libertad para el lector; el libro, reserva de valores espirituales; el libro, en suma, depósito de cultura...

Pedidos en las principales librerías y en:  
**EDITORIA NACIONAL**  
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos  
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16  
**LIBRERIA EXPOSICION**  
Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13  
**LIBRERIA EXPOSICION**  
Muntaner, 221. BARCELONA-11  
**LIBRERIA ESPAÑOLA**  
Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES

**CINCO HISTORIAS DE LA REPÚBLICA Y DE LA GUERRA**, por Vicente Palacio Atard. Colección España en 3 Tiempos. 142 páginas. 295 ptas.

Estas cinco historias tocan temas candentes de la Segunda República y de la guerra de 1936 a la luz de las más recientes investigaciones: la llamada revolución de Asturias, en 1934, y las relaciones entre la Iglesia y el Estado, con un original estudio de los intentos hechos por el gobierno republicano para restablecer las relaciones con la Santa Sede durante la guerra. Se documentan así algunos capítulos de la quiebra de la convivencia en la democracia republicana, así como de las contradicciones en que se debatían sus heterogéneas fuerzas.

### COLECCION «ESCALADA»

**LA FUGA DE UN CEREBRO**, por Raúl Guerra Garrido. 303 páginas. 300 ptas.

*La fuga de un cerebro* es la novela de algunos mitos de la España de hoy, como el «desarrollo industrial» y el neocolonialismo de las capacidades, favorecido por mezquinos intereses y capaz de frenar los proyectos particulares de investigación. La descarnada odisea de un científico español, en lucha con un cerco de presiones exteriores y con sus propias limitaciones íntimas.

hacia el cual le han empujado las circunstancias. Y Norteamérica, hoy, sufre una crisis de confianza en sus propias energías e intenciones.

Comienza entonces Barber su introspección en lo que podríamos llamar sicología del pueblo U. S. A. Su espíritu nacional manufacturado, su celo misionero (que le llevó a suponer que el sueño americano, el estilo americano de vida era no sólo deseable para el resto de la humanidad, sino también exportable), su característica tendencia al alarde y el breve, intenso, violento proceso interior de descontento y ruptura. Aventuras tan trágicas como Vietnam marcan gravemente a los pueblos. Y, junto a ello, un nivel de satisfacción material que tuerce agresividades, anula frenos y alimenta hastíos.

Norteamérica debe ahora enfrentarse a sí misma. Deberá plantar cara, sin concesiones, al más grave problema planteado a una nación superdesarrollada: la anulación del individuo, de la personalidad. La cibernética ha ido asumiendo un número cada vez mayor de tareas regidas antaño por la decisión humana individual, restringiendo el significado de la vida. Norteamérica, volcada sobre sí, deberá prestar la máxima atención al problema de la preservación de las motivaciones humanas en un mundo dominado por la revolución tecnológica. Será, sin duda, su meta más inmediata con vistas a recuperar esa ilusión que se le desmorona.

Barber ha escrito su obra con respeto. Es el suyo un análisis ecuánime. Existen reproches, pero la mayoría de ellos acaban volviéndose contra todo un bloque de países que no dudaron en aceptar, con una comodidad excesiva, un caudillaje que sólo les convenía en muy contados aspectos. Quizá Norteamérica no sea una víctima de sí misma en tan alto grado como muchos están decididos a proclamar.

EDUARDO MENDICUTI



**IGNACIO SOTELO: Sociología de América latina. Estructuras y problemas.** Editorial Tecnos, Madrid, 1972; 207 págs. Ø15,5x23,5Ø.

*Estamos ante una de las introducciones a América latina que mejor cumple su objetivo. Fruto de lecturas bien digeridas, esboza un análisis crítico de una realidad ya conocida, si bien abriendo nuevos caminos a la sociología latinoamericana. Es un ejemplo de objetividad y de explicación dialéctica de un proceso histórico difícil de abarcar, aunque a veces se resienta de cierta rigidez estructural.*

De la importancia del autor nos da noticia el hecho de que durante 1966, 1968, 1970-71 (además, en 1969 fue profesor visitante de la Universidad Nacional Autónoma de México) la Universidad libre de Berlín le facilitó viajes de estudio por la mayoría de los países latinoamericanos, con la seguridad de que no iba a acabar siendo defraudada. De la importancia de la obra nos

habla el hecho de que el año pasado obtuviera el premio, en su versión alemana, de la Deutsche Ibero-Amerika Stiftung «a la obra más sobresaliente, capaz de fomentar la mutua comprensión entre Alemania e Iberoamérica».

Ignacio Sotelo divide su estudio en tres partes. En la primera, sociología e historia, después de reseñar críticamente las distintas corrientes sociológicas latinoamericanas de los últimos años, encarriladas en esquemas preconcebidos e importados de otra realidad europea o norteamericana, pasa a explicarnos el fenómeno del colonialismo. Desde una perspectiva, si no nueva del todo sí poco utilizada, analiza el arranque de la economía latinoamericana, ni feudalista ni capitalista, condicionada, desde sus orígenes, por la debilidad del feudalismo castellano, que se caracteriza por una burguesía prematura, abortada por la preeminencia de una economía agraria. La peculiaridad de los actuales problemas de América latina arranca de este despegue inicial, que determina la imposibilidad del asentamiento posterior de un capitalismo liberal.

La segunda parte se centra en las estructuras básicas y en sus repercusiones políticosociales. Hace un estudio histórico del desenvolvimiento de las estructuras económicas, demostrando la irracionalidad—con las consecuencias de baja productividad, injusta distribución de la renta, jerarquización social—del binomio latifundio-minifundio, justificable en un principio—no así en la actualidad debido a la exjerarquización social—del binocular mano de obra difícil. Las estructuras originarias, ya sean hacienda, plantación, estancia ganadera, explotación de minerales, marcan el desarrollo posterior del posible despegue económico. El análisis de la población urbana es de suma importancia para comprender la situación de las clases sociales—una amplia población marginal con gran potencial de frustración y con fuertes raíces en el campo, y, por otra parte, debido a la falta de industrialización, un alto número de población activa ocupada en el sector servicios y un reducido número de obreros—, imprescindible a la hora de discernir qué grupos pueden ser portadores de cambio.

Al proceso de industrialización lo aborda dividiéndolo en tres periodos: una industria primaria de exportación hasta los años 30; después, la gran depresión forzó una industrialización por sustitución de importaciones muy difícil de superar; algunos países lo han intentado y están en lo que sería el tercer periodo, caracterizado por el estancamiento, otros se desenvuelven a otros niveles anteriores. En todo esto juega un papel importante la dependencia externa, sobre todo yanqui, que, como Ignacio Sotelo constata, ya no se dedica a intercambiar mercancías, sino capitales USA, exportando préstamos e importando intereses.

La tercera parte, dedicada a los factores de cambio, es la más discutible—como el propio autor advierte—y la menos convincente. El problema surge al estudiar qué clase social tiene más posibilidades verdaderamente revolucionarias. Es aquí donde el autor asume una tendencia, y aunque «partidismo y espíritu crítico—escribe—no son antagó-

JAN MYRDAL: *China: La revolución continúa*. Editorial Planeta. Barcelona, 1972, 226 págs. Ø15x21,5Ø.

En 1962, Jan Myrdal publicó su Informe de una aldea china (publicado por Seix y Barral), donde analizaba las peculiaridades de una aldea llamada Lui-ling, con un nivel económico medio en el área de Yen-ngan, pero por debajo de la media nacional. Aunque es recomendable la lectura de este libro para calar mejor en la lectura del que aquí se reseña, tampoco es obligatorio. En otoño de 1969, es decir, siete años después, el autor, con su esposa, regresaba al mismo lugar, y tras una estancia de una quincena, realizaba este estudio sociológico. Lo que no se explica es que haya tardado tres años en publicarlo, casi al mismo tiempo que esta traducción. Uno se pregunta si con estos años las cosas no habrán cambiado más que en los previos siete.

En efecto, entre 1962 y 1969 tiene lugar la gran revolución cultural proletaria que, mediante la propaganda y, sobre todo, la movilización de los guardias rojos, penetró hasta el último rincón de China. Retrospectivamente, a través de declaraciones de pobladores de la aldea encuestada, sabemos sus repercusiones en ella, es decir, lo que ocurriría en la generalidad de las aldeas chinas. Es una lástima que J. Myrdal no hubiera realizado la experiencia durante tal revolución cultural, porque sabido es que no todo fue lunas de miel entre los que estaban y los recién llegados. A pesar de que su objetivo y su fuerte en este microanálisis de una aldea, no resiste Myrdal la tentación de darnos su tajante opinión del conjunto chino, a comenzar por las mismas cumbres políticas. Para él no hay claros: Mao es el héroe y Liu Chao Chi, el derrotado presidente, el villano, el de la tentación capitalista. Para Myrdal tal



revolución no fue una pugna por el poder, sino una pugna para reordenar el alma china. Aunque sólo hubiera sido así, el que lo hace desde el poder, utiliza el poder. Por tanto, hubo lucha por el poder. Y que el planteamiento no es de simplismo blanquino lo comprobamos por lo que viene sucediendo desde el final de la revolución cultural, y más desde el final del fenecido Lin Piao: el surgimiento definitivo del realista (y maoísta) Chou En Lai (al que Myrdal no cita una sola vez), reponiendo en sus cargos a muchos de los caídos en desgracia durante el vendaval purificador.

De haber triunfado Liu, la agricultura habría quedado supeditada a la industria. Pero, ¿qué fue lo que hizo Mao durante el «gran salto adelante»? ¿Y cómo se explica que en siete años una pequeña aldea se vea enriquecida por maravillas industriales no importadas, como son trilladoras y molinos eléctricos, máquinas de coser, bicicletas, carritos con ruedas de goma, motores, etc., si no es porque también en las ciudades ocurren hechos industriales? Y si el problema agrícola hubiera sido

definitivamente resuelto, ¿por qué estas masivas importaciones de cereales que estamos presenciando? «La industrialización de algunos productos hubiera sido imposible, y China habría tenido que acudir al 'favor' y a la 'ayuda' de los 'superpoderosos' y acabar comprando grano a Estados Unidos» (pág. 99). Sustitúyase USA por Canadá y Australia y es lo que ha ocurrido, pero no como ayuda, sino como compra. Este es el milagro chino, y no esa procesión de miseria y mendicidad que es la India. «La línea de Liu Chao-chi hubiera llevado a China a la misma situación por la que atraviesa la India actualmente.» Demasiado fácil y demasiado barato el argumento éste. Una y otra vez observamos la magia que el librito rojo ejerce sobre el autor, porque cree ver en él el talismán para la gran masa china. Esto es cierto y hasta recomendable, pero el librito también ha ido siendo devaluado, lo que demuestra que no todo puede partir de él. Los instintos antiintelectuales del autor se evidencian definitivamente cuando en una nota final dice que para comprender a Mao hay que leer a Mao, porque si leemos. El pensamiento político de Mao Tse-tung, de Stuart R. Schram, lo que estudiamos es el pensamiento político de Schram. Este razonamiento es peligroso, porque en este momento no sé si he leído una sociología de la aldea de Lui-ling o la de la aldea de Jan-Myrdal.

Con todo, tomando a Jan Myrdal en lo que puede arrojar luz (por aquello de «zapatero a tus zapatos»), la luz es iluminadora: los pequeños problemas que enfrenta la sociedad china a través de una de sus miríadas de unidades sociales: que un preservativo cuesta 30 céntimos; una cueva (vivienda), unos cuatro cerdos, etc. Y que todo está más barato que en 1962.

TOMAS MESTRE

nicos, como falsamente supone el cientifismo no comprometido», sí puede prejuzgar en una dirección, a no ser que se dé el supuesto de que este partidismo sea el correcto. Si el campesinado, debido a su dispersión, tiene que ser dirigido por las ciudades y el proletariado es poco numeroso, y la población marginal es manejada por la demagogia, sólo la clase media, viene a argumentar el autor, puede tomar la dirección del cambio. Realiza una crítica a la nueva izquierda—a las guerrillas las ve como una experiencia neurótica—por desestimar esta posibilidad, sin embargo, reconoce que en aquella época las clases medias estaban integradas. Sin negarle su papel como factor de cambio, el hecho de concederle la dirección me parece una postura ideológica—el socialismo al que apunta es un tanto tenue, con bastantes concesiones a la propiedad privada—porque lo mismo pudiera haber concluido que la dirección que va a predominar va a ser la impuesta por las necesidades objetivas de las masas, diríjalas quien las dirija.

AVELINO LUENGO VICENTE

KARL MENNINGER: *El hombre contra sí mismo*. Ediciones Península, Barcelona, 1972. 410 págs. Ø13x20Ø.

Dos instintos feroces—el de vida, el de muerte—sortean el frágil corazón del hombre en una ba-

talla perpetua que no cesa jamás. El precio de vivir es, a veces, atroz. El hombre mismo coopera con las fuerzas más ciegas y hostiles erizadas contra él: autodestrucción, suicidio, thanatos. Del equilibrio—siempre inestable y precario—de estas dos fuerzas, depende la salvación. Karl Menninger—norteamericano, nacido en 1893, presidente de la Asociación Americana del Psicoanálisis—afrenta con vigor el tremendo problema que enfrenta al hombre contra sí mismo abocándole a una destrucción insensata: deseo de matar, deseo de ser matado. La tesitura de ese instinto recorre una amplia y pavorosa escala, desde las gamas más sutiles hasta las más descaradas y tenaces.

Rara vez entramos en un tema que nos sacuda tan fuertemente, pues anda en juego nuestro propio existir, tejido de precariedad, de acosamientos oscuros, de instintos irreconciliables. El suicidio es una tentación furtiva y exigente que se disfraza como ángel de luz para hurtarnos su verdadera imagen diabólica; es el monstruo suelto de las horas vacías, el innumerable, el huésped delirante e incómodo de muchas conciencias. Menninger—huyendo de todo sentimentalismo cómplice o cobarde—reconoce la enorme potencia obsesiva de ese instinto thanático, lo cerca, lo describe, lo señala en su máscara múltiple y aporta soluciones posibles para una «reconstruc-

ción», para una generosa prevalencia del instinto de vida. Frente al suicidio—señala el autor—cabén diversas actitudes: responsabilidad serena, responsabilidad con advertencia vaga—tal el suicidio lento del alcohólico—, irresponsabilidad explicada—achacando el suicidio al destino o a la infame circunstancia—, y, finalmente, irresponsabilidad ciega, sin explicaciones. Bajo todas las formas posibles de autodestrucción, luce sóbriamente—como en un contraluz barroco—la realidad expresada por Freud: existe una destructividad atribuible al hombre que parece contradecir el axioma de que el instinto de conservación es la primera ley de la vida; este fenómeno es explicado como instinto de muerte (thanatos) contrapuesto a un instinto de vida (eros); ambos en interacción y en pugna, constituyen el fenómeno psicológico y biológico de la existencia; ambos—originariamente autodirigidos—se extravierten al nacer, al ir creciendo, al ir aumentando la experiencia vital. A la inicial extroversión de lo destructivo, sucede la extroversión de lo erótico constructivo que puede neutralizar más o menos a su feroz contrario. (De hecho, ambos instintos están tan fundidos que hasta el amor está contaminado de violencia: lo erótico tiene mucho que ver con el suicidio; amor y muerte—no sólo en relevancia paralela sino en estrecha relación—recorren como un

grandioso escalofrío toda la gran poesía de todos los tiempos; pienso en Baudelaire—el amor como tortura, como aciaga voluptuosidad de hacer el mal—; pienso en Sade; pienso en Vallejo y en sus versos: «La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre».)

Los objetivos de la obra de Menninger son bien precisos: 1.º Análisis de los móviles más usuales del suicidio; 2.º Formas crónicas de suicidio cuyo efecto es difuso (ascetismo y martirio, invalidez crónica y neurótica, alcoholismo, conducta antisocial y psicosis); 3.º Tipos más localizados de autodestrucción (automutilaciones, enfermedades fingidas, policirugía, accidentes intencionados, impotencia y frigidez...); 4.º El suicidio orgánico (el factor psicológico en las enfermedades orgánicas, la elección del mal menor, como hipótesis de una autodestrucción aplicada a la dolencia física); y 5.º Técnicas posibles para combatir la autodestrucción (capítulo final: la «Reconstrucción»). La «reconstrucción» sólo es posible mediante una celosa aplicación de la inteligencia a la fenomenología humana. «Conocer todas las formas de suicidio desde el punto de vista de sus principios dominantes—escribe Menninger—nos parece que sería el lógico progreso hacia la propia conservación y hacia una visión unificada de la ciencia médica» (págs. 5-6). ¿Por qué nos suicidamos? He aquí los vectores esenciales: a) Impulsos derivados de la agresividad pri-

maria que cristaliza como «deseo de matar»; b) impulsos derivados de una modificación de la primitiva agresividad—conciencia—cristalizada como «deseo de ser matado»; c) el deseo de morir—agresividad primaria autodirigida—se enlaza con los motivos más sofisticados y se complica con factores externos, actitudes sociales, pautas familiares y desarrollo deficiente de la personalidad. El suicidio—concluye Menninger—no se explica como mero resultado de herencia, sugestión o inadaptación.

El libro—aparecido en 1938—mantiene una vigorosa actualidad. Incluso me atrevería a afirmar que su aplicación resulta hoy más acuciente que nunca (sobre todo si pensamos en los horrores de la Segunda Guerra Mundial, gigantesco suicidio, pavorosa ferocidad del hombre contra sí mismo). La documentación rigurosa—a la que en todo momento se ciñe Menninger—, la casuística concreta y la ejemplar valentía con que se afrontan los problemas, coronan el juicio de la obra bien hecha, cautelosa en sus hipótesis pero firme en la intención de conocer a fondo ese instinto negativo para superarlo. El autor empeña su palabra y nos implica en un reto formidable: dirigir y estimular conscientemente los impulsos del amor frente a los impulsos del odio y de la destrucción. Sabemos que «la inexorabilidad de la destrucción propia nunca cesa» (p. 410), pero existe la posibilidad de un aplazamiento victorioso. «Nuestra inteligencia y nuestros afectos son nuestros más seguros baluartes contra la autodestrucción» (p. 409). (El profesor Rof Carballo ha insistido en la importancia vital de la «ternura» para el hombre contemporáneo, y no es inútil subrayarlo aquí.)

La dedicatoria de la obra—preñada de gallardo optimismo—sintetiza con vigor la grave problemática que está puesta en juego y la irrenunciable voluntad de sobrevivir frente a todas las fuerzas oscuras: «Para aquellos que dedican su inteligencia a la batalla contra la muerte, a fortalecer la voluntad de vivir contra el deseo de morir, y a reemplazar con el amor la ciega compulsión de dar rehenes al odio como precio a la vida.»

JOSE MARIA BERMEJO



CARLOS CASTILLA DEL PINO: *La culpa*. Alianza Editorial, Madrid, 1973. 311 págs. Ø11x18Ø.

Los abundantes planteamientos que hasta ahora han sido más frecuentes sobre la culpa, adolecen de una u otra unilateralidad de consideración con el error de ofrecer un punto de vista, ya sea psicológico, jurídico, ético, religioso, pero no el análisis total en toda su complejidad. Aquí radica el acierto del presente libro de Castilla del Pino; haber logrado

un análisis de la complejidad del problema, enfocado fenomenológicamente en sus auténticos alcances, donde los diversos aspectos de la culpa, ya desde su génesis hasta las últimas consecuencias, son observados con riqueza de perspectivas e independencia de criterio, que logran un análisis totalizador en sentido dialéctico.

El alcance otorgado por el autor al problema de la culpa tiene como base fundamental el postulado siguiente: «todo acontecimiento se lleva a cabo en la realidad y afecta a toda la realidad». La culpa es considerada como un fenómeno que tiene lugar en el hombre, pero en relación con las demás personas, es decir, una dependencia dialéctica.

Es importante tener muy presente en esta monografía (mejor diríamos verdadero tratado) sobre la culpa, la feliz liberación del viejo tópico de considerar lo anormal como ajeno a la realidad de las personas que se consideran normales, ya que, según aclara Castilla del Pino, «el criterio de anormalidad es tan sólo, por una parte, la pérdida de la valoración adecuada de lo que puede hacerse, y en segundo lugar, y en consecuencia de lo anterior, la invalidez que esa pérdida del sentido de la realidad lleva consigo».

El punto de partida de que lo humano sólo es una diferenciación dentro de la identidad de lo real, con su esencial dialecticidad introduce el método más acertado para el análisis de la culpa en un terreno científico. Esa dialecticidad del método responde a la auténtica realidad del hombre al vivir la culpa, a la relación cambiante de unos con otros individuos, de tal manera que la estructura del «enfrentamiento» hace surgir nuevas cualidades en cada una de las personas dentro de la misma realidad. Otro punto básico de importancia es la consideración de que todos los actos del hombre emergen de la necesidad; pero las necesidades no son idénticas para cada persona, y se hallan determinadas por las situaciones distintas «no sólo de un hombre respecto a otro, sino del ahora de un hombre respecto a su después». La mayor o menor imperiosidad de esa necesidad queda relacionada evidentemente con las posibilidades de decisión dentro de la realidad, lo cual lleva a la responsabilidad de la decisión y el planteamiento de la culpabilidad.

El estudio que ofrece Castilla del Pino no deja un solo cabo suelto al desarrollar su análisis de la culpa, cuya génesis así planteada viene a ser un aspecto del problema general de la socialización; así dice: «lo primario es la dependencia, es decir, la necesidad del otro». A lo largo de los nueve capítulos de la obra ofrece el autor el análisis detallado de todos los supuestos del problema, de la dialéctica de la culpa, su vivencia, el objeto de ella, su génesis, la función de la culpa, la expresión directa e indirecta de la culpabilidad, las consecuencias, el arrepentimiento, la reparación. Finalmente, en dos Apéndices desarrolla, en uno la insuficiencia del planteamiento jurídico de la culpabilidad y en el otro la dialéctica falsa de la concepción teológica de la culpa. Completan el libro abundantes notas que amplían y aclaran conceptos referentes, por separado, a cada uno de los capítulos.

LUIS BONILLA

## escaparate de librería



JOSEPH CONRAD: *Lord Jim*. Montaner y Simón. Barcelona, 1973. 504 págs. Ø13x16,5Ø.

JOSEPH CONRAD: *El cabo de la cuerda*. Montaner y Simón. Barcelona, 1973; 254 págs. Ø13x16,5Ø.

JOSEPH CONRAD: *La línea de sombra*. Montaner y Simón. Barcelona, 1973; 194 págs. Ø13x16,5Ø.

Considerado durante años como un mero—aunque excelente—escritor de relatos exóticos, como un novelista del mar y sus aventuras, Conrad es tenido hoy—gracias en gran parte a André Gide, quien estimaba que nadie como él había «sometido la vida a una tan paciente, consciente y sabia transmutación artística»—por uno de los más grandes novelistas ingleses—aunque, como se sabe, era polaco de nacimiento—de nuestro siglo. Montaner y Simón, que publicara

hace muchos años—y en perfectas traducciones, algunas de ellas debidas a Ricardo Baeza—la mayor parte de sus novelas, ha tenido el acierto de iniciar su reedición, dando de nuevo a luz tres libros fundamentales del maestro inglés: *El cabo de la cuerda*, *Lord Jim*—del que Gide decía: «Es uno de los más bellos libros que conozco, uno de los más tristes también, aunque de los más exaltantes»—y un relato marcadamente autobiográfico, el turbador *La línea de sombra*, donde se desvelan algunas de las claves de su personalidad secreta. Hay en Conrad, en sus escritos magistrales, una nobleza áspera y desdeñosa, un pudor, un despegue de sí, una desesperación callada y viril, que lo hacen acreedor de la admiración más apasionada.

HANS MAYER: *De la literatura alemana contemporánea*. Colección «Breviarios». Fondo de Cultura Económica. México, 1972; 248 págs. Ø10,5x17Ø.

Paul Celan, Thomas Mann, Robert Musil, Georg Lukács, Ernst Bloch, son algunos de los autores estudiados por Hans Mayer—uno de los principales críticos literarios de la Alemania actual—en las páginas de este libro denso y palpitante. *De la literatura alemana contemporánea* no se limita, sin embargo, a hablarnos de ellos, a demostrar por qué y en qué sentido encarnan algunas de las co-

## HISTORIA

SEMINARIO DE HISTORIA MODERNA DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA: *Los agraviados de Cataluña*. Pamplona, 1972. 4 vols. Ø14x22Ø. I, 363 págs.; II, 423; III, 383, y IV, 342.

Desde el punto de vista historiográfico, no merece sino elogios esta importante labor que se ha propuesto, ya desde hace años, el Seminario de Historia Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra. El que anotamos en la cabecera de estas líneas hace el título número 26 (y éste, como algunos otros, consta de varias tomos) de los estudios y monografías publicados

por dicho departamento, y centrados en el ahondamiento de los hechos de nuestro siglo XIX—principalmente y hasta ahora en el reinado de Fernando VII—, inspirados y tutelados bajo la experta y entusiasta orientación del catedrático titular doctor don Federico Suárez Verdager. Es innegable que gran parte de los acontecimientos y de las personas que protagonizaron la última centuria han sido presentados a nosotros en las obras «clásicas» de Historia—y no pocas veces por su reflejo en la novela, en la poesía y en el teatro—desde un enfoque que en contadísimas ocasiones se ha visto libre del tinte apasionado o parcial desde

rrientes espirituales más vivas y significativas de nuestro tiempo: Hans Mayer toma pie en estos hombres y en sus obras para abordar problemas literarios y aun existenciales, de la máxima trascendencia, como son los planteados a las letras alemanas por la atroz dictadura nazi, por la derrota y sus secuelas, por la división del antiguo territorio del Reich en dos mitades antagónicas, regidas por principios contrapuestos en buena medida. Teniendo como meta la elucidación del modo cómo determinados cambios del organismo social repercuten sobre la literatura, esta obra, que, al mismo tiempo, trata de mostrar la manera en que la literatura alemana última, posterior a la catástrofe, influye sobre las condiciones sociales y políticas de Alemania, constituye una excelente introducción a la problemática socio-política del arte de nuestro tiempo.

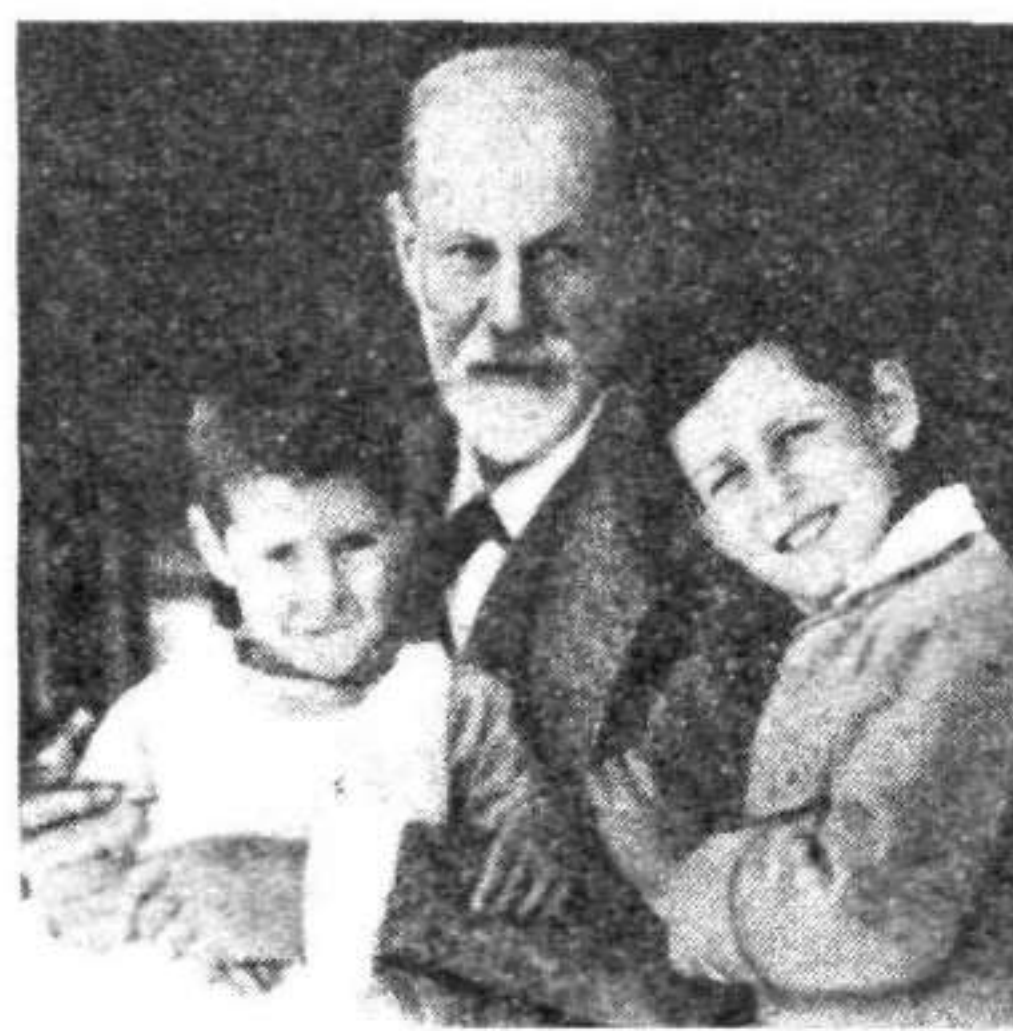
**MERCEDES FORMICA: La hija de don Juan de Austria. Ana de Jesús en el proceso al pastelero de Madrigal.** Ediciones de la «Revista de Occidente». Madrid, 1973; 394 págs. Ø12×19Ø.

Asombrosamente, grandes parcelas de nuestro pasado permanecen aún en tinieblas, como si, a lo largo de los siglos, los dirigentes políticos y culturales del país se hubieran propuesto borrar el recuerdo del dolor y de la infamia sobre los cuales se alzaba la ya un tanto resquebrajada estructura de los siglos áureos. De una de estas parcelas históricas, enigmática, nos habla ahora Mercedes Formica; y lo hace, proyectando sobre la misma una luz vivísima, que arranca del olvido un largo cortejo de personajes apasionantes: Doña Ana de Austria, Gabriel de Espinosa—el hombre que fue o pretendió ser el rey don Sebastián de

Portugal—, el padre Goldárez... Poniendo en juego tanto sus dotes novelísticas, narrativas, como una riquísima documentación, en buena parte inédita y pacientemente acopiada durante años, Mercedes Formica ha escrito una biografía modélica de la desafortunada hija natural de don Juan de Austria y de María de Mendoza, que, movida por el amor hacia aquel que la leyenda y el folletín llaman el pastelero de Madrigal, participó en uno de los más espinosos problemas políticos del reinado de Felipe II, fue forzada a profesar en el convento de Agustinas de Nuestra Señora de Gracia, de Madrigal de las Altas Torres, y llegó a ser, tras su paso a la Orden del Císter, abadesa perpetua de Las Huelgas, de Burgos; señora de horca y cuchillo, dotada de un poder tan grande, que, según el cardenal Cinzio Passero Aldobrandini, sólo cedía ante el del Papa. Escrito con un estilo narrativo que trae a la memoria el de los grandes historiadores románticos, este libro, de sólida erudición, ofrece una justa caracterización de la época estudiada y una espléndida galería de retratos, poniendo al descubierto—como señala Julio Caro Baroja en su prólogo—cuánta lucha y sufrimientos eran precisos por entonces para afirmar un modo de vivir individual, personal, frente al feroz vivir de la colectividad.

**SIGMUND FREUD: Obras completas. Tomo I (1873-1899).** Biblioteca Nueva. Madrid, 1973; 382 págs. Ø16×22,5Ø.

En España, la edición suple con frecuencia los desfallecimientos de la Universidad. Así el rechazo académico de Freud fue compensado, hace cincuenta años, por Editorial Biblioteca Nueva, que abordó la ingente tarea de publicar las **Obras completas** del psiquiatra vienés



con un notable adelanto sobre muchos de los países cultos—Francia, como se sabe, carece todavía de una edición de este tipo—de Europa. Para conmemorar el cincuentenario de este acontecimiento, Editorial Biblioteca Nueva ofrece una nueva y definitiva edición de las **Obras completas** de Freud en nueve volúmenes, que sobre la base de la traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, alabada por el propio Freud, incorpora el riquísimo material acopiado en los últimos años por los investigadores freudianos y ofrece una reestructuración cronológica de las obras, tareas ambas llevadas a cabo por el psicoanalista chileno Jacobo Numhauser Tognola, a quien también se deben numerosas notas, correcciones y ampliaciones, un índice analítico exhaustivo, un índice de personas y de autores citados y otro que, bajo el epígrafe de **Freud por Freud**, consigna la historia de éste, su personalidad, sus labor científica, sus sueños, sus postulaciones y citas, su anecdotario y su propia sintomatología clínica, a más de un índice referido a los sueños por él estudiados y otro sobre los símbolos a que alude. El primer tomo de esta edición magistral, honra de la edición española, abarca las obras de Freud comprendidas entre una temprana carta sobre el bachillerato, dirigida a Fluss en 1873 y no

publicada hasta 1941, y el artículo «Los recuerdos encubridores», de 1899. El volumen se completa con una rica documentación fotográfica.

**ROBERT MOSS: La guerrilla urbana.** Editora Nacional. Madrid, 1973; 320 págs. Ø15×22,5Ø.

Como señala el prologuista anónimo de esta obra—con toda seguridad, Ricardo de la Cierva—, al término de la segunda guerra mundial se asistió a un florecimiento inusitado de la lucha de guerrillas que, de China a Cuba, pasando por Argelia, conmocionó al mundo. Esta guerrilla, esencialmente rural, alcanzó un punto muerto en 1967, con la caída de Che Guevara en las montañas de Bolivia, pero fue sustituida inmediatamente por otra, la guerrilla urbana, que, originaria de América del Sur, se extendió como un incendio a muy lejanas regiones: Canadá, USA, Irlanda. Es a esta última a la que Robert Moss—catedrático de Historia de la Universidad Nacional australiana, colaborador del Instituto de Estudios Estratégicos y del Instituto para el Estudio de los Conflictos, especialista de temas iberoamericanos de **The Economist**—dedica el presente libro: un ensayo político ejemplar.

La guerrilla urbana ha nacido como una reacción revolucionaria frente al aburguesamiento de las masas, teniendo como fin provocar la militarización de los Gobiernos para hacer inviable el reformismo. Este importante libro de Moss, que supera los intentos precedentes de Oppenheimer y de Mercier Vega, analiza los fundamentos políticos de dicha modalidad guerrillera, y pasa revista a las modalidades que ha adoptado en Ulster, USA, Quebec, latinoamérica, historiando sus actividades.

LA

el que atisbaron, unos y otras, nuestros connacionales, sumergidos en climas y horizontes de subido color adherido a una u otra tendencia doctrinal—sobre todo, cual siempre, a la de los vencedores de turno—de las que enmascararon las aguas de nuestra alborotada e inquieta etapa decimonónica. Parece aconsejable—si de hacer o enjuiciar Historia se trata—oír cuantas más voces testimoniales se puedan reunir (con el peligro de la algarabía polifónica o del arraigado prejuicio o «partipris»), y a tal fin la densa obra que hoy comentamos—que lleva también un extenso «Estudio preliminar» en su primer volumen y un abundante repertorio de «notas» en los cuatro tomos que integran el total de la obra—ha acertado en compilar una importante colección de documentos, que permitirán a futuros investigadores precisar con mayor autoridad y certeza el enfoque de este episodio básico en el conocimiento de

nuestras discordias civiles, y al curioso lector actual indagar los sentimientos y motivos personales de quienes estuvieron involucrados en aquel conflicto. Recordemos que los sucesos se agolpan en aquella década fraticida—Cabezas de San Juan (1827), primera guerra civil española (1823) y esta de los «agraviados» o «malcotents» de Cataluña (1827)—que precedió a nuestra primera guerra carlista, y que el estar circunscrita a las tierras del antiguo Principado y el tratar de evitar o desarraigar determinadas influencias políticas sobre el gobierno de Fernando VII, al doblar la tercera década del último siglo, lo hacen particularmente interesante para todo observador—historiador o literato—que quiera profundizar en las reales e íntimas razones de todos los que sienten la ceniza en su paladar, por varios y distintos motivos. Repetimos que semejante esfuerzo por aproximarnos al perfil exacto de los

sucesos merece plenas alabanzas, aunque cada uno defienda su libertad interpretativa o su particular estilo y sagacidad de reconstrucción.

Estamos seguros que esta importante y laboriosa tarea que viene auspiciando el profesor Suárez Verdaguer desde la Universidad de Navarra—como las otras que realizan diferentes cátedras de las restantes Universidades españolas y citamos singularmente (tanto por lo meritorio de su esfuerzo con los medios a su alcance como por enfrentarse también con temas semejantes) al profesor Seco Serrano, de la Universidad de Barcelona, quien asimismo tuteló en 1967 otra monografía (de Jaime Torres) acerca del mismo asunto que ocupa esta extensa y bien trabajada que hoy comentamos—ofrecerá al lector de hoy y de mañana los resultados de una prometedora acción historiográfica que se propone limpiar de telarañas o visiones excesiva-

mente parciales e intencionadas la comprensión de unas actuaciones de nuestros compatriotas, que se hallan—y de aquí su cabal interés e importancia—en la antesala misma de nuestros días.

NAVARRO LATORRE

**DEE BROWN: Enterrad mi corazón en Wounded Knee.** Editorial Bruguera, Barcelona, 1973. 507 págs. Ø14×21,5Ø.

Una vez más se plantea en este libro la cuestión de hasta qué punto es lícito al hombre inmiscuirse en los asuntos y costumbres de otra raza. Incluso se llega más lejos. Piensa el autor que las palabras «colonizar», «civilizar» y otras de la misma familia, cuando están íntimamente relacionadas con lo anteriormente expuesto, casi siempre ocultan en el fondo otras intenciones. A lo largo de la lectura de Enterrad

mi corazón en Wounded Knee surgen no pocas preguntas, las cuales nos llevan a conclusiones contradictorias. ¿Son más felices los indios de hoy, reclusos en sus reservas, que aquellos otros antepasados suyos, habitantes libres de las praderas del oeste americano? «Los indios sabían —dice Dee Brown— que la vida dependía de la tierra y de sus recursos, que América era un paraíso y no podían comprender por qué los intrusos del Este parecían resueltos a destruir todo lo que siendo indio era también americano.»

El trabajo de Brown está realizado con seriedad y sin la más mínima concesión al pintoresquismo, a lo folklórico. Hacemos esta observación porque el tema se presta a ello. Ya se sabe lo que suele ocurrir cuando en un libro andan por medio los indios y el Oeste. Aunque tampoco omitiremos que Enterrad mi corazón en Wounded Knee entra de lleno en lo que hoy entendemos por «best-seller», con todos sus inconvenientes y ventajas.

El autor ha escogido una historia de impacto popular, la ha contado con estilo ágil, de gran reportaje, acumulando un acervo documental de extraordinaria valía. Es la epopeya de la conquista del oeste americano, pero narrada desde un punto de vista nue-



vo, algo así como el reverso de la archiconocida versión tantas veces divulgada por el cine y la literatura, donde se nos ha presentado a los indios como seres salvajes, de instintos criminales, cerrados a cualquier posibilidad de civilización y entendimiento con el hombre blanco. Brown nos demuestra todo lo contrario: que el pueblo indio era pacífico, amante del campo y de la caza, respetuoso con quienes lo respetaban a él. La época de la que aquí se nos da noticia es la comprendida entre 1860 y 1890, precisamente los treinta años de mayor violencia, codicia y audacia que se dieron en aquellas tierras.

El período en que tuvo lugar el derrumbamiento del poderío de la raza india. Las fuentes documentales de que se ha valido el autor han sido los propios archivos del Gobierno norteamericano, donde se conservan millares de testimonios de gentes que tomaron parte en las luchas y tratados de aquellas décadas. De ahí el tono palpitante de todo el relato, el que prenda rápidamente en el lector.

Bella y dramática historia ésta. La historia de una grande y definitiva derrota contada en su mayor parte por los mismos protagonistas. Y aunque en el título del libro se hace mención sólo a la hecatombe de los sioux, cuya reciente rebelión contra el Gobierno estadounidense ha sido noticia en todo el mundo, lo que Dee Brown narra es el ocaso de todos los indios de Norteamérica: sioux, cheyennes, navajos, kiowas, comanches, utes, apaches... La epopeya de una raza que prefería sucumbir, ser enterrada, antes de vivir de otra manera, antes de renunciar a su libertad y a sus tradiciones. El libro cuenta hechos y nombres desconocidos en Occidente en su auténtica grandeza: la matanza de Sand Creek, donde cayeron los mejores guerreros cheyennes y arapajos; las muertes heroicas de Cola Pintada, Toro Sentado, Captain

Jack, Caballo Loco, Jerónimo, etcétera. Nombres todos ellos inmortales para los indios. En los alrededores del arroyo de Wounded Knee, en cualquier lugar ignorado, fue enterrado Caballo Loco, el jefe sioux que prefirió la muerte a vivir privado de libertad. Caballo Loco fue el último de los grandes sioux y uno de los héroes más recordados por su pueblo; de ahí la veneración que los indios sienten por Wounded Knee, auténtico santuario para ellos.

El libro, además, recoge numerosos testimonios de indios importantes, los cuales se pronunciaron con pleno conocimiento de causa respecto a la guerra a que se vieron sometidos. Todos ellos se lamentan dolorosamente de que no les dejasen en paz, en la paz de sus valles y praderas, con sus costumbres y religión, no entendiéndolo sólo se les castigaba a ellos, en tanto se permitían los desmanes de los blancos. Es, repetimos, la dramática historia de una derrota, y las derrotas siempre son más propicias a la reflexión que los triunfos. Libro, en fin, con una enorme carga de dolor y de frustraciones al fondo, enriquecido con numerosas fotografías de la época.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

# estata discOS

■ **SCHUMANN, Robert:** Kreisleriana, op. 16 y Escenas del bosque, op. 82. **Michel Beroff.** EMI-ODEON J 063-11.065.

El nombre del pianista Michel Beroff no es desconocido en España después de sus actuaciones en algunas provincias el pasado año. Sus cualidades pianísticas quedan patentes en su excelente técnica y de modo especial en su sentido musical, lo que le convierten en un excelente intérprete de Schumann. En esta ocasión nos ofrece los números 1 al 16 de **Kreisleriana**, obra más conocida y apreciada por el aficionado medio, lo que completa con las **Escenas del bosque**, que ya no lo es tanto, pero que merece llegar a serlo.

■ **BACH:** Suite núm. 3. **VILLALOBOS:** Cinco preludios, Choros núm. 1. **Irma Costanzo.** LA VOZ DE SU AMO J 063-20.872.

Se ha dicho de Irma Costanzo con motivo de su primera grabación de la obra para guitarra de **Turina**, que destaca su claridad, su expresión y, por supuesto, su limpia y perfecta ejecución. El comentario sirve para esta nueva grabación, y podríamos añadir que su trabajo de transcripción para guitarra de la **Suite núm. 3**, de Bach, escrita originalmente para cello, es una excelente muestra de conciencia musical, que ha sabido reflejar en su versión.

Entre la copiosa producción de Villalobos, ha elegido los **Cinco preludios para guitarra**, que habría que clasificar entre las más interesantes para este instrumento. Y otro tanto puede decirse del núm. 1 de los **Choros**, que completa esta deliciosa grabación.

■ **BRUCKNER:** Misa núm. 3 en fa menor. **Coro y Orquesta Nueva Filarmonía.** Director: **Daniel Barenboim.** LA VOZ DE SU AMO J 063-02318.

No es abundante la discografía de la obra de Bruckner, y por eso se aprecia de modo especial cada lanzamiento, sobre todo cuando, como en este caso, la interpretación está a la altura

de la dificultad y complejidad de la partitura. Daniel Barenboim es nombre familiar en las grabaciones, y confirma aquí sus calidades al frente de la Orquesta Nueva Filarmonía y al Coro que dirige Wilhelm Pitz. Como solistas, las voces de la soprano Heather Harper; mezzo, Anna Reynolds; tenor, Robert Tear, y bajo, Marius Rintzler.

De las siete misas compuestas por Bruckner, esta número 3 fue estrenada en Viena en 1872, dirigida por el propio Bruckner. Estamos, por tanto, casi en mitad del camino, pero la herencia de Beethoven ha perdido fuerza y sus vuelos orquestales son ya muestras claras de su personalidad.

■ **STRAUSS, Johann:** Valses vieneses. **Mady Mesple y Franck Purcel.** EMI-ODEON J 062-11.007.

La Orquesta de Franck Pourcel tiene un gran prestigio en el campo de la música ligera, a la que eleva de nivel a través de sus instrumentaciones. En este caso ha elegido a un compositor popular en el mejor sentido de la palabra, y con la voz de Mady Mesple nos ofrece una selección de los valsos de Strauss más conocidos, que van desde **El bello Danubio azul**, hasta **Leyendas de los bosques de Viena**. Grabación grata, sin complicaciones, en la que las instrumentaciones «actualizan» melodías de todos conocidas.

C. J. COSTAS

■ **COPA JEREZ DE CANTE FLAMENCO.** Manuel Soto «El Sordera». **CLAVE 18-1283 S.**

Como buen cantaor de Jerez, el ritmo por bulería de Manuel Soto «El Sordera» es sencillamente único. Igualmente acontece con su ritmo por alegrías. Estos cantes gaditanos se le dan a «El Sordera» con toda su más auténtica riqueza expresiva. En cuanto a los fandangos, tanto personales como de «El Gloria», el cantaor jerezano sabe decirlos con una entonación fuera de lo común.

Brillan también, en este disco, magnífico en todas las interpretaciones que contiene, las malagueñas de «El Mellizo», dichas y mantenidas en toda su fuerza musical de cante grande y difícil. Así, por soleá, como por seguiriya, «El Sordera» redondea la alta calidad del disco que comentamos —su primer LP completo, creemos— y demuestra las raras cualidades artísticas de su joven maestría flamenca. Hoy por hoy, este cantaor de Jerez es de los pocos que saben matener con dignidad y altura fuera de lo común la escuela tradicional de cante, propia de su tierra natal.

Por otra parte, la voz gitana y campera de Manuel Soto posee unos registros poco comunes para decir en toda su pureza estos cantes. Se trata, indudablemente, de un cantaor sumamente aficionado y enamorado de su profesión, que sabe poner alma y corazón en todo cuanto canta.

■ **CANTES ANTIGUOS EN LA VOZ JOVEN DE CURRO LUCENA.** Vol. I. **PHILIPS 62 24 043.**

Sobre cancionero original del poeta andaluz Francisco Salgueiro, el joven cantaor Curro Lucena ha conseguido imprimir a los cuatro cantes que interpreta —tientos, peteneras, soleares y malagueñas de «La Trini»— toda la autenticidad y el sentimiento innato de sus veintidós años ilusionados, cuando apenas acaba de entregarse a la profesión flamenca.

Pese a que pone en esta grabación toda su mejor voluntad y afición, se le nota todavía un poco inmaduro, falto de ese oficio que sólo puede adquirirse con la práctica y el estudio de los estilos. Sin embargo, hay en Curro Lucena la seguridad, que se advierte apenas se le oye, de un cierto y futuro gran artista. Un ejemplo de ello está en esa malagueña de «La Trini», para nosotros lo mejor de este LP, aunque no sea perfecta en su acabado. Un camino de esperanza y un ancho margen de confianza se le abre a este cantaor lucentino, que comienza ahora su andadura artística con bastantes deseos de llegar a ser figura, contando con facultades y vocación para ello.

JUAN DE LA PLATA



12

Entre la espuma de las ondas eras puñal de indómita juventud. Patético era tu bracear al mar hiriendo.

Cicatriz tuya en mi cuerpo deseara como el sereno mar la ostenta. Yo te izaría aún con mayor grandeza que las rompientes olas. Tu cuerpo, banderín de enganche, para cuantos albatros desearan acariciarlo...

Tu cuerpo, homenaje en el mío, nuestras dos carnes siempre identificadas.

13

Lo que más te agradaba era corretear sobre la playa. Sólo una vez penetraste en el mar y el oleaje te acarició no más allá de las rodillas...

Al retirarse la destrozada ola, tus



pies profundizaron en la arena, como si fuesen dos botes varados en los sedientos surcos de mi amor.

14

Cuando cumpliste veintisiete años, olvidé que el tiempo nos va matando, día a día, y me lancé a la calle para comprarte dos rosas rojas y te las ofrecí. Al recibirlas, bajaste cabeza, entornaste los ojos, como si fueras aún doncella virgen y tus mejillas se colorearon por contagio, quizás, de mis dos rosas. Sólo dijiste:

—Gracias.

Y me diste la mano como si acabáramos de conocernos. Y yo te la estreché. Eso fue todo.

15

Mas pasa el tiempo y, poco a poco, como va destruyendo la carcoma el capitel más bello de robledaña imagen, tu amor languidecía, se te iba haciendo tenue, hasta quedar en una larga línea complicada, como una madeja que exigiese un corte de tijera para aclarar el horizonte.

E ibas recortando tu amor: primero, una palabra; después, un gesto; por último, la sonrisa forzada, el alma tibia.

Hasta que un día, abandonadas playas y arboledas, etéreas casas de papel por vecindad urbana, me pediste, por favor, que inventara la postrera canción que acabase contigo, nuevo amor, envejecido ya, sin redención imaginable.

# pliegos sueltos de *La Estafeta*

38



**ES TAREA DE AMARTE  
Y DE VIVIR (Poema en prosa)**

Por Jorge FERRER-VIDAL TURULL

## 1

Estos son los poemas que he escrito para ti, mi nuevo amor. Me los dictó tu espalda, que es un valle desierto de calcinada arena y un rosario de colinas airosas. Nada existe tan bello como observar tu desnudez, mientras miras por la ventana el abandono de nuestro jardín, herbazal concluido, desde el más discreto de todos los balcones de mi remoto dormitorio.

¿Por qué escribo poemas para ti? Murmullos de tu carne, suspiros tuyos capto y los agito en el hondón del pensamiento como si fueses una pluma de ave, proyecto inacabado de amor y de alma. Te presiento tan débil, en soledad tan joven y tan alta que mis manos se entumescen cuando tocan tu piel. Vuelve a mí de tu sueño, mi otoñal amapola, vivamos nuestra comunidad de amor y entendimiento. Quizá resulte bueno comenzar por el fin de todos mis poemas, volverlos al revés para alcanzar los labios de Dios mismo.

Pero tu espalda es un desierto de calcinada arena y un rosario de colinas airosas en las que crece y medra la flor de la esperanza innominada.

Así, pues, estos poemas los he escrito para ti. Pido silencio: calla.

## 2

Llovía y tomé un periódico de semanas atrás—¿qué importaba la fecha?—, y marché a sentarme en el banco de los jardines públicos, frente al estanque de los cisnes.

Leí el discurso de un político en Cortes, interrumpido y concluso con gri-

terío de «muy bien» y «ovaciones», y me puse a pensar por qué no los políticos hacían lo que yo: ir a sentarse, de vez en vez, en uno de los bancos de los jardines públicos, frente a los estanques de los cisnes.

Y aquel fue el día en que tú apareciste con tu plástico azul impermeable, con capuchón calado, y me observaste inmóvil, sentado aún en el banco, recibiendo la lluvia como si fuese brisa. Te acercaste y dijiste: —Perdón, ¿se encuentra bien?

Y levanté los ojos, lancé al suelo el deshecho y húmedo periódico, olvidé a los políticos y observé, con mirada de amor y despedida, a los dieciséis cisnes del estanque. Te había ya penetrado entera y te amé más que a nadie, ya desde aquel momento.

¿Qué cisne, qué periódico o político podía competir con la ternura inalcanzable de tu voz?:

—Perdón, ¿se encuentra bien?...

## 3

Eran excesivos otoños para tan pocas primaveras. Pero acordamos que lo importante radicaba en correr por la playa, ambos descalzos, y en encaramarnos hasta las copas de los rododendros y a las de los castaños de las Indias.

Y la estación que presidió mi amor y el tuyo fue un invento creado para ti y para mí, una ósmosis de otoño y primavera, pues si el ramaje de los castaños y de los rododendros permaneció por siempre florecido, sus



llos más tarde, comienza el espectáculo precioso de tu regreso al mundo. Y abres los ojos, bostezas, levantas los brazos estirados y tu cuerpo se tensa como la cuerda musical de una guitarra. Radiante se hace entonces la penumbra de tu habitación. Y yo, inepto en deslumbrantes revivires, retiro la mirada de tu cuerpo y la fijo en la pared de la que pende el cuadro de un marinero reclinado en la quilla de una barca en la playa, en pleno amanecer. Cuántas y cuántas veces, tu marinero y yo nos hemos visto cegados por la luz arrolladora de amanecidas de dispar semblanza, en la playa y en ti. Ambos sabemos que el exceso de luz y de color de espada, mejor es no mirarlos con los ojos,

sino sentirlos con calor creciente en las entrañas. Aunque protestes—porque a veces te quejas—, jamás permitiré que tú amanezcas sin saciar en ti mis cálidas urgencias.

## 11

Entre todo lo tuyo prefería la caricia que un día, paseando descalzos por la playa, bautizaste como beso de mariposa.

Consistía en acercar mi rostro al tuyo, mientras tus párpados, abriéndose y cerrándose, accionaban sus rizadas pestañas como escobas que barrían la tristeza de mis mejillas, de mi frente o mis labios.

Y las veces que te amaba con la ventana abierta era como si toda tu ternura, aprisionada en el caer honesto de tus párpados, marchase hacia el refugio de aquel monte, sonrosándote entera en su contacto.

Y yo amaba al monte en ti, porque velaba la indómita pureza de tu corazón, a fuego redimido, desboca-

do en mi sangre, por voluntad de amor que enamoraba.

## 10

Y al despertar sobre tu lecho, anatómicamente concebido, tú, aún dormida, junto a mí, a mi lado, palpo en la oscuridad hasta encontrar mis cigarrillos. Después, unos cuantos piti-



troncos te mantuvieron en lo alto, sin el más leve asomo de flaqueza.

¿Recuerdas cuando en la playa al mar lanzábamos piedras de entrañas lisas para hacerlas saltar sobre las aguas? De pronto, me sentí Antoine Roquetin, mas no pudo mi náusea con el correr alado, casi desnudo de tu cuerpo, y salí tras de ti sin alcanzarte nunca. Por fin, dejaste de correr y pude mirar a lo más íntimo y profundo de tus ojos, hasta olvidarme de los dos, de ti y de mí, a un tiempo.

## 4

Así me lo pediste con formal exigencia: que mi palo tus velas aguanta-

ra... Y sabías que ni mayor ni trinquete o mesana he tenido jamás. Mi palo es un terrón de calcinada arcilla que se deshace al viento marinero y sostiene tan sólo las diminutas velas de aquellos que me amaron un día o unas horas en la casa remota donde mi amor refugio.

Pero si tú lo pides, no arriaré de mi palo la vela de tu ser, y si corres el riesgo de quemarla, quedaremos los dos en lo que somos: amor hecho ceniza.

## 5

Tú que, de tanta ternura, apenas alentar podías y plena te entregabas a quienes invadían tu intimidad, me encerraste en tus brazos sin dejarme mover o respirar. Estuviste mil noches manteniendo tu presa y, por fin, agotado el polvillo de mis alas, tuve que renunciar a nuevos vuelos y me senté en el rincón más áspero y desnudo de tu casa.

Allí permanezco aún, entretenido en crear pájaras de papel y en dibujar monos en las paredes. ¿Hasta cuándo —pregunto— voy a tener que oírte pregonar que la partida no terminó en tablas y que la flor, lozana en primavera, envejece en otoño y muere con el arribo de nieves en invierno?

Si me dices calor podría aún remozarme, sentirme primavera, enclaustrarme en el puerto de tus brazos y amarte como lo hice cuando el polvillo de mis alas permitía mi vuelo hacia tu lecho.

que penetraba en mí, con un sísmico desfondarse del alma.

Si supieras cuánta sed sacabas con tu media sonrisa, no dejarías de entreabrir los labios ni de conformar en tus mejillas los dos hoyuelos, nidales de diminutos pájaros.

9

Tras de tu casa etérea, de papel, crecía la colina rojiza que conservaba intacta la aflicción de mil ponientes marineros.

utilidad. Pero mi «Nembutal» jugó barato y sucio, y mientras cenábaros, poco a poco, perdí la ilusión por amarte y quede dormido.

La mañana siguiente, hallé el cartel prendido de tu almohada: «no molestes», «ne déranger pas», «do not disturb»... Y tú dormías entre las sábanas blancas del lecho junto al mío.

8

En tu media sonrisa adivinaba mi fruto iluminado, desvinculado acero

tu envidia por los dulces colores de los globos, en tu simpatía por la oronda sencillez de los globos, del cansancio y la abulia de los globos.

7

Cerré la puerta tras de ti y colgué el pequeño cartel en la aldaba de mi corazón: «no molestar», «ne pas déranger», «do not disturb», robado en uno de los muchos hoteles en los que he vivido un día o una noche. Nunca hubiese creído que el producto de un robo pudiera serme un día de tanta



6

En tu casa, que parece edificada con papel, es todo tan liviano que me siento frente a ti y escucho el modo en que decidiste diseñar el mobiliario, con un doble objetivo: tener presente la irrenunciable idea de la adaptación anatómica y ceñirse, sin posibilidad de excusa, al principio de la funcionalidad.

Hasta el lomo de tus libros parece que se adapta mejor al hueco de la mano, y te pregunto qué confesión política profesas, porque veo que Lukács, Levy-Strauss, Moisés Hess, descansan sobre las sillas, los sillones, las mesas de tu cuarto de estar. Y replicas que tan sólo profesas la confesión de amarne.

Después señalas con el dedo el globo de la lámpara, preguntas si me gusta, y cuando digo «sí», te extiendes en una apología de los globos, en la nostalgia humilde de los globos, en

