

la
estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº
532
15 enero 1974
20 ptas.

**casi todo sobre
el circo**

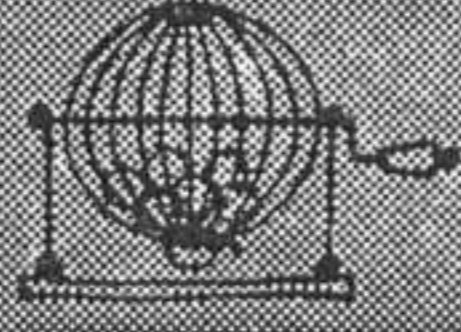
fallo de los
PREMIOS NACIONALES DE LITERATURA

2-44
**el
novelista
MANUEL FERRAND**

mesa redonda en Granada
CON SEIS POETAS DE HOY



LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

PREMIO «GUIPUZCOA» DE NOVELA CORTA

Organiza: Agora, del «Club Guipúzcoa».

Patrocina: Delegación Nacional de Cultura del Movimiento.

B A S E S

- 1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.
- 2.ª La novela tendrá que ser inédita, de una extensión máxima de ciento cincuenta folios.
- 3.ª El premio estará dotado con 60.000 pesetas.
- 4.ª El premio podrá declararse desierto.
- 5.ª Los originales serán enviados a AGORA (Victor Pradera, 10, 2.º, San Sebastián), por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de novela corta». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 31 de enero de 1974.
- 6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.
- 7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de marzo de 1974.
- 8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE ENSAYO

Organiza: Agora, del «Club Guipúzcoa».

Patrocina: Delegación Nacional de Cultura del Movimiento.

B A S E S

- 1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.
- 2.ª El ensayo tendrá que ser inédito, escrito en castellano y con una extensión mínima de doscientos cincuenta folios, versando sobre el tema «Aportaciones actuales de las culturas regionales a la cultura nacional».
- 3.ª El premio estará dotado con 75.000 pesetas.
- 4.ª El premio podrá declararse desierto.
- 5.ª Los originales serán enviados a AGORA (Victor Pradera, 10, 2.º, San Sebastián), por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de ensayo». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 31 de enero de 1974.
- 6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.
- 7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de marzo de 1974.
- 8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE TEATRO

Organiza: Agora, del «Club Guipúzcoa».

Patrocina: Excelentísimo Ayuntamiento de San Sebastián.

B A S E S

- 1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.
- 2.ª Las obras tendrán que ser inéditas, de autores que no hayan estrenado comercialmente.
- 3.ª El premio estará dotado con 50.000 pesetas.
- 4.ª El premio podrá declararse desierto.
- 5.ª Los originales serán enviados a AGORA (Victor Pradera, 10, 2.º, San Sebastián), por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de teatro». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 31 de enero de 1974.
- 6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.
- 7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de marzo de 1974.
- 8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE POESÍA

Organiza: Agora, del «Club Guipúzcoa».

Patrocina: Excelentísima Diputación de Guipúzcoa.

B A S E S

- 1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.
- 2.ª El libro de poemas tendrá que ser inédito, con seiscientos versos, como mínimo.
- 3.ª El premio estará dotado con 50.000 pesetas.
- 4.ª El premio podrá declararse desierto.

PREMIO «ATENEO DE VALLADOLID» DE NOVELA CORTA

El Ateneo de Valladolid convoca la XXI edición de su Premio de Novela Corta, patrocinado por el excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid y la colaboración de Editora Nacional, con arreglo a las siguientes

B A S E S

- 1.ª Podrán concurrir a este Premio cuantas personas lo deseen con una o varias novelas.
- 2.ª Los trabajos, de tema libre, deberán ser originales, inéditos y estarán escritos en lengua española.
- 3.ª La extensión mínima de las obras que concurren será de setenta y cinco folios y la máxima de cien, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.
- 4.ª Los originales, por triplicado y convenientemente encuadernados o cosidos, deberán dirigirse al secretario del Ateneo de Valladolid, plaza de España, número 10, segundo.
- Se entregará un recibo que justifique la presentación de las obras.
- 5.ª En los originales se hará constar el nombre y apellidos del autor, su dirección y su teléfono, si lo tuviere. Cuando se presenten con seudónimo, deberán enviarse, con el original, dichos datos en sobre cerrado, en cuyo exterior figurará el seudónimo utilizado.
- 6.ª El plazo de admisión de originales para el concurso finalizará el día 28 de febrero de 1974. Dentro de los treinta días siguientes se darán a conocer, en la prensa de la ciudad, las novelas admitidas al certamen.
- 7.ª El fallo del Concurso se hará público el día 13 de mayo de 1974, festividad de San Pedro Regalado, Patrono de la ciudad de Valladolid.
- 8.ª El fallo del Jurado será inapelable. Los concurrentes, por el mero hecho de presentar sus novelas, se atienen sin reservas a estas bases.
- 9.ª El premio, dotado por el excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid, consistirá en la entrega de ciento cincuenta mil pesetas en metálico al escritor seleccionado y galardonado.
10. La novela premiada se publicará, previo acuerdo del autor con Editora Nacional.
11. Las obras no premiadas podrán retirarse de la Secretaría del Ateneo, mediante la presentación del recibo indicado en la base 4.ª, por el propio autor o por persona autorizada para ello. Este derecho caduca a los treinta días del fallo.

- 5.ª Los originales serán enviados a AGORA (Victor Pradera, 10, 2.º, San Sebastián), por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de poesía». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 31 de enero de 1974.
- 6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.
- 7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de marzo de 1974.
- 8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

- acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.
- 6.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de marzo de 1974.
- 7.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE TEATRO EN EUSKERA

Organiza: Agora, del «Club Guipúzcoa».

Patrocina: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

B A S E S

- 1.ª Las obras tendrán que ser inéditas, de autores que no hayan estrenado comercialmente.
- 2.ª El premio estará dotado con 40.000 pesetas.
- 3.ª El jurado podrá declarar desierto el premio en el caso de considerar que no hubiere ninguna obra teatral merecedora del galardón.
- 4.ª Los originales serán enviados a AGORA (Victor Pradera, 10, 2.º, San Sebastián), por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de teatro en euskera». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 31 de enero de 1974.
- 5.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.
- 6.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de marzo de 1974.
- 7.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

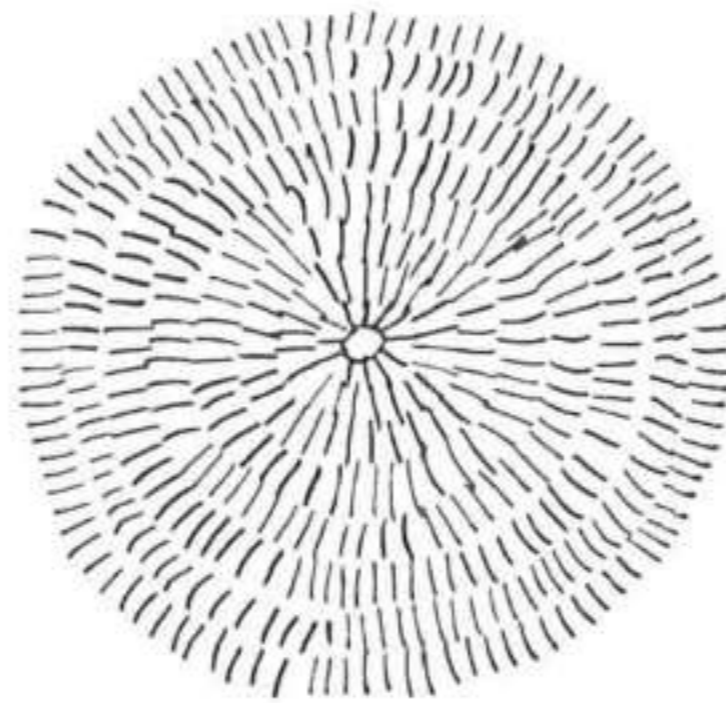
PREMIO «GUIPUZCOA» DE ENSAYO EN EUSKERA

Organiza: Agora, del «Club Guipúzcoa».

Patrocina: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

B A S E S

- 1.ª El ensayo tendrá que ser inédito, con una extensión mínima de ochenta folios mecanografiados y deberá versar sobre cualquier tema de literatura vasca.
- 2.ª El premio estará dotado con 40.000 pesetas.
- 3.ª El jurado podrá declarar desierto el premio en el caso de considerar que no hubiese ningún ensayo merecedor del galardón.
- 4.ª Los originales serán enviados a AGORA (Victor Pradera, 10, 2.º, San Sebastián), por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de ensayo en euskera». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 31 de enero de 1974.
- 5.ª Los originales deberán ir



QUIQUE

PREMIOS REYES MAGOS 1974

PREMIOS

I. «Jorge Treliés Blanes», de cuentos, sobre el tema de los Reyes Magos, dotado con pesetas 15.000.

II. «Rafael Pascual Albero», de poesía, poema o colección de poemas sobre el tema de los Reyes Magos, dotado con 15.000 pesetas.

III. «Juan Jover Pascual», de música, una marcha para ser ejecutada en la cabalgata de los Reyes Magos, dotado con 15.000 pesetas.

IV. «Rafael Coloma Payá», de periodismo, artículo, ensayo o reportaje sobre la fiesta de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

V. «Miguel Pérez Santonja», de redacción, narración sobre la cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

VI. «Emilio Treliés Blanes», de pintura, boceto de cartel anunciador de la cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

VII. «Juan Miró Valor», de fotografía, en blanco y negro o color sobre cualquiera de los actos de la fiesta de Reyes Magos de Alcoy: Desfile de «pastoretos», Bando y Cabalgata, dotado con 15.000 pesetas.

VIII. «Julio Berenguer Barceló», de *christmas*, felicitación de la Pascua de Navidad, dotado con 15.000 pesetas.

IX. «Manuel Hidalgo Beistegui», de poesía festiva, bando anunciador de la cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

BASES

1.ª En este certamen podrán participar cuantos españoles de ambos sexos lo deseen.

2.ª Al Premio V sólo podrán concurrir los menores de doce años de edad. Para acreditar este extremo, los trabajos de los concursantes deberán llevar, estampado al dorso de los mismos, el sello del colegio o escuela en que cursen sus estudios.

3.ª Todos los trabajos que sean presentados a este certamen serán originales e inéditos, salvo los que concurren al Premio IV, que deberán haber sido publicados en cualquier diario o revista de cualquier localidad española, desde la fecha de la presente convocatoria hasta el día 15 de diciembre de 1973, inclusive.

4.ª No se limita la extensión de los trabajos que concurren a los Premios I (cuentos), II (poesía), IV (periodismo), V (redacción) y IX (poesía festiva).

5.ª Los trabajos para los premios I, II, IV y V habrán de estar escritos en castellano, no así los que concurren al IX, que habrán de serlo en valenciano.

6.ª Todos los trabajos que se presenten al concurso, excepto los que concurren a los premios VI y VII, habrán de ser presentados en triplicado ejemplar, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, en hojas de papel blanco, tamaño folio. Los que concurren al Premio V habrán de serlo de puño y letra del interesado, en cualquier clase de papel blanco, bastando un solo original.

7.ª En los bocetos que opten al Premio VI podrán emplearse cuatro tintas planas, como máximo, el espacio pintado de los mismos será de 40 por 20 cm y el premio obliga al autor a reproducir su original sobre papel apropiado, de tamaño 2,20 por 1,30 metros, para ser fijado en la fachada de la Casa Consistorial de Alcoy el día primero de enero de 1974. En los bocetos figurará necesariamente la siguiente leyenda: LLEGAN REYES MAGOS SABADO DIA 5 - ALCOY - 89 CONMEMORACION.

8.ª Las fotografías que concurren al Premio VII tendrán un tamaño máximo de 18 por 24 cms. y estarán fijadas sobre cartulina clara de 24 por 30 cms.

9.ª Los trabajos que concurren al premio VIII (*christmas*) deberán tener un espacio pintado de 20 por 10 cms., utilizándose para su realización la técnica y medios que se deseen.

10. Para el Premio III (música), los concursantes habrán de presentar guión bandístico e instrumentación para: flautín-flauta 1.ª y 2.ª - oboe - requinto (mi b) - clarinete principal 1.º, 2.º y 3.º - saxo alto (mi b) 1.º y 2.º - saxo tenor (si b) 1.º y 2.º - saxo barítono (mi b) - fliscorno 1.º y 2.º - trompa 1.ª y 2.ª (si b) - trompa 1.ª y 2.ª (mi b) - trombón 1.º, 2.º y 3.º - bombardino 1.º y 2.º (do) - bajo 1.º y 2.º (do) - bombo y platos - caja - timbales.

11. Todos los trabajos llevarán un lema que los distinga y se acompañarán de un sobre cerrado en cuyo exterior figure dicho lema y en el interior el nombre, apellidos y domicilio del autor.

12. Los originales habrán de ser presentados o remitidos por correo a la siguiente dirección: Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos - Centro de Iniciativas y Turismo - calle del General Sanjurjo, 3, Alcoy (Alicante). Será válida la fecha del matasello de la Oficina de Correos en la que se hubiere depositado la plica, a efectos de los plazos establecidos.

13. El plazo de remisión o entrega de los trabajos finalizará:

Para los premios III (música), VI (boceto) y VIII (*christmas*) (Pasa a la pág. 45.)

PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE "LA ESTAFETA LITERARIA" PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS

«La Estafeta Literaria», con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular, convoca por cuarta vez sus premios para cuentos y poemas, destinados a estimular a las vocaciones jóvenes y géneros tan desasistidos. Tendrán carácter anual y se regirán por las siguientes bases:

1.ª Pueden concurrir a los «Premios Estafeta Literaria», con trabajos escritos en castellano, todos los jóvenes españoles e hispanoamericanos o de cualquier otra nacionalidad que no hayan cumplido veinticinco años.

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

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

4.ª Los textos (acompañados de fotocopia del Documento Nacional de Identidad de los autores) deberán ir firmados con nombre y apellidos, y deberán enviar dos copias de los mismos a «La Estafeta Literaria», Prado, 21, Madrid-14, consignando en el sobre «Para los Premios Estafeta Literaria».

5.ª La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 30 de octubre de 1974.

6.ª Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en «La Estafeta Literaria» desde la fecha en que se inicie la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de diciembre de 1974. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de «La Estafeta Literaria». Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán, en concepto de colaboración la cantidad de 1.500 pesetas.

7.ª La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de pesetas 25.000.

8.ª El jurado que concederá estos premios estará formado por personalidades de las letras, y sus nombres se darán a conocer en el momento oportuno.

9.ª El fallo de estos PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE «LA ESTAFETA LITERARIA» se hará público a finales del mes de diciembre de 1974.

10. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán originales.

la estafeta literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES. Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO. 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, 426 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. 615/1958

Sumario n.º 532

CASI TODO SOBRE EL CIRCO, por Alfredo Marquerie. (Págs. 4 a 7.)

MANUEL FERRAND, O UNA BIPOLARIDAD NOVELISTICA, por Juan de Dios Ruiz-Copete. (Págs. 8 a 11.)

MESA REDONDA EN GRANADA CON SEIS POETAS DE HOY, por José López Martínez. (Págs. 12 a 14.)

LOS SUEÑOS DEL HIJO DE PITO SOLO (cuento), por Francisco García Pavón. (Págs. 15 a 17.)

APUNTES PARA UNA GALERIA DE ESCRITORAS: «FERNAN CABALLERO», por Teresa Barbero. (Págs. 18 y 19.)

VAMOS A ENTRAR EN CASA DE CELEDONIO PERELLON (poema), por Carlos Murciano. (Pág. 19.)

LA RESPUESTA EXISTENCIAL DE PABLO RIVIERE, por Mari Carmen de Celis. (Página 22.)

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA (entrevista con su director). (Páginas 23 y 24.)

PARCELAS LUMINOSAS DE MIGUEL ACQUARONI, por Luis López Anglada. (Páginas 29 a 31.)

LA PINTURA DE JOSE BORDON, por Carlos Areán. (Pág. 32.)

FERNANDO ROCHE, EN LA GALERIA DURAN. DE MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Pág. 35.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS 2

QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz 17

MUSICA, por Carlos José Costas 21

CINE, por Luis Quesada 25

EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto 28

MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente 31

ITINERARIO DE EXPOSICIONES 33

TEATRO, por Juan Emilio Aragónés. 38

BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat 44

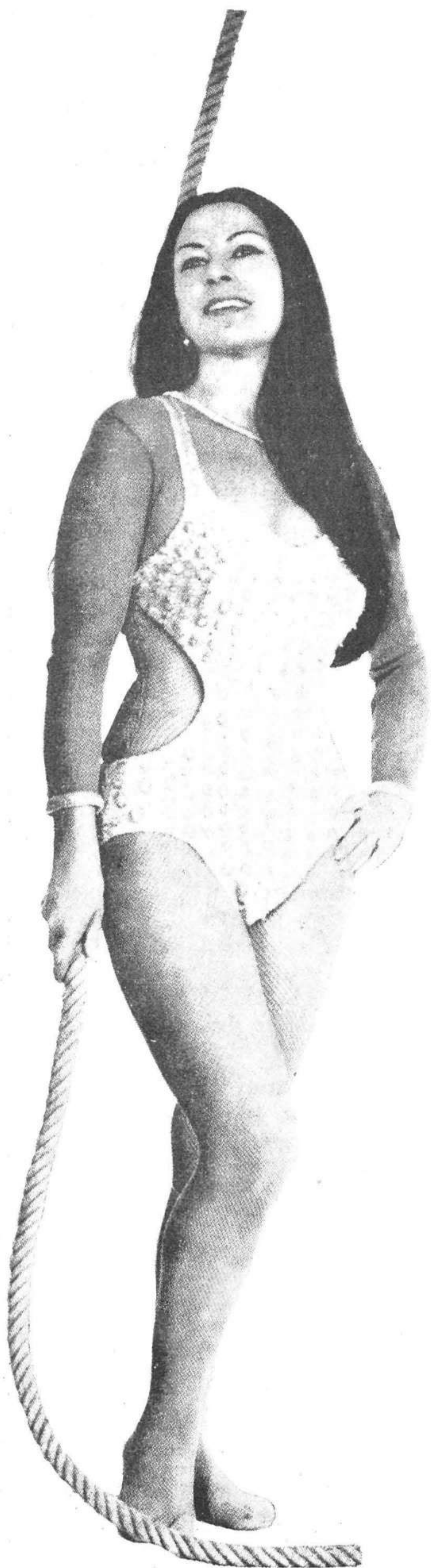
FOTOS QUE DAN PIE, por José María Bermejo 47

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1385 a 1400.)

PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA», Entrega número 54: EL REY MUSELINA, por Meliano Peraile. Ilustraciones de Velasco.

PORTADA DE NAVARRO RAMON

CASI TODO EL



Los dos siglos de la fundación del circo como espectáculo ecuestre-acrobático-cómico, que esa fue su primera denominación, se cumplieron en 1968. 1768 es la fecha en que el antiguo sargento de Dragones Philip Astley transforma en Londres lo que primero fueron exhibiciones de equitación en una función que se daba con intervención de gimnastas y de un *clown* llamado Burt. Al principio, en un terreno al aire libre, y, luego, en un gran barracón, cubierto con una lona.

En 1772 Astley trasladó sus caballos amaestrados, en sus tres especialidades: en libertad, adiestrados a la alta escuela y como soporte, a París, concretamente al barrio del Temple, y allí, en unión de los restantes artistas y de una exhibición de sombras chinescas (cuyos manipuladores en la jerga de la pista se llaman «ombrómanos»), levanta el llamado «Anfiteatro inglés». Así, pues, el circo, tal y como hoy lo entendemos, nació en Inglaterra y tomó carta de naturaleza en Francia, donde sería continuado por el famoso Laurent Franconi. Como anillos desprendidos de esa nebulosa inicial siguen luego en el resto de Europa, y después en América, otras célebres organizaciones donde se crean las grandes familias y las casi aristocráticas dinastías. Su enumeración sería demasiado larga. Citemos sólo a los Ducrow, Blondin, el «maromero», Baucher, Rancy, Renz, Caroli, Cristiani, Frediani, Fossets, Schumann, Strassburger, Bouglione, Briatore, Althoff, Sarrasani, Krone, Knie. En América el fabuloso promotor Barnum... En España tal vez el decano de los directores fue Feliú. Luego, Cortés, Micaela R. Alegría, Feijoo y, por supuesto, aunque procedentes del extranjero, Price y Parish, a los que en orden de antigüedad habría que mencionar otros muchos, tales como los Perezoff y los Aragón y los Guerra, los Carpi...

Pero todo esto no tiene nada que ver con la noción más antigua de lo circense, tan vieja como el mundo. Baste decir que existe un dibujo rupestre donde un cavernícola hace voltear sobre los pies

un tronco de árbol. ¡Ese sí que puede decirse que es el primer antipodista e icario, el primer «prestípedo» o exhibidor de habilidad con los pies!

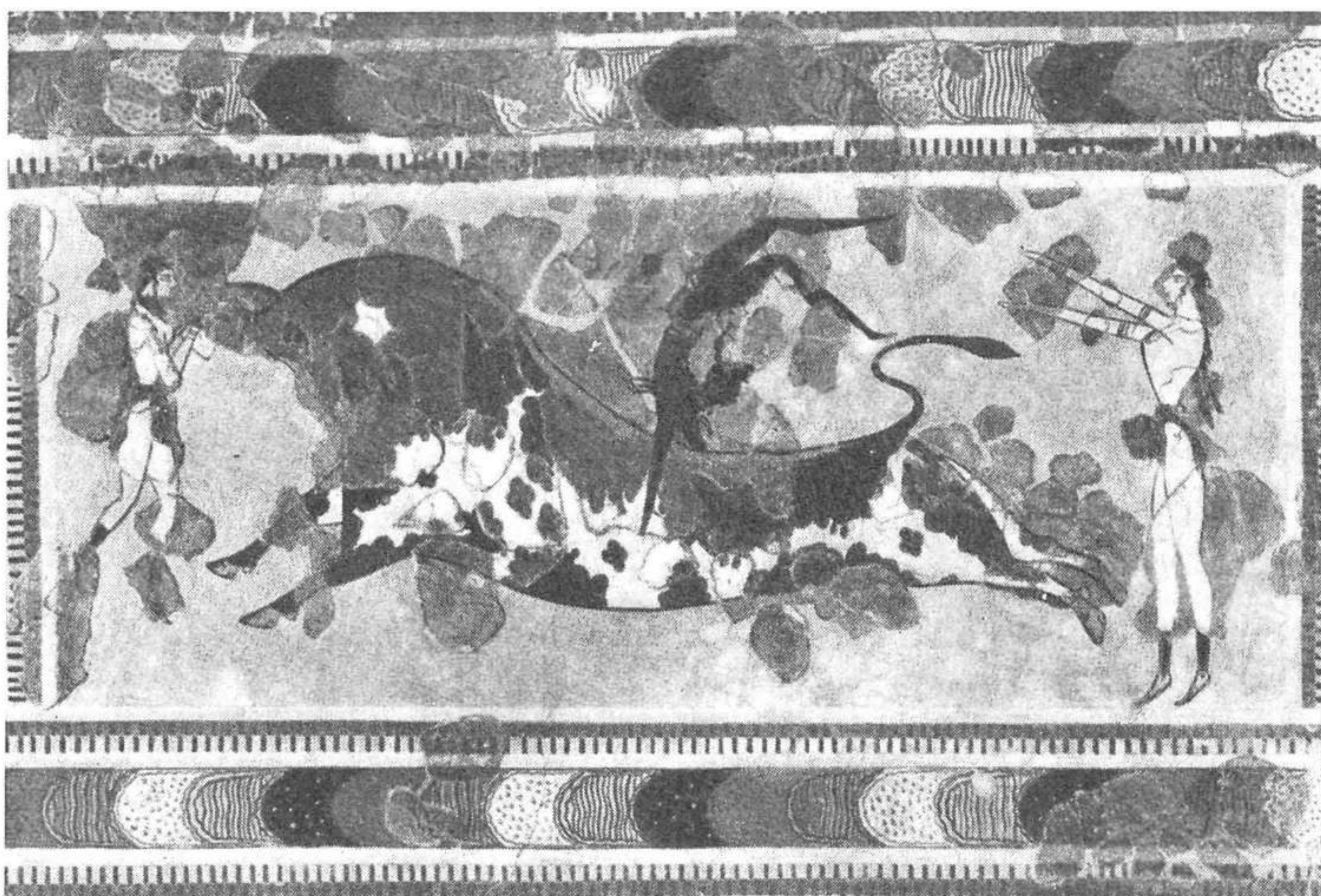
Oriente por un lado, desde los tiempos de Chis-Ka-He, el dios circense; Grecia y Roma, por otro, nos dan la medida de lo que fueron los ruedos olímpicos e imperiales con sus juegos y exhibiciones de destreza, agilidad y fuerza, con sus luchas y combates, como los de gladiadores, con animales feroces en la arena o con carreras de carros. Circos helénicos como el de Ampurias, o latinos como el de Tarragona o el de Mérida legaron a nuestro país sus huellas arqueológicas.

Volatineros, titiriteros, jugadores de manos (joculadores), chocarreros y truhanes (antes de llamarse «bobos» o «payasos») actúan en las plazas públicas y también —como los faranduleros— en los corrales o en los palacios. Son y representan la Edad Antigua y la Edad Media de la pista, antes de llegar a la fundación de Astley, de la que hablábamos al principio de estas líneas. Forzudos, equilibristas, saltadores, malabaristas y también domesticadores de animales diversos podemos verlos reproducidos en las piedras de los capiteles de las iglesias del románico-astur. ¿Por qué? Tal vez porque los canteros los tomaron como alegre motivo ornamental, tras haberse solazado con sus habilidades en los ruedos gozosos de las ferias.

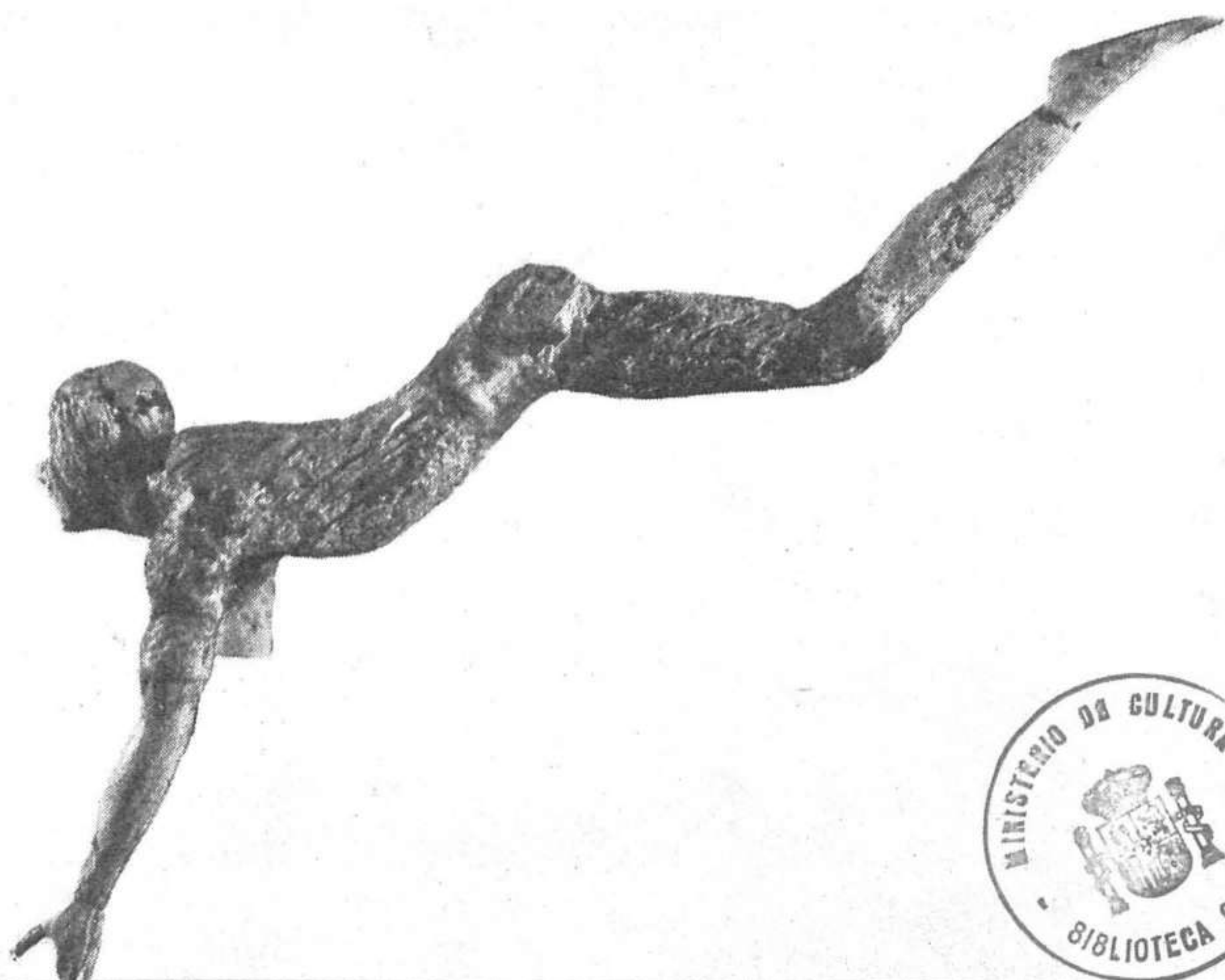
Gracias a las pacientes y nunca bien loadas investigaciones del inglés J. E. Varey, que en 1957 y en la editorial Revista de Occidente, publicó un libro de admirable documentación titulado *Los títeres en España*, conocemos los nombres de los antiguos y más populares saltimbanquis. En el siglo XVI: Luis de Barahona, Pedro de Sanceve, Capurio, Horatio Napolitano... En el XVII: Flaminio, Lorito Brecciola, Joan Luis Colomer, Juan de Videt, Juan de Losa, Salvador Palomo, Francisco de Morales, Cristóbal Dansen... En el XVIII: Manuel Cabañas, Nicolás Tirlaco, Félix Kinski, Juan Constantín, Tomás Palladini, Félix

SOBRE CIRCO

Por Alfredo MARQUERIE



Este es uno de los más antiguos juegos circenses: el salto al toro. Un fresco de hace treinta y seis siglos



En el Museo ateniense de Heraclión se exhibe este acróbata en marfil del siglo XVI antes de Cristo

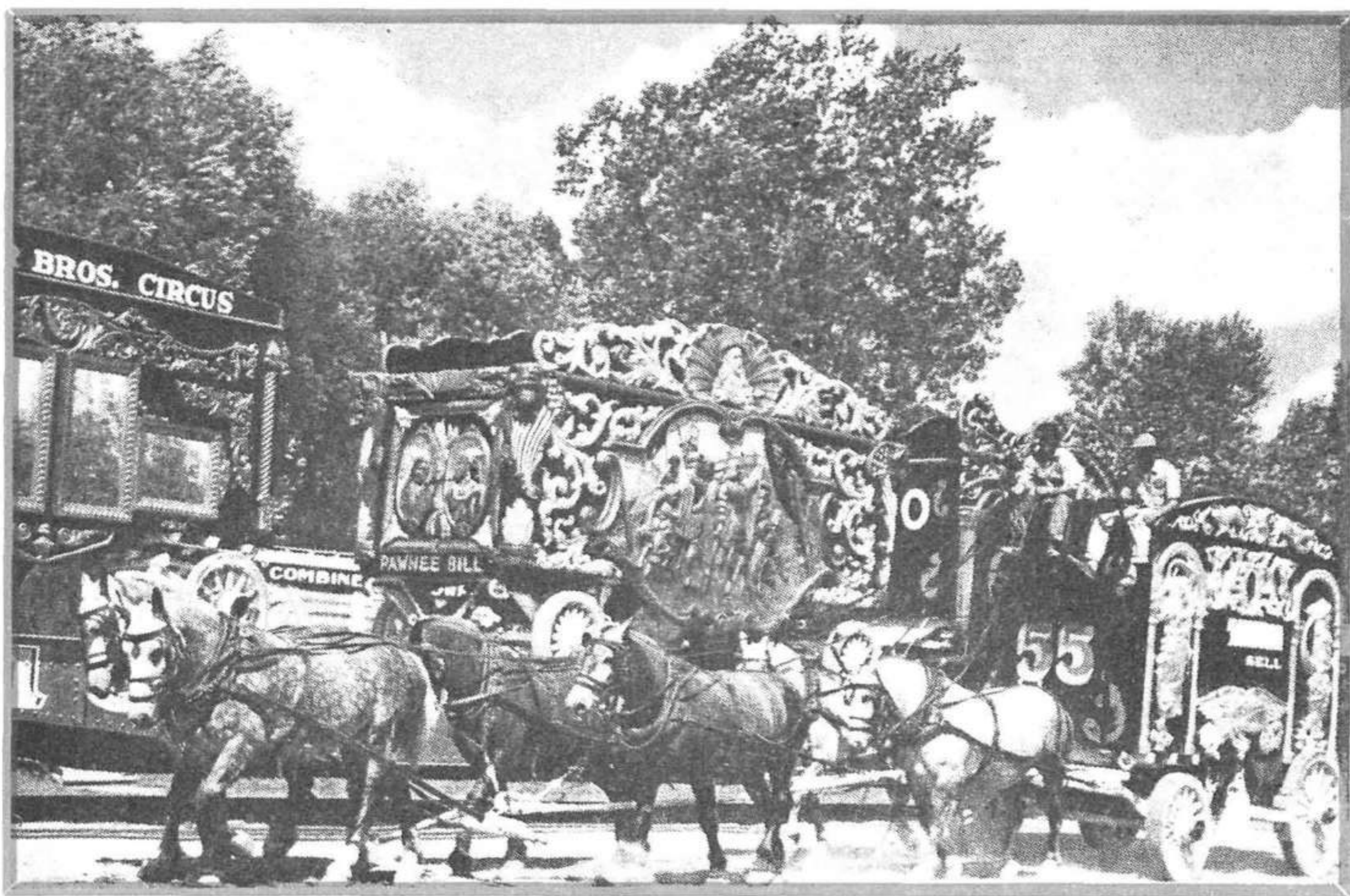


Ortiz, Félix Carbonero, Roque Berlanga, Cristóbal Franco, Francisco Pérez, Antonio Cortés... Hasta hace un siglo otros muchos, como Andrés Villave, Piculín, Valentín Corcuera, la señora Frascara, o el señor Philippe... Varey, incansable, infatigable, durante años y años se dedicó a buscar y rebuscar en archivos y protocolos y pudo salvar del olvido los apellidos o los mote de estos artistas que dejaron sus firmas al pie de contratos o de solicitudes de licencia para su actuación en los empolvados legajos de las corporaciones gremiales o municipales.

Algunos eran flamencos, italianos, polacos, franceses, húngaros, pero muchos españoles, fundamentalmente de Valencia, cuna de la acrobacia que conserva allí, fundamentalmente en Catarroja, los más nobles linajes de la pista, como en Madrid el popular barrio del Puente de Vallecas.

A comienzos del siglo XIX conoce nuestro país la organización de los circos ambulantes que alternan con los titiriteros de plazuela. Ya no es un tosco cuadrante de madera del que pende un trapezio ni un corro de espectadores sentados en el suelo o llevando cada uno su asiento lo que se ofrece a la luz de los candiles y luego del carburo. Son, acompañados de los correspondientes carromatos («roulottes», «caravanas»), verdaderas tiendas o carpas de dos o más palos, también llamadas «chapiteaux», con compañías ecuestres-cómico-acrobáticas a la manera del fundador Astley.

Para montar un circo ambulante lo primero que se hace es señalar con una cadena el diámetro. Una vez que está rastrillado el terreno se hincan los tableros que se van afirmando y ensamblando mediante los ganchos de hierro llamados riostras. Y después otros tableros con marchapiés, los del graderío, sostenidos por los puntales y las crucetas. Luego se elevan los mástiles izados por los cables o «vientos» y el «violín» o palo central de sujeción, mediante la ayuda de la polea doble o «madrina» y de las



garruchas restantes. Un aro de hierro servirá de base para la pista de madera, cuyo número de tableros dependerá de la dimensión que se le dé. La pista compone en conjunto un disco redondo: la «galleta». Nuevos andamiajes y tableros definen los cuartos de los artistas, el tabladillo o tribuna para los músicos, la taquilla... El esqueleto, la osamenta ya están perfilados. Las sillas son colocadas en círculos concéntricos. Lo último que se hace es izar las hojas del toldo. Es el momento —se ha dicho muchas veces, pero resulta inevitable repetirlo— en que el circo cobra su máximo parecido con un gran barco de vela en el cual los marineros, obedeciendo a las órdenes de un contramaestre, se disponen a cumplir exactamente todos y cada uno de los movimientos de la maniobra. En los grandes locales el simil es aún más acusado, puesto que hasta resuena, como en las cubiertas de las naves, el silbato mandón y conminatorio. Y por supuesto que, modernamente y en lujosa escala, no sólo colaboran en la instalación o en el desmontaje los elefantes, con específicas y concretas tareas, sino también los vehículos motorizados, que en un plazo de tiempo inverosímilmente corto, realizan toda clase de operaciones mecánicas. El personal de los montadores se reclutó durante muchos años en Checoslovaquia. Hoy en esas tareas participan hombres de todas las nacionalidades.

En 1827 actúa en Barcelona un circo francés instalado en los terrenos que hoy ocupa el Liceo, y en Madrid, por esas fechas, el de M. Avrillon, al final de la calle de Caballero de Gracia. A éste sucede el Olímpico de Paul Laribeau, que en 1843 se monta en la plaza de Santa Bárbara y luego en la plaza de la Lealtad. Desde el 24 de octubre de 1840 al 10 de enero de 1841 trabaja con enorme éxito el clown y saltador Jean Baptiste Auriol, que luego se traslada a Barcelona. El mismo Laribeau levanta, junto al convento madrileño de Góngora,

en lo que eran terrenos del Palacio Ducal de Trias, el Circo Paul o Circo Nuevo, que inaugura la Compañía de Tournaire.

Thomas Price vino a España en 1855 y funda su circo ambulante que se emplaza en distintos sitios de Madrid y de otras ciudades. Le sucede William Parish que, en 1867, edifica el circo en la madrileña plaza del Rey, que antes se llamó del Almirante. Las vicisitudes de este histórico local son conocidas, tanto bajo la dirección de William como la de su hijo Leonard. Después, bajo Sánchez Rexach —también empresario del Americano que se alzó en la plaza del Carmen— y bajo Perezoff, inmediatamente después de nuestra guerra y con la Empresa AES y la dirección de Juan Martínez Carcellé y después la de Feijoo-

Castilla, hasta que es demolido. Antonio Alvarez Barrios tiene escrita una monumental y completa «Historia de Price» que esperamos vea la luz alguna vez.

Otros circos famosos de Madrid fueron el Colón, el de Verano, el Rivas, el Alegría... En 1860 Cayetano Cisinelli inaugura en Barcelona su carpa del Gran Circo Real, y en 1879 su circo fijo «Alegría», con muchos años de historia, hasta la creación del Olympia, que se abre el 4 de diciembre de 1924 y cierra sus puertas, para ser derribado, el 28 de febrero de 1947. Alguna otra ciudad, como Palma de Mallorca, conserva la tradición del local donde puede alternar con el teatro el espectáculo de la pista, tradición que desgraciadamente se ha perdido.

En cuanto a los artistas circenses españoles, de un siglo a esta parte podemos, sin hipérbole, afirmar que son pariguales en cada género o especialidad a los mejores del mundo, aunque muchos de ellos actuaron o actúen con nombres exóticos. Recordemos entre los funámbulos a Araluz, Hervás, Ferroni, los Mijares. Caballistas como Feijoo, Díaz de Velasco, Manzano, Corzana... Domadores de fieras como Malleu, o la Pilarica —aragonesa—, o Jesús Vargas —riojano—. También Manzano fue domador de toros bravos y tuvo brillantes discípulos como los Murillo. Coll —con Vargas en su segunda época— descolló en el amaestramiento de simios. Feliú y Galindo en el de los perros. Guillermo, en pájaros, y la señorita Feliú, en canes y palomas. Ventrilocuos como Juliano Sanz, Balder, D'Anselmi y Felipe y Wences Moreno crearon una brillante escuela de la que se han prolongado también modalidades femeninas. Así miss Baron y Mari Carmen.



Gimnastas hay y hubo legión hispánica: desde la Bella Madrileña y las Hermanas García hasta Adriana, los Picot, los Borza, emparentados con los Carpi y los Ferroni. Saltadores como los Méndez, los Cristiani, Balaguer Medrano, Polo Andréu, Wernoff, los Elrado-Olt, los Mula, los Alvarez, los Ferrer, los Aragón y algunos miembros de los Frediani, que nacieron aquí o son españoles.

En la Real Sociedad Gimnástica Española, o en el Retiro y la Moncloa, aprendieron su acrobacia los Piters, Briani, Gabriel, los Vallecas, Casanova, Andrés Rodríguez, los Castilla, Carrillo, el Pajarito, el Moreno, el Madriles y sus sobrinos, los Salobral, el Bendicho—fallecido recientemente, esposo de la trapicista Celia y padre de toda una dinastía—, los Mari-San, Joaquín Navarro, Orive, Guzmán, Germán, Gómez-Juárez, los hermanos Alvarez, Sánchez Vital, los Casanueva, Mora y Población, los Gutiérrez, Armando y Zerep, por citar sólo a unos cuantos. Cada uno de estos nombres lleva prendida en su vida una auténtica novela.

Los hijos de Rico y Alex crearon una modalidad de malabarismo fulgurante, rival de las de los Perezoff, Rastellini (hijo de Miguelín y hoy profesor del circo de la Ciudad de los Muchachos del Padre Silva) con sus hermanos y hermanas, los hijos de Pedro Gutiérrez, el hijo de Eduardini figuran en la vanguardia de los «jongleurs» (alguno ha ganado el premio italiano Rastelli). Y en la prestigiosidad e ilusionismo, al lado de otros muchos magos, no es posible olvidar a José Gili «Flores», maestro de maestros e inventor del «cigarrillo eléctrico».

La familia Arriola contó entre los mejores de la «cama elástica», y la familia Segura dio para el mundo del equilibrio artistas fenomenales, entre los que hay antipodistas e icarios, astros como «Titos», el as de los altos sobre cabeza, Atilina y la genial «Pinito del Oro» (a veces surge, en solitario, es decir, fuera del ambiente circense un genio de la pista como Monroe, campeón del rulo, que era un *guaje* de mina en Asturias; pero en general lo que predomina son, como ya queda dicho, las dinastías).

Cerca de treinta circos ambulantes había en España hace unos años. Hoy sólo sobreviven una media docena. Los han asesinado los altos precios que cobran los ayuntamientos por el alquiler de los terrenos. También en el extranjero han perecido organizaciones tan fabulosas como la de Mills en Inglaterra, la de Schumann en Copenhague, la de Amar en Francia... Pero, a pesar de todo, el mejor espectáculo del mundo sigue y seguirá subsistiendo. Y sigue fiel a su tópico y eterno lema del «más difícil todavía»...

No hemos dicho nada sobre los payasos, y concretamente sobre los españoles. Esto será objeto de un próximo artículo que la gentileza del director de esta revista me ha pedido y que estoy escribiendo. Gracias.



el mundo de LAS ANECDOTAS

de todos un poco

★ Francisco García Pavón leía todos los días un anuncio en el que se decía: «Se vende este panteón.» Anuncio que, por lo visto, no produjo el efecto debido, hasta que se cambió por otro, un poco más explícito, en que se aclaraba: «Se vende panteón totalmente vacío.»

* * *

★ —Es un hombre tan rico—se dice de un marqués, gran aficionado a la literatura y al arte—, que cuando no tiene nada que estrenar en las fiestas sociales, estrena peluquín...

* * *

★ Rafael Laínez Alcalá fue discípulo de francés de don Antonio Machado en el Instituto de Baeza. Cuando el conocido estudioso del arte y poeta tenía bastante con su devoción machadesca, no concebía que existiese otro poeta, además de su catedrático, que el nicaragüense Rubén. En un aparte de cierta clase, que Rafael recuerda como algo difícilmente olvidable, don Antonio insistió sobre el alumno, diciéndole:

—Hay otros también... Hay otros...

Y un día el discípulo de francés y poeta en ciernes se sorprendió de la humildad con que Antonio Machado ponía en sus manos el *Diario de un poeta recién casado*, del entonces casi desconocido Juan Ramón Jiménez.

* * *

★ En una reciente comida en homenaje a Mariemma, alguien celebraba su extraordinaria experiencia y lo conveniente que la misma le resultará en sus funciones de profesora del Conservatorio.

—En particular, porque en este caso la experiencia es una llama que sólo alumbrá quemando...

★ Se pasaba en televisión la escena correspondiente de una de esas novelas que forzosamente se resuelven en abrazos y lágrimas. El grupo de actores, convertido en forzosos espectadores de sus restantes compañeros, se sintieron admirados noblemente de la interpretación de una dama joven, impecable a la hora de actuar:

—¡Tiene muchas tablas, y borda la escena...!—comentó la actriz más veterana del cuadro.

—Yo creo que lo que tiene son muchos focos—opinó la más joven—, y por eso le sale fenomenal...

* * *

★ —Lo molesto de quienes se pierden, por ejemplo: de ese pedante que sólo escribió un par de libros, y no ha vuelto a hacer otra cosa—dijo el equilibrado—, es cuando al hablar de su propia persona, se incluye además en el grupo de «los que no tienen nada que perder»...

* * *

★ —Mi novela—anticipaba el autor, acostumbrado a los grandes éxitos—va a ser en la actual circunstancia menos social que metafísica...

—¡Pues ten mucho cuidado...!—le aconsejó el profesional, socarrón y perdonavidas—. La metafísica, según dijo Voltaire, no es en general más que la novela del alma. Y esta novela no es tan divertida como *Las mil y una noches*.

* * *

★ Ors, siempre que en las tertulias se actualizaba la figura de Rabrindanath Tagore, solía decir, como obsesionado:

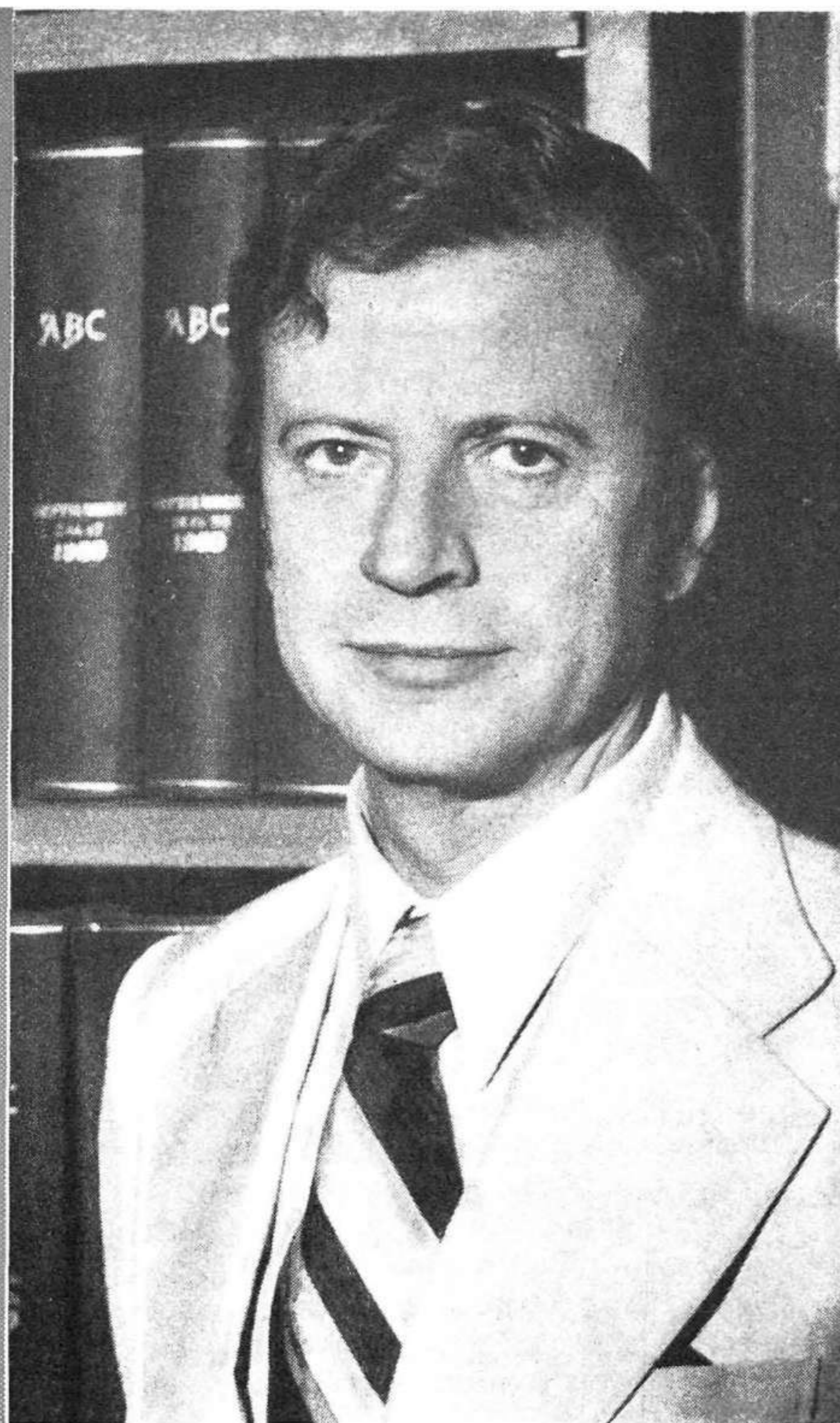
—¡Confusionismo y... turrú...!

COJUELO

MANUEL FERRAND

O UNA BIPOLARIDAD NOVELISTICA

Por Juan de Dios RUIZ-COPETE



LA sensibilidad europea de este siglo, la sensibilidad novelística se entiende, incapaz de superar las cotas a que, como género epopéyico fue alzado por Balzac, Dickens, Flaubert, hubo de buscar la ruptura como única forma de continuidad. A esta faena se aplicaron, cada uno con su peculiar procedimiento, Joyce, Kafka, Faulkner, por no citar sino a los grandes, extendiendo la ruptura no sólo a la vertiente de la técnica, sino también a la psicoestructural, llevando la cosa, en ocasiones, a sus situaciones límites: unas veces al desgarramiento psicológico, otras al orden mental del caos, otras a la desintegración. Pocas veces, históricamente considerado, el péndulo de la creación se detuvo en el fiel. Pocas veces por fortuna, porque ello hubiera significado detenerse en una estática equidistancia definitivamente contraria al natural avance positivo de la biología literaria. Biología que, a veces—son los infartos de la historia—, interrumpe su propio proceso provocando con la ruptura traumatismos de los que se recupera con dificultad. Tal el de nuestro siglo, donde una civilización apoyada en un racionalismo impuro abdica, de golpe, de esa vía de interpretación para bucear metafísico, sin afán trascendente en los presupuestos nada asépticos del desarrollo material. El resul-

tado está a la vista: la anarquía doctrinal y, como consecuencia, la confusión. Una confusión redonda y pertinaz—a cuya ceremonia tanto contribuye la crítica aventurera—, que está reclamando con urgencia el campanillazo enérgico y esclarecedor sobre el dogma y la liturgia de la novela. Orden y límites, por supuesto que compatibles con las distintas, con las innumerables formas de narrar, que se avendrían a una coexistencia pacífica e integradora.

A la vista de esta situación literaria, que uno procura, dentro de su provincianismo inalienable y naturalmente que reducida a sus linderos más domésticos, observarla de cerca, raro es que el buen arte narrativo no se dé, en esta hora, como encubierto en una alquimia de lenguaje, en un experimentalismo estructural con propósitos—casi nunca logrados—de soluciones renovadoras. Al crítico corresponde, pues, hoy más que nunca, diseccionar ese cuerpo de fórmulas y extraer todo lo que en él exista de auténtico ejercicio de conquista—o de reconquista—válida.

DEL REALISMO AL SIMBOLISMO

Planteamos esta consideración previa ante la curiosa y galopan-

te ejecutoria de un novelista, Manuel Ferrand, que, a escasos años de su debut en el oficio, ya exige por complejidad intrínseca atención esclarecedora, que ya acusa, no más empezar, los caracteres típicos de un ejercicio polémico, como encubrir bajo una apariencia de frivolidad, bajo una construcción libre de dogmas de estructura, intenciones de serio y honrado esfuerzo espiritual.

Nacido en 1925, no publica su primera novela hasta 1966. Es decir, a los cuarenta y un años. Esto significa que llegó tarde al quehacer novelístico; tarde, si para estimar una ejecutoria se toma el no siempre certero barómetro de la cronología; a su tiempo, si se atiende a una valoración intrínseca por encima de cualquier otra circunstancia. Tarde y todo, y sin una abrumadora obra de creación—cinco novelas a la fecha, que en función de su corto período de ejercicio activo, siete años, tampoco es mala marca—, ya es posible advertir dos etapas o, si se prefiere, una bipolaridad de intenciones que si viene a corresponderse con dos etapas distintas y sucesivas tampoco quiere decir que sus respectivos caracteres se excluyan entre sí. Hegemónico el realismo crítico en el primer período—*El otro bando*, *Con la noche a cuestas*, *La sotana colgada*—y pre-

dominante el imaginismo simbólico en el segundo—*Fábulas sin remedio*, *Aventuras y desventuras del caballero Gaiferos*—en el trasfondo de ambos ciclos hay como una intención testimonial que, sobre una común instrumentalización irónica, actúa de aglutinador de una sutil esencialidad narrativa.

Si viniéramos obligados, de principio, a un categórico pronunciamiento delimitativo, diríamos que todo el primer tramo está matizado por un concretismo narrativo de clara ubicación meridional—las dos primeras novelas no sólo tratan una realidad de los hombres del Sur, sino que están próximas al tinte negro de una Andalucía trágica—, y el segundo por un imaginismo poético, un principio de evasión fabuladora que comporta, asimismo, una deliberada dosis de crítica sociológica, también de ubicación preferentemente sureña.

UN INTENTO EPIGONAL

No constituye ningún tipo de descubrimiento afirmar que en el país la novela tiene una vieja y preclara tradición realista de la que difícilmente se separa y a cuyo surco nutricio no hace sino

retornar apenas lo permiten los ciclos de la historia. El primer aldabonazo tremendista de nuestra primera realidad posbélica —*La familia de Pascual Duarte* (Cela), *Nada* (Carmen Laforet)— no era una gratuita coincidencia eventual, sino el tironazo a una secular expresión realista en su vertiente menos noble que afloraba a la superficie de aquella realidad como reacción a la corriente retórica y deshumanizadora del género que ya venía de lejos y que el trauma de la guerra civil no hizo sino guillotinar.

Estricto —cualitativamente— aquel primer brote inicial; mucho más nutrido pasada, recién pasada la raya generacional del medio siglo en donde alcanza —cuantitativamente— su cota más alta, no podían faltar los devotos epigonales. Ferrand, novelista tardío, iba a ser, y con todo decoro desde su primera novela, en la que demuestra haber superado con decisión la obligada etapa de aprendizaje que todo género requiere, uno de ellos.

DEL BANDO DEL SUBDESARROLLO

Esta primera novela —*El otro bando* (Edit. Garbo, Barcelona, 1967)— advenía de la mano de un premio de no corta andadura, aunque más bien de ecos estrictos: El Elisenda de Montcada. En ella, Ferrand, sobre la trama argumental de un homicidio cometido por el hijo de un marqués en la persona de un honrado bracero de su finca, enclavada ésta en las cercanías de un pueblecito próximo a Sevilla, en pleno corazón del Aljarafe, monta la obra, por cuyo trasfondo corre un venero de irónico pesimismo existencial y por su superficie una deliberada denuncia contra el subdesarrollo andaluz.

Sin incurrir en los extremismos ideológicos, a que tan proclive fue la novela sociorrealista de la década de los cincuenta, Ferrand toma aquí partido por los derechos del hombre del trabajo áspero y duro de la tierra y, abordando el atraso de la vida rural, el conservadurismo hermético del rico de pueblo que no tiene otro norte que la lluvia a tiempo para sus aranzadas y sus olivos y que el gañán no pase de jornales de hambre, no parece hegemónico, empero, el propósito de retar a unas estructuras sociopolíticas que, admitidas, se dan como escépticamente consumadas. Es el aspecto social, sí, el que a Ferrand importa para destacar, cuya vertiente hace pasar todo un censo de personajes —el alcalde, el médico, el cacique, el erudito, el cura, la solterona, la prostituta—, que con su testimonio de vida asiste, en la víspera de las fiestas patronales, en pleno verano caliginoso y abrasador del Sur, al insólito acontecimiento de un suceso criminal.

Como inconfundible novela neorrealista, es la relación del

hombre frente a la estructura social a la que pertenece, en la que se halla inmerso, lo que constituye su núcleo, que no es otro, pese a su aparente problemática andaluza, que el abarcador y ambicioso tema de la claudicación del hombre. Bajo un supuesto de ética profesional —el del médico del pueblo en la opción de sostener la verdad de unos hechos aun a riesgo de su propia proscripción por cobardía ante los grillos de la vida—, Ferrand aborda el problema del hombre en el trance de su honor: o la dignidad o el fraude.

DEL CAMPO A LA CIUDAD

No renuncia Ferrand en su segundo intento novelístico, *Con la noche auestas* (Edit. Planeta, Barcelona, 1968), su vigorosa raíz realista. Tampoco abdica del territorialismo andaluz que traslada, ahora, del pequeño mundo rural de *El otro bando* al vivir sórdido y escéptico de unos seres humildes —Tirso, el guarda noc-



nequista— dan, con el estilete de su coloquio, un corte sin profundidad, pero sinceramente, a la vida que pasa ante ellos, a la sociedad que van viendo desde su nocturno observatorio. A fuerza de noches compartidas en la garita de la obra, al calor de una fogata que los dos hombres avivan cuando el frío se cuele por las rendijas de la lona, a fuerza



Manuel Ferrand con Julio Manegat y Manuel Barrios

turno de una obra en construcción; Castro, el sereno lisiado del distrito— que para más contraste de su mustia existencia el novelista los sitúa en un barrio residencial de Sevilla.

Este clima situacional, de contrapunto, parece necesario para, a su través, catalizar un género de vida que antes que nada aspira a orear las vísceras de una sociedad injusta y, a su socaire, la de una realidad entre boba y empecatada, entre frívola e inmoral de uno de sus barrios burgueses.

Unos hechos —reales o irreales—, los que creaban el recuerdo o la fantasía de Castro refiriéndose a su tierra gallega, son el punto de arranque de las conversaciones de estos dos hombres que, al tiempo que trazan las líneas de sus vulgares peripicias vitales —Tirso, el guarda, es un tipo áspero y huraño, rebotado del campo que, por mor de la suerte, hubo de abandonar; Castro, el sereno, es un gallego fantasioso, entre ingenuo y se-

de pitillos, de soledad, se va soldando, más que una amistad, una aproximación, una compañía que va dejando, en el diálogo el testimonio del vivir que les circunda.

POR LA VIA DE LA SENCILLEZ

Sin estridencia argumental, sin complejidades psicológicas ni sociológicas, sin aguafuertes, sólo con la abrumadora verdad diaria de la vida, con su lacerante monotonía —un accidente de automóvil, el extravío de una cartera conteniendo dinero— se desemboca a un final súbito y brutal —el hundimiento de la casa en construcción—, no por brutal y lógico menos sorprendente.

Persistiendo, pues, el matiz social en la intención y en la textura —débese insistir en que la línea anecdótica está vista desde la modesta perspectiva de unos

hombres vulgares, derrotados— no hay en la narración el griterío propio de las novelas de este corte. Una estimación directa de la realidad, sí, incluso cierto simplismo narrativo en los que se apoya su estimable carga de denuncia, esta vez dirigida contra una ciudad —Sevilla— excesivamente compleja y literaturizada, tónica de colorismo y falsedades, frente a los cuales Ferrand conspira con uno de los medios más demoledores e incisivos: la ironía.

Sobria de construcción y de estilo, limpia, sin tecnicismos ni otro tipo de complicaciones, el relato viene a poner de relieve, de nuevo, las constantes novelísticas de Ferrand, y entre ellas, la del antihéroe. Atento a su época, el autor sabe que la novela ha renunciado, al menos de momento, a la exaltación heroica del personaje, a la épica de los hechos y que, en su lugar, una humanidad difusa, sin perfiles, gris, se sitúa con todas las funciones de protagonismo.

UNA LOABLE EQUIDISTANCIA

Tercera novela en el orden cronológico de sus publicaciones es la primera que irrumpe al ruedo narrativo sin un premio previo. Si para el crítico esta circunstancia de los premios tuviera validez sustantiva, qué duda cabe que —dos novelas, dos premios, y uno de la importante dotación económica de un «Planeta»— esta tercera obra, *La sotana colgada* (Edit. Planeta, Barcelona, 1971), nos hubiera dado al autor, y por supuesto al libro, previamente homologado por estimativas ajenas. Mas como no solemos seguir, dentro de nuestra modestia crítica, opiniones marcadas, la accidentalidad de un galardón, cualquiera que éste sea —que nadie apunte torvamente a los de marchamo comercial— no sirve a nuestra diagnosis, sino en la mínima medida en que establece una referencia, una mera circunstancia, que hay que tener en cuenta, pero nada más.

Otra cuestión, ésta más importante, sí nos urge plantear: publicada esta novela en 1971, abordando con valentía una temática viva y sobre una estructura narrativa no audaz del todo, pero tampoco excesivamente tradicional, ¿qué viene a significar en aquel entorno novelístico? ¿Coloca a Ferrand en una línea de vanguardia dentro del amplio espectro de la «nueva novela», según la estimación de un Blösch-Mitchel, por ejemplo; o hay que incluirlo entre los conservadores del género?

Si tomamos como base una situación como aquélla, como la actual, crítica en cuanto que el mundo de la novela fluctúa de continuo entre un estado posicional que rechaza los propios elementos que tradicionalmente se han venido considerando como constitutivos de la obra literaria y, otro tan rigurosamente veterado que roza lo envejecido, lo estático, lo manierístico, es ob-

vio que *La sotana colgada* —título no muy afortunado, pero que transmite toda la sugestión a que aspira su contenido—, debe instalarse en un moderado punto de equidistancia. Si por concepción estructural, por pretensión ensayística—al abordar una temática viva y compleja, tal la de la fe religiosa como base de una metafísica, como elemento vivificador de una filosofía—, tenía que comportar cierto ensayismo y, sobre todo, por el evidente desplazamiento de la linealidad narrativa hacia un circular y obsesivo tratamiento del tema—en el fondo un serio intento de aproximación a la conciencia del ser en el momento crítico de perder una de las bases sustentadoras de su razón de existir—se está, desde luego, ante una novela claramente inmersa en la nueva fórmula—aparte otros signos externos menos definitorios como el diálogo interior, la continua trasposición de los elementos personales del relato—; por causa de ese mismo tratamiento, que no quiere romper del todo con un desarrollo argumental y la manera de resolverlo, unitaria y conflictiva, sin desenlace, se está ante una novela clásica.

UN TEMA VIVO

Temáticamente, el relato acierta en la diana de la problemática que plantea: la de un joven sacerdote que empieza a experimentar la íntima vacilación de sus convicciones, pero no como parecería lógico en un hombre en pleno empuje de la vida, por la llamada del sexo, ni siquiera, como también parecería lógico, por la pérdida de la fe, sino por la quiebra de la esperanza al comprobar cómo se demuelen los soportes sobre los que él cree que se sustenta la vigencia—y la eficacia—de una doctrina, de una filosofía.

Consecuencia de este planteamiento se aborda otra problemática más concreta: la del clero en una conjuntura crítica y conflictiva como la de este momento histórico de confusión dogmática y mental.

Para abarcar la cuestión en todas sus posibles perspectivas, o en su mayoría, Ferrand hace incidir en el relato a curas de casi todas las tendencias ideológicas y de conducta, pre y posconciliares, talaes y antitales, a los que confunde—y a los que no—el Evangelio con «El capital», a Carlos Marx con Cristo. Y todo en el ambiente de una sociedad, la nuestra, en un barrio residencial en una gran ciudad, con universitarios, drogadictos, niños tarabanas, whiskerías y pisos dedicados al rito alienante de la droga. Clima que el autor, periodista y atento oteador de la vida, bien demuestra conocer.

Ahora bien, por lo que antecede parecería que lo que prevalece en la narración es un planteamiento sociológico. Y no; lo que en la novela se aborda es un caso personal de conciencia, un

EL OTRO BANDO

MANUEL FERRAND

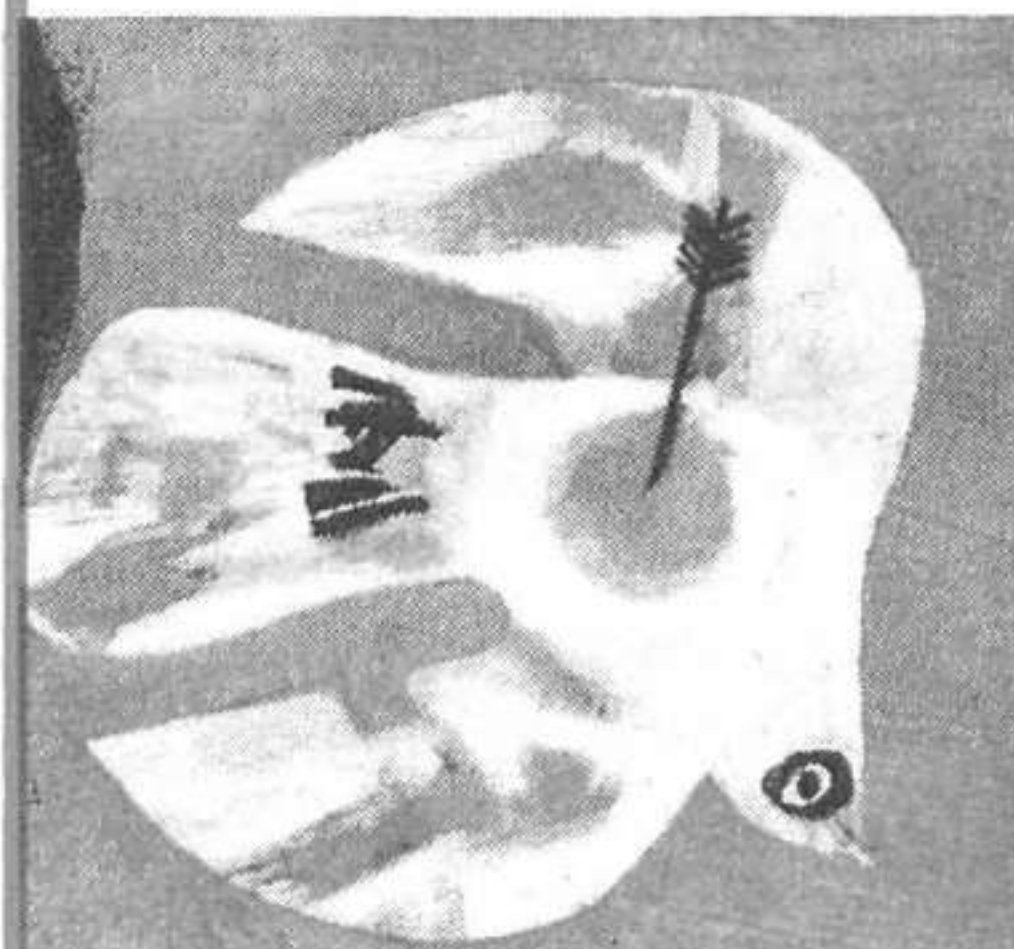


Premio Elisenda de Montcada



MANUEL FERRAND
QUEBRANTO Y VENTURA
DEL CABALLERO
GAIFEROS

manuel ferrand fábulas sin remedio



manuel ferrand
la sotana colgada

carácter en el trance de su frustración, de su desesperanza, claro es que para su desarrollo el autor ha tenido que echar sobre el tapete del relato un contorno de vida. Y lo aprovecha—la novela puede quedar como un válido testimonio de sociología de un momento histórico crucial—para ir contra los tópicos, los mitos, los pseudodogmatismos y el progresismo epidérmico de los *snoobs* que aspiran antes a la espectacularidad que a los serenos y auténticos avances de la historia. Pero es un caso individual de conciencia—insistimos—el del padre Miguel ante la desesperanza, ante una realidad sensitiva que, por encima de toda reflexión, le estalla en los ojos, colocándole en sus adentros cuando ya el desaliento y la frustración le minaban su estructura íntima.

Sí conviene destacar—lo exige el carácter de la problemática del libro—que Ferrand se proyecta sobre el tema con seriedad, de una manera resposada y madura, sin la osadía del irresponsable, sin la parcialidad del tendencioso o el indocumentado. Consecuencia de ello es que testifica con veracidad dejando en el relato la musculosa vibración del conflicto interior de un hombre que se creyó llamado a una misión suprema entre los hombres y que empezó a sentir los síntomas de la frustración al tiempo en que se le seccionan las apoyaturas de la esperanza.

TRAYECTORIA Y ESTILO

¿Hay en este tercer tranco un cambio en la ejecutoria novelística de Manuel Ferrand? No. Una lógica superación, sí. De contar una «historia» como hace en *El otro bando* o *Con la noche a cuestas*, prescindiendo, ahora, de las implicaciones sociológicas en una y otra, pasa a una obra de tesis, de cierta envergadura ensayística. El buen arranque del relato, que prolonga hasta casi mediado el paginaje, no se culmina empero, no se redondea, aunque mantiene, sí, por razón de volver obsesivamente al tema, un vitalismo ágil y, en ocasiones, brillante. Se nota aquí, también, y no para su demérito, su condición de periodista, su larga andadura en este oficio. Mas por encima de toda disección estricta, Ferrand demuestra dos cosas importantes: madurez novelística y madurez mental. Acaso para lograr definitivamente lo primero deba volcar sobre la prosa—a veces fría, a veces brillante y siempre limpiamente cortada—más empuje, más gargazón idiomática, más acumulación barroca.

La madurez mental la demuestra al adoptar ante una temática tan polémica y delicuescente la actitud equilibrada de un hombre lejano ya por años y experiencia de las fanáticas exaltaciones y los mitos, lo que tampoco impide, por otra parte, que en pro de una tesis positiva descargue en la novela por boca del padre Miguel toda una artillería de argumentos.

¿UN JUEGO DE ANECDOTAS?

Iniciadora de la vertiente imaginista de Ferrand, hay que empezar preguntándose: ¿Obra con validez intrínseca esta *Fábula sin remedio* (Edit. Planeta, Barcelona, 1972) o libro para justificar la mera presencia?

Si en 1965 la creación novelística de Ferrand era, por nonata, desconocida; si en 1966 era, pese a un premio el Elisenda de Montcada, una incógnita, y en 1968, con el premio «Planeta», una esperanzadora promesa, en 1971 se convirtió con *La sotana colgada* en una reveladora realidad. Nada, en un orden categórico, vienen a suponer estas «Fábulas», mas, sin propasar—porque tampoco parece que fuera esa la intención del novelista—valores absolutos, cumple con la mejor dignidad no sólo una función de presencia—que todo autor por disciplina debe mantener—, sino un loable intento experimental en el orden específico en el que Ferrand, pese al general desprestigio del género corto, no debiera abandonar. Un libro así, múltiple en su realización narrativa, lo puede ejecutar quien posee en buena dosis los recursos del oficio de escribir. Además de un cierto interés en la anécdota, que en cada relato responde como a una misma gravitación unitaria, en el libro el aliciente de un juego retórico sin la necesidad de descoyuntar el lenguaje o de someter la sintaxis al trauma de los nuevos vientos gramaticales.

DIVISION. ESTRUCTURA. LIMITES

Dividido en dos partes, la primera, más uniforme, está integrada por ocho relatos y una «autobiografía», y la segunda, variopinta, heterogénea, por unos breves apólogos—nueve en total—, un apunte impresionista sobre dos pintores—Hugo van der Goes y Vicent Van Gogh—, y la fábula dialogada, escenificable, que da título al libro.

Existe una obra literaria—esto es explícitamente visible a poco que se aplique una elemental observación—que para su autor supone una disciplina, llegar a su culminación representa como liberarse de un dogal, como liberarse de una larga opresión lacerante; existe otra, en cambio, que da la impresión de haber sido para su autor como un paseo, como un recreo gozoso. Pues bien, sin que esta somera estimación suponga prejuzgar unos valores cualitativos que se dan en una y otra porque, en definitiva, éstos no dependen de la tensión de su proceso de realización, en *Fábulas sin remedio* se ve ese divertimento del autor, ese juego acrobático que excluyendo previamente toda intensidad de sistemática mental, todo propósito de profunda aventura intelectual, interesa precisamente por lo que tiene de frivolidad temática, de ejercicio del lenguaje, de construcción expresiva.

Nadie puede negar que esto comporta un riesgo más en este caso, reducido el esquema narrativo a su simplicidad más desnuda y oscilando el autor entre lo real y lo imaginativo no sólo se salva este riesgo, sino que se salva, a veces, con brillantez, haciendo que el medio de expresión y su estructura estética soporten bien todo el montaje del relato.

RESPUESTA A UNA NOVELISTICA

Sin proclamarse el crítico exclusivamente partidario—cómo habría de hacerlo si es notoria su proclividad hacia la convivencia de las múltiples formas lícitas de narrar—de la mera literatura de evasión, sí cree en la legitimidad de una narrativa aséptica y no tanto por lo que pueda compor-

Carlos, que por sanar la su quijada, quebrada como consecuencia de una inconfesable aventura de amor por los caballetes de un tejado, recorre medio mundo en busca de galenos de alcurnia y curanderos diestros en la cirugía del rostro que le avien tan visible desperfecto.

En su prolija singladura por todos los confines del mundo conocido arriba a los más insólitos lugares y es sujeto—por activa y por pasiva—de los lances más peregrinos, entre los que no faltan, cómo habían de faltar, las demostraciones de un machismo envidiable, que más parecería de un reprimido y continente celtibero hipersexual que de un apático temperamento galo.

Como ya tardara el hombre en retornar al lar de su coyunda, por la mucha querencia que encontrara siempre en todas las geografías que hollara, Melisenda, su dama, se echa en su busca

De los conocidos ciclos de la novela caballeresca, Ferrand opta por el modelo carolingio con raíz en la vieja estampa del *Retablo de Maese Pedro*, pero con frecuentes alusiones a los héroes—Merlín, el rey Arturo, Parcial, los caballeros de la Tabla Redonda—de la caballeresca bretona. No incurre, cuando hubiera sido justificable, en la exaltación del tipo carpetovetónico.

Una novedad, pues, es la revelación de Manuel Ferrand como un buen épico, a la usanza de la vieja crónica que carga la suerte del retoricismo romancesco cuando la narración lo requiere y deja el lenguaje escueto, aunque fiel a la ironía arcaizante, cuando la aventura se hace por sí misma fuerte y atractiva.

COTA Y COMENTARIO

Decía Hegel que la filosofía no es sino el tiempo en que fue escrita condensado en pensamiento. La transmutación histórica que supone este ejercicio constituye—digamos simplificando—o una actualización de la vieja mentalidad narrativa o un retorno al pasado sin abdicar del perspectivismo que la aventura suministra hoy.

EL PESO DE LA PURPURA

Ferrand arranca—ya se ha dicho—en 1966 con *El otro bando*, que obtuvo el Premio Elisenda de Montcada. Dos años después consiguió el Planeta con su segunda novela *Con la noche a cuestas*. Desde ese momento su nombre saltó a la popularidad y sobre él se trazó la crítica, tanto la tradicionalmente hostil a estos premios y a su casa editorial como la independiente, un plan de curiosa, incluso de morbosa expectativa.

Pues bien, ante esto que tantas veces es determinante en la vida de un escritor o disparándolo hacia lo eterno o yugulándolo para el olvido perdurable, hay que preguntarse: ¿Escribe Ferrand a partir de aquella novela con el pulso un tanto cohibido por el peso de un premio tan cuantitativo como el Planeta, la vista fija, por esa razón, en una crítica predispuesta en su mayoría a la indiscriminatoria hostilidad? Sí, nos atreveríamos a proclamar. Porque si siempre la normal actitud del escritor ante la crítica es la de la incómoda desconfianza, en casos como éste la crítica suele agudizar su incomodidad.

Raimond Jean sostiene, y así es, que la situación del escritor frente al crítico es incómoda y peligrosa, y esta incomodidad se debe, sin duda, a que las relaciones del crítico con la obra son, por definición, ofensivas—si no agresivas—, incluso cuando se disfrazan bajo las vestiduras de la más evidente simpatía.

acompañada de once dueñas, todas ataviadas con disfraz de sexo fuerte para evitar en el periplo acosos y fogosidades de galanes y enconadizos; y no son mínimas las aventuras en que incurren por su parte, deliberadamente unas, otras sobrevenidas sin el menor propósito.

MODOS E INTENCIONES

Ferrand, en el relato, no circunscribe su quehacer a un ejercicio de lenguaje arcaizante, por cierto de una rica y extraña fidelidad, sino a la intención de ironizar un esplendor caballeresco, y a todos los ingredientes característicos del género desde la exaltación heroico-amorosa del personaje, más legendaria que real, hasta la audacia de sus aventuras, casi todas, como es natural, inverosímiles.

tar de intrascendencia, sino por lo que puede suponer de tronera, por lo que viene a suministrar de aire puro a un ambiente por lo general contaminado, enrarecido de complejidades ideológicas y esnobismos estructurales. Y aunque aquélla fuera la intención del novelista, la de servir un rato a la frivolidad—en el breve prólogo del libro así se declara—no quedó la cosa en un simple juego de anécdotas, en un mero ejercicio de literatura épica. Tras su fachada de liviandad se cobija una intención mucho más seria: toda una respuesta a la novelística del antihéroe.

RETORNO A UNA EPICA

Una respuesta a la literatura del antihéroe creando precisamente un héroe, el tal Gaiferos, caballero de la Francia del emperante



Septiembre-octubre 1973
Año III - N.º 23-24

SUMARIO

INDICE SISTEMÁTICO: «Síntesis de los artículos».
MANUEL CALVO HERNÁNDEZ: «El futuro de la televisión».
MARIA DOLORES DE ASIS: «Televisión y cultura».
RICHARD THEILE: «Aspectos futuros de la técnica de la televisión».
HERBERT KUNDLER: «La televisión como medio de progreso cultural y social».

TEMAS DEL AÑO:

JEAN BAECHLER: «¿Un sistema internacional heterogéneo?».

DIALOGOS CON LOS FUTURIBLES

EDOUARD SCHLOESING: «La represión internacional del terrorismo».

LIBROS:

«Contradiction et nouvel entendement», por Marc Beigbeder; «Ideología y realidad de la modernización», por Antonio López Pina; «El orden monetario internacional», por Francisco Larraz del Río; «La rebelión de las máquinas», por Pedro Sánchez Paredes. CIENCIA-FICCION: «Estoy en Puer-tomarte sin Hilda», por Isaac Asimov.

FUTURIBLES:

EL FUTURO Y EL PRESENTE CIENTIFICO EN F. P.: «La futurología en crisis», «La futurología norteamericana, soviética, japonesa, europea, etc.», por Julio García de Durango. INFORMES-ANTICIPACION: «La crisis de la energía», «Programa de estudios futurológicos sobre la guerra bacteriológica sustituido por otro sobre la percepción extrasensorial», por Ramos Perera Molina.

PALABRA VIVA:

GEORG PICT: «Necesitamos nuevas convicciones».

SUMARIO DESGLOSADO.

Suscripción: 450 pesetas o 1.000 pesetas como **suscriptor 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

MESA REDONDA EN GRANADA CON SEIS POETAS DE HOY

Por José LOPEZ MARTINEZ

intervienen:

**Rafael Guillén, Elena Martín Vivaldi,
José G. Ladrón de Guevara, Trina Mercader,
José Heredia Maya y Rafael Rodríguez**

Nuestra estancia en Granada ha dado lugar a esta «mesa redonda» con sus poetas. Queremos decir con un grupo de poetas representativo de la poesía que actualmente se escribe en dicha ciudad. Los temas comentados—con la poesía, García Lorca y Andalucía al fondo—van indicados al comienzo de cada una de las partes del reportaje. En lo que se refiere a las manifestaciones, han sido contradictorias en algunos instantes, lo cual refleja la espontaneidad y el interés de los contertulios. Faltan en la reunión, por circunstancias ajenas a nuestro deseo, José Gutiérrez Padial, Carmelo Sánchez Muro, Antonio Carvajal, Fanny Rubio, José Ortega Torres, Fernando Adam y Juan de Loxa.

Presentes en nuestra memoria están Luis Rosales, Manrique de Lara y José Carlos Gallardo, residentes en Madrid y Buenos Aires. Incluso Julio Alfredo Ejea, tan vinculado al quehacer literario granadino, aunque nacido en un pueblo almeriense, donde actualmente vive.

La tertulia ha tenido lugar en el estudio de Rafael Guillén, un piso de la calle de Cervantes muy bien acondicionado por el poeta. En torno a la mesa toman asiento Rafael Rodríguez, Elena Martín Vivaldi, Trina Mercader—alicantina, afincada en Granada—, José G. Ladrón de Guevara, el gitano universitario José Heredia Maya y Rafael Guillén. Comenzamos el coloquio.

UNAS PALABRAS SOBRE VUESTRA POETICA

RAFAEL GUILLÉN.—Creo que la poesía debe estar más en contacto con el hombre y con todos sus problemas: problemas de índole espiritual, de contorno social, sentimental, etcétera. La poesía es indisoluble a la condición humana.

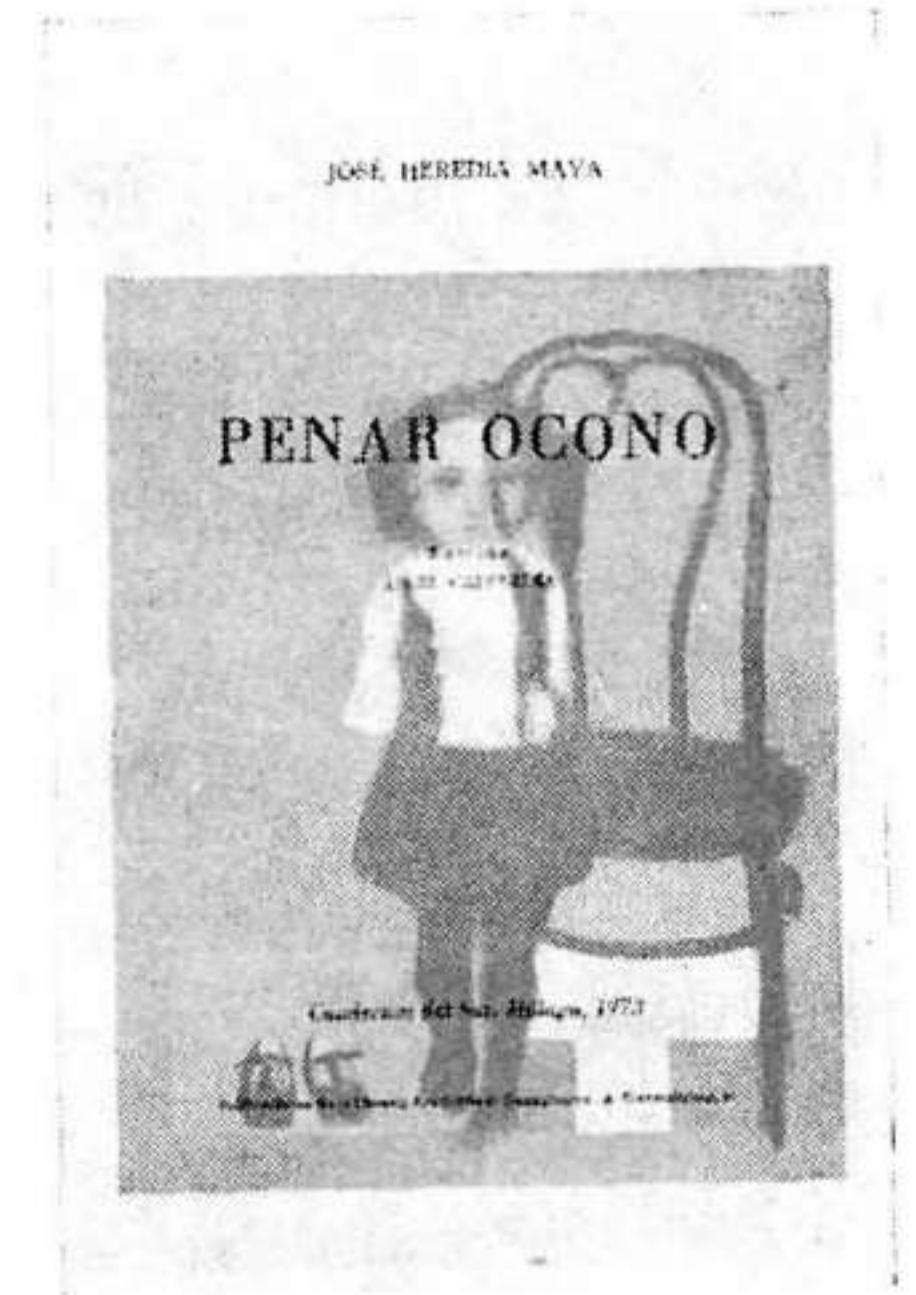
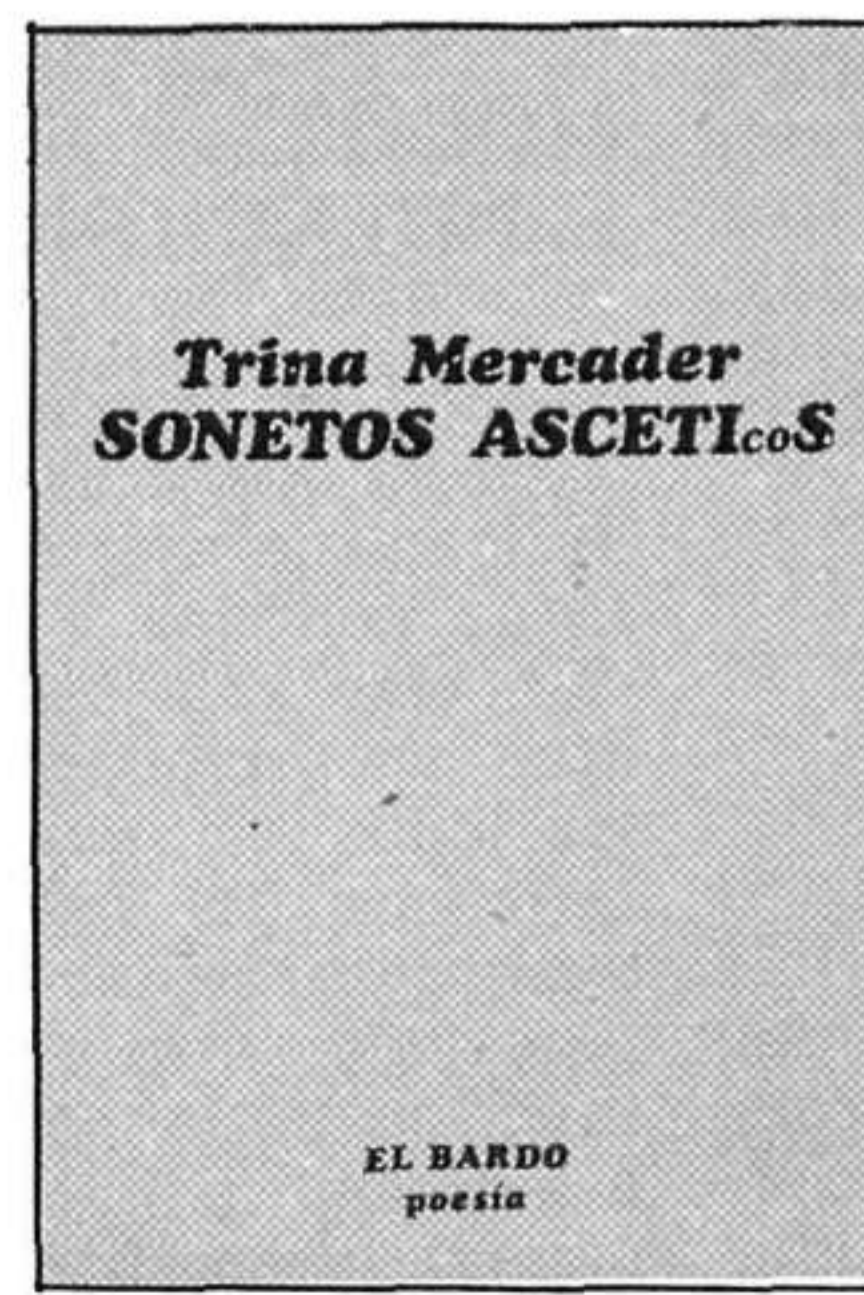
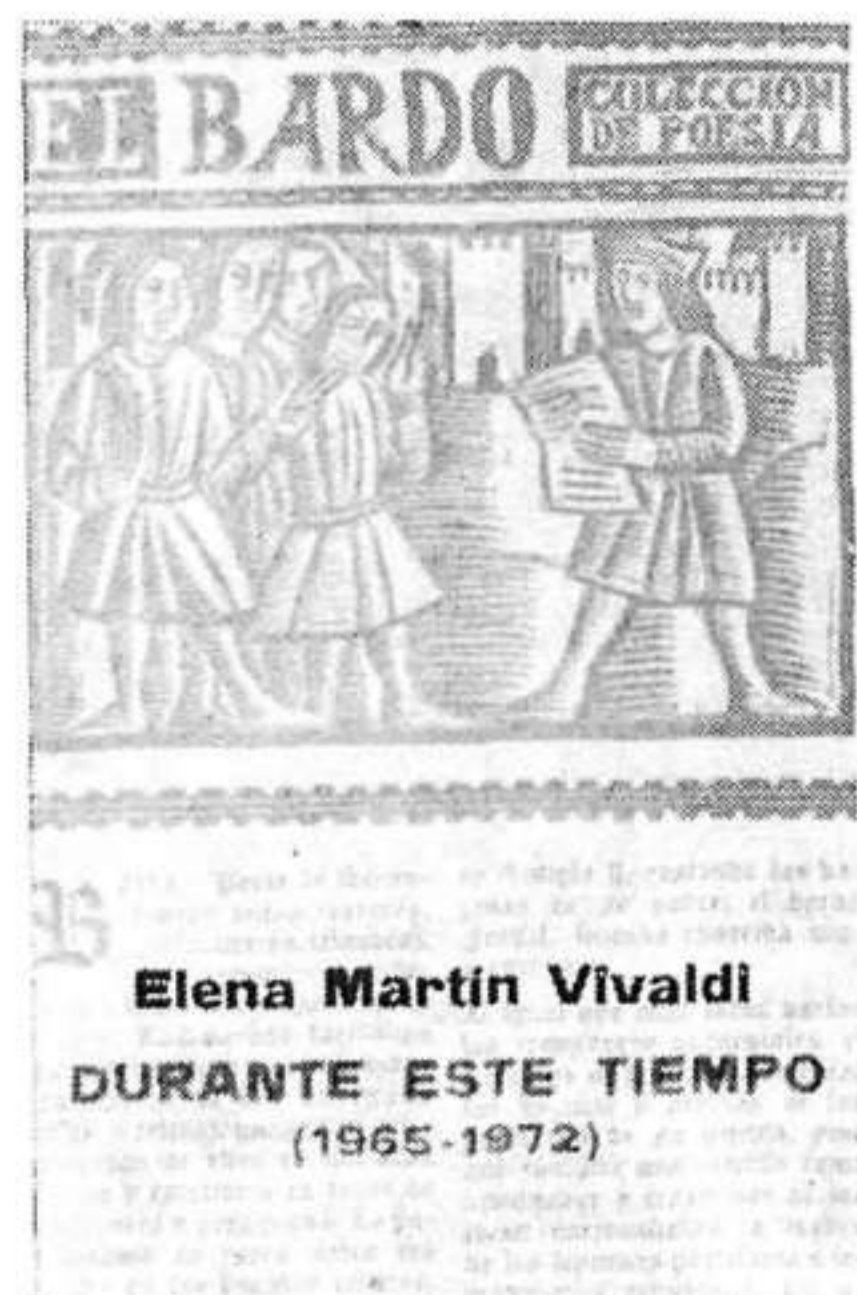
ELENA MARTÍN VIVALDI.—Para mí la poesía consiste en expresarme, en decir lo que siento, cualquier cosa que me asombre, que me interese. Naturalmente, hay temas que me interesan de manera especial, como son el amor, la muerte y el tiempo, sobre todo.

TRINA MERCADER.—Yo creo que la poesía tiene varios caminos, varios temas que nos interesan, varios mundos, aunque siempre vence el nudo gordiano que más nos aprieta. Por ejemplo, en mí es lo religioso el tema que más me une a los demás.

JOSÉ HEREDIA MAYA.—Mi obra es aún tan corta, de un camino tan breve, que posiblemente todavía no tenga maduro el concepto de mi poética. De cualquier forma, yo intento no tanto expresar mis propios sentimientos como tratar de ser vehículo de la expresión de un grupo humano que en cierto modo—bueno, no en cierto modo, sino en todos los modos—ha estado muy oprimido durante siglos. Ahora, hay valores literarios que me interesan más que otros. Por ejemplo, la comunicabilidad de un poema me preocupa más que su hermetismo, que su importancia conceptual. Decir cosas importantes, pero con la mayor claridad posible.

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA.—Tengo que empezar por decir que para mí la poesía es todo lo contrario de lo que acabo de oír a mis compañeros. Cada día siento menos necesidad de expresarme en el sentido de comunicación hacia los demás. Creo que a los demás les trae sin cuidado lo que a mí me pueda importar como tema poético. Estoy llegando a la conclusión de que para mí la poesía—cada día más—es una especie de salvavidas personal, una manera de vivir como poeta, de entender y soportar el mundo en que vivo. O sea, que yo estoy vivo porque me interesa el mundo dentro de ese plano poético.

RAFAEL RODRÍGUEZ.—Mi primer libro publicado, «Praxis», es el libro donde me manifiesto, doy mi poética personal: «una visión





De izquierda a derecha: Rafael Rodríguez, Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén, Trina Mercader, José G. de Guevara y José Heredia Maya

caótica, cósmica, donde la belleza estética está construida sobre las ruinas de romper quizás prematuramente con una sintaxis tradicional». En mi segundo libro, recién publicado, «Desde el oscuro vientre de Dios Madre», soy, quizás, un poco más formal que en el anterior, pero sigue con una insistencia rebelde y una rienda suelta a las palabras en sus devaneos intuitivos. Tengo un tercer libro, inédito, «Ulises rompió el cerco», donde la temática se mezcla entre mitología, erotismo y viajes. Actualmente escribo poemas epítáficos.

¿EXISTE ALGUNA INFLUENCIA LORQUIANA EN LOS POETAS GRANADINOS DE HOY?

ELENA MARTÍN VIVALDI.—Yo creo que Lorca nos ha servido de estímulo. Un poeta de su categoría no puede pasar inadvertido para los autores que le preceden. Quizá si aquí no hubiese nacido y vivido, digo yo, nos hubiésemos quedado más atrasados en el aspecto literario. Ahora, influir en nosotros, tal vez algo. Pero de momento no puede saberse con certeza. Yo creo que en mí no ha influido nada más que en eso, en el estímulo.

RAFAEL GUILLÉN.—La influencia de Lorca viene tamizada por la influencia de generaciones anteriores. Creo que, por fortuna, no incide directamente en los poetas granadinos actuales. Sentimos una gran admiración por

él, pero no hemos caído en la tentación de querer imitarle, entre otras cosas porque los grandes poetas como Lorca son totalmente inimitables.

JOSÉ HEREDIA MAYA.—García Lorca me ha influido bastante menos que otros poetas no granadinos, como César Vallejo, Blas de Otero, Rilke. Sin embargo, efectivamente, el que podamos reconocer como granadino a un poeta de su talla nos sirve de estímulo.

TRINA MERCADER.—Estoy de acuerdo con Rafael Guillén. Mi admiración por la obra de Lorca es total. Entiendo que es un gran motivo de orgullo el haber tenido aquí a un hombre tan universal como él. Esto vale muchísimo como ejemplo y sirve de estímulo para todos.

RAFAEL RODRÍGUEZ.—A mi juicio, de una manera latente, ninguna. Particularmente, en alguno que otro caso aislado se puede dar una influencia inconsciente de la poesía lorquiana. Pero creo que no es seguro.

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA.—Con frecuencia se habla de un Lorca que me vais a permitir que le llame lorquiano. Sí, hay un Lorca lorquiano, que es el que se «pega» fácilmente, el Lorca «brillante» del romancero gitano, del poema del cante jondo, pero hay otro Lorca, el de «Poeta en Nueva York», por ejemplo, del que yo admito pueda tener alguna influencia. Porque el tratamiento que él da a temas como el de la muerte, pongamos por

caso, es parecido a lo que yo entiendo y veo con ese mismo enfoque. Lo que pasa es que al hablar de Lorca, casi siempre hablamos de esa metáfora, de esa imagen andaluza del romancero, y creemos que Lorca es, sobre todo, caballo y luna verde. Por otra parte, hay algo que si puede aparecer en cualquier poeta granadino y que cualquier crítico mal informado puede atribuir indebidamente a influencia lorquiana: me refiero al medio ambiente en que vivimos. Si Lorca, en un momento determinado, describe un paisaje, habla de unos cipreses, de unos muros de cal, de ciertos elementos que constituyen el paisaje granadino, ese mismo paisaje es el que nos rodea también a nosotros, y, claro está, el poeta que hable de eso no tiene por qué ser considerado lorquiano, pues el entorno en que vive no es exclusivo de Federico.

¿ESTAN EN CRISIS DETERMINADOS VALORES TRADICIONALES DE ANDALUCIA RESPECTO A SU TRATAMIENTO EN LA POESIA? ¿CUAL ES VUESTRA OPINION SOBRE ESTE TEMA?

RAFAEL GUILLÉN.—Afortunadamente está en crisis el folclore andaluz. Los toros no son una manifestación andaluza solamente, sino de toda España. En cuanto a los valores que suelen darse como andaluces, hay

dos vertientes: por ejemplo, algo que se está revalorizando es el lenguaje; creo que el lenguaje andaluz tiene ahora más importancia que nunca, o al menos una gran importancia. El tema andaluz es posible que actualmente requiera un nuevo tratamiento; pero los valores positivos andaluces siguen en plena vigencia, no como valores de zarzuela, sino como valores auténticos.

RAFAEL RODRÍGUEZ.—Es posible que esté en crisis el tópico del andalucismo poético, que muchos de arriba creen.

ELENA MARTÍN VIVALDI.—A mí me parece que sí están en crisis. Creo que hay algunos autores, como Pepe Heredia, que se preocupan un poco más por la cosa tradicional, por los problemas de su raza y de Granada, pero pienso en los poetas jóvenes de ahora y a ninguno le veo demasiado interesado en los temas andaluces—toros, flamenco y otras cosas por el estilo—. Para mí, están en crisis.

RAFAEL GUILLÉN.—Actualmente, las últimas generaciones pretenden llegar a una universalización de todo, y yo creo que a lo que se está llegando es a una masificación. No podemos olvidar que respiramos un aire distinto al que se respira en Venecia, Nueva York o Londres, y eso condiciona no sólo el aire, sino la forma de vivir la historia, las costumbres; condiciona, forzosamente, una manera de expresión, que en Andalucía tendrá que ser andaluza. Será universal en la medida que sepamos

proyectar en ella nuestra peculiar forma de ser. En el momento que queremos escribir con otra mentalidad, dejaremos de ser nosotros, para incorporarnos a una masa indefinida.

TRINA MERCADER.—Yo creo que toda autenticidad lleva consigo ciertos años de experiencia. Me refiero a los poetas jóvenes y a su escaso interés por los temas genuinamente andaluces. Pienso que la poesía que hacen, aquí por lo menos, participa de ese caos vital propio de la juventud. Por tanto, yo no me atrevería a decir que está en decadencia la temática andaluza, sino que a dichos poetas les falta compenetrarse con lo auténticamente granadino y andaluz. Es posible que cuando hayan alcanzado una mayor madurez humana y literaria se pronuncien de otra manera.

JOSÉ HEREDIA MAYA.—Me parece que todo recae sobre mí, puesto que soy el más joven de los aquí reunidos. Entiendo que cada poeta, al margen de su edad, se enfrenta con las cosas de forma distinta. Hay un buen número de poetas y escritores en nuestra región interesados en entroncar cada vez más directa y profundamente con lo andaluz puro y verdadero; no con el folklorismo aflamencado, sino con el flamenco como producto de una cultura específica. Y no sólo con el flamenco, también con todos los valores radicados en Andalucía.

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA.—La pregunta que se nos hace es tan importante que no se puede despachar así, de buenas a primeras. Yo creo que esto requiere, incluso, un ensayo; pero, en principio, diré lo siguiente: en

efecto, hay algo en Andalucía que está en crisis, porque nosotros, los que tenemos un poco más de conciencia de lo que significa lo andaluz, queremos poner en crisis. La Andalucía de pandereta, de escenario de teatro circo chino, ésa queremos enterrarla definitivamente, porque es la que tiene la culpa de que seamos una de las zonas, cultural y económicamente, más deficientes de España. Queremos acabar con esa flamenquería de la copla retrechera, del torerito de cintura de junco. Ahora bien, hablabais de unos valores tradicionales, como pueden ser el flamenco o los toros. Yo creo que los toros, como tema poético, no pueden estar en crisis, siempre que un auténtico poeta los coja entre manos. Es decir, los temas para mí no significan nada; depende del tratamiento que se les dé. He oído poemas sobre toros absolutamente despreciables, y anoche tuviste ocasión de escuchar una elegía por Ignacio Sánchez Mejías, que me pareció un monumento de la poesía mundial.

(Ladrón de Guevara se refiere a una sesión poética celebrada en «Zincalé», local que dirige el popular bailarín Mario Maya, en la cual se estrenó una versión «pop» del poema lorquiano «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías». Tuvimos la suerte de asistir. Fue un éxito.)

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA.—No, el tema no significa nada. Un tema bien tratado puede ser una gran obra de arte, y mal tratado será una desgracia. Por lo que respecta al flamenco, todos sabemos que hay seudoflamencismo de «tablaílo» que hace reír, que es espantoso, un purgante. Y sin embargo hay una

profundidad honda en el flamenco que, como valor cultural, es de primera magnitud, como lo son los espirituales negros o el «jazz». Otra cosa que no hemos tratado aquí y que me parece muy importante, es que no es sólo el flamenco; antes es la poesía arábigo-andaluza, a la que los poetas jóvenes—y yo entre ellos, aunque ya no sea tan joven—prestan una gran atención. Creo que en las raíces arábigo-andaluzas podemos reencontrarnos con una corriente poética interesantísima. Cuando antes hablaba de cómo me interesaba García Lorca, era precisamente por esto, porque Federico se vuelve hacia esas raíces cuando trata las «kasidas»; vamos, el escribe «kasidas» no exactamente en la forma que los árabes las escribían, pero ya nos señala un camino, un camino por el que podemos buscar y encontrar cosas muy interesantes.

¿QUE OS INTERESA MAS DE LA POESIA MUNDIAL DE ESTA HORA?

RAFAEL GUILLÉN.—Lo que más me interesa es la inquietud o la búsqueda de nuevos procedimientos expresivos. Los temas en poesía son casi siempre los mismos: la muerte, el hombre, el problema religioso, el amor... La única forma de adelantar en este sentido es actualizarlos a la cultura, al medio actual, tanto en el avance de técnica, de mecánica, de descubrimientos científicos. Hay que adecuar la poesía al siglo en que vivimos, pero puesto que los temas son eternos, la única forma de adecuarla es mediante una investigación en la forma expresiva. Todo esto es lo que más me interesa y preocupa.

ELENA MARTÍN VIVALDI.—Pues a mí lo que más interesa es lo que no me interesa. Quiero decir que lo que estoy es aterrada con las nuevas formas de destrucción del lenguaje. Me parece que con estos modos sucederá lo mismo que con otros movimientos modernistas. Quizá se llegará a un momento, si no clásico, aprovechando esas inquietudes de ahora, al menos a una forma más equilibrada que la actual, donde se quiere que el lenguaje no tenga importancia.

RAFAEL GUILLÉN.—Bueno, yo sé que el lenguaje tiene una gran importancia.

ELENA MARTÍN VIVALDI.—Claro, yo también lo creo.

RAFAEL GUILLÉN.—Lo que pasa es que ese lenguaje hay que acomodarlo a una forma de expresión que esté a tono con la época. TRINA MERCADER.—Yo soy muy confiada y tengo mucha fe en todo, a pesar del delicado momento actual. Creo que el poeta genial trae consigo los problemas resueltos, o sea, que sabe cuál es la expresión, el tema, el fondo, para conseguir una poesía de acuerdo con las inquietudes de su tiempo.

JOSÉ HEREDIA MAYA.—Me interesa absolutamente todo. Pienso que la poesía universal lo es cada día más, debido, sobre todo, a los medios de comunicación. La literatura mundial, repito, me interesa mucho, ya sea aceptando sus postulados de una manera más o menos clara o tratando de rechazarlos.

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA.—Yo quiero decir lo siguiente: a mí la poesía universal me llega con cierto retraso, o sea, que yo ahora mismo, cuando pongo mi interés en la poesía francesa, encuentro traducciones de Paul Eluard, por ejemplo, y lo lamentable es que son traducciones. Esto no hay que perderlo de vista, porque sucede también con poetas de otras nacionalidades. No sé, pese a que todos los años salgo fuera de España, qué se escribe por ahí. Me refiero a los poetas que tienen veinte años. La verdad es que estoy desconectado y no sé si hay algunos cauces para conectar directamente con la auténtica nueva poesía que se escribe por ahí y que, naturalmente, me interesa muchísimo. Supongo que en cada país los jóvenes poetas abordarán los problemas más acuciantes, de lo cual me gustaría estar al corriente.

RAFAEL RODRÍGUEZ.—Yo pienso que el problema de no conocerse en España la joven poesía universal se debe, generalmente, a las traducciones. Apenas si se traduce la literatura extranjera del momento, sobre todo cuando se trata de poesía. En este aspecto hay mucho camino por andar. No es sólo un aspecto, sino todos, los que me interesan de lo que se escribe por ahí: las nuevas formas de expresión, las convulsiones ideológicas, las crisis... Todo.

Concluimos la «mesa redonda» con estas palabras de Rafael Rodríguez. Todavía quedaba mucho por comentarse, pero el espacio no da para más. Damos fe de la sinceridad de los coloquiantes y de su interés porque sus manifestaciones sirvan para un mejor conocimiento de la poesía y de la vida literaria granadina actual.

RESEÑA

de literatura,
arte
y espectáculos

REVISTA MENSUAL

Publica en su número de noviembre (69):

- Estudio: Picasso con siete demonios.
- «Diario de un snob», de F. Umbral.
- Teatro: diagnóstico de una temporada (72-73).
- «El espíritu de la colmena», de V. Erice.
- Lectura de un objeto artístico.
- «Concerti Grossi», de G. F. Händel.
- Festival de San Sebastián.
- «Las dos inglesas y el amor», de F. Truffaut.

Administración: EAPSA, Velázquez, 28 - Madrid-1 - Teléfono 225 88 41

Redacción: Pablo Aranda, 3 - Madrid-6 - Teléfono 262 49 30

Suscripción anual: España, 400 ptas. Extranjero, 9 \$.

Número suelto: 50 ptas.



LOS SUEÑOS DEL HIJO DE PITO SOLO

Por F. GARCIA PAVON

PLINIO y don Lotario tardeaban en la terraza del casino. Es lo mejor que se puede hacer los días de septiembre, cuando el sol se salta los caballetes, salen los obreros de las bodegas y los señoritos se sientan bajo los árboles de la glorieta batuscando con los cigarros.

En esos días uveros, los árboles de la plaza guardan un pájaro detrás de cada hoja. Pájaros que cagarrotean a los solespones sobre las boinas de los terratenientes y terracistas. Pero el gusto que da estar en aquel sitio y a aquella hora al boquear el verano, bien vale un cagarroteo pajaril.

Plinio y don Lotario, apoltronados en los asientos y con las piernas algo despatarradas bajo la mesa, miraban al personal, a los au-

tos y a los perros lamerones, con ojos aburridos. Sin suceso que provocase discurso, don Lotario de cuando en cuando parlisuspiraba:

—¡Ay, Señor, cuánta miseria!

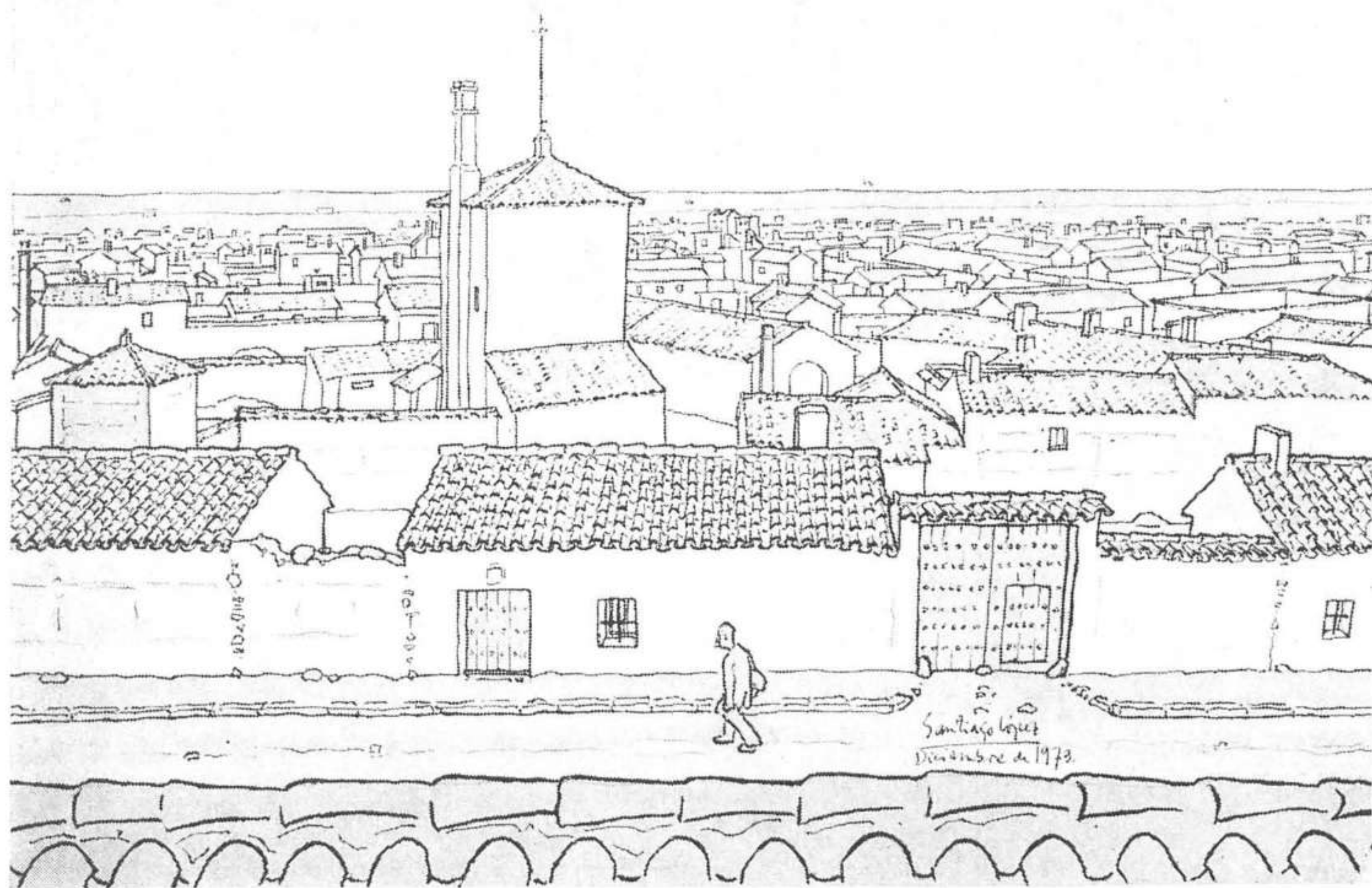
Cuando se encendieron las bombillas y empezaron a pedir cerveza los hombres, se sentó con ellos Anatolio García Sánchez, el que según decían era aborto resucitado. Y no porque tuviera el cuerpo más feo de lo normal. Lo que pasó es lo que digo. Que al salirse del atrio materno unos meses antes de la fecha de recibo, parecía tan mediado y sin aliento, que la comadrona, doña Consuelo, lo tiró al barreño como desecho de criatura... Pero a la media hora o así empezó a oírse un amago de llanto y resultó que el aborto

vivía... Total, que al rato, el muchacho pezoneaba entre los brazos de la madre y a los pocos meses parecía tan cabal.

La causa de que al padre de Anatolio García Sánchez le llamaran Pito Solo es otra historia que no puede contarse por razones de control bibliográfico.

Anatolio García Sánchez nunca consumía en el casino. Pagaba el recibo mensual y pare usted de contar. Por su importe bebía del botijo, leía los periódicos, hacía aguas y se pasaba doce horas en los locales viendo la televisión, las partidas de cartas o bostezando por los rincones. Pero él, ni café, ni copa, ni caña tomaba, aunque fuese feria, Navidad o el día de su santo.

Lo que sí tenía de bueno es que cuando



consumían los comenseros no ponía gesto de envidia... Como ahora, que miraba a Plinio y a don Lotario beber sus cervezas como si tal cosa.

Anatolio García Sánchez, aunque no era viejo, se ensimismaba mucho y pasaba ratos con cara de no enterarse de lo que pasaba en el contorno. Algunos certificaban que no era ensimismero, sino que ponía aquella cara de rasilla cuando le convenía. Otros diagnosticaban que estas ausencias eran debidas a su origen abortivo.

Y aquella anocheada, cuando los parroquianos salían ya de la iglesia con cara de paz espiritual, Anatolio se quedó muy emperfilado, escudriñando entre los árboles de la glorieta que caen más allá de la terraza propiamente.

—¿A quién miras con tanto afán, Anatolio?

—A aquel escuálido, Manuel.

—¿A cuál escuálido?

—A Felipe Comensal.

—¿Y por qué?

—Porque algunas noches sueño con él.

—¿Sueñas con él en qué postura?

—... Calle de Claudio Coello arriba, con un bulto debajo del brazo.

—¿Y luego?

—Casi al remate de la calle de Claudio Coello desaparece total.

—¿Y siempre los sueñas con el mismo empaque?

—El mismísimo. Con el bulto debajo del brazo y meneando así un poco la cabeza cada veinte o treinta pasos... Y cuando casi lo alcanzo, rodea la esquina y se me quita.

—¿Cómo que se te quita?

—Que no está. Y yo también dejo de verme en el sueño.

—Y ¿cuántas noches han soñado eso?

—Desde que el año pasado se puso el vino a cuarenta pesetas.

Ahora Felipe Comensal se había sentado en la mesa del casino más arrimada a la iglesia.

A eso de las doce de la noche, Plinio y don Lotario, aburridos de tanto casino, paseaban por la glorieta para hacer sueño. La terraza estaba vacía, los pájaros de los árboles ya tenían evacuados los intestinitos y los pocos nocherniegos jugaban a las cartas en

el salón de abajo. Desde que se inventó la televisión, en invierno y en verano, las calles se quedan sin gente. Por eso da gloria pasearse por la plaza, sobre todo si hace templanza, y pararse alguna vez a mirar el reloj o a las estrellas corredonas. Cuando se disponían a relajar el penúltimo «caldo» de la noche, dijo el albéitar:

—Mira, Manuel.

—¿El qué?

—A Felipe Comensal.

—¿Coño, es verdad! Y con el bulto en la sobaquera, como lo sueña el hijo de Pito Solo.

—Y que va telendo hacia la calle Nueva, seguro que para coger la de Cervantes y luego la de Claudio Coello.

—Hombre, pues no va usted de prisa ni ná.

—Eso fijo... Mira. ¿Lo seguimos a ver?

—Bueno.

Felipe Comensal, por la acera que no es acera de la calle de Claudio Coello, caminaba con aquel ocasional meneo de cabeza que dijo el soñador. Como la luna estaba muy torcida y por aquella calle hay pocas bombillas, la sombra de Felipe se apreciaba mucho sobre las tapias encaladas de los corrales y cercados.

Los de la justicia lo seguían a buen paso, pero sin achicar la distancia prudente.

—¿Y qué llevará debajo del brazo, Manuel?

—Parece un melón.

—¿Envuelto en un trapo?

—Sí, en una blusa vieja.

—¿Y es que le dará vergüenza enseñar el melón?

—A lo mejor... Salvo que sea una cabeza de gorrino. Pero no creo—dijo risueño.

—Agucemos los ojos, que llega a la calle de Pelayo y la de Claudio se acaba.

—Que dobla, que dobla, que dobla.

—Ya ha doblao. Vamos.

Aceleraron el paso y sí llegarían a la esquina un cuarto de minuto después que el perseguido. Pero ya no estaba.

—¿Se evaporó?

—Igualico que en los sueños del hijo de Pito Solo.

—¿Y dónde se puede haber metido, Manuel?

—Sé lo mismo que usted.

En la calle de Pelayo había todavía menos bombillas que en la calle de Claudio Coello. Se plantaron en la esquina. No llegaba de ninguna ventana resquicio de luz ni sonsonete televisivo.

Mientras liaban el cigarro esperaron sin saber el qué.

—¿Y por qué para llegar aquí desde la plaza se viene por la calle Nueva y no por la de Socuéllamos o al menos la del Campo, que son camino más derecho?

—No sé, Manuel.

—Rodear por la calle de Cervantes nada menos. No lo entiendo.

—Y con un melón.

—Claro, que pensándolo bien, en los sueños ocurren cosas muy raras.

—Estás cachondo esta noche, Manuel.

—¿Pero sabe usted en lo que estoy cayendo?

—Te decía que estabas muy humorista, pero en basto.

—No, ahora va en serio... Estoy cayendo. Mejor dicho, he caído ya en que Anatolio, el hijo de Pito Solo, vive ahí mismo, en esa puerta de enfrente.

—No me digas.

—Dicho está.

—¿Y qué piensas?

—En que ya es casualidad.

Unas tardes después, a principios de vendimia, Plinio, mientras terraceaba con el veterinario y el hijo de Pito Solo, preguntó de pronto:

—¿Anatolio, sigues soñando con Felipe Comensal?

Y Anatolio se quedó propiamente insensible, como si hubiera oído el viento; con los ojos alzados y el gesto de piedra.

—Pero hombre, Anatolio, que te ha preguntado Manuel—le tocó don Lotario.

Pero el hablado siguió flotando, incluso sin gesto de haber recibido el toque de don Lotario.

El veterinario se cabreó, pero no volvió a zarandearlo, porque Plinio le hizo un «déjalo» con la mano izquierda.

Después de cenar, el hijo de Pito Solo no hacía tertulia con Plinio y don Lotario. Llegaba al casino al sonar las once y se sentaba de mirón en la partida de los cuatro concuñados Castañones, que jugaban hasta las dos de la madrugada sin apearse los puros de la boca, ni decir más palabras que las convenientes del juego. Anatolio García Sánchez tampoco decía y ni siquiera parpadeaba. Con los brazos cruzados sobre el respaldo de la silla—pues se sentaba a la jineta—y la boca apretada miraba a los jugadores... o quizá no. Nunca se sabía. Lo cierto es que desde que acababa una vendimia hasta que empezaba la siguiente empleaba sus noches en lo mismo.

Aquel otro martes, segundo de vendimia, cuando los dos justicias paseaban zapateando mucho por la glorieta, volvieron a ver a Felipe Comensal cruzar la plaza con el bulto bajo el brazo.

—Por allí va el personaje de los sueños del hijo de Pito Solo.

—Y dando el mismo rodeo.

—Vamos al auto al contao.

—Como digas.

Montaron en el seilla que estaba aparcado, por si acaso, junto al Ayuntamiento.

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

LOS MIL PATOS, EL ESCRITOR NO PROFESIONAL Y "EL RITO"

En resumen, que eso de llegar a las cien o doscientas representaciones ya apenas si es nada; que la gente va más al teatro; que algo ha mejorado; pero que sigue imperando lo poco consistente.

ESPECIE DE ALUCINACION

Claro que en la primera quincena de enero el acontecimiento repetido y siempre esperado con expectación es el «Nadal», premio prestigioso; de los pocos que siguen siendo respetados de los muchos que se otorgan. El ganador ha sido José Antonio García Blázquez con su novela *El rito*. Es un cacereño de treinta y tres años, soltero, que trabaja como traductor en la Unión Internacional de Organismos Oficiales de Turismo, en Ginebra. Es doctor en Filosofía y Letras, en la rama de Filosofía Pura.

«*El rito*—explica García Blázquez en *ABC*—es una especie de alucinación, una confusión de diferentes mundos, que conduce a una conclusión válida y casi excluyente: cada hombre tiene su mundo y lo debe defender, a capa y espada, contra todo lo que se oponga a él. El protagonista, en mi novela, emplea para conseguirlo una serie de medios que constituyen en resumidas cuentas la trama.»

En una entrevista con Juan Cantavella, en *Ya*, dice: «La literatura no la tengo como una profesión, sino algo así como un "hobby". La considero como una afición, que practico cuando tengo ganas y algo que decir. Yo sería incapaz de escribir libros por encargo. ¿Si escribo muchas horas diarias? No, no muchas, y ni siquiera escribo todos los días. Este libro, por ejemplo, lo inicié hace año y medio, cuando empecé a tomar notas. En el primer momento escribo sin saber lo que va a ocurrir; veo esa primera versión, y si no me gusta, escribo una segunda.»

Estamos, pues, ante un autor no autodidacta y que no sueña con ser escritor de profesión. Cada vez más frecuentemente se va dando esta figura, en contra de la imperante «intuición» de hace años y la escasa formación de no pocos narradores. Los tiros parece que ahora van por otro sitio, y por eso se habla además de la novela culta y tal. Es un hecho, que no es momento de analizar más detalladamente.

Lo segundo que apuntábamos, por boca del último «Nadal», es significativo. No pretende vivir de la literatura, sino escribir cuando le apetezca. Sin duda, pensamos que esta es la actitud que muchos deberían adoptar; unos tendrán cuerda para rato y se pasarán la vida creando; otros, sin embargo, si montan su existencia sobre otras maneras de ganarse la vida ajenas a la pluma, no se verán forzados a continuar emborronando cuartillas, cuando no tengan nada que decir. Sería preferible que se callaran y para eso nada mejor que comer de otra cosa.

Una de las primeras comidas culturales del año 1974 ha sido teatral. Vamos, que se ha celebrado el hecho de que *Pato a la naranja*, original del señor Douglas Home, hermano del ministro británico de Asuntos Exteriores, haya alcanzado las mil representaciones. Antes—y también continúa en cartel—había logrado la categoría de milenaria, asimismo, *La sopeira*, de Lamourex. Es curioso que ambas lleven títulos de mesa, de comer o, más o menos, culinarios, queremos decir. Y más que curioso resulta sintomático que las dos sean comedias ligeras no demasiado importantes, sino todo lo contrario, y de autores extranjeros.

ACERCAMIENTO A EUROPA

Pero, en fin, a lo que íbamos. Se comió pato a la naranja, como cosa obligada, y se charló de teatro inevitablemente. Se dijo que el tema de la pieza, que nos cuenta la historia de un marido infiel y a su vez engañado y consentidor, nos acercaba, con su tolerancia, a Europa. Y, por su parte, Arturo Serrano, coempresario, explicó que él siempre ha dejado que siga una obra, mientras atraiga público, por muchas ofertas interesantes de comedias de calidad que le hayan metido por los ojos para el relevo. Confesó que esta actitud suya y «lo poquito de teatro» que sabe, pueden ser las causas de que, en la sala de su propiedad, las obras duren mucho. Y algo añadió que creemos muy digno de ser destacado: que ha mantenido una tónica de piezas no pretendidamente trascendente, sino ligeras, en general. Señalamos este último extremo, porque opinamos que precisamente un mal de los locales de teatro españoles—madrileños—es que, salvo escasísimas excepciones, no están especializados en un género. Y quizá esto no sea bueno y desorienta al público.

—¿Dónde?

—A la calle de Pelayo, pero por el camino derecho, no detrás de él.

—Hombre, ya.

No se veía un alma. Sólo coches aparcados al hilo de las aceras y voces de televisores; rajás de luz en las ventanas y antenas volando sobre los tejados. En estos tiempos no cocean las mulas en las cuadras, ni chillan los gorrinos, ni se oye el crujir de las garruchas de los pozos. No hay mozos por los callejones cantando flamenco, ni perros olvidados que forniquen en los esquinzos.

Ya no hay parejas de novios vecinos que se junten en las gavilleras a tronchar los sarmientos con las costillas de ella. Ni tertulias en las puertas que narren por menudo las obras del alcalde Carretero. En las noches de los años que corren no hay nadie por las calles, ni cortejos ventaneros, ni jaraíces pequeños con la prensa de mano y la piqueta que recibe dos carretes de uvas al día.

—Pare usted ahí, antes de llegar a la esquina. Ahora apague los faros y a esperar a que llegue el ensoñado.

Plinio y don Lotario, con los cristales subidos y sin fumar, hablaban en voz muy baja.

—Dices que esa es la casa de Anatolio.

—La misma... La misma que acaban de entreabrir ahora mismo.

Don Lotario pegó la frente al parabrisas. Una mujer con la cabeza fuera miraba a uno y a otro lado de la calle. Sonaron las doce en el reloj de la villa. La mujer, luego de oírlas, se entró dejando entornado y la luz del portal apagada.

—¿No ha cerrado?

—No, Manuel.

—Antes de casarse con Anatolio, ésa fue viuda de Galopa, aquel del grano en la nuca, el que se murió en invierno.

—Creo que sí.

—Murió exactamente una Nochebuena, comiendo cabrito.

—Es que hay quien come cada cosa...

—Ella siempre estuvo de buen ver.

—Y de mejor comer.

En aquel momento Felipe Comensal dobló la esquina de Claudio Coello. Miró rápido a uno y otro lado, y de tres zancadas cruzó la calle y se coló por la puerta entornada de Anatolio García Sánchez, el hijo de Pito Solo. Cerró con tiento.

—Estaba tirao.

—¿El qué, Manuel?

—Que éste viene a comerse el melón, o lo que sea, con la viuda de Garlopa y actual señora de Anatolio el soñador.

—¿Y por qué decía que lo soñaba?

—Porque, amigo don Lotario, cada cual se busca una manera para contar sus desgracias. Pues si las tiene ensiladas toda la vida, revienta. ¡Ale, vámonos!

Don Lotario puso el coche en marcha.

—Nunca habíamos sido, Manuel investigadores de sueños.

—Querrá usted decir de cuernos.

—Hombre, Manuel...

—Pero no entiendo por qué tiene que traerse un melón cada noche de faena.

—Ni yo tampoco.

—Ni por qué da tanta vuelta para venir a la calle de Pelayo.

—Ni yo tampoco.

—Pero estése usted tranquilo, que no voy a hacer ninguna investigación para aclararlo.

—Hombre, ya.

apuntes para una Galería de Escritoras

“FERNAN CABALLERO”

O UNA GAVIOTA EN LA TIERRA

Por Teresa BARBERO

Tal vez por aquello de que las mujeres escritoras se ven amenazadas por el destino con «pasar su vida entera sin haber sido queridas ni deseadas» según los articulistas de la época romántica (de los que tan acertada crítica hace Concha de Marco en su libro *La mujer española del romanticismo*), Cecilia Böhl de Faber, queriendo conjurar tan rigurosa suerte, y aunque como mujer inteligente no podía creer en ella, pero sí en sus repercusiones en la opinión pública concentrada en los salones, decidió ocultar su personalidad con un seudónimo varonil, encubriendo de esta forma su sospechosa vocación incluso a su propio padre, quien aun siendo un hombre despierto, cultivado y erudito, cayó en la misma trivialidad de creer «que las señoras deben cultivar su inteligencia, pero no exhibirla».

Hasta qué punto le inquietaba a nuestra escritora que su verdadero sexo trascendiera a los lectores, se refleja con claridad en la carta, tan conocida, que escribiera entre irritada, amenazadora y suplicante, a su editor José Joaquín de Mora, cuando éste tuvo la osadía de descubrir a un tercero la identidad del «caballero» autor, motejándole de traidor porque ésa «no es la acción de un amigo ni de un hombre formal» (nótense los términos calificadores, tan de la época) y agregando: «¡Las lágrimas que [por ello] me hace derramar!»

Los redoblados cuidados con que la novelista protegía su semianonimato, con el deseado fin de que su sexo no fuera asociado con su vocación (vocación que según su propia confesión le había permitido «no haber muerto de hipocondría o haberme vuelto loca») tuvo más de un motivo justificado. Repasemos algunos.

En primer lugar, la oposición de su padre, Juan Nicolás Böhl de Faber, de origen alemán, severo y con unas ideas cerradas

y fijas en lo que a la dedicación—no a la educación—de su hija se refiere, querría hacer de ésta uno de los personajes femeninos de los dramas de Calderón (la dama «sabida pero recogida») en los que llegó a ser un verdadero especialista, trascendiéndolos en el plano puramente literario para extraer de ellos una verdadera normativa moral. En segundo lugar, la escasa formación intelectual de su primer marido que desdeña afición tan descabellada, y a la



muerte de éste, un segundo esposo que obliga a Cecilia a escribir en secreto porque «considera de mal tono que una señora redacte algo más que cartas». Al último marido (¡bien se protegió ella de no ser querida ni deseada, no hay duda!) poco le importó si su mujer escribía o no.

Pero hay una causa quizá más poderosa para que una mujer de mil ochocientos esconda su afición por la creación literaria. En un momento de apoteosis del romanticismo, en el que las obras más leídas eran copias mancas o aborrecibles de Hartzbusch, Víctor Hugo y Byron, y la más leída de todas *Los amantes de Teruel*, Fernán Caballero inicia, tímidamente primero, con impulso arrollador más tarde, la novela realista española. Y esto ya era traicionar descaradamente aquella tradición, aun la más abierta, que, concediendo a regañadientes a la mujer una difusa y excepcional posibilidad de acceso a la expresión literaria, la reducía a un terreno en que la imaginación poética y un sumiso estilo dulzón y melancólico eran las únicas armas permitidas.

«La novela no se inventa, se observa», dice en cierta ocasión la escritora, y la realidad de sus cuadros costumbristas le llevan a veces al empleo de unos tonos narrativos demasiado «subidos» para su época y su condición de mujer, aunque también es verdad que los dichos cuadros resultaban suavizados por un delicado barniz moralizador muy del gusto de la literatura de entonces. Así en el prólogo de *La familia de Alvareda* se defiede la escritora: «No aspiramos a causar efecto, sino a pintar las cosas del pueblo tales como son: no hemos querido separarnos un ápice de la naturalidad y de la verdad.» Ahora bien, ¿cómo explicar esta «naturalidad» cuando se trata de una pluma femenina? Por otra parte, hay que insistir en que términos como «naturalidad» y «verdad» forman parte de un repertorio de categorías morales impuestas y aceptadas por una sociedad a la que sin temor puede calificarse de reaccionaria frente a las conquistas de la Revolución francesa y del iluminismo filosófico.

Casada nuestra escritora en segundas nupcias con don Francisco Ruiz del Arco Hermoso, el matrimonio reside durante largas temporadas en la bella finca «Dos Hermanas» de la que son propietarios. Es durante esta época cuando Cecilia toma contacto real con el pueblo, con sus costumbres, sus tradiciones y sus reacciones ante los acontecimientos y trata de reflejar lo observado en sus relatos realistas. Es también cuando empieza a mirar las cosas españolas con ojos no extranjeros: «Soy y quiero ser—dice en cierta ocasión—española en todas cosas, porque lo soy de hecho y de corazón, de inclinación y por costumbres.»

Sin embargo, esta «española de corazón» escribe su obra más importante, *La gaviota*, en el idioma de Molière con el que estaba familiarizada desde niña (caso por lo demás poco sorprendente en una época en que un gran número de escritores residían en París, que era el eje del romanticismo: Martínez de la Rosa, por ejemplo, también escribe en francés su drama *Aben Humeya*). El propio editor se niega a publicar la obra en francés y él mismo la traduce al castellano, siendo publicada en 1849 en *El Heraldillo* madrileño y causando un notable impacto. Conviene recordar también que Fernán Caballero escribió su primera novela,

Sola, en alemán y que la obra se centra en la descripción de... ¡las costumbres andaluzas!

Refiriéndose Cejador a la Böhl de Faber dice que... «fue la primera que introdujo en España el folklore o demosophía», y a propósito de esto hemos de recordar que cuando la escritora, recién cumplidos los dieciséis años, vino a España, apenas sabía una palabra de español.

Tras el suicidio de su tercer esposo, Cecilia se encierra en el Alcázar de Sevilla, que le cede como residencia la reina Isabel II, e increíblemente «vive de la literatura». Allí, en el perfumado sosiego y olvido de todo, sus novelas van adquiriendo una cierta perfección y seguridad, que se traduce en un mayor dominio del lenguaje y en un acercamiento más «comprometido» a los personajes.

A los ochenta y un años de edad, dejando tras de sí una tan fecunda cuan discutible obra: novelas, relatos, cuentos para niños, extensa correspondencia con los escritores de la época, muere la precursora del realismo narrativo español, creyendo todavía, muy firmemente, que cuando se sabe que el autor de una obra es una mujer, «pierde no sólo mérito y prestigio, sino la fuerza moral de sus buenas y religiosas ideas».

VAMOS A ENTRAR EN CASA DE CELEDONIO PERELLON

Vamos a entrar en casa de
Celedonio Perellón;
vamos a pisar muy despacio, para no desvelarlas,
estas losas albinegras,
desnudas de alfombras pero colmadas de rotos
deseos,
y vamos a hacer como que no
vemos la gran pamea que este quicio no alcanza a ocultar,
la máquina de despertar los sueños, que una muchacha
—dormida, claro— cuida a la altura del techo,
el maniquí que se despereza en un rincón, de su dueño tal vez olvidado.

Y lo primero que miramos—vamos a entrar, etc.— es el centauro que
la boca, el corazón de esa misma muchacha [succiona
—¿o es su reflejo?— y, más allá, el rostro, en primer plano, de la bestia.

Llueve el tiempo su asombro, su ácido que corroe,
tiembla la mano en su muñón, vacila
la equilibrista.

¿Y esa escalera
que no termina nunca (porque nunca ha empezado,
porque el peldaño inicial es un sollozo, quiero decir una sonrisa),
adónde va, qué anuncia, qué señala?

Espectador sin rostro, conoce él su secreto,
pero lo calla.

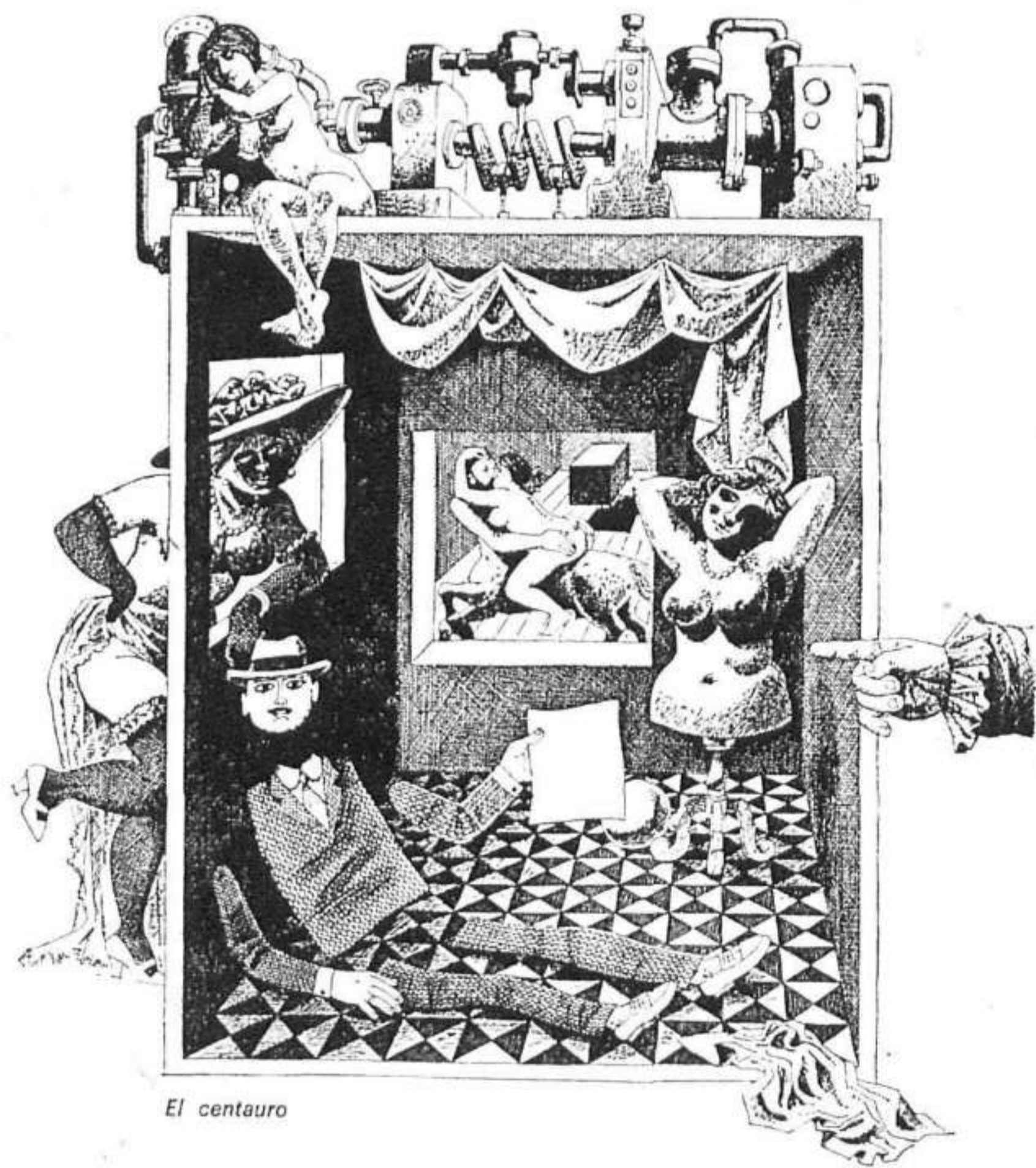
Vamos
a entrar en casa de este etcétera,
a sorprenderle con su esfera, su cubo y su sombrilla,
colocando en sus nichos
torsos, senos, zapatos,
vestidos, piernas, sombras, pelucas, polvo, quién
lo diría,
arrinconando monstruos, mendigos, peces, vamos
a entrar en casa de este Celedonio
Perellón—a batallas
de amor, con una pluma
le basta—, a descubrirle
el miedo de saberse ya memoria,
lágrima de otro mundo, madrugada
insomne,
y vamos a tener mucho cuidado
de sembrar de migajas el bosque donde arrumba
sus alucinaciones,
su casa de ogro antiguo con botas de mil leguas,
para que si los pájaros del entendimiento
no las pican, las comen, las hacen
desaparecer,
encontremos sin dudas la salida, el boquete
de su desesperanza, el sumidero
de su imaginación,
bullendo al fuego lento de su tanta cordura.

Vamos, por tanto, a entrar en casa
de Celedonio Perellón,
con una alondra en una mano y un soplete en la otra,
en la seguridad de que si tropezamos,
al final de un pasillo o detrás de una puerta,
con el mar, por ejemplo,
él estará sentado en sus orillas, con barca y remo y algas y musgo
sonriendo, tranquilo, [por los hombros,
porque el mar es un juego de niños y él lo sabe.

Por Carlos MURCIANO

28

pliegos sueltos de **La Estafeta**



MUNDO, DEMONIO Y CARNE

Por Celedonio PERELLON

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



música

Por Carlos-José COSTAS

ADIOS A JULIO GOMEZ

Diciembre nos trajo la desaparición de Julio Gómez, pero la noticia me llegó—entre las de urgencia— cuando regresaba de un viaje fuera de España. Me acordé de don Julio y de mis visitas a la biblioteca del Conservatorio de Madrid cuando cursaba mis estudios. Fueron aquellos mis únicos contactos con él, pese a conocer a su hijo, Carlos Gómez Amat, desde nuestros años de «pantalón corto». Quizá la amistad desde aquella etapa con su hijo me despertó un doble respeto por don Julio; además de su personalidad musical influía en mí la imagen del señor mayor padre de un compañero de clase.

Pero importa ahora su personalidad musical y he de coincidir con Tomás Marco, quien en el diario *Arriba* dice entre otras cosas que su obra, como la de otros compositores españoles que cita «es casi un arcano para las nuevas generaciones por la ignorancia que de la misma se tiene en casi todas las instituciones, sin excluir las que se sufragan con el presupuesto del Estado, musicales del país». Así es. Si exceptuamos su *Suite en La* o el *Cuarteto plateresco*, y alguna otra de modo más esporádico, su obra es prácticamente desconocida. Por ello, comparando la situación de compositores como don Julio con los de hoy, se ve que aquel panorama era aún más desalentador. Y si no sirve de consuelo, puede valer como índice de mejora.

La vida de Julio Gómez, desde su nacimiento en Madrid, en 1886, y tras concluir sus estudios en el Conservatorio y en la Facultad de Filosofía y Letras, se desenvuelve entre la composición, la enseñanza y la investigación bibliográfica. A la par que crea obras como *Maese Pérez el organista* o *El Pelele* o el *Concierto para piano y orquesta* y muchas otras, se integra al Cuerpo de Archivos y Bibliotecas. Obtiene sucesivos premios de composición e ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Creo que su pérdida podría servir, al menos, para promover un reconocimiento de su obra. Es una ocasión especial para redimir en un homenaje a su memoria su nombre como creador y el de otros compositores españoles igualmente olvidados. Pero sin miedo a parecer excép-



tico, me temo que no pasarán de programar la *Suite en La*, como si fuera el principio y el fin de su labor. De verdad lo siento, porque si así no fuera, además de cumplirse un deber de reconocimiento a su figura, sería la mejor compensación que podría recibir Carlos Gómez Amat, para quien sólo contará la dolorosa pérdida.

CARNET JUVENIL DE MUSICA

Por una orden del Ministerio de Educación y Ciencia se ha establecido en la Dirección General de Bellas Artes el *Carnet Juvenil de Música*. En el preámbulo de la orden se explica la misma del siguiente modo: «El auge de la vida musical española en estos últimos años y el creciente interés demostrado por la juventud por las manifestaciones artístico-musicales organizadas por este Ministerio aconsejaron el establecimiento del *Carnet Estudiantil de Música*, con el fin de favorecer la formación integral de los estudiantes y el desarrollo armónico de la personalidad. La experiencia obtenida desde el establecimiento del citado carnet aconseja extender los beneficios económicos que disfrutaban actualmente los poseedores del *Carnet Estudiantil de Música* a aquellos españoles que, por su edad, no gozan de la debida independencia económica que les permita acceder a los actos musicales organizados por la Dirección General de Bellas Artes, y con el fin de procurar el acceso ordenado de los mismos a estas manifestaciones, así como el debido control para que estos beneficios no sean obtenidos indebidamente

por otras personas, lo que perjudicaría a los propios beneficiarios, y sin perjuicio de que se procure seguir una política adecuada de precios que haga posible la asistencia de todos los aficionados.»

Con esta intención nace, pues, este nuevo Carnet, por lo que a continuación se fijan las normas para su obtención. La medida, además de ser afortunada por llegar ahora a edades más jóvenes y por tanto a la raíz de la formación musical con vistas al futuro, supone un reconocimiento del éxito del carnet anterior y, por tanto, de la creciente afición por la música. Y en esta serie de etapas que se van recorriendo reside el éxito de la labor realizada para formar los públicos futuros que de día en día van permitiendo una mayor amplitud a las actividades musicales.

INICIACION MUSICAL EN RADIO NACIONAL

Dentro de la línea de formación y de crecimiento de la afición musical, Antonio Ruiz-Pipó ha iniciado un nuevo programa en Radio Nacional de España bajo el título de *Iniciación a la música*, intercalado dentro del general *Para vosotros jóvenes*. El propósito de este nuevo programa es el «de una manera ágil, natural y sin énfasis, pero al mismo tiempo seria, ir desbrozando los caminos que puedan acercar a la juventud a la música clásica, presentando las obras, explicándolas y enseñando a escuchar, algo tan difícil en un mundo acostumbrado sólo a oír. Se pretende que tenga cabida toda la música de carácter creativo y que ésta no sea presentada como algo cristalizado, sino como una posibilidad dinámica

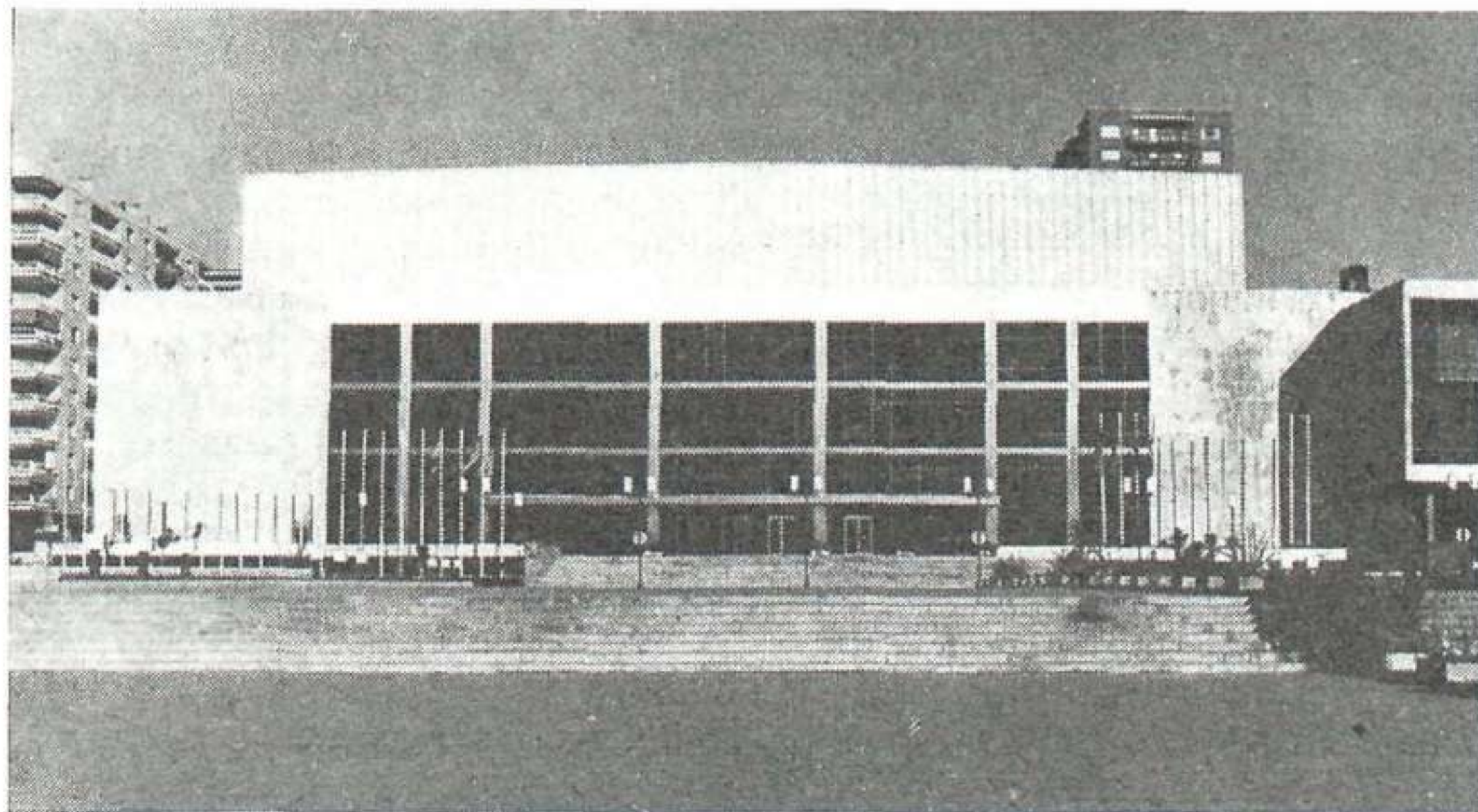
en la que la juventud de hoy pueda también identificarse y realizarse.

Antonio Ruiz-Pipó, además de dominar el tema musical, tiene a su favor su experiencia en el mundo de la radio, para que su labor pueda ser altamente efectiva. El programa se emitirá a las ocho y media de la tarde, todos los días de lunes a viernes, con una duración de media hora, dentro del programa nacional.

ORQUESTA DE LA RADIO TELEVISION

Tras la pausa de las Navidades se inician los conciertos de sábados y domingos de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, que abre esta etapa de la temporada con un director español, Jesús López Cobos, y con el estreno del *Concierto para piano y orquesta*, de Moreno Buendía, actuando Marisa Robles como solista. Forma parte del programa el estreno por la orquesta de la *Sinfonía número 1*, de Bizet.

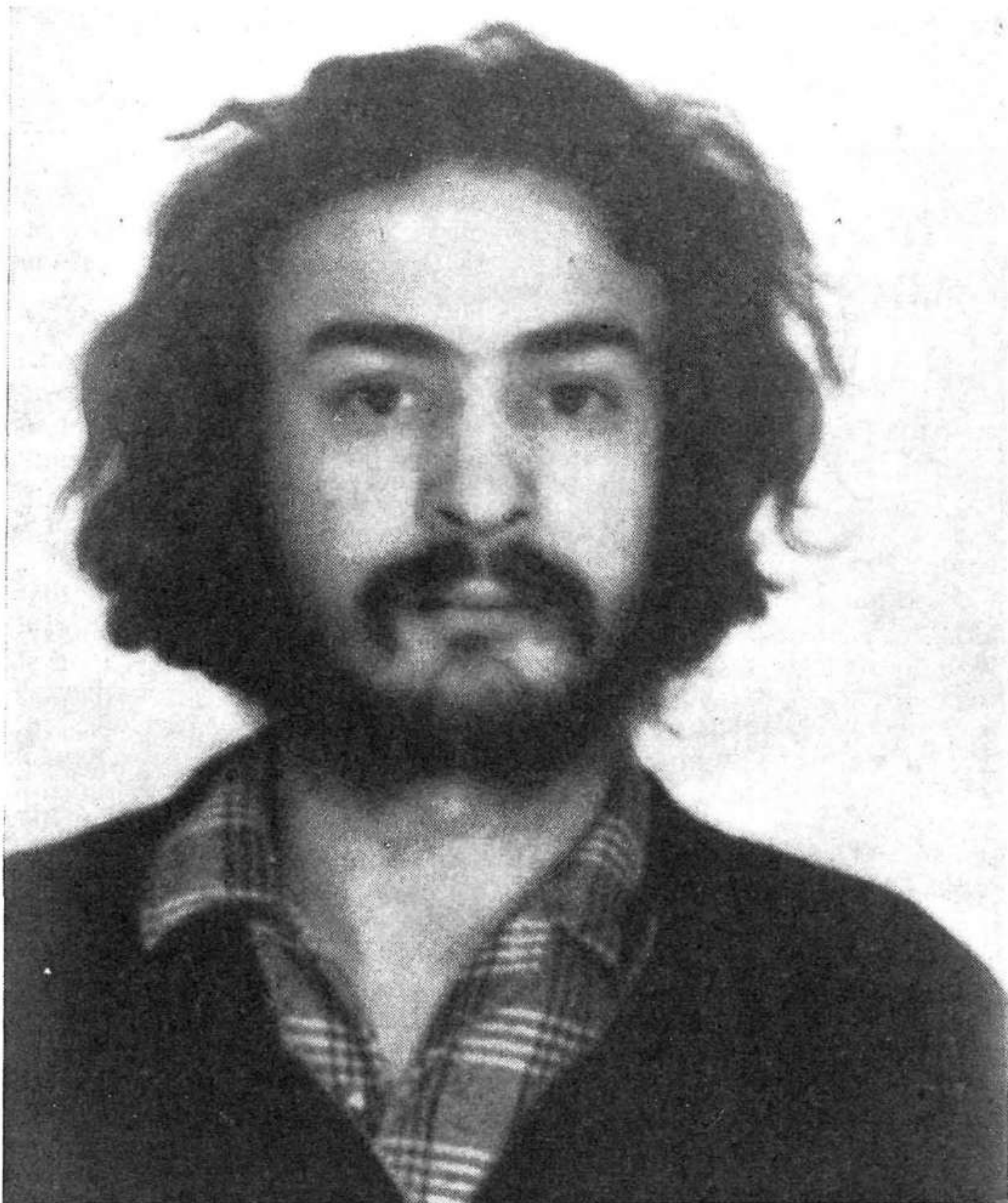
Para concluir el mes actuará en dos programas distintos el director Yuri Ahronovitch, dedicando el primero a Tchaikowsky y el segundo a Liszt, en este caso con sus obras *Tasso* y *Sinfonía Fausto*, que son primera interpretación por la orquesta. En el *Concierto para violín*, de Tchaikowsky, actuará de solista Silvia Markovivi y en el de piano de Liszt, Esteban Sánchez. Seguirá un concierto a cargo de Igor Markevitch, dedicado igualmente a un solo compositor: Beethoven. La idea es excelente, pero me hubiera gustado mucho más si esos compositores elegidos hubieran sido de los muchos menos conocidos o cuyas obras no figuren tan frecuentemente en los programas.



Palacio de Congresos, sede de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión

La respuesta existencial de PABLO RIVIERE

Por Mari Carmen DE CELIS



Estamos mirando juntos por primera vez el camino regado de música que llega hasta nosotros mismos, hasta nuestro pensamiento portador de vértices que recuestan su perfil en un tiempo definitivo, en unos años que nos abruman con su extensión de querencias, con toda la claridad que son capaces de encerrar las manos, vueltas hacia el ruido de la gente en el bar o en la calle, hacia ese color de palabras que Pablo necesita responder con una guitarra escrita, o con el violín que le acompaña ahora por la lluvia de la tarde, a la salida de una clase, a la entrada de unos

proyectos, energías, compartidos con una vitalidad que no se puede medir.

Va la poesía con nosotros, aunque a su aire, recortando del camino las sombras, dirigiendo los contrastes, cuando irrumpe Octavio Paz en la memoria, mis pasos en esta calle resuenan en otra calle, donde oigo mis pasos resonar en una calle donde sólo es real la niebla, en el papel cuadrículado que Pablo rellena con sus conquistas de existencia, con los descubrimientos recién estrenados, con frases reinventadas para expresar el propio convencimiento de ser, la aturdida dicotomía de los

días, el resplandor lejano hacia el que tiende el párpado para celebrar el collage perdido, un encuentro con John Cage borrado entre los charcos de las plazas, el corazón que se ahorcó por última vez en un florero cuando estaba próxima la preocupación por el tiempo, los primeros libros de Alberti en la mesa, un arco sonando a Bach, el bolígrafo derramando los azules de la confesión de un poeta: Un hombre sentado al borde del horizonte con una pierna colgando a cada lado. Cantaba y estaba contento.

Tristán Tzara recorre los lamentos, entre vueltas de cerveza por la cafetería, junto al Conservatorio, como si no nos atreviésemos a abandonar estos árboles sonoros, que saben de la rabia recién estrenada cuando no pueden ocupar todo el lugar necesitado, toda la duda de este tiempo decisivo en que luchan la estética, la tendencia a romper, el complejo de Edipo, las artes clásicas muy ordenadas y dejadas atrás en el desván más caótico de los conocimientos; mientras Tristán Tzara, el pensamiento nace en la boca, se repliega junto a la pintura flamenca, surrealista, abstracta, junto a El grito, bajo el reflejo de otras misteriosas latitudes que llegarán, que sabrán del destino de Pablo como de la compañía de esta tarde, entregados a la palabra, al recuerdo de los amigos comunes, al pentagrama lúdico que alborota las manos con su recorrido escapando a toda vigilancia, a los niveles de luz que proyecta duración, noche, a la voz de Juan del Encina, todas las cosas del mundo pasan presto y su memoria, salvo la fama y la gloria, a su universo resucitado, más vale trocar placer por dolores que estar sin amores, a la alegría del instante haciéndose vigilia en nosotros.

Pablo presente desde dentro, es hoy una respuesta de música a la agonía de vida que a ratos nos rodea. El viene cada día del mundo, el niño tira la peonza y siempre cae en el centro del mundo, con su escarapate prometedor de paraísos, con unas raíces conquistadas deprisa, con una escena nueva de vida sin repetir, abierto y comprensivo, con luz tímida pero duradera, como esas farolas que ahí fuera nos refieren la noche a su modo, con toda la pasión puesta en el trozo de acera que les ha tocado hasta que regrese la mañana.

BIOGRAFIA

Pablo Riviere nació en Madrid el 29 de diciembre de 1951. Estudios de violín y viola en el Conservatorio. Becario del I Curso Manuel de Falla en 1970 (donde fue alumno de Gerardo Gombau y Cristóbal Halffter); de *Música en Compostela* en 1973 (donde fue alumno de Montserrat Cervera y Genoveva Gálvez). Asistió al IV Curso Manuel de Falla (donde fue alumno de Rodolfo Halffter). Es autor de dos biografías de compositores españoles para la Editorial Alpuerto: Jesús Villa Rojo y Claudio Prieto. Como intérprete está especializado en música barroca.

Composiciones:

Esta ¡oh! flor en la tumba del silencio, para radio, tocadiscos, magnetofón, dos actores y piano. Se estrenó en diciembre de 1970 en el Colegio Mayor Nuestra Señora de África por el grupo «Música y compromiso». 1970.

Por ejemplo (en colaboración con José Ramón Encinar), para cinco voces y cinta magnetofónica. La estrenó el grupo «Canon». 1971.

Ni se sabe, para dos contrabajos que tocan percusión. 1971.

Otoño, veletas, golondrinas, etcétera, para guitarra. La estrenó José Ramón Encinar en Vigo, en el salón de actos de la Caja de Ahorros. 1971.

Madrigal, para guitarra. La estrenó José Ramón Encinar en el Instituto Alemán de Madrid, en un acto de Sonda. 1973.

Los nudos del pozo de viento, para cuatro guitarras. 1973.

Los cantos del pájaro muerto, para cuarteto de cuerda, flauta, oboe, clarinete, piano. La estrenó el grupo «Koan» en el Auditorium del Conservatorio. 1973.

El tiempo que espera al tiempo, para piano, flauta, percusión, violoncelo, viola y fagot. En preparación.

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA

CONVERSACION CON JOSE MORENO BASCUÑANA, DIRECTOR



La enseñanza de la Música, ese arte al que todavía no se le han abierto totalmente las puertas en las escuelas, en los institutos y mucho menos en la Universidad, y con el que apenas si se cuenta en las historias de Arte, sigue siendo patrimonio exclusivo de los conservatorios. En España existen cuarenta y tres: seis estatales y treinta y siete no estatales, algunos de nivel elemental, el resto para enseñanzas superiores. En Madrid, en la plaza de Isabel II, está el Real Conservatorio Superior de Música, donde se imparten todas las enseñanzas que impone la reglamentación de todos los instrumentos propios de la orquesta. Este curso, sus casi nueve mil alumnos han desbordado en algunas asignaturas todas las previsiones, creándose auténticos problemas de masificación que dificultan la enseñanza. De ésta y otras cuestiones he hablado con el director, José Moreno Bascuñana, un hombre sencillo, muy preocupado por la puesta al día de las disciplinas musicales. El da clase de Armonía y Formas Musicales y tiene toda la con-

fianza de los profesores y alumnos del centro.

—¿Desde cuándo dirige usted el Conservatorio de Madrid?

—Fui nombrado el veintiocho de diciembre de mil novecientos setenta para dirigir esta casa cargada de historia y prestigio, de la que han salido la casi totalidad de los artistas que en el siglo diecinueve y en el actual han constituido la embajada de mayor importancia más allá de nuestras fronteras: Tomás Bretón, Monasterio, Arrieta, Turina, Conrado del Campo, Pérez Casas, Guridi, Cubiles y un larguísimo etcétera. Se hacía necesario no revolucionar nada porque todo estaba muy bien estructurado. Mi labor ha consistido en ir poniendo al día, en esta evolución vertiginosa de los últimos años, a los que se forman en esta casa como futuros artistas.

—¿Cuáles son los aspectos más importantes de esta evolución?

—Dentro de esta evolución, que la he hecho yo como podía haberlo hecho otro, figuran como hitos más destacados la creación de las cátedras de Musicología y Canto Gregoriano,

Clavicembalo y Teórico-Armónica de Formas Musicales. Esta última se impartía como curso permanente, pero dada su importancia, ha considerado el Ministerio elevarla al rango de cátedra. Este estudio, para el alumno instrumentista, sustituye a los dos cursos de Armonía, que no tienen ninguna eficacia en la formación de este alumnado. Por otra parte, se ha hecho una revisión de los programas de la enseñanza de Piano y Guitarra; se va a modificar la clase de Conjunto Coral y están en estudio los nuevos programas de otras muchas enseñanzas.

EL ALUMNO DE COMPOSICION Y LA ESTETICA CONTEMPORANEA

—La enseñanza más conflictiva en el Conservatorio quizá sea la de Composición. Los alumnos siguen cuatro cursos de Armonía, tres de Contrapunto y Fuga y cuatro de Composición, y,

cuando terminan, desconocen los caminos que la vanguardia ha ido conquistando para la Música y en los que ellos se deberían integrar. ¿Existe algún proyecto de reforma en este sentido?

—Para los titulados en Composición se han creado los cursos permanentes de Técnicas Contemporáneas de Composición, impartidos por tres compositores de la ola actual: Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Carmelo Bernaola, porque se hacía indispensable que el alumno de Composición, ortodoxamente formado, se familiarizara con la grafía actual y el movimiento estético de la Música Contemporánea. Aunque los avances intuitivos de los compositores no pueden tomar carta de naturaleza en la escuela hasta que no hayan tenido una sanción universal, esto no es obstáculo para que el alumno que sale titulado de este Conservatorio esté familiarizado con el arte actual y sea hombre de su tiempo. Esta es la razón de que, de momento, se haya instituido esta enseñanza con carácter de curso permanente. Existe una modalidad de este curso



para universitarios: información sobre Técnicas Contemporáneas de Composición. También para los alumnos de Composición se introdujo el curso pasado una novedad: el estreno de veinte obras suyas, dirigidas por alumnos de la cátedra de Dirección de Orquesta, lo cual es para ellos un aliciente muy grande.

—¿Tiene previstas de algún modo el Conservatorio las salidas profesionales de sus titulados?

—Se ha creado recientemente la Orquesta del Conservatorio, concebida como semillero de los futuros profesores de orquesta y que trata de neutralizar la grave laguna que existe entre el recién titulado y el profesional, laguna peligrosa que ha dado lugar a tantos desengaños y a tantas pérdidas de auténticos valores que, acuciados por sus necesidades de hombres, han tenido que ir a parar de escribientes en cualquier sitio, después de estudiar y trabajar muchos años en esta casa. También la orquesta, integrada asimismo por profesores en función titular, cumple una necesidad del Conservatorio de proyección hacia el exterior de sus desvelos y de sus anhelos.

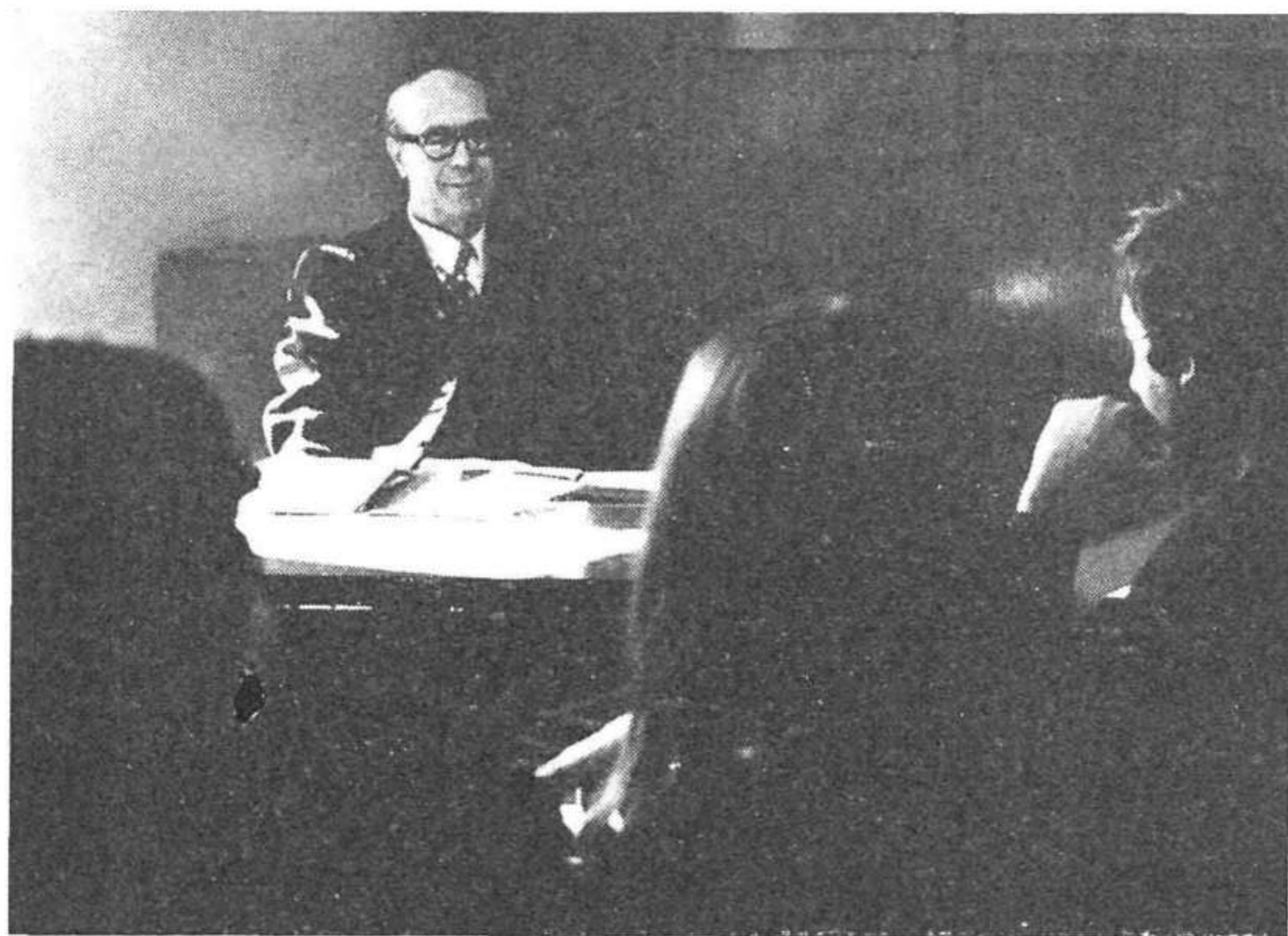
—Aparte de los cursos obligatorios, por llamarlos de algún modo, ha habido varios cursillos monográficos especiales sobre algunas materias específicas. ¿Va a haber una continuidad en la realización de estos cursillos?

—Sí. El mes pasado tuvo lugar uno de Introducción a la Paleografía Musical, en el que intervino como profesor invitado Jacques Chailley. Los próximos van a estar dedicados al violoncelo y a las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven y serán impartidos por profesores de la casa. Toda esta aparente variación de la función de un centro artístico que tiene que vivir al día ha sido posible gracias a la colaboración del más ejemplar claustro de profesores y a la vocación, entusiasmo y disciplina de un alumnado también ejemplar.

SEIS NUEVOS CONSERVATORIOS ELEMENTALES PARA MADRID

—El Conservatorio también está empezando a sentir los problemas que trae consigo el exceso de alumnado. Se habla de la escasez de aulas, de que muchos chicos que habían solicitado el ingreso no han sido admitidos, de las clases demasiado llenas, sobre todo en los últimos turnos de la tarde. ¿Cómo van a resolver esta masificación creciente?

—Esta masificación no es toda vocacional. Hay también curiosidad y hasta algo que tenemos que descartar: que los conservatorios se conviertan en guarderías infantiles económicas. Como el aumento progresivo de alumnos supera de curso a curso los mil quinientos, el pasado año elevé una propuesta al Ministerio para la creación de seis conser-



vatorios elementales situados en distintos barrios, con objeto de descentralizar del Real Conservatorio las enseñanzas más elementales, que es en las que se producen normalmente los abandonos; crear una escuela de grado medio y quedar reservado el Real Conservatorio para las enseñanzas superiores, consiguiendo que sea la más caracterizada escuela superior de música. El proyecto ha sido aceptado y tengo la esperanza de que dentro de este mismo curso quedarán creados dos por lo menos de aquellos

conservatorios elementales. La situación actual ha sido una sorpresa, aunque grata sorpresa, tanto para el Ministerio como para el propio centro, porque la eclosión musical producida en España a todos los niveles es uno de los fenómenos más extraordinarios e interesantes de los últimos tiempos. En relación con la creación de puestos de trabajo por la que me preguntaba usted antes, estos conservatorios serían un paso muy significativo, ya que habría que dotarlos de profesorado, creándose, como es mi

propósito, el ente jurídico «Profesor de Conservatorio Elemental». También en la orquesta se pueden crear buenos profesionales con una colocación adecuada. De todas formas, y como se ha dicho alguna vez, yo no pretendo crear una orquesta de treinta y cinco millones de españoles, ni un coro magno, porque la música, si tiene una faceta muy importante que es la que nos está encomendada del profesionalismo, también, como he dicho alguna vez, hace falta crear el consumidor de música, del cual tenemos que vivir los músicos. El estudio de la música en el Conservatorio, aunque sin perder de vista la profesionalidad, también tiene la misión importante de hacer sentir al hombre la música como una necesidad en su formación cultural y humana. Por eso, la reglamentación contempla de manera muy amplia la enseñanza no profesional en los conservatorios.

—Esta enseñanza no profesional quizá debiera incluirse en los planes de estudio desde la Enseñanza General Básica, quedando el Conservatorio reservado para los que quieran hacer estudios más profundos o dedicarse profesionalmente a la música; así, por ejemplo, el universitario que quiere únicamente saber leer una partitura o poseer unos conocimientos básicos no tendría necesidad de matricularse aquí. Por otro lado, quizá también fuera conveniente que se diera en el Conservatorio una formación humanística más completa para elevar el nivel cultural de los alumnos que estudian solamente música. ¿Usted qué piensa?

—Algún día se integrará el Conservatorio dentro de la Universidad y habrá un bachillerato musical, una licenciatura musical y un doctorado musical. Demos tiempo al tiempo.

—Una última cuestión: los conservatorios de provincias. Algunos funcionan muy bien, pero otros están abandonados a su suerte. De estos últimos los hay que viven en muy precarias circunstancias, con graves problemas económicos, con unos sueldos ridículos para los profesores; y los hay que siguen una política de manga ancha y que se han desprestigiado al convertirse en auténticas coladeras. Usted, que es inspector general de los conservatorios, ¿qué solución ve?

—Los conservatorios no estatales dependen de las Corporaciones Locales. A estos conservatorios el Ministerio les concede un privilegio: la validez académica. Pero las Corporaciones Locales deberían, por decoro, asumir la total responsabilidad. Mi proyecto es que los directores sean profesores dependientes del Estado y que se cree una mentalidad de profesorado, salvando extraordinarias excepciones que existen, al que se pague como es debido. Jamás en toda la historia de España contaron los conservatorios con un apoyo tan decidido como ahora por parte de la Dirección General de Bellas Artes.

M. C. DE G.

LA PELICULA DE LA QUINCENA

FAMILY LIFE, de Ken Loach



Esta película, producida en 1971, fue presentada el mismo año en el Festival Cinematográfico de Londres, donde obtuvo un considerable éxito, y el año pasado en nuestra Semana Internacional del Cine en Color, de Barcelona. Su autor, **Kenneth Loach**, pertenece a las más jóvenes promociones del cine británico. Nacido en 1936, después de cursar Derecho decidió dedicarse al teatro y, con distintas compañías, recorrió el Reino Unido. Afincado en Londres, entró a trabajar para la Televisión como realizador; entre sus éxitos en la pequeña pantalla están «In two minds», «The ends of Arthur's marriage», «The golden vision» y «The big flame». Al fin pasó al cine, dirigiendo sucesivamente «Poor cow», «Kes» y la que ahora comentamos.

Ken Loach es un autor inconformista. Lo demuestra ampliamente en estas tres obras para el cine. Si «Pobre vaca» era el retrato de una vulgar muchacha de las clases obreras inglesas y «Kes» un alegato contra el sistema educativo, «Vida en familia» es el pretendido examen de los condicionamientos y represiones de la vida familiar, gobernada por la inflexibilidad y una autoridad hecha de tópicos. Janice es una chica extraña, introvertida, sumisa. La madre es la encarnación de cierto modelo de padres llenos de buena fe, pero incapaces de abandonar una

serie de postulados, ideas fijas y temores a todo lo desconocido o que se salga de la rutina. El padre carece de autoridad real, es obtuso y desconfiado. Con este trío principal, Loach crea una historia amarga, desconsoladora, denuncia y símbolo de la intolerancia que reina entre los hombres. Janice se siente hostil a la vida que le rodea, quiere escapar de ella, pero sólo consigue que se la considere trastornada; el haber perdido a su hijo le hace enfrentarse a sus padres. El abismo que la separa de su familia se va ensanchando cada vez más. Al final, desintegrada mentalmente, servirá como exponente clínico de ciertas anomalías mentales.

Loach acaso lleva su denuncia a un límite que se acerca a lo inverosímil. Los personajes están demasiado estereotipados y a este respecto nos parece que las tintas están muy cargadas en contra del matrimonio Baildon, los padres de Janice. No obstante, la película, con su fuerte carga crítica, es válida, cala en el espectador y constituye objeto de reflexión. Claro está que Loach sólo plantea el problema, muestra lo negativo de una conducta, sin exponer la solución o la cara distinta de la moneda, pero ese no era su objeto.

Cinematográficamente, el filme ha sido construido con gran sobriedad narrativa, en forma lineal, con una cámara funcional y discreta que encuadra preferentemente a los personajes en planos primeros y medios, recogiendo las situaciones conflictivas como un testigo mudo y agudo. La técnica es televisiva. Espléndido el plantel de actores, que hacen convincentes a los difíciles personajes.

¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?,

de Billy Wilder

El realizador **Billy Wilder**, vienés de nacimiento (1906), es uno de los autores más sólidos y prestigiosos del cine de Hollywood en su gran época. Baste citar algunos de sus éxitos: «El vals del emperador», «Días sin huella», «El crepúsculo de los dioses», «Ariane», «Testigo de cargo», «Con faldas y a lo loco», «Un, dos, tres»... Su obra, muy amplia, cuenta tantos títulos del género dramático como del de la comedia más divertida y rosa. En ambos estilos, **Wilder** acredita un pulso de gran maestro, fino conocedor de la esencia del cine como arte y como espectáculo.

«¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?» es el chocante título de su obra «¡Avanti!», rodada en Hollywood en 1972, protagonizada por un gran actor cómico: **Jack Lemon**, y por la deliciosa **Juliet Mills**. Digamos, para empezar, que es una comedia espléndida, redonda, obra maestra desde el principio al fin, llena de humor y de ternura, de amor a la vida y de cierta sutil ironía, que se hace crítica punzante pero no desgarradora.

La historia puede resumirse en el enfrentamiento de dos climas mentales. Cuando **Wendell Armbruster Jr. (Lemon)** llega al hotel «belle-époque» de la isla de Ischia es la perfecta encarnación del ejecutivo americano, armado de suficiencia, provisto de dólares, arrollador de eficiencia y prisa. Pero va a chocar, primero, con la suavidad y la humanidad de Italia, representada por el director del hotel (admirablemente encarnado por el inglés **Clive Revill**) y, después, con el sentimiento que emerge del fondo del alma de la atractiva **Pamela (Juliet Mills)**. Un mundo, una vida nueva surgen bruscamente ante el heredero del magnate americano, llegado a Ischia para recoger los restos mortales de su padre. Con el descubrimiento de que éste llevaba una doble vida, surge también el conocimiento de esa vida cálida, amable, llena de atractivos, humana, hondamente humana.

La película es un espléndido conjunto de personajes tratados con precisión y delicadeza de artífice. El microcosmos que rodea a **Armbruster junior** desde que llega a Italia está descrito con agudeza aun en sus personajes marginales: el mozo del hotel que quiere volver a América como emigrante, el oficial del



juizado que extiende los documentos de defunción y es un verdadero escritorio ambulante, el barman con frenillo en la lengua... Mucho más dibujados aún están otros personajes, como el diplomático amigo del protagonista y el director del hotel. La profundidad y riqueza de matices aumentan en la pareja protagonista a lo largo del recorrido, que les lleva desde el encuentro inicial hasta la promesa de amor eterno que cierra la historia.

Igualmente, la película contiene una serie de situaciones, que van desde las más cómicas a las sentimentales e incluso patéticas, magistralmente planteadas y resueltas: la sátira de la burocracia italiana y la escena completa del depósito de cadáveres, el cambio de ropas en el avión, la presentación de la familia Trotta, la llegada del diplomático, la redacción del elogio fúnebre. Wilder a veces es tierno; a veces, cínico. Si satiriza a Italia, lo hace con amor y respeto. Sus italianos pueden que pertenezcan al tópico, pero salen triunfantes, humanos y simpáticos en el análisis que hace el autor. Más pícaro y ácido es la visión de la vida americana, con su pomposidad huera, infantil y mecanizada (los funerales del patrón serán vistos en circuito de televisión en color por los miles de empleados del complejo industrial Armbruster).

Una película amable, divertida, impecable desde la óptica de la narración en imágenes. El ritmo rápido, el interés sostenido, la exactitud en cada plano, hacen que nada falte ni nada sobre. Una obra maestra de la comedia clásica, de la comedia a lo Billy Wilder.

LA HUIDA, de Sam Peckinpah



Si Wilder es maestro de la comedia, el descendiente de piel roja Sam Peckinpah es el gran especialista del cine de la violencia. Violencia moral, física, sexual. Violencia en las personas y en las cosas. El mundo de Peckinpah es un hervor infernal donde

los débiles no tienen sitio ni oportunidad para sobrevivir. Pero que no haya lugar a engaño: Peckinpah no es un apóstol de la violencia, no se regodea en ella; antes al contrario, la expone en toda su horrible crudeza porque es el medio más directo y eficaz de condenarla. Nada más inmoral y pernicioso que esos filmes de guerra o de policías y ladrones donde la violencia, la sangre, el horror y la muerte están envueltos en celofán rosa. Así se presenta a la destrucción del hombre como una cosa natural, graciosa a veces, poética otras, emocionante pero no horrible, como es en la realidad. Con su exposición cruda, llevada al límite, de la violencia, Peckinpah hace un cine moralizante y constructivo al provocar el rechazo de los espectadores.

Pero aún hay más. Como sucede en casi todas sus películas, y especialmente en «La huida», Peckinpah traza con pulso firme un panorama del entorno social en que se desenvuelven sus personajes. Y es precisamente este entorno el que está corrompido, dominado por la violencia ejercida por unos pocos. En «La huida», son Baynon y sus cómplices quienes, bajo capa de respetabilidad, realizan sucios negocios y organizan el atraco al Banco para ocultar desfalcos e irregularidades. En esta situación, Doc McCoy (Steve McQueen) y su mujer Carol (Ali McGraw), contratados para realizar el atraco, son realmente dos seres acosados, que han buscado integrarse en la sociedad, pero que han debido aceptar la irregularidad, el crimen y el deshonor como medio de obtener la libertad y la supervivencia. «La huida» es un relato directo, con unas situaciones y unos personajes que responden a una realidad de la vida americana; pero esta «realidad» es asimismo una parábola que describe una situación mucho más amplia que la contenida en la simple anécdota de Doc y su esposa Carol.

El problema de la película radica en la integración y en la unión. Integración dentro de la sociedad, unión entre dos personas por el amor. Asistimos a dos acciones paralelas: la del acoso que bandidos y policías realizan en torno a la pareja y la de la lucha psicológica que marido y mujer libran para vencer los celos, los dolores, los odios surgidos por la casi obligada traición de ella. Por eso resulta esclarecedora la conversación final con el viejo transportista que les lleva hacia la libertad cruzando la frontera mexicana. Lo importante es el orden entre los dos, simbolizado por el matrimonio; la moral personal, dentro de un mundo donde «no hay moral». El mensaje de Peckinpah no es el de la violencia, sino el de un orden moral entre los hombres. Por eso a «La huida» es preciso considerarla trascendiendo el «cine negro», al que por su forma pertenece. Hay un abismo entre los planteamientos de «La huida» y los de «Bonnie and Clyde», por ejemplo.

Queda por hacer una referencia al estilo cinematográfico de Peckinpah: al virtuosismo de la realización donde se alterna un montaje muy rápido, a base de planos cortos en las secuencias de las persecuciones, con otro montaje sintético, profundizador de los sentimientos, en las escenas donde el «ganster» y su mujer buscan desesperadamente el punto de contacto que les hará volver a la compenetración y el olvido. Un hallazgo es el empleo de la cámara lenta, que fija, eterniza casi, las tremendas explosiones de la violencia. La cámara parece penetrar aún más en el fondo de esta violencia, recogiendo, desmenuzando el horror que de ella se desprende. La pareja principal realiza una de las grandes interpretaciones de su carrera, principalmente Steve McQueen, mucho más convincente en esta película que en otras donde se le encomienda un papel huero de matón.

OTROS ESTRENOS

EL ROMPECORAZONES, de Elaine May, es una comedia agradable de vuelo corto. Lenny es un Don Juan de vía estrecha que en su viaje de bodas se enamora perdidamente de otra mujer y se lanza a su conquista. Elaine May, una de las poquísimas realizadoras del cine americano, no parece haber logrado aún el pulso suficiente para estructurar en imágenes una historia y desaprovecha las oportunidades que le da el tema. A pesar de ello consigue algunos momentos divertidos, emotivos otros, que logran atraer la atención y la risa del espectador.

LOS TRES MOSQUETEROS, de Richard Lester (Inglaterra), es

un espectáculo en pantalla gigante (Cinerama), realizado a base de un enorme presupuesto y con un amplio reparto a base de figuras muy conocidas del cine europeo (Oliver Reed, Raquel Welch, Richard Chamberlain, Michael York, Geraldine Chaplin, Jean Pierre Cassel, Christopher Lee y la colaboración de Charlton Heston y Faye Dunaway). El rodaje se efectuó en España. El lanzamiento comercial se hizo en París poco antes de las Navidades pasadas, con gran despliegue publicitario. Estamos, pues, ante una superproducción destinada a públicos amplios deseosos de pasar un rato agradable. Richard Lester, contando en imágenes la novela de Alejandro

Dumas, ha huido del tópico y traduce la historia en clave ligera de parodia. Así, esta versión de «Los tres mosqueteros» es en parte una desmitificación del cine heroico, romántico y aventurero. Cuando d'Artagnan agarra la alfombra y tira de ella para hacer caer a los espadachines del Cardenal, la alfombra se rompe y el bravo gascón se queda con un trozo en las manos. El héroe no es invencible ni infalible. Es un hombre cualquiera sujeto a los condicionamientos del ser humano. Esta desmitificación es un elemento más de atractivo para la película al añadir una serie de «gags» muy bien logrados que esmaltan la acción trepidante en que continuamente se ve envuelto el gallardo d'Artagnan y sus tres inseparables amigos.

Acción trepidante, bien encadenadas unas escenas a otras, humor, lujo y grandiosidad de

un producto al gusto de todos. Como distracción sencilla, merece la pena.

LA CHICA DEL MOLINO ROJO, de Eugenio Martín. En el cuadro de calificaciones que el lector encontrará en estas páginas, el autor de las presentes líneas ha valorado con un tres a «La chica del Molino Rojo». Si le hubiese sido dado el desglosar la valoración, hubiera calificado con un cero el argumento y guión de **Santiago Moncada**, y con un seis la puesta en imágenes de **Eugenio Martín**. Y es que nada más inverosímil, peor urdido y estructurado que esta historia, donde se mezcla el mimetismo de cierto cine americano con recuelos de nuestro viejo estilo de los años cuarenta. Nada de lo que sucede es mínimamente creíble, desde el hecho que una cantante de cabaret comparta una buhardi-

un diálogo procaz, de mal gusto y, lo que es peor: innecesario.

Frente al libreto, Eugenio Martín ha hecho lo posible (que era muy poco) para salvar la película. Con una cámara ágil, con una planificación lógica y, sobre todo, con una buena dirección de actores, logra que, al menos, la calidad cinematográfica se mantenga en un nivel discreto. De esta forma, cuando por pura casualidad, el guión ofrece alguna oportunidad, la película sube de tono. Lo único realmente interesante en toda ella es la actuación de Marisol, que demuestra sus grandes posibilidades, malogradas por la mediocridad del filme.

LAS SEÑORITAS DE MALA COMPAÑÍA, de José Antonio Nieves Conde. Quien recuerde. «Surcos», película que apuntó un camino para el cine español, se preguntará cómo es posible que su autor haya llegado al nivel artístico en que ahora se encuentra. Porque «Las señoritas de mala compañía» es una película tan falsa como la anterior, a pesar de que su apariencia sea más conforme a la realidad. Nieves Conde ha pretendido retratar el ambiente de una «casa de tapado» en los

años cuarenta. Empezando por la ambientación (decorados y trajes sobre todo), no muy acordes con la época descrita; siguiendo por una gran parte de las situaciones, totalmente irreales, y acabando por un sermoneo con moral de paco-tilla, la película se nos presenta como una historia topiguera, oscilando desde el principio al fin entre el documento social y la clásica comedia de color subido, con mucho más de esto último que de lo primero.

Otras películas estrenadas en los días navideños han sido **EL CLAN DE LOS DOBERMAN**, policiaca, con la novedad de utilizar a perros como fautores del delito, hallazgo temático desaprovechado por una realización muy mediocre. **HABIA UNA VEZ UN CIRCO**, del argentino Enrique Carreras, que aprovecha la popularidad de los payasos protagonistas de un «show» televisivo. Ni como argumento ni como realización vale la pena. Finalmente, **SANTO CONTRA EL DOCTOR MUERTE**, hispanomexicana, de Rafael Romero Marchent, es un folletín basado en las aventuras de «Santo», el luchador de catch invencible. Película dirigida a públicos populares, funciona en ese grado inferior.



«Las aventuras de Tom Sawyer»

decorados, bellos paisajes, actores encajados en sus papeles. ¿Qué pedir más a una película de gran consumo? Como realización, añade muy poca cosa al historial de Richard Lester.

LAS AVENTURAS DE TOM SAWYER, de Don Taylor, está producida por la empresa del **Reader's Digest**, con destino a la explotación en los circuitos de «Cine familiar», fórmula lanzada no ha mucho en los Estados Unidos buscando un mercado en contraposición al del cine pornográfico. Vista desde este punto de mira, la película funciona. Resulta distraída para un público joven o adulto de pocas exigencias artísticas. **Don Taylor** sabe contar discretamente las aventuras de los personajes ideados por **Mark Twain**, novelista, por otra parte, nada especializado en conflictos internos. El relato original se presta al espectáculo visual, muy bien servido por una escenografía cuidada a base de un generoso presupuesto. La inclusión de escenas cantadas obedece a esta idea de fabricar

lla con un obrero hasta que esta misma cantante, sin pasaporte ni traje de calle, vaya y venga de Portugal en avión particular como quien va a la tienda de enfrente. Pero esto es lo de menos. Lo más increíble es toda la historia, la persecución por las calles de Lisboa, las motivaciones de los personajes... Una película, a pesar de ciertos convencionalismos, ha de tener un mínimo soporte que la entronque con la realidad, con lo verosímil. «La chica del Molino Rojo» parece ocurrir en otro planeta. **Moncada** ha querido hacer una trama psicológico-erótico-policiaca, cogiendo de aquí y de allá y amontonándolas al buen tuntún una serie de situaciones archivistas en películas del cine comercial extranjero: partida de póker donde se juega la vida de un hombre, batalla campal en una sala de fiestas promovida por unos marineros americanos, persecución de automóviles, persecución de canoas, persecución de la protagonista por hombres provistos de perros de presa, escenas de cama... y, para enderezar el engendro, ha añadido

La opinión de los críticos

	Pascual Cebollada	Luis Gómez Mesa	Juan Monso Cabus	Félix Martialay	Luis Quesada	Calificación media
Family Life	8	8	8	1	7	6,4
¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?	8	5		7	8	7
La huida	8	7	8	10	9	8,4
Las aventuras de T. Sawyer.	7	6	5		5	5,7
El rompecorazones	6	6	3	4	4	4,4
Los tres mosqueteros	6	5	5	1	5	4,4
La chica del Molino Rojo ...	2	3		3	3	2,7
Las señoritas de mala compañía	3	4		3	4	3,5

Las películas son juzgadas teniendo en cuenta todos los elementos que las componen.

Cero significa pésima. Cinco, mediana. Diez, obra maestra.

EL CUADERNO ROTO

por

JOSE GARCIA NIETO

y comentado puede no ser otra cosa que fórmula provisional de pasatiempo, «verdura de las eras», que diría nuestro Jorge Manrique.

* * *

OTRO inteligentísimo director de cine, Ingmar Bergman, va a publicar sus memorias o experiencias como cineasta. Preocupado—quizá más que Welles—por darnos «otro» cine, con las dimensiones y hasta solemnidades que el género ofrece, habla aquí de que él no ha discutido nunca sus proyectos «más que con su intuición». Otra manera, en fin de cuentas, de romper las amarras de la dialéctica formal, de la lógica mostrenca y de término medio de las opiniones encontradas. Sin embargo, ha dicho: «A veces un gesto o una actitud determinada de un actor, que surgen en él de manera espontánea, me hacen cambiar toda una escena.» (Aquí conviene recordar el énfasis que Orson Welles pone en determinados planos fijos que marcan y subrayan esa misteriosa expresión de sus actores, respondiendo a una verdad que está fuera de la sucesión prevista.) Y del propio Bergman ha dicho Ingrid Thulin: «Cuando me hablas no comprendo exactamente lo que me quieres decir; sin embargo, cuando no me hablas, te comprendo perfectamente.» Qué lección para tanto realizador que lleva a término guión y trabajo con la cinta milimétrica e indeclinable extendida una y mil veces sobre su rutinaria mesa de trabajo.

* * *

UN libro muy importante sobre el que hemos de volver más despacio. El de Jean Ricardou titulado *Le nouveau roman*. Uno de los acogidos al círculo generacional—con Michel Butor, Claudie Ollier, Robert Pinget, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon...—diagnostica con claridad y conocimiento muy profundos, ya con un poco de tiempo sobre las primeras experiencias, las características y artificios—muchas veces matemáticos—de lo que hemos venido llamando «nouveau roman». De momento, una acotación que nos parece significativa: «La rima, ampliamente desdénada por la poesía contemporánea..., ha encontrado un campo de acción en la moderna prosa novelesca.» He aquí una afirmación que nos lleva a un nuevo punto de vista para el juicio, tantas veces cerril y apasionado, sobre los géneros. La expresión actual, en arte, ¿no busca apasionadamente un camino total y único, donde todas las comunicaciones sean posibles y todas las fronteras derribadas? Pero no nos lleven a confusión aquellas denuncias, ya bien enterradas, de «pintura literaria» o «prosa colorista».

¿REALIDAD o ficción...? ¿Verdad o mentira...? ¿Mixtificación o autenticidad...? El poderoso talento de Orson Welles ha jugado con palabras, con situaciones verdaderamente antitéticas, y a la vez ha jugado con nosotros, espectadores, oídos, sentidos, para darnos una lección de humildad, para enseñarnos a ser sencillos ante el arte—y ante la vida—, uno de los ejercicios más lúcida-mente desequilibrados de nuestro tiempo. *Question Mark* es mucho más que una película. Es un estado de conciencia, y hasta de subconsciencia. Elmyr d'Hory, héroe y personaje del filme, famoso falsificador de cuadros, y Clifford Irving, personaje y héroe del filme, famoso falsificador de una vida, aparecen aquí alter-nándose y confundiéndonos, ofreciéndonos además sus propios rostros de seres vivos que nos hemos acostumbrado a ver en el caótico abanico de la publicidad, de la noticia y del escándalo de los últimos años. Ellos son los actores, y su humanidad nos gana por caminos de contagiosa simpatía, de impuesta y casi afrentosa veracidad. El genio de Orson Welles, director—y también actor—de la obra, mueve los hilos con la suficiente agilidad para que le sigamos—no siempre fácilmente—hasta la realización final de su propósito.

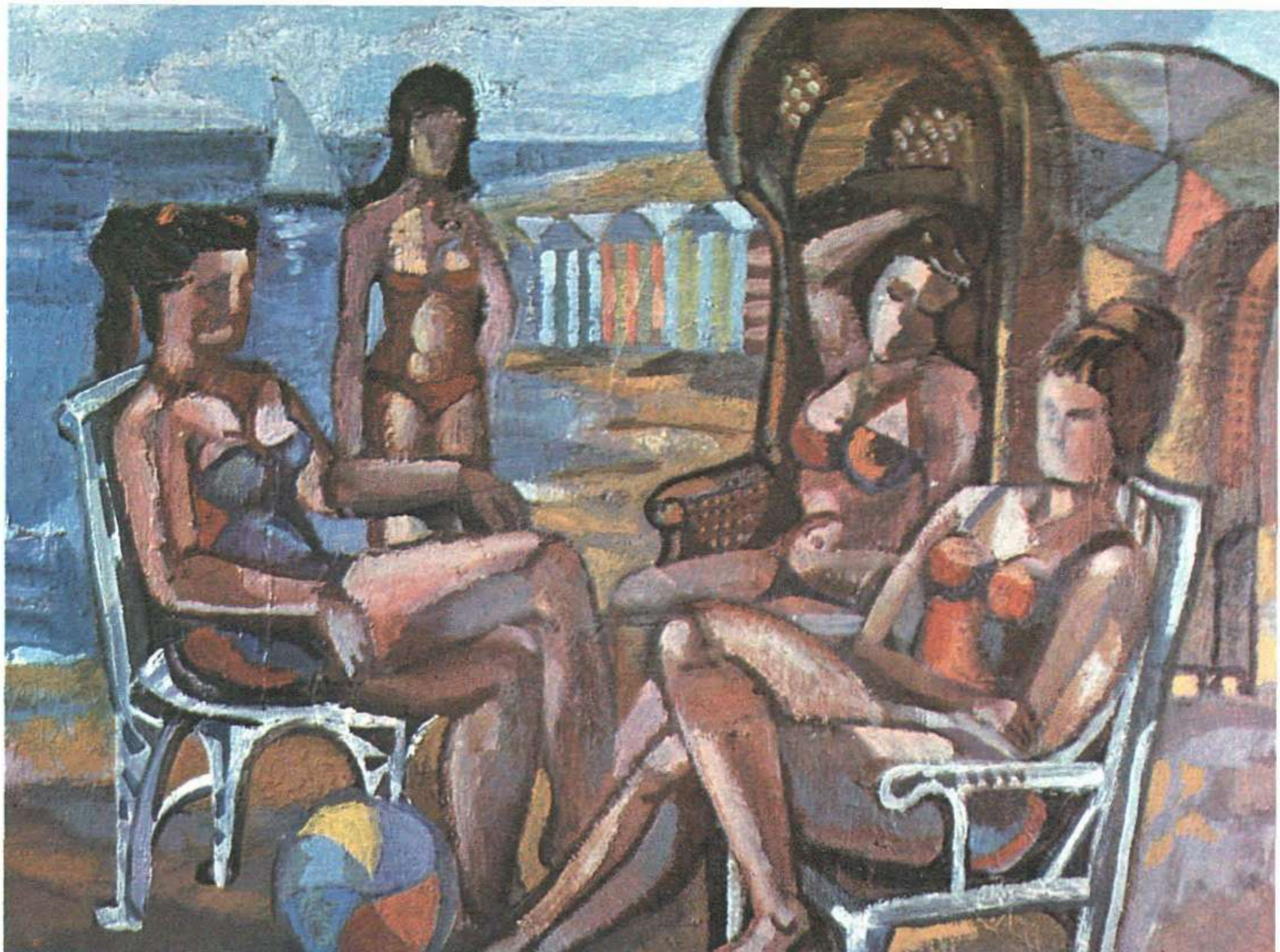
Efectos cinematográficos nuevos—o no tan nuevos—, descomposición del tiempo y del lugar hasta límites bellísimos y sobrecogedores, acotaciones de un lirismo gráfico pocas veces logradas en el cine, nos sumen en un clima desconcertante, pero con sujeciones constantes a una realidad de la que nunca podremos escaparnos del todo. Este narrador objetivo, sinuoso, moral, excéptico, demiúrgico, que es Orson Welles en *Question Mark*, nos muestra a dos condenados de nuestra hora. No condenados por la Policía—que todo ello es cierto, con la certeza de la realidad circundante—, sino sujetos a la condena de dudar de todo lo que tocan o de afirmar otra existencia de las cosas con la que acaso nunca creímos encontrarnos. Sí, entes hamletianos, figuras de aquel nuestro Tamayo y Baus en «Un drama nuevo»... ¿Ficción dentro de la realidad o realidad dentro de la ficción? Nunca lo sabremos. El simpatiquísimo y

cínico (¿?) D'Hory llegará a decirnos: «Si estos cuadros están algún tiempo colgados en los museos, acabarán por ser buenos.» Y al propio Picasso se le hace repetir la conocida y aleccionadora sentencia: «Yo sé hacer un Picasso falso de manera mejor que todos mis falsificadores»... Más aún, el simpatiquísimo y cínico—¿y por qué no clarividente?—Elmyr d'Hory nos asegurará que el propio Matisse es más débil de línea que él y que se ha encontrado menos seguro que él ante sus obras maestras.

Todo esto, manejado por Welles de manera magistral, trastornadora y ética, convierte esta película en un modelo de arte de inquietante belleza. Tiempo, gloria, singularidad, fracaso, éxito, soledad, son palabras que se tambalean en un poema gráfico de emociones, por otra parte, muy serenas y calculadas.

Y todo lo que podía haberse convertido en una historia de humor y de desenfado se nos vuelve verdad y compasión: verdad universal del arte y compasión por sus seguidores, que con auténtica buena fe están sirviendo a una especie de convención. Orson Welles ha sabido «salirse» materialmente de nuestras casillas—no olvidemos que es él y su voz los que nos conducen en la narración—para hacernos dar un paso atrás, para enseñarnos que lo más hermoso que el hombre ha hecho

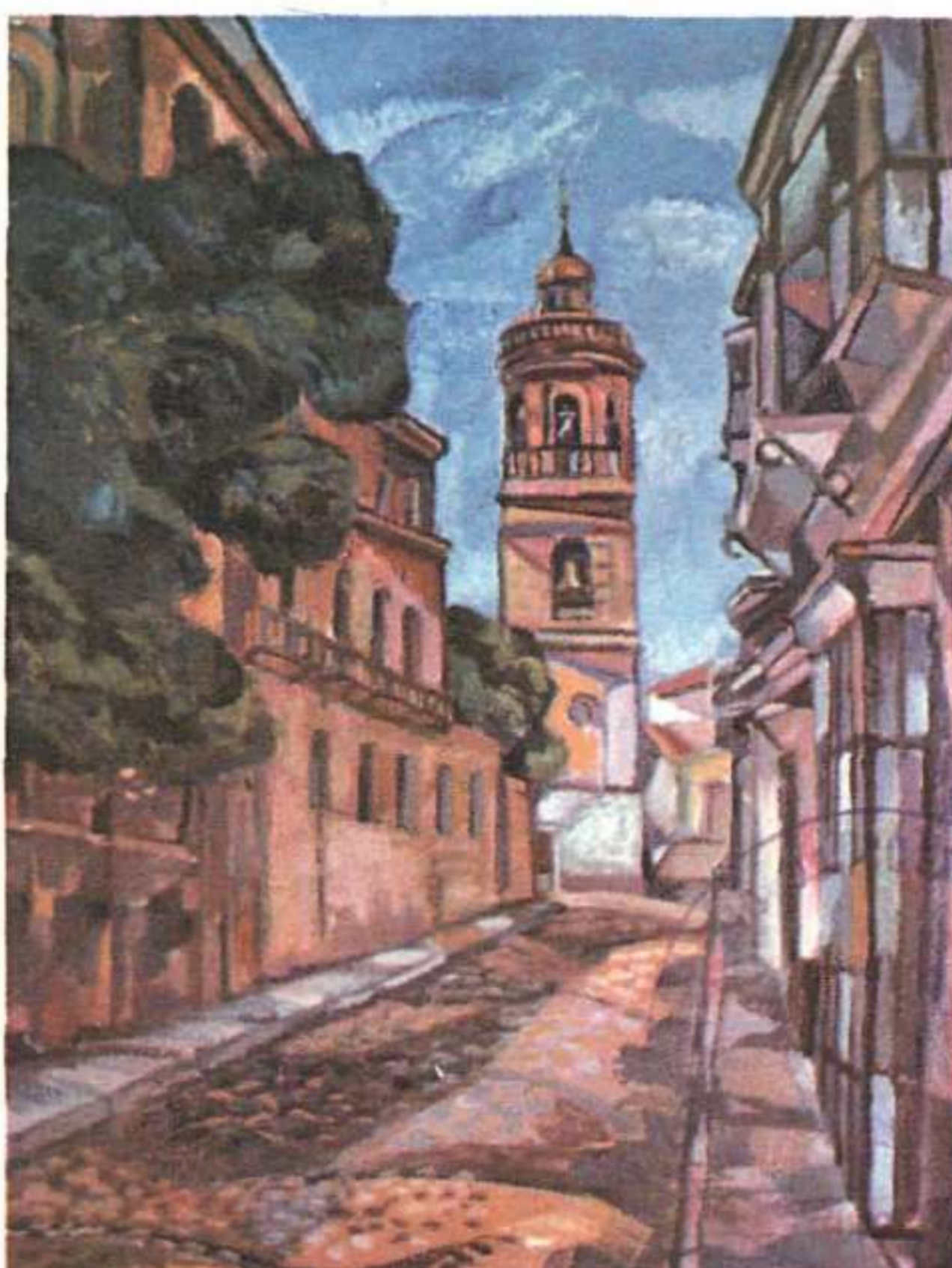
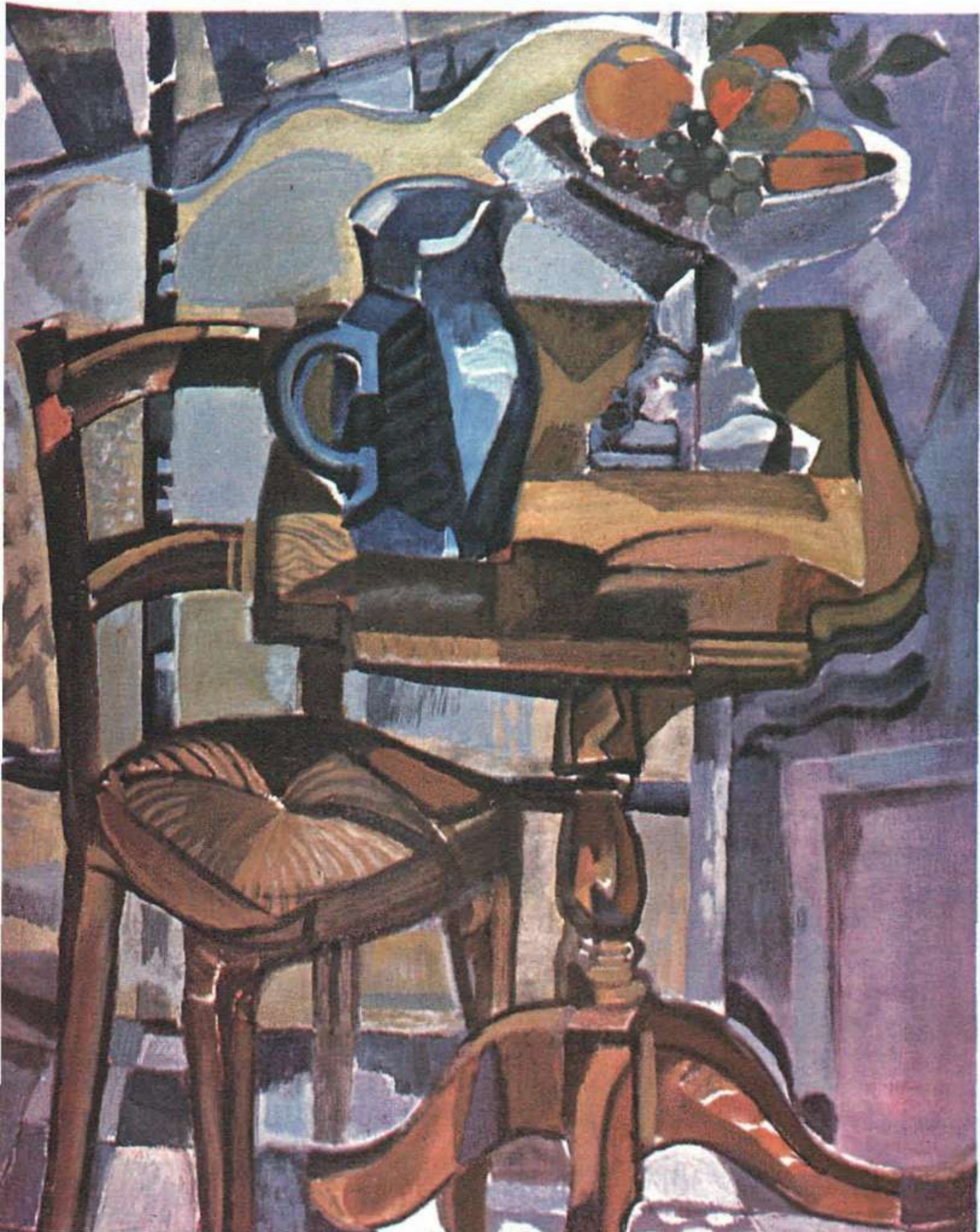
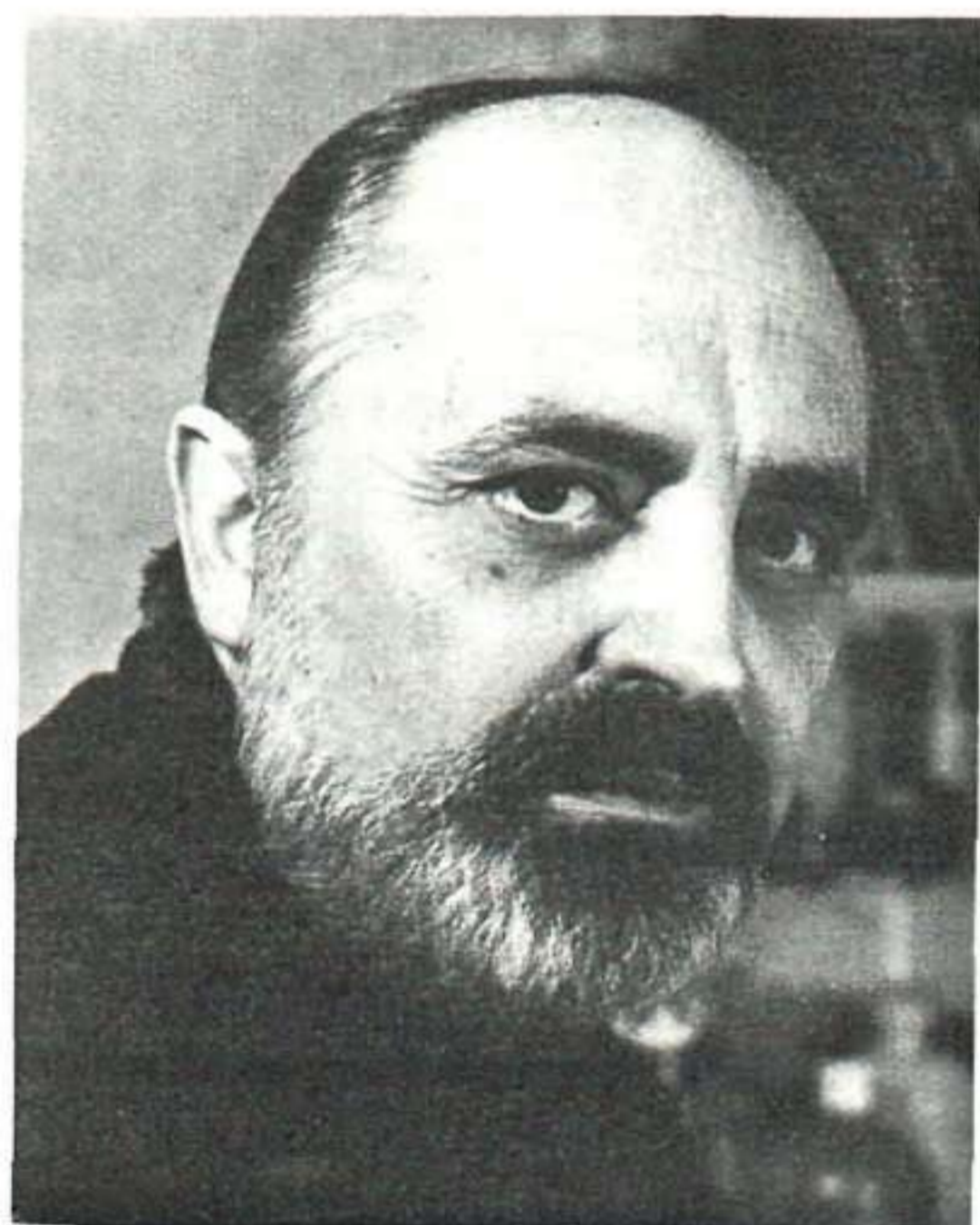




parcelas luminosas de

MIGUEL ACQUARONI

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Nos mira con los ojos llenos de asombro cuando le manifestamos nuestra admiración por sus cuadros. Realmente Miguel Acquaroni tiene una gran capacidad de asombro, cosa que viene a distinguir a los verdaderos artistas de aquellos otros que, aunque lo parecen, están tan de vuelta de todo que ya se les han apagado las pupilas para enseñarnos nada nuevo.

El primer asombro lo tuvo cuando empezó, allá en su infancia de Sanlúcar, a darse cuenta de que el mar no era una superficie lisa y sin complicaciones, sino que cada trozo estaba compuesto de muchas historias, de muchas luces, de muchos colores. Por lo menos eso oía decir a su padre, marino de guerra, que hoy, desde la pared del estudio del artista, parece seguir aleccionando al hijo artista de que hay algo más que oro en todo lo que reluce y que es preciso tener los ojos bien abiertos para darse cuenta de la cantidad



de orégano que hay en cada monte.

De tanto mirar al mar, Acquaroni descubrió que en cada centímetro de agua hay todo un mundo que describir. Pero le ocurrió que, al mirar a la tierra, vino a darse cuenta de que aquí pasa lo mismo y que todo son parcelas independientes, pequeños territorios con luz propia, «puzzle» o calidoscopio dominados por la geometría, que había que desentrañar para conseguir ese todo que a los demás nos parece tan uniforme, tan aburrido y que para él se presentaba como un proyecto de excursiones maravillosas en las que todas las aventuras eran posibles.

José Hierro, al ver los cuadros de Acquaroni, no dudó en bautizarle de «biznieto del cubismo», estableciendo así una genealogía picassiana que no le viene mal a este joven pintor andaluz. Lo que ocurre es que la sangre de Italia deslumbrante de luces y óleos y su cubismo, más que el que puede referirse exclusivamente a líneas y figuras se le integra en un policromismo que le convierte el espectáculo del mundo en algo así como la contemplación de una vidriera constante. Y acaso sea esta la razón de su continuado asombro y por eso podemos explicarnos que este artista tenga siempre los ojos tan abiertos como los tienen los que

no dejan que se les escape ni un solo detalle furtivo de los que parcelan esta vida.

Hubo un tiempo en que Acquaroni escribía versos. Eran los días de su adolescencia, cuando junto a su hermano, el gran poeta José Luis, se juntaba con los escritores gaditanos en aquellas visitas con que se cumplimentaban desde Arcos de la Frontera a Puerto Real o desde Jerez a Sanlúcar de Barrameda. Luego ya se entregó decididamente al dibujo hasta des-

embocar en su dedicación plena a la pintura. Lo que no quita para que, alguna que otra vez, embriagado de la luz que se le escapa de los cuadros, cambien el pincel por la pluma y —en secreto, claro— vuelva a caer en la tentación del soneto.

Quiere esto decir que Acquaroni está inmerso en esta gran corriente de los artistas que se han dado cuenta de que no es posible deshumanizar la obra y acercarse al lienzo con el ánimo del que



va a desarrollar un problema de trigonometría con toda su gélida hermosura. Porque lo que interesa es llegar a transmitir la emoción que el mismo pintor siente y que igual puede hacerse con palabras que con pintura. Por eso de estos cuadros se desprende como un gran aliento de poesía que unas veces fluye desde la gracia de una muchacha que ha inclinado la cabeza, otra desde la blancura de un pueblecito gaditano perdido entre los montes o simplemente de la humildad de los platos y las jarras. Y como lo que verdaderamente ha impresionado más al artista ha sido su contemplación juvenil del paisaje sanluqueño, sucede que ahora Sanlúcar le rebosa de las entretelas del corazón y lo pinta una y otra vez, descubriendo detalles luminosos, afinando la gracia de una esquina o fijándose en un trocito de mar que siempre aparece por alguna parte.

Ramón Solís que, como gaditano, se conoce al dedillo todos aquellos pueblos, se entusiasma ante este panorama que el pintor ha puesto ante sus ojos y, por un momento, le vemos perderse por las callejas que hay en el cuadro. Y entre los dos se entabla un pequeño pugilato de recuerdos y el dedo recorre las esquinas y las torres conventuales para afirmar que allí estaba la churrería o la venta del Cojo o el convento de las clarisas. Otras veces es la escena de playa, con las altas sillas de mimbre que parecen hornacinas de verano donde las mujeres se tuestan al sol con la elegancia de las antiguas etiquetas, o es la mecedora para la siesta donde el vaivén de la figura indolente rima a maravilla con aquella escena que versificara Pemán:

—Quita el dulce de membrillo,
[Ilo,
niña, del *aparadó*...

Luis Rosales, el poeta granadino, tan afín en muchas cosas a este fino pintor gaditano, se le fueron los ojos detrás de estas escenas domésticas que, por otra parte, no están muy lejos de la poesía de lo cotidiano que preside la actitud artística de su paisana Pilar Paz Pasamar, otra gaditana que también vivió el momento poético de estos jóvenes. A Rosales las escenas de jarras, frutas y floreros, le hicieron decir, cuando Acquaroni expuso en el Ateneo de Madrid:

«Su parcela acotada de realidad es el bodegón, y en

lenguaje plástico, el cubismo. Bodegones geométricos, pintados con la paleta muy empastada y en una gama de tonos fríos; bodegones con fruteros y vasos intemporales, ascéticos, manumitidos de toda historia personal; bodegones con fondo de cielo y bodegones con fondo neutro o con balcones mirando al mar; bodegones de composición variada y originalísima, en los que el cuadro se organiza desde la perspectiva, y los objetos, siempre repetidos, tantean su forma como sumiéndola por vez primera en presentaciones cada vez más arriesgadas y exigentes, y finalmente bodegones pintados de una manera sobria, limpia, constructiva, mental y esencializada que disciplinan los ojos al mirarlos.»

El mundo de Miguel Acquaroni se expande fuera de sus cuadros en otras parcelas llenas de luz y sosiego. El es un gran trabajador para el que la pintura, pasión de su vida, tiene un puesto primordial, pero que no obstaculiza a la ocupación mañanera en una importante revista donde los dos hermanos Acquaroni han vuelto a unir sus aficiones juveniles. Y luego está la casa, la parcela íntima en la que el pintor refugia sus horas de inspiración. Vive Acquaroni en un piso del barrio del Niño Jesús. Calles con arbolado que apoya sus espaldas en el parque del Retiro. Rosana, la única hija del pintor, acude a mostrarnos sus tesoros navideños, el gran Belén, el árbol estrellado de luces multicolores, el cuarto que ella enseña orgullosa de sus propios dibujos. Y Chola, la perra que se tiende a los pies del visitante mirando con sus grandes ojos húmedos cada cuadro que el pintor nos enseña, casi con el deseo de correr por esas calles sanluqueñas para asomarse al mar que, desde una esquina del lienzo, parece añorar un horizonte de perros lorquiano.

María Dolores acompaña nuestra visita. Ella, profesora de Psicología, caminante de muchas tierras del mundo, es el primer espectador de la obra de Miguel y su más decidida apologista. Y en esta parcela familiar va el pintor creando una obra densa, luminosa, plena de gracia gaditana, de salada claridad sureña, de dolor de sur como dijera su paisano el poeta Manolo Ríos.

Miguel Acquaroni no es hombre dado a extravagancias, ni a publicidades más o menos sensatas. El ha compartimentado su vida y sus



ocios, su pereza de andaluz olvidado machadiana le sirve para adentrarse cada vez en sus ensueños cromáticos; no es hombre para el que la gloria y la popularidad constitu-

yan motivos fundamentales de su existencia. Acaso el unido sentido vital es éste de parcelar su vida y de darse al arte, a la poesía, al trabajo cotidiano, al amor de los

suyos. Parcelas luminosas con las que va construyendo ese gran árbol de su vida, semejante a una vidriera plena de color, de gracia, de sentido de la belleza.

Medallística actual

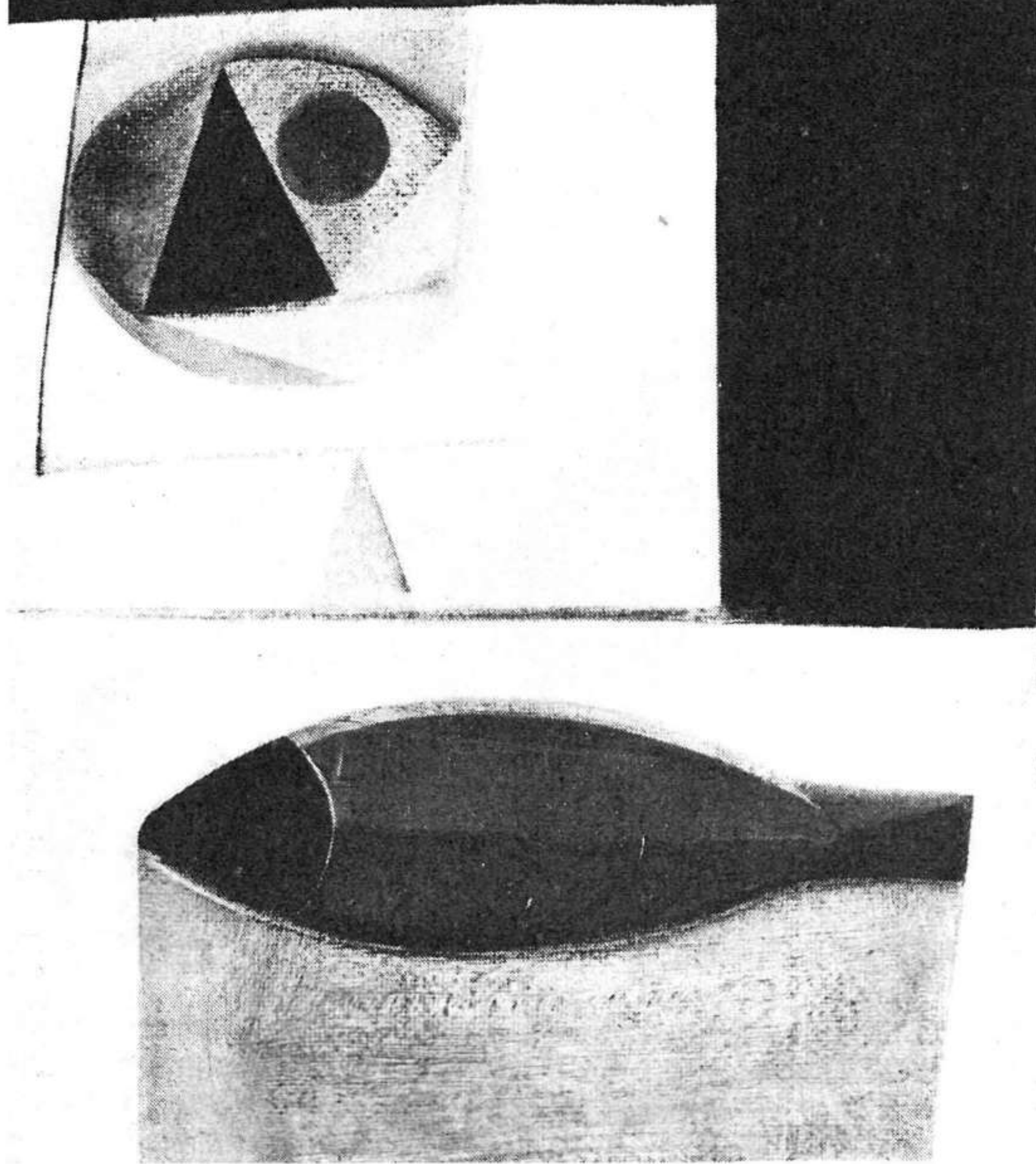
Por Luis María LORENTE

EL ANZUELO DE FENISA

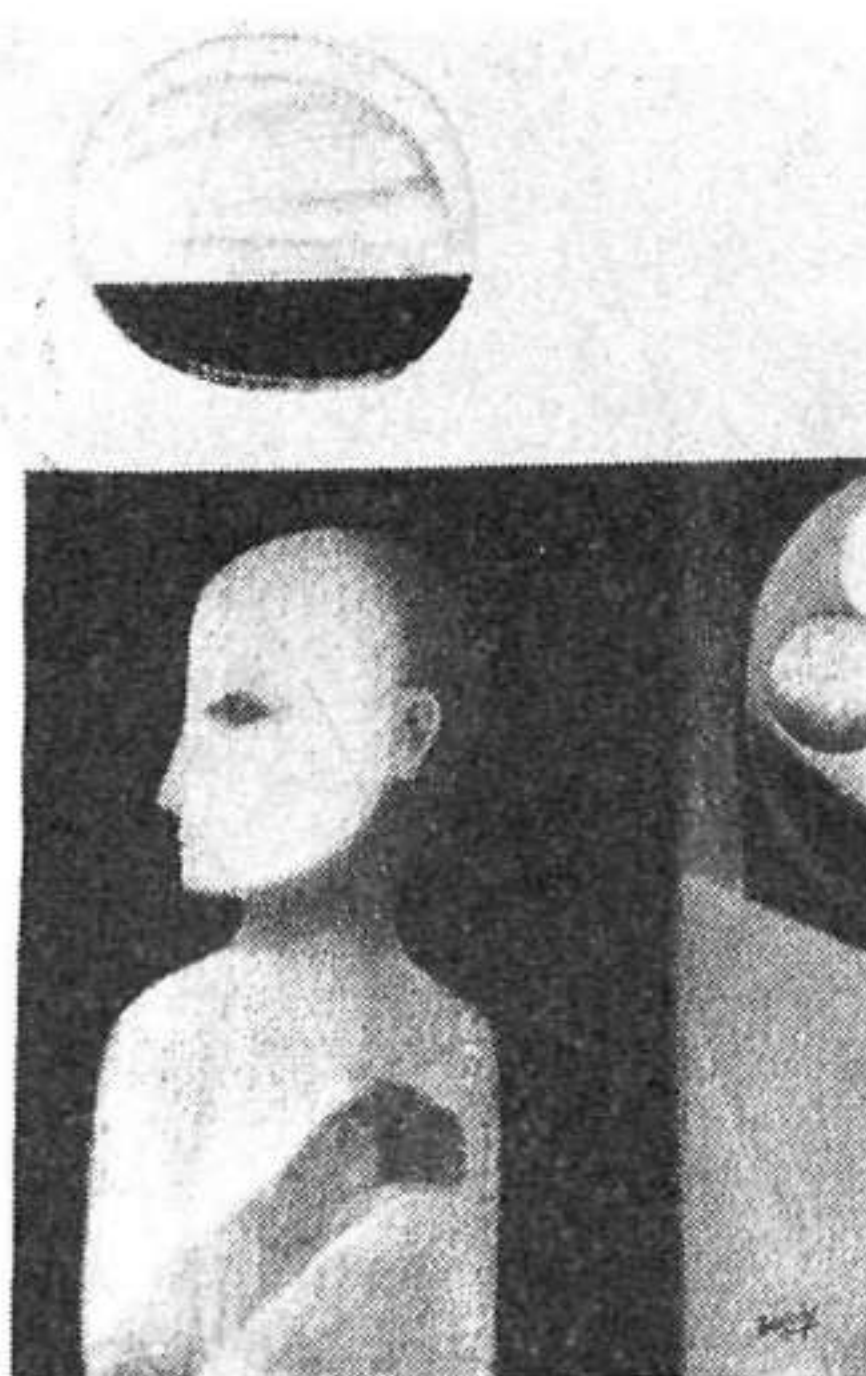


En la magnífica clasificación que hace don Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el teatro de Lope de Vega, considera al *Anzuelo de Fenisa* como una comedia de asunto fantástico, de tipo italianizante e inspirada en Boccaccio. Dicen que los franceses son los inventores del *vaudeville*; puede que así sea, pero mi opinión es que este tipo de pieza teatral ya existió con Lope de Vega, y una de ellas precisamente es *El anzuelo de Fenisa*. Hace ya algunos años se representó en el teatro Español, de Madrid, y el éxito fue extraordinario, por la jugosidad y por el ritmo de la obra, trazada con una mentalidad muy de ahora.

En esta medalla de Fernando Jesús, que fue acuñada en 1967, con un módulo de 80 mm. y en bronce, anverso y reverso contienen un encanto extraordinario, pues si Fenisa, en el anverso, es elegante y femenina por sus modales, los motivos alegóricos del reverso son atractivos. Esta medalla forma parte del grupo conmemorativo del centenario del nacimiento de Lope de Vega, aunque se acuñara mucho después.



pero en la que no hay un solo exceso, ni tampoco la más ligera infiltración expresionista. Hay expresividad, es cierto, pero es la de la medida que se basta a ella misma y no la de la violencia del gesto o de la factura arremolinada. Todos esos recursos, que son perfectamente legítimos en otros tipos de pintura y que pueden deslumbrarnos, la primera en un Pollock y la segunda en un Van Gogh, no se dan en hombres como Bordón, que se hallan enamorados de la justa medida y que saben limitarse siempre para degustar los pequeños placeres y no romper su preciado equilibrio que, aunque haya sido obtenido con esfuerzo, es también una especie de segunda naturaleza y un fruto maduro de sabiduría y de distinción.



Los colores que emplea Bordón para inventar este mundo estrictamente suyo son tan inaprensibles como su factura. Muy tenues y más bien tibios, hay en ellos resonancias sepias embebidas en luz, grises aporcelanados, algún que otro negro contrastando sobre otros polígonos en fría claridad lunar, y múltiples, infinitas inacabables multitonalizaciones de este restringido muestrario, pero con la particularidad de que el paso de unos tonos a otros no se suele dar en una misma mancha, sino más habitualmente entre dos contiguas.

Una pintura así constituye un descanso. Lo constituye no sólo por su distinción, sino también por su temática, en la que abundan los efebos entristecidos, las formas geométricas inscritas las unas en las otras y los peces esquematizados con un trasfondo de talla en madera o de taracea de ajustadísimas piezas. Pintura hecha para ser degustada en silencio, nos resulta más entrañable a cada nuevo contacto con ella. De ahí que los coleccionistas repitan las adquisiciones y de ahí también que muchos de sus lienzos, a pesar de su tenue pureza, acaben de volverse obsesivos para cuantos los degustan día tras día. Espero, por tanto, que esta radicación provisional de José Bordón entre nosotros seduzca a muchos de nuestros compatriotas que, aunque interesados por el constructivismo, lo consideraban a veces frío o en exceso racionalizado. La obra de Bordón no se parece en nada a las que realizan las computadoras, pero puede competir con ellas en perfección geométrica. Puede también, y esto lo considero hoy más importante, devolvernos ese aliento metafísico, que todos los ismos recientes han puesto alguna vez en peligro entre nosotros y al que es necesario volver de cuando en cuando para mejor reafirmar nuestra tradición humanista y nuestra fe en una inteligencia que no sea tan sólo ordenadora, sino también sensibilizadora.

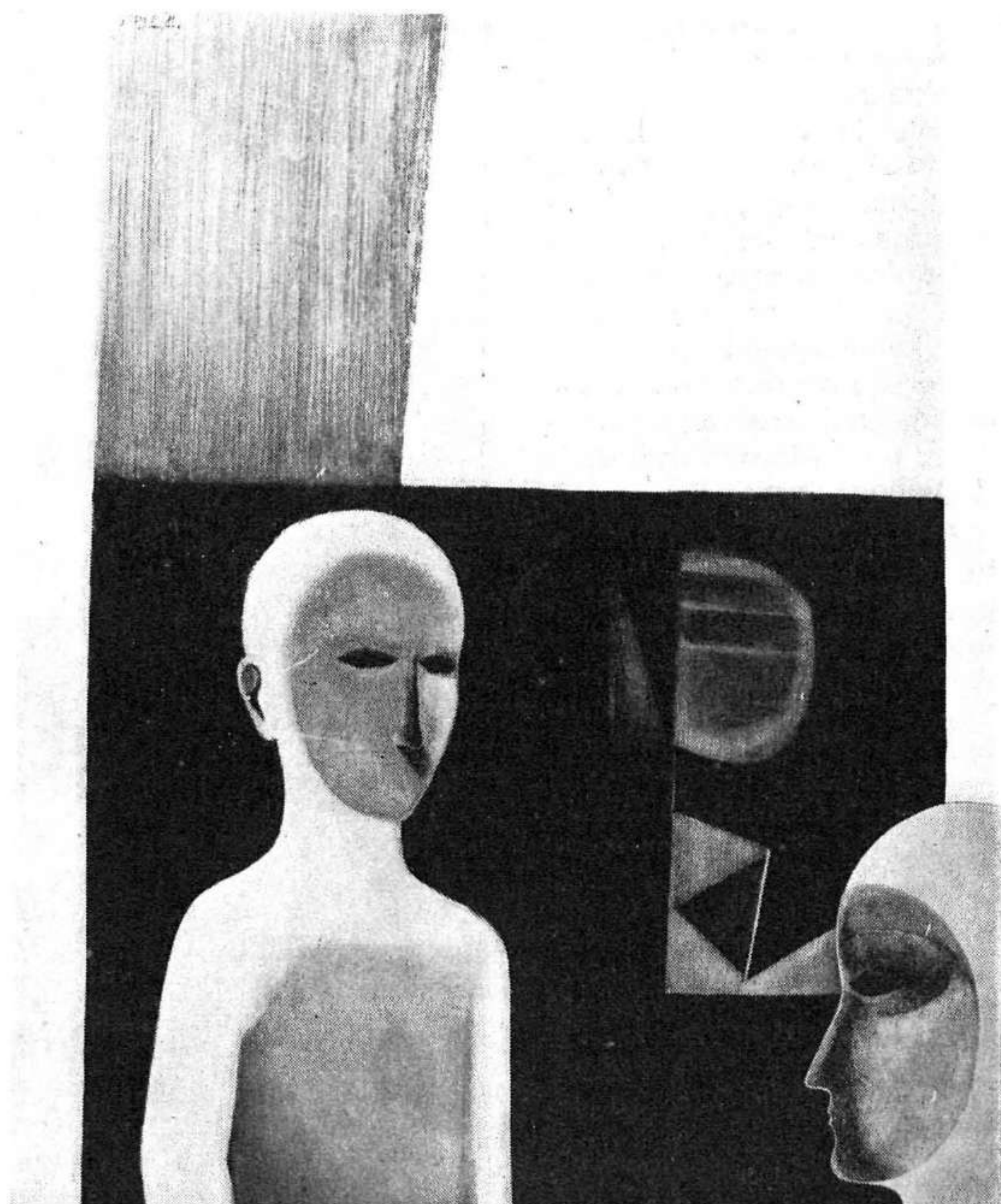
La pintura de JOSE BORDON

Por Carlos AREAN

El pintor argentino José Bordón nació en Mercedes Corrientes, muy cerca de la provincia de Misiones, en el año 1933. Cuenta tan sólo cuarenta años de edad, pero disfruta ya de una bien ganada fama en su país, en el que ha expuesto varias veces con merecido éxito. Hace exactamente tres meses, en octubre de 1973, decidieron José Bordón y su esposa establecer provisionalmente en Madrid. El pintor vino aquí deseoso de conocer mejor la tierra de sus antepasados y el ambiente actual de la pintura española. De entrada se estrenó con una exposición de dibujos en el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján, en la Ciudad Universitaria de Madrid, y con dos de óleos en las Cajas de Ahorros de Cádiz y Huelva. No es mi propósito, no obstante, extenderme ahora sobre la importancia, que fue grande, de estas tres exposiciones, sino recordar las características habituales de su pintura a lo largo del último decenio. El primer problema que presenta, desde el punto de vista del autor y desde el de sus adquirentes, una obra como la de Bordón, es que resulta lentísima en su realización. No sólo lo es por la cantidad de dibujos preparatorios que requiere y por su concepción relacio-

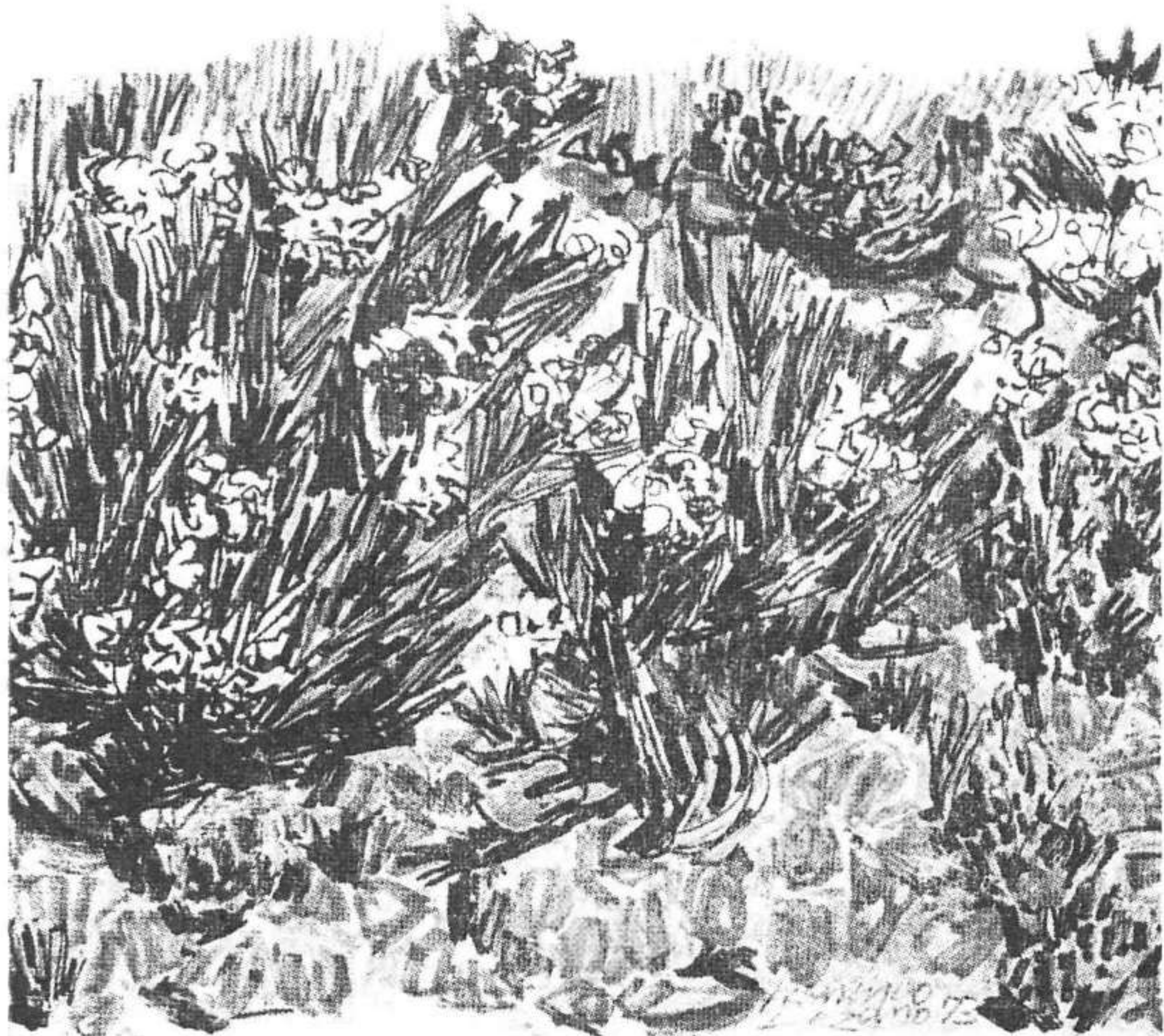
nable con las estructuras constructivistas, bajo las que subyace casi siempre un análisis matemático de la distribución del espacio bidimensional, sino también por su ejecución, en la que las múltiples capas de pintura tenue, encabalgadas las unas sobre las otras y sin que se perciba una sola huella del paso del pincel, exige muchas sesiones y horas para la terminación de un solo cuadro.

Si podemos relacionar con alguna tendencia o escuela la pintura de Bordón, no podríamos quedarnos con una tan sólo, sino que tendríamos que acudir simultáneamente a la pintura metafísica italiana y al constructivismo argentino de los años cuarenta. Toma de este último la ordenación geométrica de los fondos, las inclinaciones levísimas y la utilización en algunos casos de texturas diferenciadas, aunque no en exceso, para cada uno de sus amplios polígonos; pero reelabora al mismo tiempo esa línea metafísica que consiste en integrar la figura humana construídamente esquematizada, así como posibles objetos de bodegón, dentro de su orden bidimensional, plano y aligero. Se trata de una pintura que habla de manera especialísima a la sensibilidad y a la inteligencia;



itinerario de EXPOSICIONES

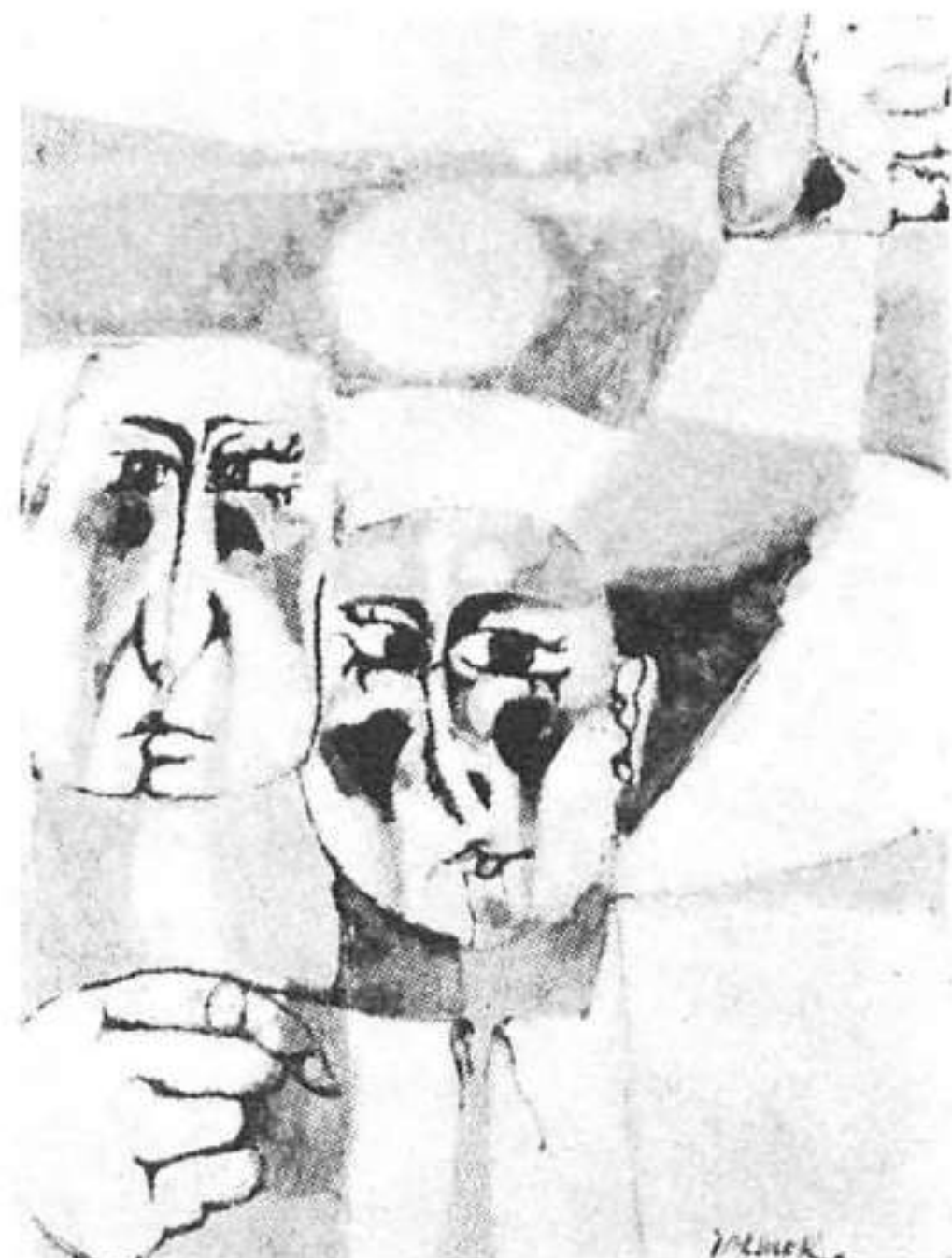
FRANCISCO LOZANO,
en la Galería Rayuela



De contención expresiva, tensa y apasionada están dotadas estas superficies pintadas con acrílicos, guaches y a la acuarela de Francisco Lozano. Tierras y casas de arcilla enrojecida; matorros adustos que florecen junto a los limoneros levantinos y barcas varadas en la arena pedregosa. Lozano domina el dibujo y tensa el trazo de manera que tan pronto puntillea como gira en menudas curvaciones casi gestuales conformando secos paisajes ornados de una vegetación pujante y enjuta. Son paisajes recreados, donde el color ha perdido todo destello fácil para quedar convertido en arcano de vibraciones asordadas. En sus composiciones la presencia del negro hace fijar aún más la vitalidad de un trazado dinámico, casi agresivo y austero.—R. M. L.

IDAMOR,
en la Nueva Galería de Arte Lienzo, de Madrid

Creo que esta nueva galería que acaba de abrirse debe ser la número ciento sesenta y cinco de Madrid. Si seguimos así, no es imposible que alcancemos las doscientas dentro de esta temporada o durante la próxima. Resulta consolador ver una tal amplitud del mercado y cómo todas estas galerías rivalizan unas con las otras para descubrir nuevos valores. En lo que se refiere a Idamor, la galería Lienzo ha acertado. Se trata de un gran dibujante, especializado, según propia confesión, en el deseo de captar estados de alma. La agilidad de sus formas y la melodía de su línea se visten de colores alegremente cálidos en sus paisajes urbanos esquematizados, pero se aclaran o se vuelven fríamente densos en sus figuras deliciosas, incipientemente deformadas y como sumidas, muy a menudo, en un vaho de niebla que no aparece representado en el cuadro, sino escondido en la quietud atónita de la



mirada y en el gesto casi siempre estático, incluso cuando los músculos se mueven y la factura se alborota ligeramente.

MARTIN BOVEDA,
en la Galería Piscis

Pueblan el mundo espectacular y atormentado de Martín Bóveda la amenaza, el asombro y el miedo. El joven artista sevillano plasma en estos cuadros de técnica mixta, pintados con ceras, guaches y tintas, sobre papel, la confusión del hombre, esclavo de fuerzas incontralables.

El color, con abundancia de rojos no agresivos, de ocre, azules y amarillos, es en su matización tan ajeno al realismo como al tenebrismo que podía derivarse de su contenido. Si por su temática podría adscribirse la obra del artista a un expresionismo de raíz simbolista, su técnica es más propia de la utilizada en determinadas ilustraciones gráficas populares o en la realización de carteles. En estas superficies queda de manifiesto hasta qué punto lo grotesco, lo mágico y el miedo a lo desconocido se continúa produciendo y utilizando como objeto de consumo en la sociedad de nuestros días.—R. M. L.

JOSE MARIA FIBLA,
en la Galería Durán

Se puede hablar de ensoñación con base en la realidad al contemplar la obra del pintor José María Fibla, cuya obra se expone en la Galería Durán. Su pintura desdibuja intencionadamente los contornos de sus paisajes horizontales, como las figuras, que aparecen semiveladas en sus lienzos.

Hay una neblina flotante que penetra el interior de estas superfi-

Sala Monrón.

VELAZQUEZ, 119 MADRID-6 Teléf. 261 17 32

Enero

QUIROS. JULIO RAMIS. URIA MONZON.

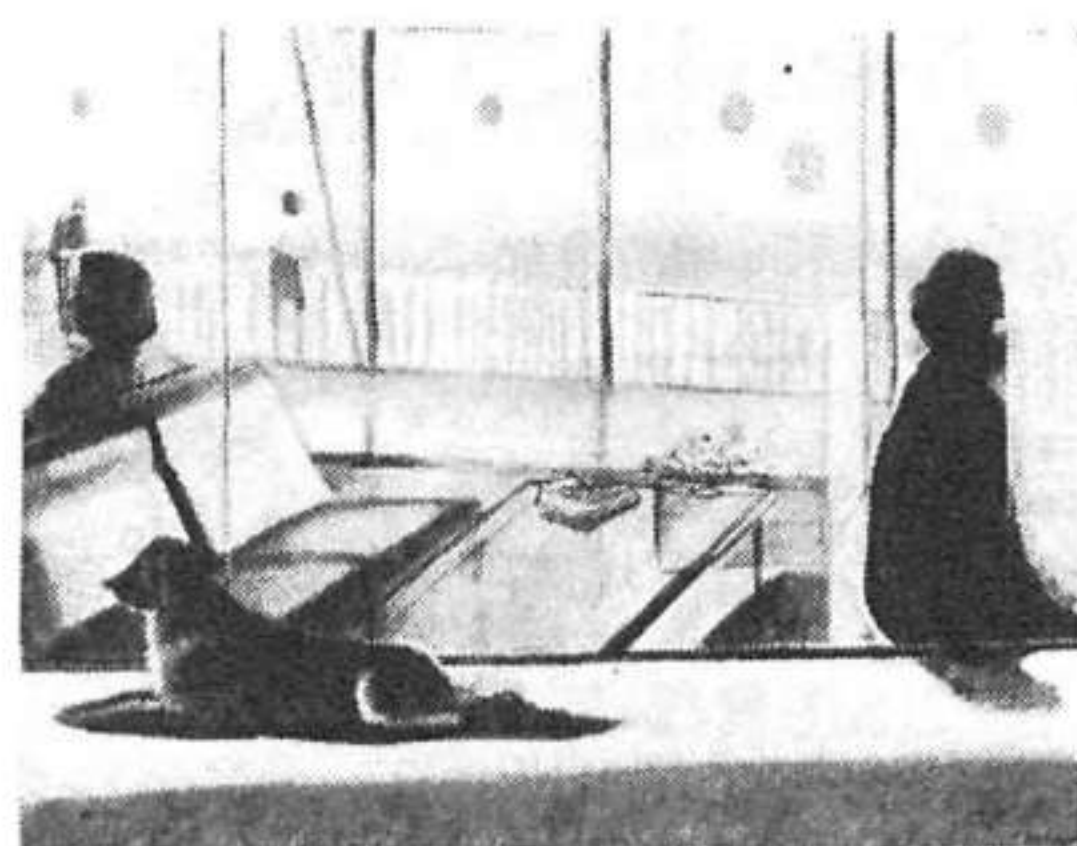
ALVARO DELGADO. MARTINEZ NOVILLO.

BEULAS. ROMULO MACCIO. ARIAS. DATAS

Obra en exclusiva de esta sala
de JOSE PALMEIRO

biosca
PACHECO

GENOVA, 11
TELEFONO 419 33 93



Hasta el 31 de enero



cies tamizadas de luz blanquiamarilla y apenas deja entrever la fugacidad de un trazo erosionado que sigue ritmos curvados y envolventes. Su colorido recorre una amplia gama de tonalidades ocre, salpicadas por menudos trazos rojos y la textura nos ofrece superficies casi lisas, sabiamente trabajadas.

Fibla, nacido en Benicarló, licenciado en Derecho y profesor de Artes Plásticas, ha realizado más de veinte exposiciones. Las más recientes han tenido lugar en Bilbao, Barcelona y Madrid.—R. M. L.



**Joyas de ARIEL SCORNIK,
en la Galería Península**

Estamos acostumbrados a ver con frecuencia joyas de elevado precio cuyo diseño no responde a una sensibilidad artística y en ocasio-

nes incluso estética. No es el caso de las joyas diseñadas y realizadas por el joven artista argentino Ariel Scornik, quien acaba de

GALERIA *Kreisler* DOS



EXPOSICION COLECTIVA

**DE LOS GRANDES MAESTROS CONTEMPORANEOS
A LAS ACTUALES CORRIENTES DE PINTURA Y
ESCULTURA**

Hermosilla, 8 - Teléfono 226 42 64 - MADRID-1

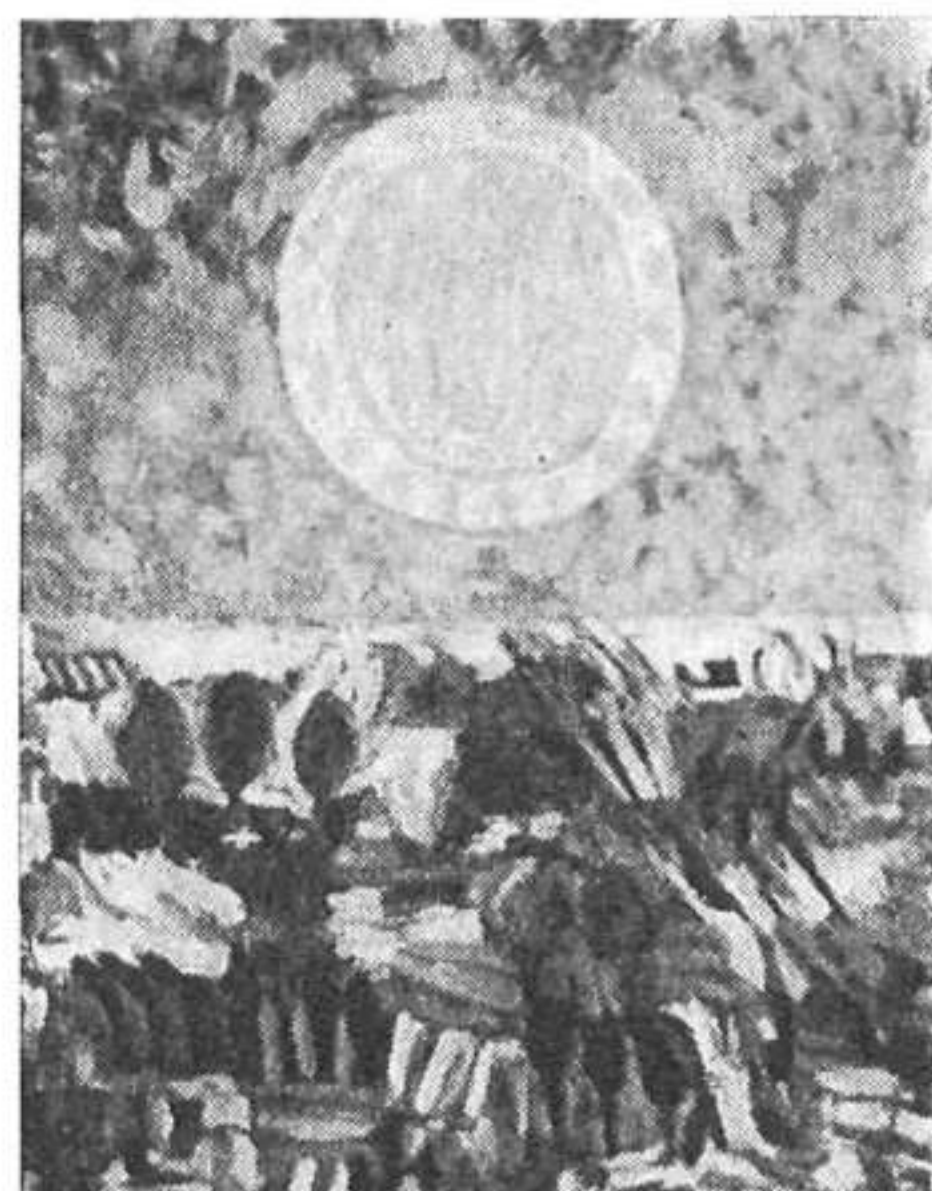
Tartessos

GALERIA DE ARTE

**MARIO
CASTRO**

ENERO-FEBRERO

SERRANO, 63-Tel. 226 42 01-MADRID-1



presentar por vez primera sus creaciones en nuestro país, concretamente en la Galería Península, de Madrid. En el montaje de estas joyas, en plata pavonada, utiliza cristales facetados, perlas y piedras diversas, ágatas, corales, topacios. Brazaletes, gargantillas, colgantes y anillos, en los que hallamos huella de un diseño industrial de esquemáticas formas

geométricas, al que el artista incorpora efectos ópticos e incluso cinéticos, a modo de diminutas composiciones plásticas. Son, en una palabra, objetos artísticos que conservan su sentido ornamental e incluso su ancestral sentido mágico.—R. M. L.



CEFERINO OLIVE, en la Galería Eureka



La pintura a la acuarela de Ceferino Olivé ha de sorprender al no iniciado. Trazos seguros, colores afirmados y la aplomada serenidad de unos paisajes rurales o urbanos captados con todo realismo. Se trata de una forma de hacer que asciende más y más por la senda de las dificultades plásticas, sin arredro ante un paisaje de tonos asordados y ocre, una atmósfera desvaída y lluviosa, o la agresividad de unas flores abiertas en rojo intenso.

El artista catalán, que de tiempo en tiempo deja ver su obra en Madrid, sabe extraer a la acuarela el máximo de sus posibilidades. Junto a tenues veladuras, colores sólidos; junto al trazo evanescente, la afirmación rotunda de una presencia formal y material. Ceferino Olivé es, sin duda, uno de los maestros con que cuenta la acuarela. Si el tratamiento de la pintura al agua no oculta ya secretos para él, es su concepción pictórica y plástica de las tierras y pueblos que contempla, lo que hacen que en su obra palpите la esencia de esos campos habitados, de esas ciudades europeas, que sin precisar su nombre reconocemos, debido a la profundización ambiental que el artista penetra, sin que su obra pierda un ápice de realismo.

RML



**ABUJA,
en la Galería Kreisler**

En su primera exposición individual de temporada, la Galería Kreisler ha presentado obras de Francisco García Abuja. Pintura de calidad en la que el artista ha

plasmado su personalísimo mundo plástico, a partir de un realismo exacerbado pero entrañable. Pueblan estas superficies personajes del circo, pequeños monstruos de ojos deformes, viejos muros desconchados y alcantarillas heridas por el tiempo y la miseria. Escenario y protagonista, forman parte de un mundo sórdido y realista que ha sido captado con precisión óptima.

Abuja domina el dibujo y la composición con virtuosismo al que no es ajeno el tratamiento de la materia. Superficies lisas, de capas superpuestas, en las que la pincelada es apenas perceptible; colores rojos, blancos-hueso, ocre y amarillos desgastados. Si por la forma pudiera adscribirse en algún momento a un surrealismo, el contenido y la intención, entre satírica y humanísima, sitúan la obra de Abuja más próxima a un realismo pobre, muy español, en el que tienen cabida la ternura y la belleza deformes.

RML



JIMENEZ ARANDA,
en la Galería Studio, de Madrid

José Jiménez Aranda, nacido en Sevilla en 1837 y muerto en 1903, es uno de los grandes pintores del siglo XIX, a los que más injustamente se olvida muy a menudo. De ahí el gran interés de esta exposición presentada en la Galería Studio, con instructivo prefacio de su nieto Bernardino de Pantorba. La exposición es muy extensa y lo suficientemente variada para ofrecernos una visión bastante completa de la evolución del gran pintor sevillano. Era éste minucioso y delicado, y aunque se le suele considerar a veces como discípulo de Fortuny, tenía posiblemente más afinidades con Meissonier que con el maestro catalán, con el que había mantenido un contacto bastante estrecho durante su estancia en Roma en 1871.

Los aires de España no eran en aquel entonces los más aptos para el refinadísimo «tabletin» que cultivó Jiménez Aranda en algunos de sus más jugosos momentos. Fue por esa causa por la que, al igual que tantos otros artistas españoles, emigró en 1881



a París, en donde había una gran demanda de «formatos pequeños» con escenas de género. Pintaba pensando en el coleccionista y lo hacía con un exquisito dominio del dibujo y con «infor-

mativa» precisión detallista. Esta consagración a su público explica que durante el último decenio de su vida, y una vez que la balanza del gusto parecía haberse inclinado hacia el realismo, se hiciese también, en ciertos aspectos, realista Jiménez Aranda, modalidad para la que se hallaba bien dotado a causa de sus extraordinarias dotes de dibujante excepcional.

Independientemente de todas estas cualidades, que pueden comprobarse en la exposición ahora comentada, hay una condición más en la pintura de Jiménez Aranda, que la hace verdaderamente entrañable y que consiste en su amor por eso que Azorín denominó con tanto acier-

to «primores de lo vulgar». De ahí ese sabor de intimidad que se convierte en la obra de Jiménez Aranda en un auténtico valor plástico y que es tan perceptible en el abigarrado movimiento de «El café», como en la quietud idílica de «La niña en el jardín», o en sus deliciosas ilustraciones para *El Quijote*. El refinamiento, la gracia y la ternura son valores plásticos en esta obra tan intemporal que logra eternizar la anécdota cotidiana y detener así, con su finura exquisita, el fluir de las horas, pero no el de las ensañaciones sutiles.

CA

JACQUES MICHEL,
en la Galería Sant Jordi's, de Barcelona

No es ésta la primera vez que en estas páginas me ocupo de la obra del polifacético artista belga Jacques Michel. Lo hice ya con motivo de su exposición en la también barcelonesa Sala Gaudí y siento gran deseo de poder hacerlo pronto con motivo de al-

guna esperada muestra suya en Madrid.

Michel nació en Anderlecht, en 1936. Acaba de cumplir los treinta y ocho años, pero su renombre se halla ya lo suficientemente consolidado. Es no sólo pintor, sino también escultopintor, aunque en la muestra ahora comentada, a diferencia de lo que había acaecido en la de la Sala Gaudí, no haya expuesto ninguna de sus broncas escultopinturas con abundancia de materia en bruto y una preocupación casi española por el espacio interior, que tal vez fuese posible relacionar en su caso concreto con el mundo de la «Mandolina» de Picasso, vieja ya de más de medio siglo, pero vigente aún en su capacidad de sugestión.

Una gran parte de las obras de Jacques Michel son abstractas. Otras son figurativas o neofigurativas, pero poco cambia en este tipo de creaciones el hecho de que el pintor se inspire en la naturaleza circundante o de que no lo haga, ya que en ambos casos se está inventando siempre su propio mundo. Más importancia tienen en la obra de Michel los materiales y los procedimientos, debido a su adecuación exacta al despliegue de las formas. Desde 1964, Jacques Michel ha pintado casi exclusivamente sobre aluminio, aunque muchos de sus dibujos los haya realizado sobre papel.

Considero especialmente significativa la diferenciación neta entre dibujos y pinturas. En los primeros casi todo es línea, entronque de formas recortadas y figuras muy ceñidas y relativamente identificables. En las segundas todo flota y se diluye en un degradado de la materia y en un desconchado habilísimo de todas las manchas que se delimitan con su propio paso sobre el soporte, pero sin un cañamazo visible de dibujo previo.

El puente entre ambas maneras de Jacques Michel nos lo ofrece lo que él llama mezclas de pintura y grabado sobre aluminio. La manera de realizar el grabado nos hace pensar en la punta seca y permitiría con su grafismo aligero, pero lo suficientemente pronunciado, obtener copias de alta limpieza y emotividad. A pesar de ello, Michel prefiere no utilizar esta matriz, sino que pinta luego en torno a las incisiones, a la manera habitual en sus aguadas o en sus aluminios normales. La originalidad es grande, pero el derroche también lo es. Me hace pensar en Tharrats, cuando en sus «maculatu-

FERNANDO ROCHE Y JOSE MARIA IGLESIAS,

en las galerías Durán y Zodiaco, respectivamente, de Madrid

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

FERNANDO ROCHE

En barro modela este encantador e ingenuo mundo, bíblico unas veces y literario otras, el alfarero Fernando Roche, afincado en Navalcarnero, localidad muy próxima a Madrid. En el barro deja prendida la desbordante imaginación de este artífice minucioso que adorna sus figuras con flores y más flores; son numerosos pájaros en pródiga abundancia naturalista. Se trata de un mundo figurativo y poético en el que hallamos la libre versión de El sembrador, de Adán y Eva, San Isidro, o Don Quijote y sus andanzas, recreado con la sensibilidad de un artista minucioso.

Autodidacta, Fernando Roche aparece ligado a un arte popular del que no hallamos huella en su entorno. Se trata de un caso aislado, cuyo rico mundo nos recuerda el de determinadas cerámicas populares ibicencas e incluso mejicanas, sin que el hecho del recuerdo justifique, de ningún modo, la semejanza. Fernando Roche sabe trazar estribillos de ingenuidad y amor sobre el barro que se deja moldear entre sus dedos, y en ese barro deja el eco de su espíritu hecho poema plástico.

JOSE MARIA IGLESIAS

En estos lienzos la línea, tímida y segura, traza sobre la superficie del lienzo, gris o negra, una



forma geométrica que ha olvidado la tensión para fluir con suavidad de uno a otro punto del cuadrilátero, o en diagonal desde uno a otro vértice. En su «currículum» consta que el pintor madrileño descubrió pronto a Klee, Kandinsky, Picasso y Miró, y algo más tarde a Mondrian, Malevitch y el constructivismo ruso. José María Iglesias ha ido lejos en su penetración de la problemática del arte, y ha llegado quizá a penetrar la radiografía de su esencia. Estas líneas en blanco, en azul o en rojo no tensan fuerzas, sino emociones, no buscan la precisión sino la comprensión del orden no riguroso, la emoción medida e incluso el sueño mágico.

En obra anterior de José María Iglesias habíamos contemplado parte de este mismo mundo formal, sometido a un rigor geométrico de gran belleza plástica. En este mundo de hoy, frente a aquél, marca una etapa más en la vía experimental de las formas expresivas. Estas composiciones presentadas en la Galería Zodiaco son poema emotivo e íntimo.



ras» no quiere obtener otra cosa que la copia única, aunque el trabajo sea mucho mayor que el de un lienzo. Sólo quienes creen de verdad en su oficio y tienen una vocación de entrega ascética al mismo pueden trabajar de esa manera como lo hacen un Tharrats, un Sánchez Toda o un Jacques Michel. Constituyen un reproche ejemplar para quienes se entregan apresuradamente a su

labor y nos traen un sutil soplo de buena artesanía de raigambre medieval, felizmente compatible en ellos con la más rigurosa invención de formas y la más fiel aceptación del espíritu de nuestro siglo.

CA



**De MATEOS a VAZQUEZ DIAZ,
en la Galería Frontera**



Una muestra con obras de más de veinte artistas presenta la Galería Frontera. Para el buen conocedor o coleccionista, una exposición de interés extraordinario por la categoría de las firmas que se incluyen, y para el visitante una fiesta de variedad y calidad, puesto que se trata de pintores como Arias, Arteta, Barjola, Bores, Casas, Clavé, Clavo, Colmeiro, Cossío, Alvaro Delgado, Oscar Domínguez, Iturrino, Martínez Novillo, Martínez Ortiz, Mateos Opisso, Palencia, Pelayo, Piñolé, Redondela, Vázquez Díaz, Vela Zanetti y otros que no enumeramos por no hacer aún más extensa la lista, y no por su menor importancia.

La exposición presenta acuarelas, tintas y gouaches, lo que permite contemplar aspectos menos conocidos de estos grandes artistas.

RML



**FRANCISCO J. VERDÚ,
en la Sala Arte de la Organización Sindical**

Hace años que no habíamos visto obra de Francisco J. Verdú, pintor a la acuarela y pintor al óleo. Después de casi cinco años, esta exposición nos reafirma en la maestría del artista cuando hace

uso de veladuras, o afirma la consistencia de la materia aplicándola casi directamente, sin apenas mezclar o diluir en agua. Paisajes de tierra adentro y horizontes al mar. En esta exposición, celebra-

da en la Sala de Arte de la Organización Sindical, hay un muestrario elocuente de lo que es capaz de hacer este artista. En la pintura al óleo hay una fuerza arrebatada que prende en el trazo embebido y rotante de su pincel; paisajes tomados del natural en los que fluye una fuerza impulsiva. Desde que viera obra de Verdú en la Exposición de Pintura Neofigurativa Española, presentada hace unos años en el Palacio de Congresos y Exposiciones, no ha decrecido mi interés por contemplar sus nuevas realizaciones. En aquella ocasión, eran paisajes

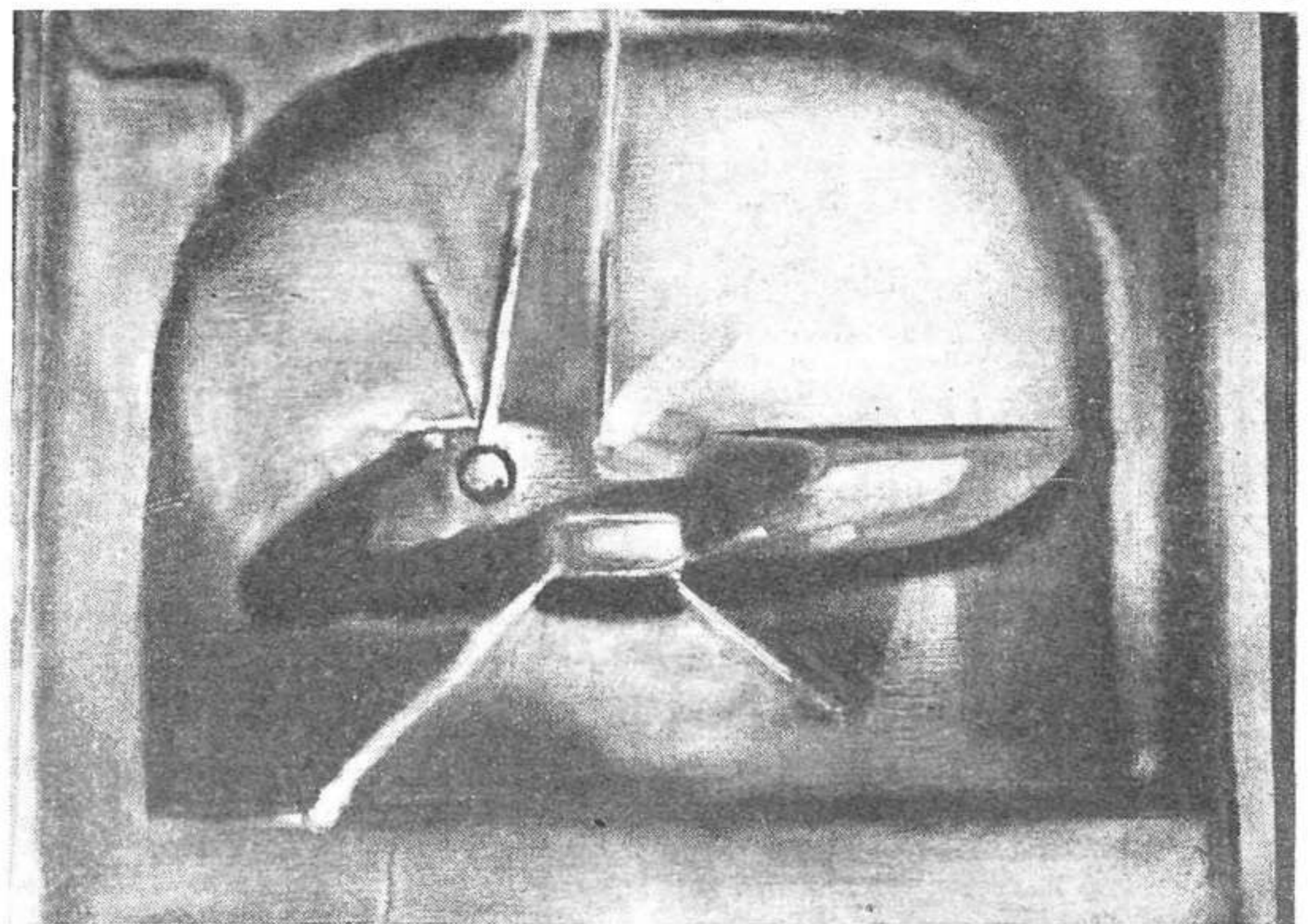
fecundos de mieses, realizados con la soltura y la fuerza que le es característica. En estos cuadros al óleo, presentes en la exposición, sigue perenne aquella fuerza vital y expresiva, aunque matizada en la gama de color. Creo que no tardando mucho tiempo, el artista nos ofrecerá una muestra de óleos, en la que hemos de comprobar la meta expresiva hacia la que apunta.

RML



**CARLOS ARBOLEDA,
en la Galería de Arte Gracia**

Carlos Arboleda, personalidad destacada del mundo artístico y cultural de Panamá, acaba de exponer por vez primera en la capital de España. En cada uno de sus cuadros es manifiesta la estructura geométrica que aparece velada y matizada, hasta el punto de responder a un mundo en plena conformación sin que podamos precisar con exactitud si ésta es orgánica o mecánica, puesto que elementos de ambas hallamos en la obra. Si su dominio de la composición es riguroso, el color presta toda serie de matizaciones, desde el rojo, el amarillo y el verde cárdeno,



al ocre, al bronce, y al negro, al granate o al blanco. Arboleda hace uso de una técnica mixta en la que mezcla óleo, cera, y quien sabe qué otros productos de su sumario privado. Su pintura ofrece ritmos compensados, unas veces verticales y simétricos y otras elípticos o esféricos y se inscribe, en general, sobre soporte de tabla o lienzo sobre tabla.

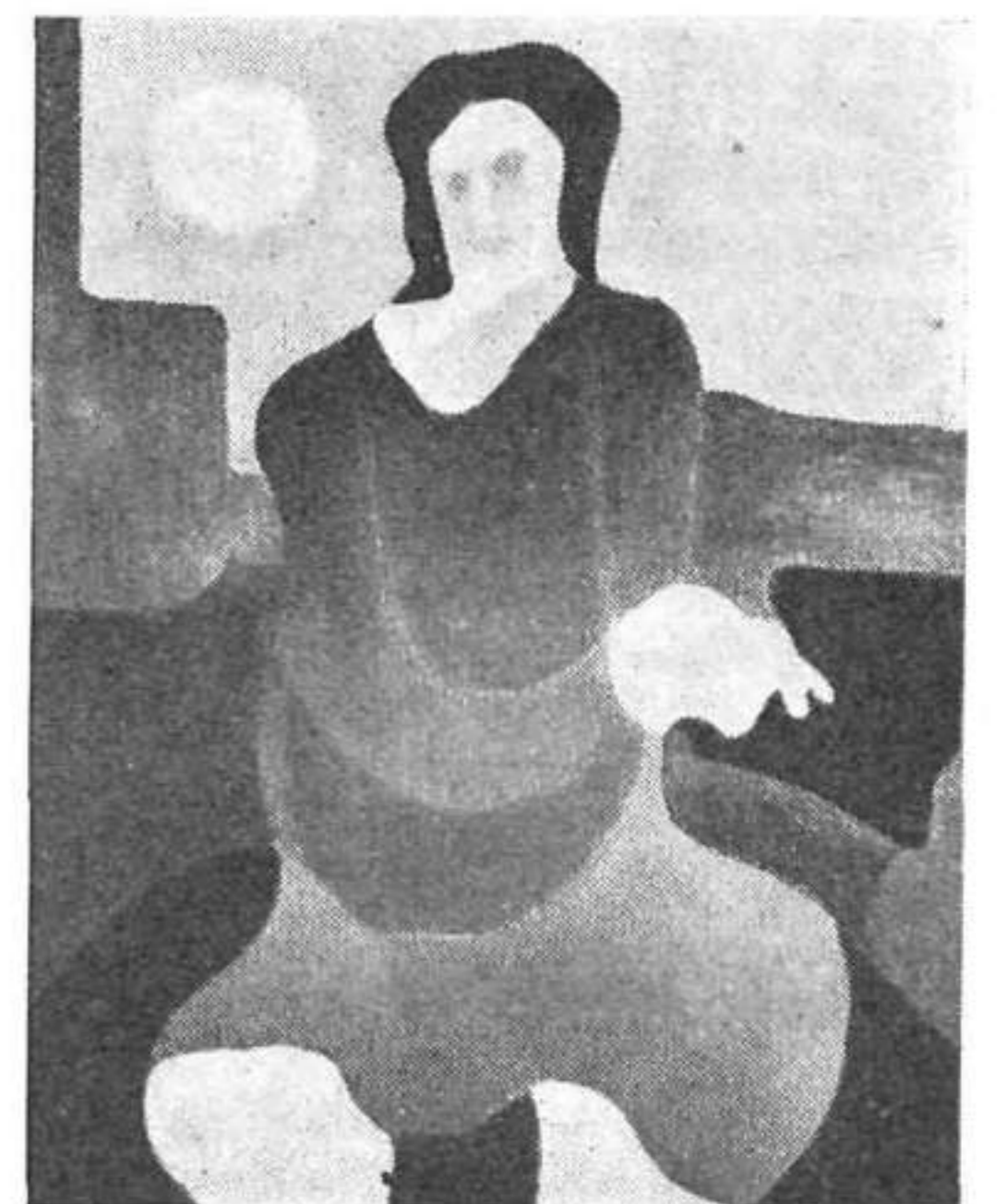
Carlos Arboleda, agregado de las Escuelas de Bellas Artes de Florencia, y de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, pertenece a la nueva generación de escultores panameños; creó la Casa de la Cultura de Panamá, formativa de las artes plásticas, y es en la actualidad su director, y profesor de pintura y escultura.

RML

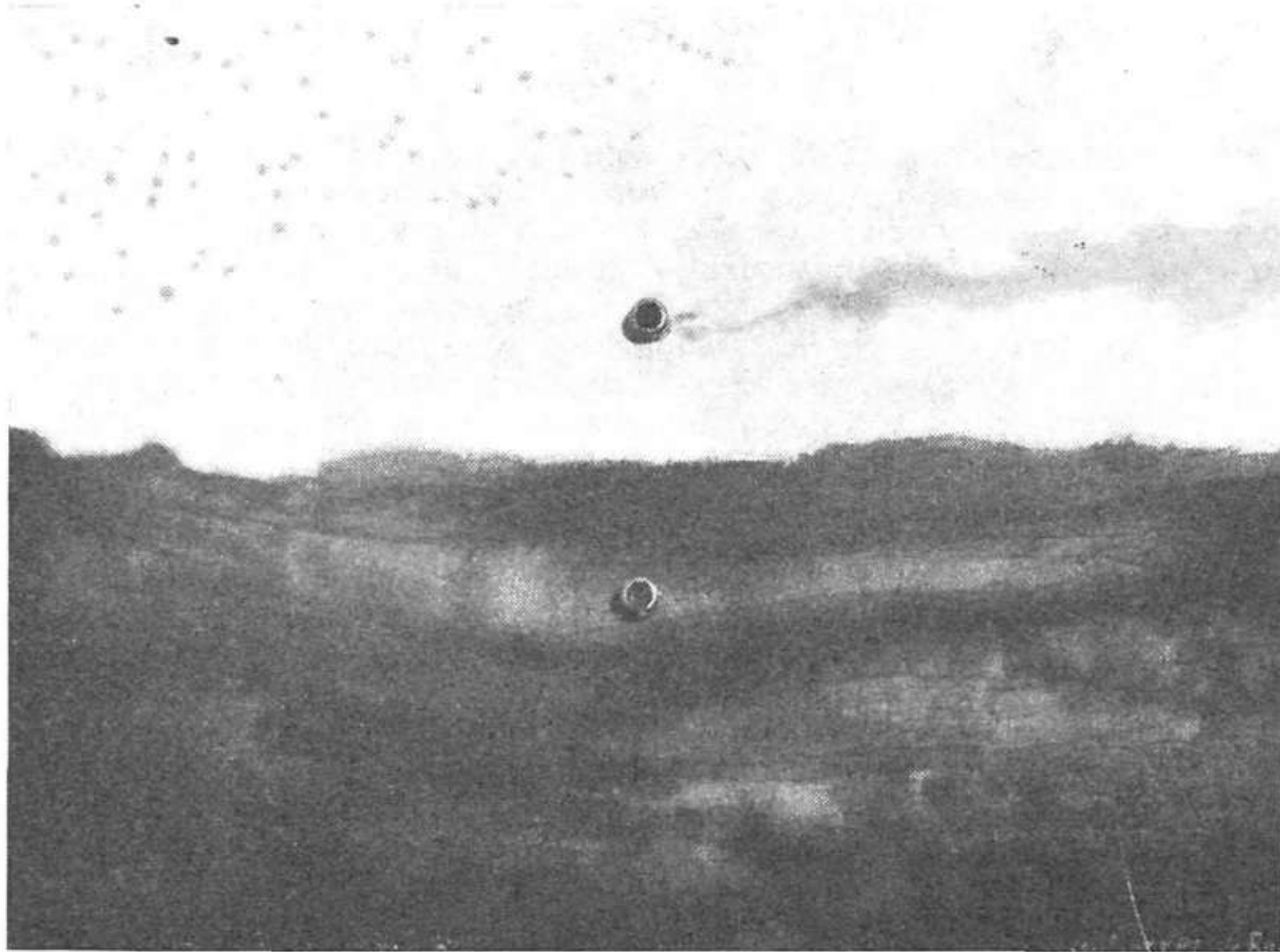


**VICTOR CASAS,
en la Asociación de Artistas de La Coruña**

Una intencionada sobriedad domina la pintura de Víctor Casas, artista gallego radicado en Madrid. Sobriedad patente tanto en la austeridad de sus formas, deformes y a veces redondeadas, como en la gama de colores amortiguados de que hace uso. Víctor Casas inscribe sus composiciones casi muralistas en un espacio del que ha huido la atmósfera. Todo su mundo se conforma bajo una dimensión planimétrica en la que equilibran sus tensiones las formas, unas veces huidizas y otras firmemente dibujadas, y el color. Pintor que gusta de superficies lisas e incluso sutilmente arañadas, consigue, fiel a su sobriedad conceptual, una expresividad plástica en la que contrasta la casi rígida depuración de efectos con un lirismo que fluye desde el fondo del lienzo y lo trasciende. RML



GUTIERREZ DE RUEDA,
en la Galería de Arte Lienzo, de Madrid



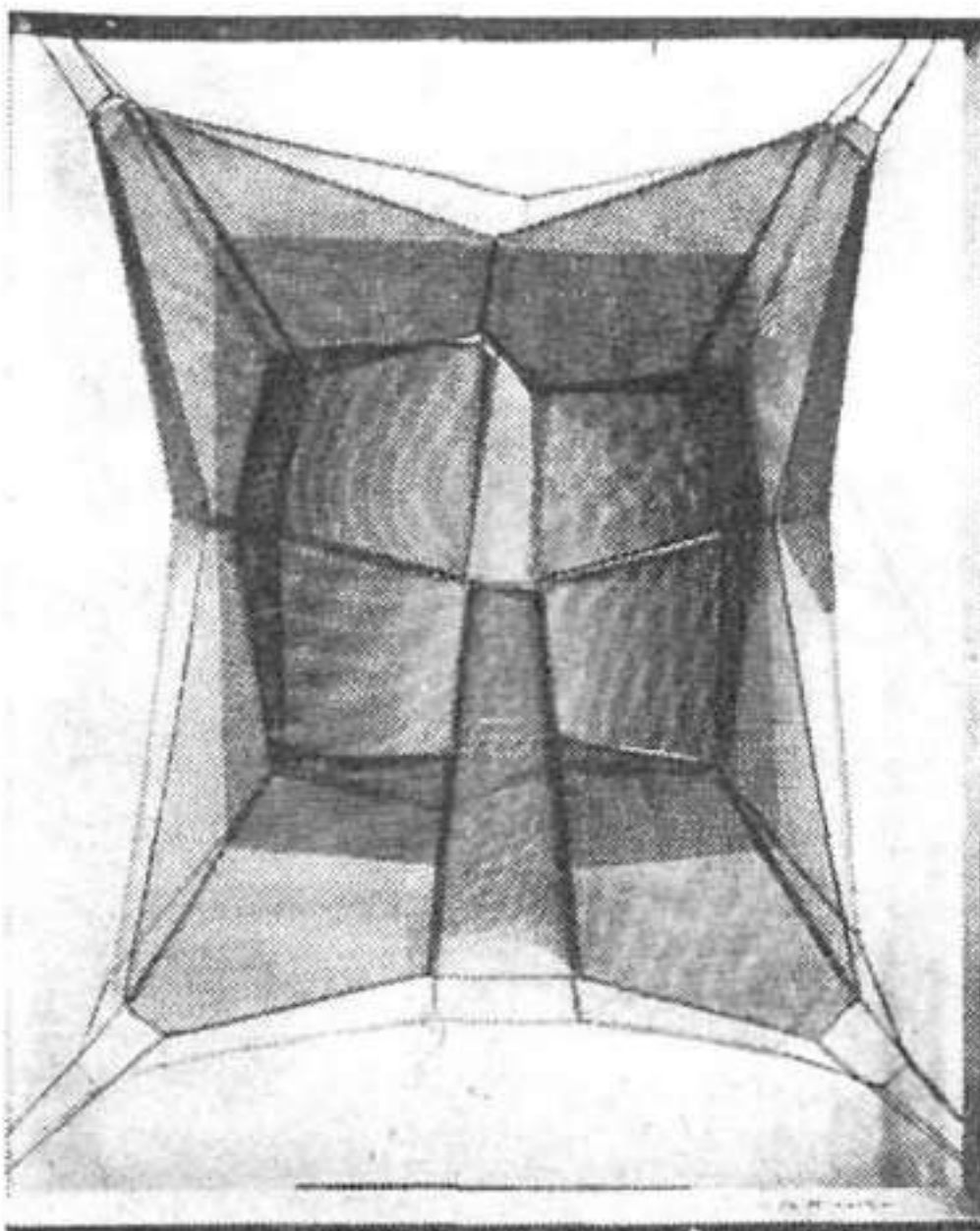
La obra de Gutiérrez de Rueda puede ser considerada como un testimonio subjetivado de la realidad. Su lenguaje plástico incorpora a la superficie de sus cuadros sobre madera pintada, letras, círculos y esferas en relieve, rejillas metálicas y objetos diversos en hierro, cristales e incluso humildes prendas arrugadas. Objetos cuyo significado y contenido va más allá de sí mismos. En uno de sus cuadros, las palabras han hecho huelga de orden y se ofrecen las letras dislocadas; la angustia de unas manos queda prendida en la puerta impenetrable, en otro, y en un tercero aparece la célula múltiple y esférica de la ciudad con su simbólico esquematismo.

Todos los elementos se ordenan y sirven a la intencionalidad expresiva de su artífice y a su comprometimiento con el hombre y el entorno. Gutiérrez de Rueda fundamenta su realismo «estructural» en la propia Naturaleza, en la que se conjugan color, volumen y luz. Estos tres elementos establecen en su obra la tensión expresiva de su mensaje. Detrás de cada una de estas superficies hay una sincera condensación de situaciones, de sensaciones y sentimientos. El pintor responde con su forma de hacer a una exigencia formal que le ha hecho abandonar otras sendas pictóricas. Consciente de su riesgo, Gutiérrez de Rueda camina por la vía de un informalismo sometido a orden, dotado de gran sentido interpretativo. Desde su verdad plástica actual, que en cuanto al lenguaje podríamos calificar como de escultopintura, unas veces informal, otras constructivista o espacial, Gutiérrez de Rueda extrovierte su acusación ante las cosas, o plasma en ocasiones el símbolo poético, la miseria o el dolor humano. Gutiérrez de Rueda incorpora diversidad de materiales sobre el lienzo. Tanto la materia trabajada y erosionada, como los objetos que utiliza, hallan su auténtico significado dentro de la totalidad armoniosa y expresiva del cuadro.

RML



MANUEL RIVERA,
en la Galería Juana Mordó, de Madrid



Manuel Rivera ha presentado sus «telas metálicas», tensas y tornasoladas, en la Galería Juana Mordó, de Madrid. Paneles metálicos cosidos y emergentes sobre la superficie del cuadro, establecen un sutil juego de tensiones y formas geométricas de muy variada dimensionalidad. Una tela

deja ver otra, cosida a su través, e intercomunicadas tejen celdillas poliédricas que establecen el ritmo libre de una colmena irregular libremente seriada. Estas estructuras se sitúan sobre la superficie del cuadro pintada al óleo en tonalidades diversas y de variable intensidad: verdes, morados, amarillos, ocres y negros, sobre los cuales el brillo de las telas se proyecta.

Construidos no sabemos en torno a qué leyes, estos paneles se ofrecen como retículas potenciales de luz coloreada, dotadas de continuidad en el espacio. Intuimos que la clave de estas formas ordenadas y esquemáticas obedece a una técnica controlada y rigurosa; lo que ignoramos es en qué momento el espíritu las penetra y las hace permanecer tensas y etéreas, dotadas de profundo sentido expresivo.

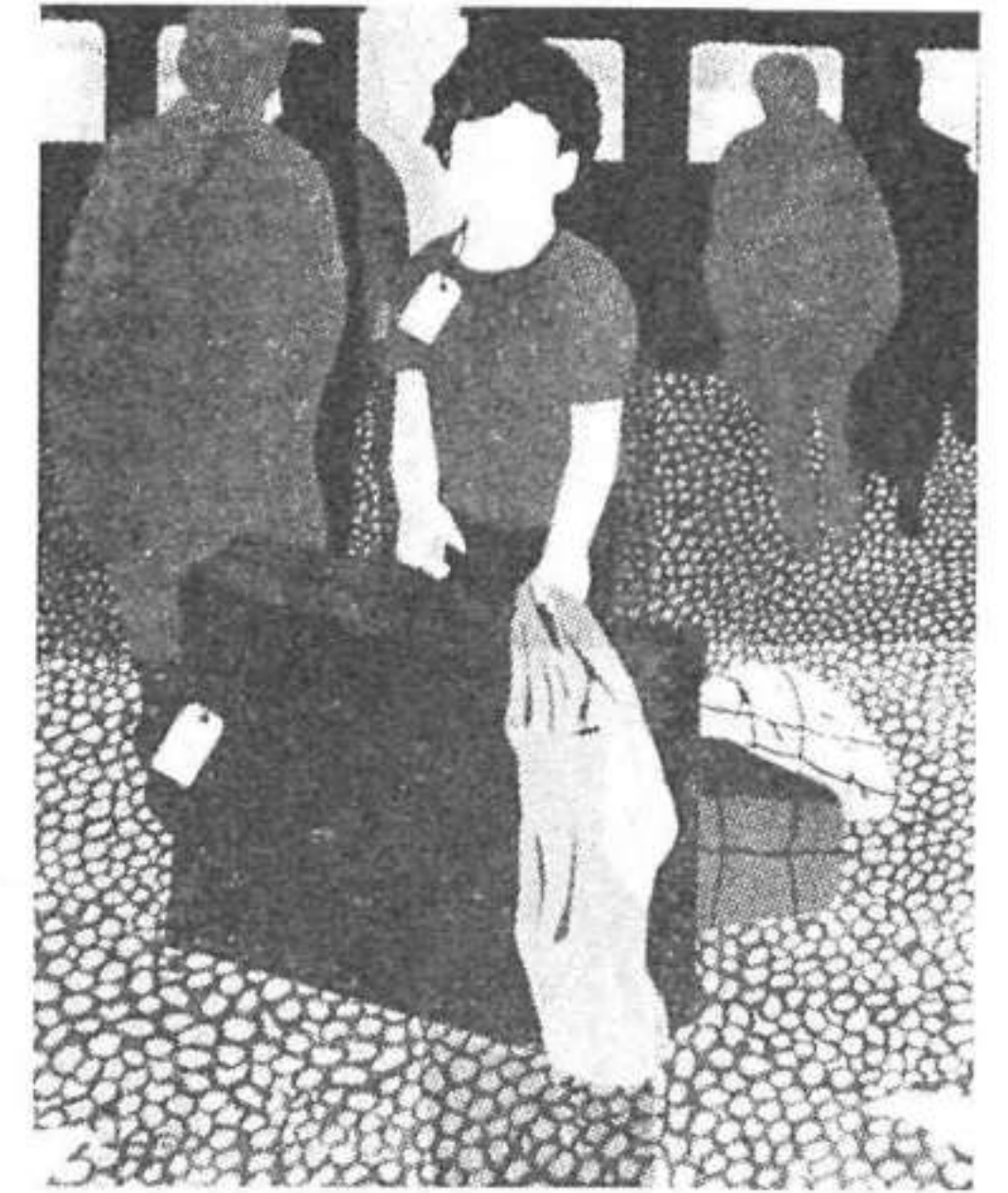
RML



BRUNO RINALDI,
en la Galería Novart, de Madrid

La obra que el pintor italiano Bruno Rinaldi presenta en la Galería Novart se halla en la línea de un realismo que denuncia la sociedad de consumo, la inversión en el orden de valores, el ser-objeto y otros aspectos negativos del mundo masificado de nuestros días. En la representación de sus figuras y alusiones significativas se sirve de un lenguaje formal próximo a la técnica del cartel, y en su intencionalidad, al cine neorrealista italiano.

Rinaldi, que el pasado año fundó, junto con los artistas Comencini, Antoni Miró y el crítico De Santi, el Grupo Denunzia, ha realizado y presenta actualmente diversas exposiciones en ciudades de Europa.



RML



AURELIO TENO,
en la Galería Anne Barchet



Es la vida la que bulle en estas formas retorcidas, atormentadas y casi monstruosas. El hombre sin edad, casi tiempo y sin historia, ha sentido las mismas tensiones, se ha debatido ante los mismos

temores que estas formas agitadas y tensas en maderas policromadas. Aurelio Teno presenta junto a sus esculturas-joya de gran belleza formal, en su mayoría peces, pájaros y monstruos bellos, estas esculturas trabajadas en madera, retorcidas como viejas raíces. Es innegable la rotundidad expresiva de las mismas, pero más allá del espanto agresivo, gana la elegancia delicada de algunas de sus formas en las que la madera funde con el bronce, y se estiliza hasta lograr una cadencia de silencios rotundos.

Esta etapa de Aurelio Teno, iniciada con la fuerza impulsiva que caracteriza a sus obras, arraigadas en el arte mágico-simbólico-primitivo, es permanencia de su evolutiva y creciente exigencia plástica.

RML



CASTRILLON,
en la Galería Fauna's

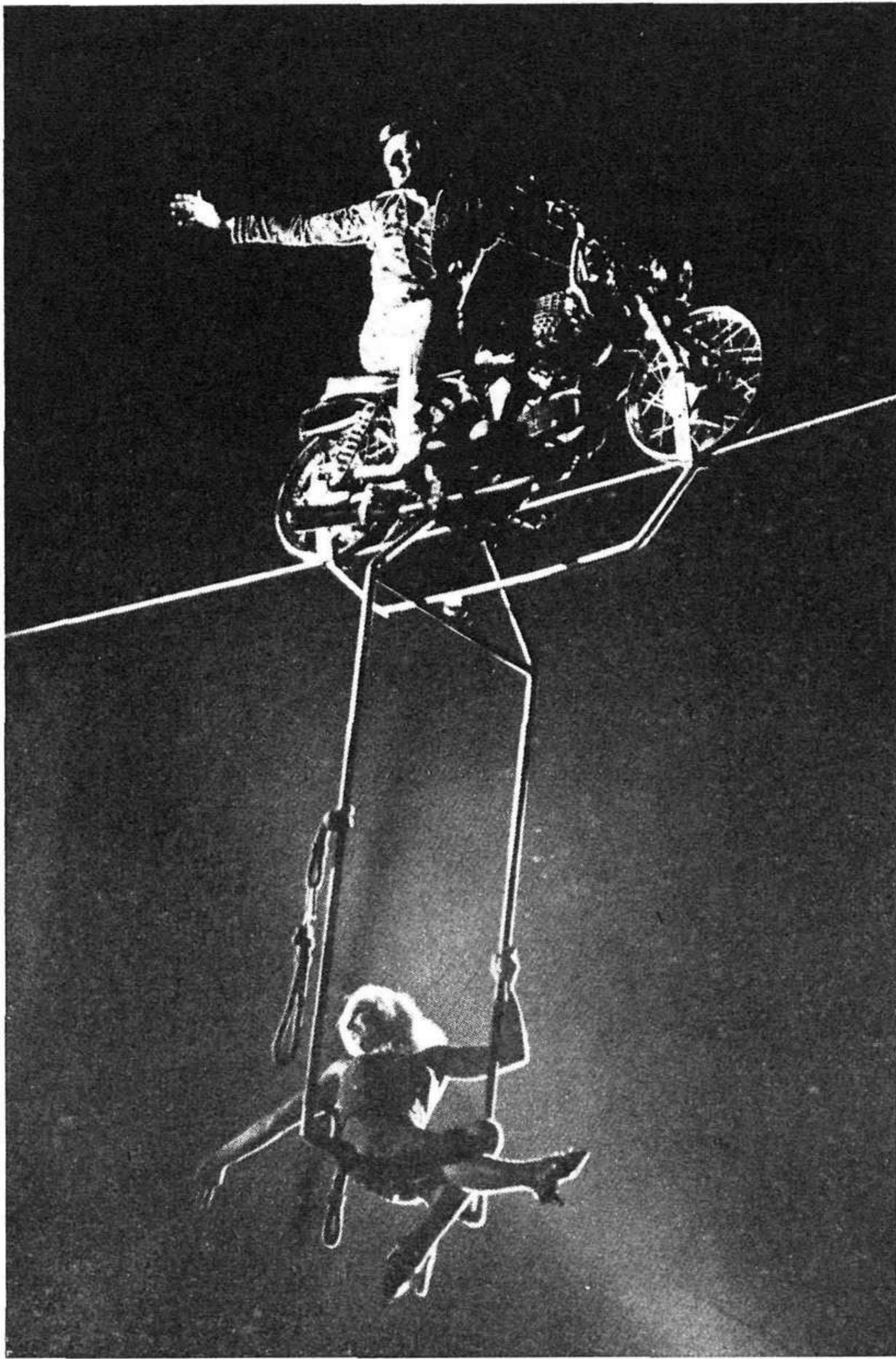
En estos torsos esquematizados, sin aristas, queda prendida la mirada a modo de caricia que recorre los contornos casi pulimentados; el cubo ha olvidado también la rigidez, y sus «comunidades» establecen una continuidad de formas, a modo de eslabones, que se dejan penetrar por el espacio sin llegar a la ruptura.

Juan Manuel Castrillón, en estas esculturas en bronce en las que da solución a diversos planteamientos, pone de manifiesto la delicadeza de una fuerza expresiva que aparece sublimada. Su mundo ha penetrado una vía original, equidistante de los rigores geométricos y de la figuración. Se trata de una escultura abstracta en la que palpitan ecos de afirmado y construido lirismo.

RML



IV FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO



En los días últimos de 1973, las empresas de locales escénicos tienen en cartel obras estrenadas con anterioridad y todavía vigentes. Dicha circunstancia ha permitido a los críticos un bien ganado respiro... y la posibilidad de asistir a la inauguración del IV Festival Mundial del Circo, organizado, en el Palacio de los Deportes, por la empresa Feijoo-Castilla, que en la actualidad dirige Arturo Castilla.

Oportunidad muy de agradecer, esa que digo, porque el circo es también teatro..., además de otras muchas cosas. Pero, esencialmente, teatro.

Un año más, Arturo Castilla logra su propósito —un ¡más difícil todavía! a nivel empresarial— de reunir en Madrid las mejores atracciones circenses del momento. Y, consciente de que la estructura del Palacio de los Deportes imposibilita la proximidad entre pista y espectadores que las características del espectáculo requieren, ha montado en su centro una pista circular semejante

a la del Price, sólo que aquí desmontable, que consigue la deseada cercanía entre el espectáculo y —al menos— los espectadores que ocupan las mejores localidades.

No radica sólo en el desafío del riesgo la mejor cualidad de los artistas circenses reunidos en este Festival Mundial, y hasta diría que no prima sobre las demás, tales como armonía, ritmo, efectos plásticos de insuperable belleza, comicidad, humorismo, portentosas muestras de dominio corporal, habilidad y un largo etcétera del oficio interpretativo.

Con todo, el riesgo es protagonista en números tales como el del funámbulo danés Doval, que asciende y desciende con insólita seguridad por un cable inclinado que va del pie de la pista a quince metros de altura. Y entre subida y descenso, cruza otro cable horizontal situado a la altura dicha, primero con la relativa normalidad que supone hacer dicha travesía sin aditamentos especiales, y, luego, sobre unos zancos

como de 50 centímetros. El ejercicio es tan arriesgado que, cuando pierde pie —es decir, zanco—, como pasó en la tarde inaugural, se ve obligado a concluir su travesía sobre la punta de los pies y con los zancos colgando. Riesgo hay también en el ejercicio de los canadienses The Vilchel's que, sobre moto él y en el trapecio ella, sostenidos ambos por un cable cercano a la techumbre del Palacio de los Deportes, efectúan un sobrecogedor volteo, con giros y más giros en torno al cable aéreo. Y arriesgadísimo es el número del español Romero —ignoro por qué anunciado en el programa de mano como «Rolan Boys»— que, sobre la tabla que baja y sube a impulsos del rodillo que la sostiene, logra colocar, sin apearse, hasta dos escalones, elevando la inestabilidad a proporciones inimaginables. Tanto, que le supuso una tremenda costalada al primer intento de colocar el segundo escalón. Tras cerciorarse de que estaba incólume, volvió a intentarlo, y a la segunda fue la vencida.

Y, ya sin riesgo, pero con mu-

cho arte en sus diversas acepciones espectaculares, el Festival Mundial del Circo ofrece la actuación de Los Rastellis, afamados payasos internacionales que suscitan, junto a risas y carcajadas en cadena, el reflexivo enjuiciamiento de unas condiciones histriónicas fuera de lo común. O la suma belleza plástica de los acróbatas a la balanza Troupe Faludysm, del Circo Magyar de Budapest, y la lograda belleza de esos dobles y triples saltos mortales que ¡sobre monociclos! realizan Los Bocskay, del circo de Bucarest. Y, en fin, la grácil figura de la domadora Ursula Bottcher —República Democrática Alemana—, junto a sus pesadotes y sometidos osos polares.

Ya en tono menor, pero siempre dentro de una gran dignidad, los restantes números del programa, que incluyen perros futbolistas, chimpancés paródicos, campeones de patinaje artístico, con la apoyatura musical de la orquesta, dirigida por Mario Barceló.

¡Qué gran espectáculo, este IV Festival Mundial del Circo!

avisos y noticias de Teatro

«LOS PECES ROJOS», AL BELLAS ARTES

Superadas con mucho las cien representaciones de la obra de Jean Anouilh en el teatro Figaro, el inminente estreno de un drama de Buero Vallejo en dicho local escénico, ha obligado a buscar nuevo escenario a la pieza de Anouilh —para satisfacción de quienes aún no la hayan visto—, y lo encontró en el teatro Bellas Artes, en el que desde el 9 del presente mes sigue su triunfal carrera el divertido juego intelectual del autor francés, interpretado por la compañía que encabeza Juanjo Menéndez y en la que, junto a él, obtienen señalados triunfos interpretativos Lorenzo Ramírez, Amparo Baró, Félix Navarro, Magda Rotger, Yolanda Ríos y María Silva, en el sugeridor espacio escénico ideado por Manuel Mampaso, y todo ello coordinado por ese gran director que es Gustavo Pérez Puig.

EDICIONES HISPANO-AMERICANAS DE TEATRO

De San Juan de Puerto Rico he recibido dos piezas teatrales editadas en sendos libros. El envío lo efectúa el autor de ambas, José María García-Rodríguez.

La primera es un drama criollo titulado **Gavilleros** —nombre que se da en el Caribe a los guerrilleros contra los gringos—. Su pulcrón control los gringos—. Su publicación data de 1972, pero fue escrita años antes. El retraso en su edición lo justifica el autor en la «Breve nota» prologal, que transcribo textualmente: «Gaville-

ros no refleja hecho alguno particular, ni se refiere a personas o situaciones concretas. Cualquier semejanza que pueda ser hallada con sucesos reales se deberá a mera coincidencia. Por esta razón, el autor no se explica todavía los motivos que años atrás llevaron a la Comisión de Censura a objetarla y a que el autor, advertido a tiempo por uno de sus componentes, se la retirara de entre las manos y la alejara de su incomprensiva consideración. Y de bromas pesadas. Pero esto se cuenta sin hiel y ya como chiste.» Leída la obra, no es sino el conflicto entre los gavilleros clandestinos y los gringos dominadores, ante

una masa popular que rehúye el trato con unos y otros, por temor a represalias de ambos grupos. Pese a lo cual, la tragedia sucede. (Tema muy similar, con escenarios hispanos, tiene la obra de Emilio Romero **Casa Manchada**, de inmediato estreno cuando redacto esta nota.)

La otra pieza que José María García-Rodríguez ha tenido la gentileza de enviarme se titula **Zambí**, y no es ya de tema criollo, sino racial. Se desarrolla en Haití, y el nudo de la trama lo constituye el enfrentamiento de blancos y negros en esa nación, con fondo de brujería y de embrujo.

Y es así cómo, en sólo dos obras, García-Rodríguez lleva al teatro los conflictos que pueden darse en las cuatro comunidades étnicas de Puerto Rico: en el drama criollo, los descendientes de españoles ante los gringos que hablan lengua extraña. (Recuérdese que Puerto Rico es hoy Estado Asociado a los Estados Unidos de

América. El autor puertorriqueño no lo olvida.) En la pieza haitiana, la lucha surge entre blancos y negros.

HA MUERTO UN EMPRESARIO

Vinculado desde siempre al teatro de la Comedia, del que antes que él había sido empresario su padre, deja ahora el puesto a su hijo. Don Tirso García Escudero, fallecido en Madrid, el día 4 de enero, a los ochenta años, ha sido paradigma de ese raro tipo de empresarios teatrales que aciertan a compaginar la calidad artística y el beneficio económico. Al expresar nuestra condolencia a su hijo—el tercer Tirso de la dinastía—, le deseamos que tenga una ejecutoria profesional digna de la que en herencia recibe.

«CARATULA», NUEVA REVISTA

Informaciones Controladas, S. A., ha comenzado a editar «Carátula», revista de actualidad teatral que dirige nuestro colaborador Carlos José Costas.

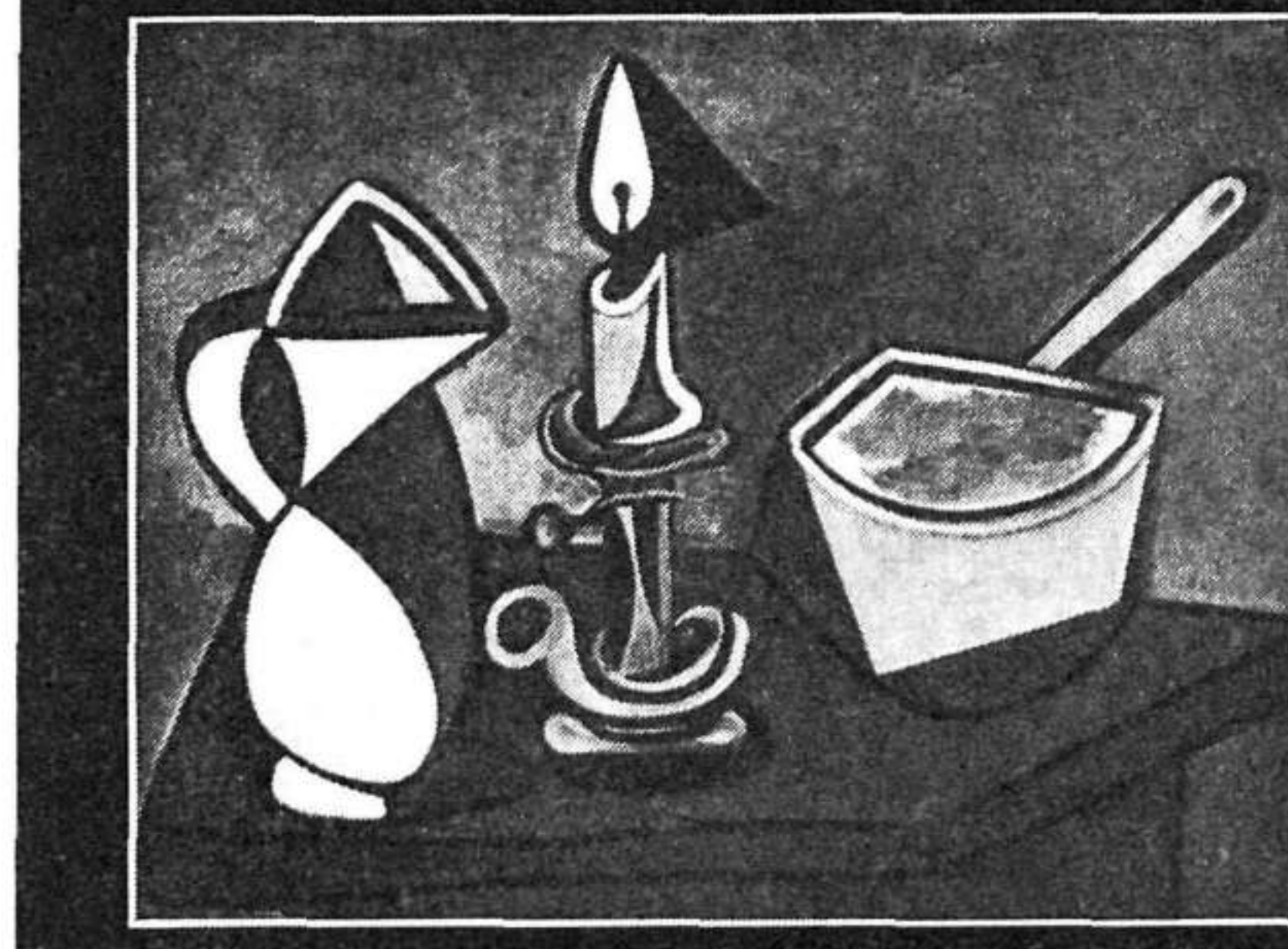
De cada número se hacen doce ediciones distintas, con una parte común a todas ellas—en el número 1, un artículo de Pemán y una entrevista con Rocío Dúrcal— y otra varia, en la que se insertan los programas de las obras representadas en los teatros que «Carátula» recomienda.

La idea es positiva, a condición de que publicidad y ética informativa resulten debidamente equilibradas.

NOVEDAD TODA LA HISTORIA PLÁSTICA DE LA TEMPORADA

José de CASTRO ARINES

ANUARIO del ARTE ESPAÑOL 1973



Un documento informativo excepcional que recoge cuanto de interés ha acontecido en el mundo de las artes plásticas durante la temporada 1972-73 desde la muerte de Picasso y los ochenta años de Miró a la polémica en torno a la escultura de Chillida del Museo de Escultura al Aire Libre de Madrid.

Un libro de lujosa encuadernación y presentación, en tirada reducida, con 650 páginas de contenido y más de 300 ilustraciones, en formato especial para un fácil manejo como obra de consulta.

Adquiera esta obra antes de que se agote en cualquiera de las principales librerías o solicítelas contra reembolso de su importe (2.000 ptas.) escribiendo a:

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.

**SERRANO, 44 - MADRID-1
TELEFONOS 225 35 27 - 226 15 78**

GALERIA DE ARTE
NOVART

VICENS

DEL 18 AL 31 DE ENERO



Monte Esquinza, 46 - Madrid (4) - Tel. 4197968

J. J. Rottenburg
Galería de Arte

Almagro, núm. 27

Teléf. { 419 04 09
419 94 02

M A D R I D



**RAFAEL
VILLANUEVA**

DEL 16 DE ENERO
AL 2 DE FEBRERO



FALLO DE LOS PREMIOS DE LITERATURA 1973

- ANTONIO PERPIÑA, Premio «Francisco Franco»
- LUIS ROSALES Y ANTONIO GALLEGO MORELL, Premios «Miguel de Unamuno»
- JOSE MARIA CASTROVIEJO, Premio «Miguel de Cervantes»
- ANGEL GARCIA LOPEZ, Premio «José Antonio Primo de Rivera»
- ANDRES AMOROS, Premio «Emilia Pardo Bazán»

El ministro de Información y Turismo, don Pío Cabanillas Gallas, aprobó la propuesta de los Jurados reunidos para la concesión de los Premios Nacionales de Literatura 1973, que son los siguientes:

Premio Nacional de Literatura «Francisco Franco», a Antonio Perpiñá, por el libro *Sociología de la Seguridad Social*.

Premio Nacional de Literatura «José Antonio Primo de Rivera», a Angel García López, por el libro *Elegía en Astaroth*.

Premio Nacional de Literatura «Miguel de Unamuno», concedido ex aequo a Luis Rosales, por su obra *Lírica española*, y a Antonio Gallego Morell, por su obra *Diez ensayos sobre literatura española*. El Jurado correspondiente a este Premio acordó conceder mención honorífica a la obra *Hispanismos en el Tagalo*, de la Oficina de Educación Iberoamericana.

Premio Nacional de Literatura «Miguel de Cervantes» a José María Castroviejo, por su obra *La burla negra*.

Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán», a Andrés Amorós, por su libro *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*.

Los Jurados, presididos por el director general de Cultura Popular, don Ricardo de la Cierva y de Hoces, y en los que ha actuado como secretario el secretario general de dicha Dirección, don Emilio López Morillas, se constituyeron de la siguiente forma:

Para los Premios Nacionales «Francisco Franco» y «Miguel de Unamuno», José Camón Aznar, en representación de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; Emilio Alarcos Llorach, en representación de la Universidad de Oviedo; Francisco Moreno y Herrera, conde de los Andes, Premio «Francisco Franco», 1972, y José Sánchez Lasso de la Vega, Premio «Miguel de Unamuno» 1971.

Los Jurados de los Premios Nacionales «José Antonio Primo de Rivera», «Miguel de Cervantes» y «Emilia Pardo Bazán» se constituyeron con Joaquín Calvo Sotelo, en representación de la Real Academia Española; José María Alfaro, por la Federación Nacional de las Asociaciones de la Prensa de España; Manuel Ballesteros Gaibrois, por la Facultad de Ciencias de la Información; Manuel Ríos Ruiz, Premio «José Antonio Primo de Rivera» 1972; Angel Palomino Giménez, Premio «Miguel de Cervantes» 1971, y Gonzalo Sobejano Estévez, Premio «Emilia Pardo Bazán», 1971.



ANTONIO PERPIÑA

Antonio Perpiñá Rodríguez nació en Madrid en 1910. Es doctor en Derecho y fue profesor de la Universidad Complutense; funcionario del Instituto Nacional de Previsión; director del Instituto Balmes de Sociología desde 1972. Fue uno de los fundadores de la Asociación Española de Sociología. Miembro de la Asociación Española para el Estudio de los Problemas de la Población y del Instituto Internacional de Sociología, desde los que ha desarrollado una meritoria labor en el campo de su especialidad. Entre otras, ha publicado las siguientes obras: *Los salarios en la industria española y en el extranjero*, *Análisis sociológico del capitalismo*, *Filosofía de la seguridad social*, *La estructura económica de la sociedad española*, *Teoría de la realidad social*, *Anti-Freyer o la revolución de la ciencia social de Hans Freyer*, *Sociología general*, *¿Hacia una sociedad sin clases?* y *Métodos y criterios*

de la sociología contemporánea. En 1965 fue elegido académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Ha obtenido el Premio Nacional de Literatura «Francisco Franco» 1973, por su obra *Sociología de la Seguridad Social*, editada por la Confederación Española de las Cajas de Ahorro.



LUIS ROSALES CAMACHO

Nació Luis Rosales en Granada, el 31 de mayo de 1910. Miembro de número de la Real Academia de la Lengua, doctor en Filosofía y Letras, recibió el premio de periodismo «Mariano de Cavia» y el «Bonsóns», de la Diputación barcelonesa. Poeta y ensayista, cuenta en su haber con las obras siguientes: *Abril*, poesía, aparecida en 1935; *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, poesía, 1940; *La casa encendida*, poesía, publicada en 1949; *Rimas*, que obtuvo el Premio Na-



ANTONIO GALLEGO MORELL

Antonio Gallego Morell nació en Granada, en 1923. Es catedrático de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, de la que fue elegido decano en 1968. Recientemente ha sido nombrado miembro correspondiente de la Hispanic Society of America. Es asimismo miembro correspondiente por Andalucía de la Real Academia Española y de la Historia. Está en posesión de los premios «Menéndez Pelayo», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y «Rivadeneira», de la Real Academia Española. Ha publicado numerosas obras, entre las que destacan las siguientes: *Vida y poesía de Gerardo Diego*, *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*, *El mito de Faetón en la literatura española*, *Bernardín Ribeiro* y su novela «*Menina e moça*», *Baltasar Martínez Durán*, *Ángel Ganivet*, *Garcilaso de la Vega* y sus co-

mentaristas, etc. Ha obtenido el Premio Nacional de Literatura «Miguel de Unamuno» 1973 por su libro *Diez ensayos sobre Literatura española*, publicado por *Revista de Occidente*, en su colección «Selecta»



JOSE MARIA CASTROVIEJO



José María Castroviejo nació en Santiago de Compostela el año 1909. Estudió Derecho y Filosofía y Letras. Su vida se ha desarrollado entre la docencia universitaria, la actividad literaria, los viajes y el amor a Galicia y al mar. Ha sido profesor de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Palermo. Ha dado conferencias en las principales universidades y centros culturales de Europa y América.

Lleva publicadas varias obras en poesía y prosa: *Altura* (poemas de guerra), *Mar de sol* (poemas de un diario a bordo), *Los gozos del Año Santo*, *La ciudad de Santiago*, *Rías Bajas de*

Galicia, *Don Quijote* 1947, *Apariciones en Galicia* (en colaboración con Alvaro Cunqueiro), *Los paisajes iluminados*, *Teatro coquinario y venatorio gallego*, para bibliófilos (en colaboración con Alvaro Cunqueiro), *Las tribulaciones del cura de Noceda*, *Tempo de outono* y otros poemas (en gallego) y *Tempo de Paizás: memoria de unha terra* (en gallego). Ha merecido el Premio Nacional de Literatura «Miguel de Cervantes», por su novela *La burla negra*, editada por Editorial Magisterio, en su colección «Novelas y cuentos».

ANGEL GARCIA LOPEZ



Nació en Rota (Cádiz), en 1935. Desde 1965 reside en Madrid, en cuya Universidad se graduó de Licenciado en Filosofía y Letras, para cursar, posteriormente, estudios de Periodismo y los preceptivos del Doctorado en su especialidad universitaria. Es profesor de Enseñanza Media y Colaborador Titulado de la Sección de Cultura de la O. N. C. E.

Premiado en repetidas ocasiones (Litoral, Nacional de Poesía universitaria, *La Estafeta Literaria*, *Marco Valerio Marcial*, *Hispanidad*, etc.). Ha publicado los siguientes libros: *Emilia es la canción* (Col. «Al-

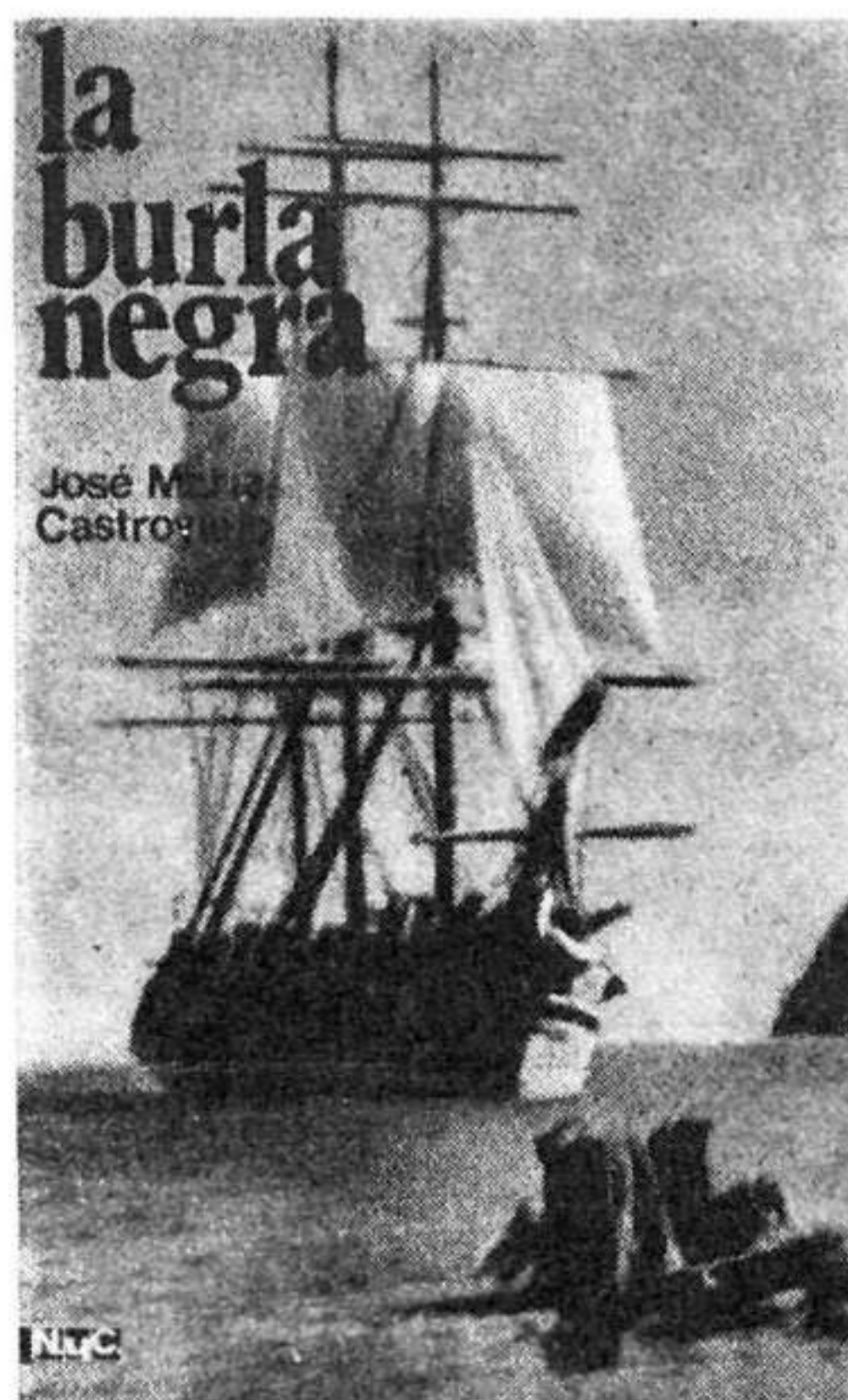
cional de Literatura y se editó en 1951; *Cervantes y la libertad*, ensayos, publicados en 1960; *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, también ensayos, editados en 1966; *El contenido del corazón*, elegía, 1969; *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, ensayo, del mismo año. Han sido reeditados sus libros *Rimas* y *La casa encendida*, y está considerado como uno de los más representativos poetas españoles contemporáneos. Es director de Actividades Culturales del Instituto de Cultura Hispánica. Ha obtenido el Premio Nacional de Literatura «Miguel de Unamuno» 1973, con su estudio *Lírica española*, editado en la Colección «Escalada», de Editora Nacional.



DIEZ ENSAYOS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA

Antonio Gallego Morell

SELECTA DE REVISTA DE OCCIDENTE



ANGEL GARCIA LOPEZ

ELEGIA EN ASTAROTH



ARBOLE 14

caraván», Arcos de la Frontera, 1963); *Tierra de nadie* (Accésit del Premio «Adonais», 1967, Madrid, 1968); *A flor de piel* (Premio «Adonais» 1969, Madrid, Madrid, 1970 y Edición Braille, Barcelona, 1971); *Volver a Uleila* (Premio «Alamo-José María Gabriel y Galán», 1970, Salamanca, 1971), y tiene en prensa *Retrato respirable en un desván* (Premio «Ciudad de Irún 1973»). Ha obtenido el Premio Nacional de Literatura «José Antonio Primo de Rivera» por su libro de poemas *Elegía en Astaroth* (Beca de Literatura de la «Fundación Juan March», 1971), editado en la Colección «Arbolé», de la Editorial Oriens.

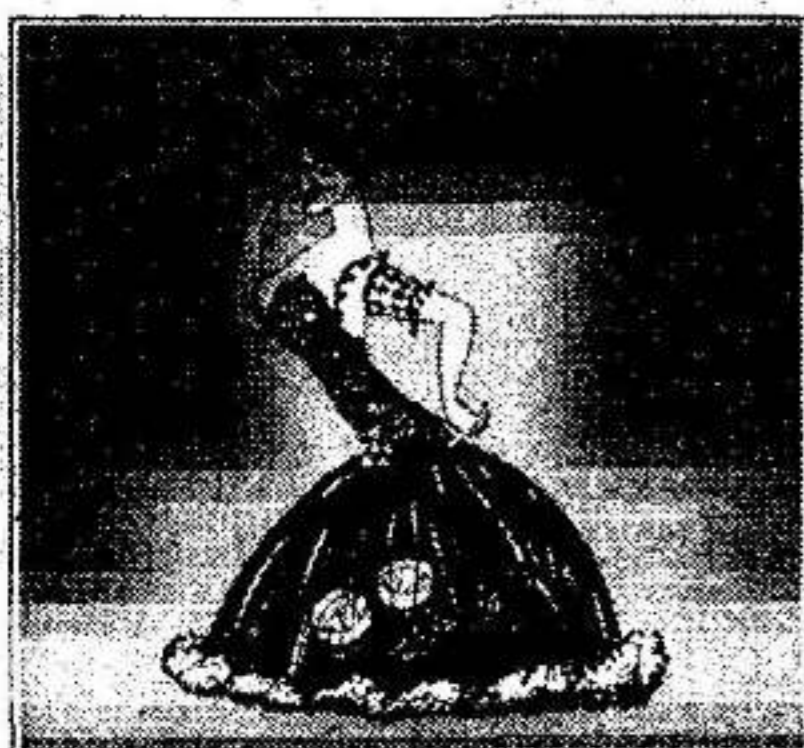


ANDRÉS AMORÓS

Andrés Amorós nació en Valencia en 1941. Es profesor de Literatura Española en la Universidad Complutense. Es colaborador de *Revista de Occidente* e *Insula*. Entre sus obras publicadas destacan: *Introducción a la novela contemporánea*, *Sociología de la novela rosa*, *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Eugenio d'Ors, crítico literario; *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, *Bibliografía de Pérez de Ayala*, etc. Ha sido distinguido con el Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán» 1973, por su libro *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, editado por Editorial «Castalia», en su colección «Literatura y sociedad».

ANDRÉS AMORÓS

Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»



EDITORIAL CASTALIA

MEJICO: MURIO ALFARO SIQUIEIROS

David Alfaro Siqueiros, uno de los grandes pintores mejicanos, ha fallecido en esta ciudad después de una larga enfermedad. Una de sus obras más destacadas figura en el centro cultural adjunto al Hotel de Méjico, que lleva el nombre de «Poliforum Cultural David Alfaro Siqueiros», y que incluye 4.341 metros cuadrados de pintura mural.

LECTURA POETICA DE DOMINGUEZ REY, EMILIO SOLA Y GARCIA SUAREZ

Antonio Domínguez Rey, Emilio Sola y Gregorio García Suárez ofrecieron una lectura poética conjunta en el salón de actos de Cobra. El primero leyó poemas de su libro *Garlopa marina*, accésit del último premio Adonais; el segundo, de su libro *La isla*, y el tercero, de *Todo azul*. El acto concluyó con un coloquio mantenido entre los tres poetas y parte de los asistentes.

CONVENCION DE EDUCADORES EN ALBUQUERQUE

En Albuquerque (Nuevo Méjico) se ha celebrado una convención de educadores estadounidenses con la participación de 1.200 maestros y profesores de los Estados Unidos. En la convención, patrocinada principalmente por la Asociación Nacional de Educación, se propone la educación bilingüe inglés-español en todo el territorio norteamericano para los escolares cuyo idioma materno no sea el inglés.

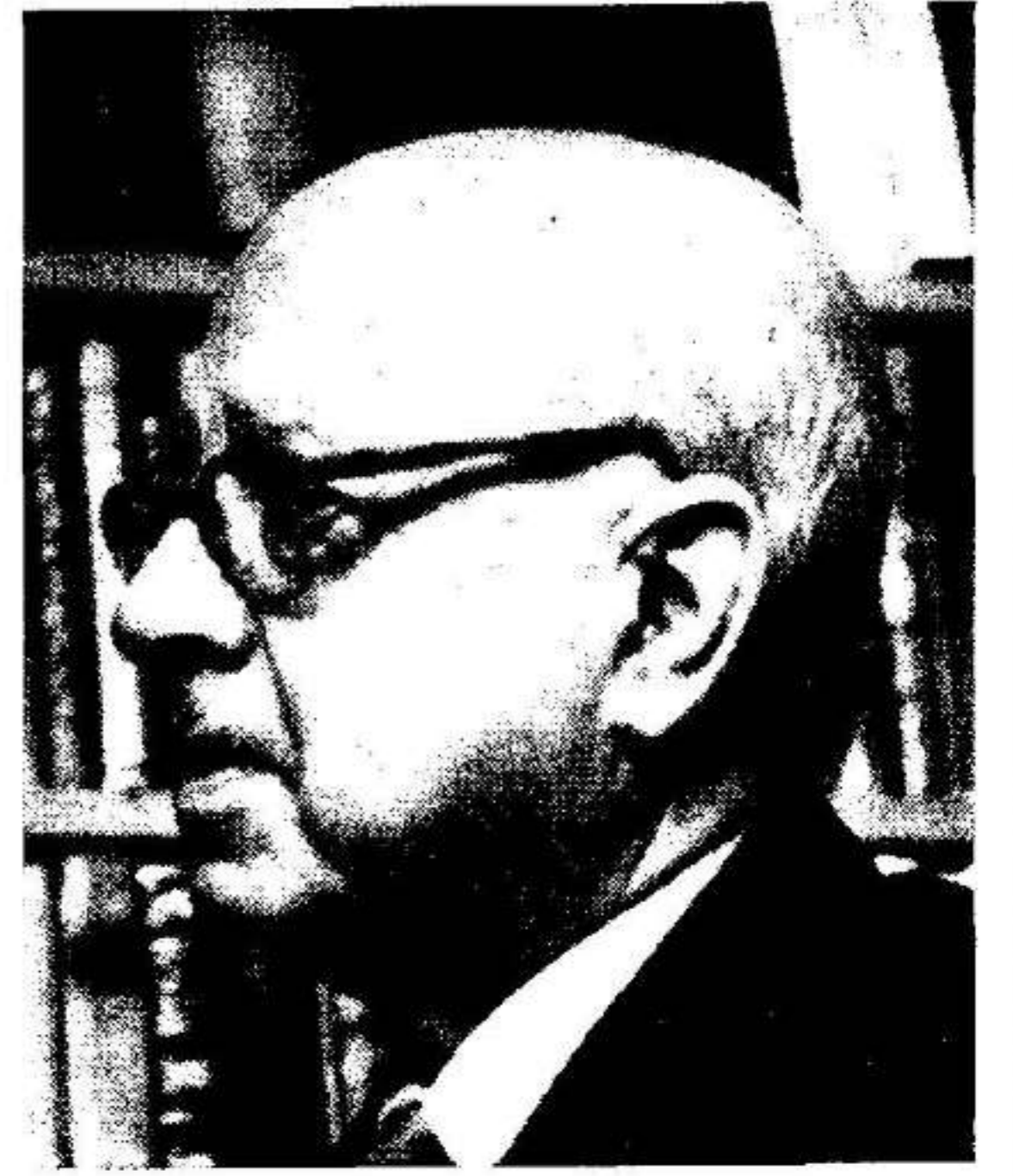
GERARDO DIEGO: RECITAL DE POESIA NAVIDEÑA

Patrocinado por el Grupo de Empresa de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, Gerardo Diego ha dado un recital de poesía navideña. El poeta leyó una selección de poemas explicando detalladamente cada uno de ellos. Fue presentado por José Antonio Araujo, quien hizo una semblanza de la personalidad lírica de Gerardo Diego. Finalmente se entabló un coloquio entre los asistentes.



LISBOA: DAMASO ALONSO, DOCTOR «HONORIS CAUSA» DE LA FACULTAD DE LETRAS

Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española de la Lengua, ha sido nombrado doctor «honoris causa» por la Facultad de Letras de Lisboa. Con este motivo, el director de la revista de la Fundación Gulbenkian, «Coloquio Letras», profesor Prado Coello, hizo un elogio del homenajeado, refiriéndose a su ingente labor como poeta, ensayista y profesor.



PREMIO «GONZALEZ RUIZ» DE PERIODISMO, PARA JUAN CANTAVELLA

El premio «González Ruiz» de periodismo, dotado con 50.000 pesetas e instituido para premiar la labor de un alumno en las Escuelas de Periodismo de España, ha sido concedido a Juan Cantavella, redactor del diario *Ya*. El jurado estaba formado por Vicente Gallego, José Luis Vázquez Doderó y Manuel Jiménez Quílez.

EL «ALFAGUARA», DESIERTO

El jurado del premio «Alfaguara» 1973, que anualmente se falla el 28 de diciembre, ha declarado desiertos tanto el primer premio como el accésit, dotados este año con 250.000 y 150.000 pesetas, respectivamente. Se habían presentado al concurso 127 novelas, de las que habían sido declaradas finalistas 25.



JOSE MARIA ALFARO, «BURGALES DEL AÑO»

José María Alfaro, embajador y crítico literario de *ABC*, ha sido elegido «Burgalés del año 1973». Asistieron al acto las autoridades de la capital burgalesa, así como las 36 personas que anteriormente fueron distinguidas en el concurso.

PRESENTACION DE UN LIBRO DE AURORA LEZCANO

El libro *Madrid, sus cosas y sus gentes*, de Aurora Lezcano, fue presentado en la librería Abril. La presentación corrió a cargo de José Luis Vázquez-Doderó. A continuación pronunció unas palabras Camilo José Cela. Finalmente, la autora firmó ejemplares de su libro.

NUEVA YORK: MUERE THEODORE ROUSSEAU

A los sesenta y dos años, y tras breve enfermedad, ha fallecido en esta ciudad Theodore Rousseau, conservador jefe de pintura del Museo Metropolitano de Nueva York. Rousseau intervino en numerosos acuerdos de intercambio de obras pictóricas, entre ellas el *Retrato de Juan Pareda*, de Velázquez. Estaba en posesión de numerosas condecoraciones. Últimamente asesoraba el Museo de Pintura de Las Palmas de Gran Canaria.

BONN: EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA Y PICASSO

En el Museo de Arte de Düsseldorf se ha celebrado una exposición de grabados sobre tema taurino correspondientes a Goya y a Picasso. La exposición se completaba con una demostración sobre el procedimiento técnico utilizado en esta modalidad de grabado.

OBRAS DE PIÑOLE EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

En el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid han sido expuestas 400 obras del pintor asturiano Nicanor Piñole. La exposición ha sido organizada por la Dirección General de Bellas Artes. La mayoría de los cuadros fueron cedidos en depósito por sus propietarios, entre los que destaca la Diputación Provincial de Oviedo. Nicanor Piñole es el decano de los artistas españoles en activo y cuenta en la actualidad noventa y seis años.

I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE «LA CELESTINA»

Entre los días 17 y 22 de junio se celebrará en Madrid, Puebla de Montalbán e Hita el I Congreso Internacional sobre «La Celestina». El acuerdo ha sido tomado por el Patronato del Arcepreste de Hita, cuyo comité ejecutivo preside el gobernador Civil de Guadalajara, siendo secretario del mismo el profesor Manuel Criado del Val, promotor y organizador desde hace más de doce años de los Festivales de Teatro Medieval de Hita. Se espera que este congreso sobre «La Celestina» ofrezca resultados muy positivos y que, al amparo de la literatura celestinesca, se profundice en una época decisiva para la historia literaria española.



CONFERENCIA DE DÍEZ CRESPO

Con motivo de la clausura de la Exposición «Pintores y Escultores Sevillanos de hoy», Manuel Díez Crespo pronunció una conferencia en la sede del Club Urbis sobre el tema «Sevilla: tradición y renovación».

NUEVO DIRECTOR DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES DE ROMA

Juan Antonio Morales Ruiz, miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Morales Ruiz comenzó a exponer en el año 1927 y desde entonces ha obtenido diversos premios y galardones, tanto españoles como extranjeros. En 1964 fue elegido académico de Bellas Artes y en 1966 pronunció su discurso de ingreso. Varias obras suyas figuran en los Museos de Arte Contemporáneo de Madrid, El Cairo, Buenos Aires, Alejandría, La Habana, etc.



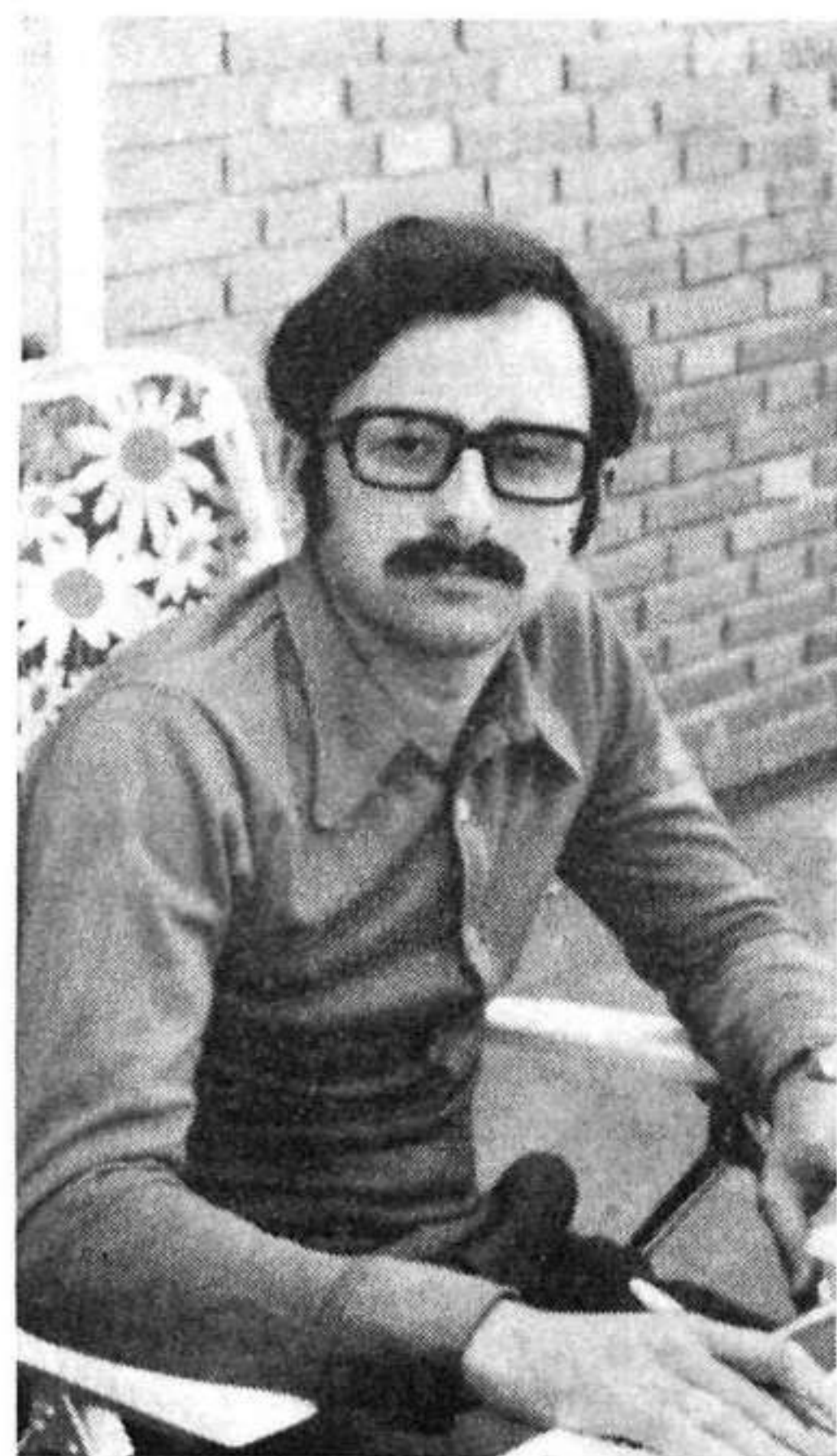
BATTISTESSA, PREMIO «DANTE ALIGHIERI» 1973

El escritor argentino Angel Battistessa ha sido distinguido con la concesión del premio «Dante Alighieri» 1973. La distinción consiste en una estatuilla de bronce del poeta toscano y la suma de dos millones de pesos.

EL PREMIO DE POESIA «JULIO TOVAR» 1973 PARA FELIX FRANCISCO CASANOVA

El premio Julio Tovar de poesía 1973 ha sido concedido a Félix Francisco Casanova por su obra «El invernadero». Quedó finalista «Común historia», de Miguel Martión. El Jurado estaba integrado por Domingo Pérez Mink, Víctor Zurita, Ernesto Salcedo Vílchez, Ventura Doreste, Jorge Rodríguez Padrón, Andrés de Lorenzo Cáceres, Rafael Arozamena y Antonio Vizcaya Carpenter.

JORGE URRUTIA, PREMIO «FRAY LUIS DE LEÓN»



El premio para traducciones que concede anualmente la Dirección General de Archivos y Bibliotecas ha sido concedido a Jorge Urrutia por su antología de Paul Eluard. Su dotación es de 25.000 pesetas y corresponde al año 1972.

Jorge Urrutia nació en Madrid, en 1945. Doctor en Filosofía y Letras con una tesis sobre las relaciones de literatura y el cine, ha sido profesor de las Universidades de Estrasburgo y Complutense, de Madrid, y lo es actualmente, por oposición, de la Universidad Laboral de Cáceres.

Ha publicado dos libros de poesía: *Lágrimas saladas* (1966) y *La fuente como un pájaro escondido* (1968), y tiene un tercero en prensa: *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*. Ha colaborado con artículos críticos en *LA ESTAFETA LITERARIA* y diversos ensayos suyos de crítica semiológica han aparecido en distintas revistas españolas y extranjeras. En 1972 publicó el volumen *Ensayos de lingüística externa cinematográfica* y el último Boletín de la Real Academia Española ha dado a conocer su polémico artículo *Bécquer, ¿poeta materialista?*

Paul Eluard

Poemas

Versión de Jorge Urrutia

SELECCIONES
DE POESIA
UNIVERSAL
TEXTO BILINGÜE

Además de estas traducciones de Paul Eluard, premiadas con el Fray Luis de León, ha realizado versiones de Cocteau y otros poetas franceses y acaba también de editarse por la editorial Planeta su traducción, con estudio previo, del importante libro de Christian Metz *Lenguaje y cine*.

LA NOCHE DEL NADAL Y OTRAS NOTICIAS EN LA CUESTA DE ENERO

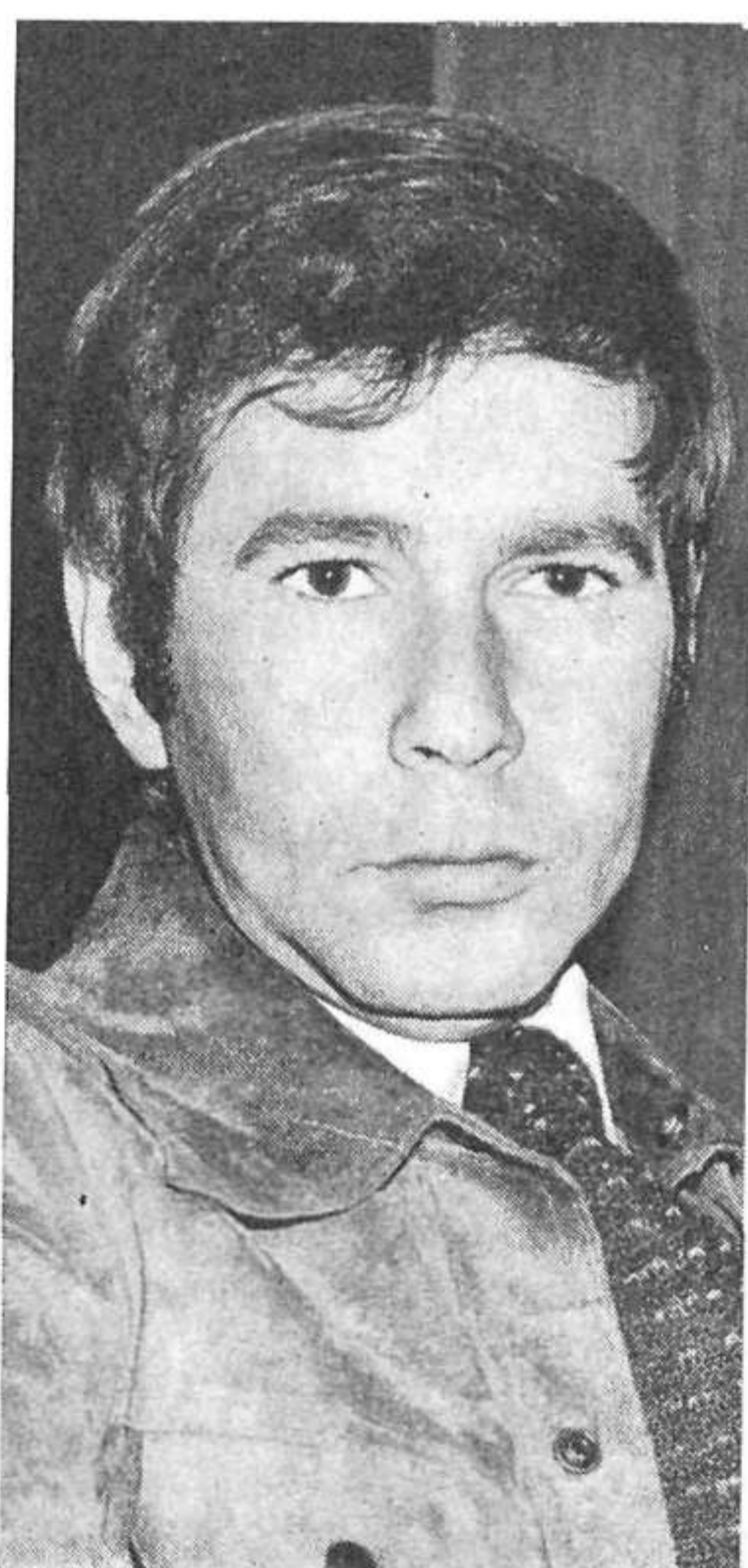
Por Julio MANEGAT

No sé por qué se ha dicho ahora que la noche del Nadal significa el inicio del año literario. Si se cuenta por años naturales, así es, en efecto, pero en cuanto a temporada, después de la larga pausa del verano, a mí me parece que es el Planeta el que abre tal temporada que se prolonga hasta casi principios de verano.

Bueno, como sea, el caso es que ya tenemos otro premio «Eugenio Nadal» de novela. La noche social y literaria, en cierto modo más social que literaria, transcurrió como siempre: el «todo Barcelona», la crema de la intelectualidad, etc. Quinielas espontáneas, cábalas, afirmaciones, negaciones... Al «Nadal» se presentaban este año ciento cincuenta originales, que iban a por el último regalo de Reyes. Y así ha venido ocurriendo desde hace treinta años. Como para asustarse cuando uno piensa en la noche aquella en que se premió *Nada*, de Carmen Laforet. Bueno, todos sabemos que se trata de un galardón de prestigio y que de él han nacido muchos de nuestros mejores escritores.

Creo que vale la pena de incluir aquí los títulos de las obras que llegaron a la recta final. Como verán ustedes, nombres conocidos y nombres desconocidos. Aquí los tienen:

Camino de añoranzas, de Libertad Martín; *Crónica de un entierro*, de Francisco Baeza Linares; *El escarmiento*, de Juan Antonio Fernández; *El mono azul*, de Aquilino Duque; *El obispo y la gata ciega*, de María Nieves Díez; *El palacio y la furia*, de Luis Ricardo Alonso; *El rito*, de José A. G. Blázquez; *El secretario*, de Carlos Llatzer; *Flash Gordon contra el Cid Campeador*, de Ricardo Laustalet; *Funeral por Francia*, de Gabriel G. Badell; *Hipótesis*, de Raúl Giner; *Historia de una travesura*, de Angela C. Puyal; *La agonía de los soles*, de Juan María Cádiz; *La noche que lloró el río*, de Lino Landy; *La prórroga*, de Lorenzo Andreo; *Largo retorno*, de Germán Ubillos;



José A. G. Blázquez

Ojo, de Víctor Eduardo García; *Todo nunca es todo*, de Clemente Airó, y *Ganarás el pan...*, de Francisco Pérez Prat.

Según el ritmo de las votaciones todo parecía indicar que Aquilino Duque era el favorito. Tal vez porque su nombre es más conocido que el de José Antonio García Blázquez. Pero, al final, este escritor fue quien se impuso con *El rito*.

Ustedes ya han leído en los diarios, y acaso en este mismo número de nuestra revista, puesto que el escritor premiado estaba en Madrid, algo acerca de la novela premiada y de su autor, natural de Plasencia, donde nació hace treinta y tres años. Ya tiene publicadas varias novelas, que, ciertamente, como tantas veces ocurre, pasaron un tanto inadvertidas: *Los diablos*, *Fiesta en el polvo* y *No encontré rosas para mi madre*, novela que ha sido llevada al cine. Blázquez no parece tener, según sus declaracio-

nes, mucho entusiasmo por la literatura. Es doctor en Letras y trabaja en Ginebra como traductor «en una organización internacional».

La literatura le interesa un poco como evasión de sí mismo, y sólo escribe cuando de verdad siente deseos de hacerlo. De su novela, entre otras cosas, ha dicho: «No es fácil de explicar. La idea es que cada uno tiene un mundo dentro de sí que sabe defender, aunque sólo sean cuatro paredes ruinosas. Aunque está escrita tradicionalmente, tiende al confusiónismo, no en la forma, sino en el contenido. Es una confusión de todos los mundos, más el que uno lleva dentro.»

El personaje central, según se ha dicho por ahí, busca su evasión recreando dentro del mundo real el mundo recordado de la niñez. Y ahí se atrincheró para defenderse del mundo hostil que en la realidad le rodea. Bueno, dentro de unas semanas el libro estará en la calle. Suponemos que también se publicará la novela de ese gran escritor que es Aquilino Duque, que ahora ha quedado finalista.

EL PREMIO DE NARRATIVA «JOSEP PLA»

El escritor mallorquín, Lorenç Villalonga, que no precisa presentación, pues muchas de sus novelas han sido traducidas al castellano, se ha llevado el «Josep Pla» para obras de narrativas escritas en catalán. Este premio se creó hace seis años y no para premiar específicamente una novela, sino una obra de narrativa: novela, cuentos, libros de viaje, memorias, diarios íntimos...

Lorenç Villalonga, que actualmente cuenta setenta y seis años, es autor, entre otros, de los títulos siguientes, que ahí están en la historia de la literatura catalana: *Mort de dama*, *Bearn*, *Desenllaç a Montlleó*, *Falses memories*, *La Virreyna*



Lorenç Villalonga

y, su última obra *La Lulú*. Su extensa producción ha creado un mundo propio, una visión crítica ante una sociedad que moría y otra que nacía.

Su novela *Andrea Victrix* es una novela utópica en la que el escritor inventa un mundo, muy futurible, en el que la técnica acaba por destruir al hombre que la ha impulsado. Una novela, como tantas otras de Villalonga, de intención satírica. Un aspecto más del famoso «mundo feliz», tema tratado por muchos escritores. Lo que importa es la personalidad con que se haya escrito. El nombre de Villalonga es una absoluta garantía de esa personalidad.

LOS OTROS PREMIOS

Los otros premios de la noche del «Nadal», a la que asistieron más de mil comensales, fueron los siguientes:

Premio de reportajes «Manuel Brunet», a Norberto Arau,

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

mas), el primero de diciembre de 1973, inclusive.

Para el premio VII (fotografía), el 30 de enero de 1974, inclusive.

Para los restantes premios, el 15 de diciembre de 1973, inclusive.

14. El Jurado de los premios del certamen quedará designado antes del día 25 de noviembre próximo, y el fallo tendrá lugar: el de los premios III, VI y VIII, el día 5 de diciembre, y el resto, el 29 del citado mes, haciéndose públicos los mismos por los medios de difusión de Alcoy y comunicándose solamente a quienes resultaren premiados.

15. Los premios son indivisibles y habrán de ser necesariamente adjudicados, a menos que el Jurado declare desierto el que, a juicio de sus componentes, no deba ser otorgado.

16. La entrega de los premios se realizará el día 5 de enero de 1974, en el curso de un acto que, organizado por la Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos, se celebrará en el Círculo Industrial de Alcoy, y al que vienen obligados a asistir los que resultaren galardonados. El premio VII (fotografía), para que los concursantes puedan aprovechar al máximo el tema de los Reyes Magos, cuya fiesta principal es el 5 de enero, será entregado el 5 de enero de 1975.

17. Los trabajos premiados quedarán de propiedad de la Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos de Alcoy, la cual podrá utilizar los mismos para los fines que considere oportunos.

18. Los trabajos no premiados podrán ser retirados o reclamados por sus autores, solicitándolo en este último caso por escrito, aludiendo al lema consiguiente, antes del día 15 de febrero de 1974, pasada cuya fecha serán destruidos.

19. En lo no previsto en las presentes bases se estará a lo que determinen los miembros del Jurado.

20. Cuantos tomen parte en este concurso aceptan previamente las bases del mismo.

III CERTAMEN LITERARIO DE TEATRO INFANTIL PREMIO «BARAHONA DE SOTO»

Organizado por los Colegios Nacionales «Barahona de Soto» y «Plan de Urgencia número 2» de Lucena (Córdoba), y bajo el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento de dicha ciudad, se convoca el III Certamen Literario de Teatro Infantil, al que podrán concurrir con sus obras todos los autores que lo deseen, sin otras limitaciones que las derivadas de las bases por las cuales habrá de regirse el mismo.

B A S E S

1.ª Se establecen tres premios, dotados cada uno con: 20.000 pesetas y trofeo del Certamen, el primero.

10.000 pesetas y trofeo del Certamen, el segundo.

5.000 pesetas y trofeo del Certamen, el tercero.

2.ª La obra, que constará de un solo acto y con un máximo de diez actores, tendrá

una extensión no superior a los siete folios mecanografiados a un solo espacio y por una cara.

3.ª Será característica indispensable, su idoneidad de fondo y forma para niños comprendidos entre los seis y catorce años.

4.ª Habrá de ser inédita y escrita en castellano.

5.ª Los originales por cuadruplicado ejemplar, se enviarán sin firma ni dirección del autor, acompañados de plica donde figurará el lema de la obra y en el interior de la misma, nombre y dirección del autor.

6.ª El plazo de admisión se cerrará el 28 de febrero de 1974, debiéndose remitir los trabajos a una de las siguientes direcciones:

Colegio Nacional «Barahona de Soto», Ancha, 40, Lucena (Córdoba).

Colegio Nacional «Plan de Urgencia Número 2», Erilla Blanca, Lucena (Córdoba).

7.ª Dos de los originales quedarán a disposición de los colegios organizadores, devolviéndose los otros dos al autor previa solicitud formulada antes del 30 de abril de 1974.

8.ª Los cuadros escénicos de los colegios que organizan, podrán grabar o representar las obras presentadas que estimen oportuno.

9.ª Los Colegios Nacionales «Barahona de Soto» y «Plan de Urgencia Número 2» se reservan el derecho de publicación de las mejores obras presentadas al Certamen, haciendo copartícipes de los derechos correspondientes a autores de las mismas.

10. Será requisito indispensable para hacerse efectivos los premios, la presencia de los autores o personas autorizadas por éstos en el acto que se organice en su día para la entrega de los mismos.

11. La composición del jurado será dada a conocer con el fallo del Certamen.

12. La participación en este Certamen supone la aceptación de todas y cada una de las bases, así como la decisión del jurado.

II PREMIO DE POESIA «DIARIO DE LEÓN»

1. Podrán concurrir todos los poetas que lo deseen con poemas escritos en castellano y rigurosamente inéditos.

2. Los poemas tendrán una extensión mínima de 16 versos y máxima de 75. Deberán presentarse mecanografiados a doble espacio y con tres copias de cada original. Cada autor podrá presentar hasta tres poemas diferentes.

3. El tema así como el metro y la rima serán libres.

4. Sólo entrarán en concurso los poemas publicados en «Diario de León» desde la aparición de estas bases hasta el último viernes del mes de marzo de 1974.

5. A cada autor seleccionado se le enviarán tres ejemplares del «Diario de León» en que haya aparecido su trabajo.

6. Los originales se firma-

rán con nombre y apellidos y serán enviados a «Diario de León», calle Pablo Flórez, 24, León. Irán dirigidos a don Vicente Presa (realizador de las páginas de Arte y Letras), adjuntando la dirección del remitente y especificando: «Para el II Premio de Poesía "Diario de León"».

7. La admisión de trabajos queda abierta desde hoy mismo para finalizar el día 21 de marzo, a las trece horas.

8. Habrá un primer premio, único e indivisible, que estará dotado con 12.000 pesetas. No podrá declararse desierto.

9. La composición del Jurado será comunicada oportunamente por los diversos medios de difusión, adelantando que

serán relevantes personalidades de las Artes y de las Letras. El fallo del concurso y la entrega del premio se efectuarán en el mes de abril.

10. La simple participación en el premio supone la aceptación de todas y cada una de estas bases: el fallo será inapelable. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán los originales, los cuales serán destruidos al término del certamen.

Nota.—Según la calidad de los trabajos seleccionados se estudiará la posibilidad de un libro que incluiría a todos ellos.

XIII CERTAMEN INTERNACIONAL DE CUENTOS

B A S E S

1. La Caja de Ahorros de Salamanca y «Diario Regional», de Valladolid, convocan su XIII Certamen Internacional de Cuentos, al que podrán concurrir todos los escritores de lengua castellana, tanto españoles como hispanoamericanos o extranjeros que escriban en castellano.

2. Los originales, de una extensión máxima de diez folios y mínima de cinco, mecanografiados a doble espacio, y por una sola cara, habrán de remitirse a:

Señor director de la sucursal de la Caja de Ahorros de Salamanca, Santiago, 28, Valladolid, o señor director de «Diario Regional», Paraíso, 8, Valladolid.

3. Los originales habrán de ser enviados por duplicado, firmados por el autor y haciéndose constar en ellos las señas completas del remitente. Aquellos autores que prefieran conservar el anónimo podrán firmar con seudónimo y utilizar el sistema de plica.

4. Se establecen los siguientes premios:

Primero: de 40.000 pesetas.

Segundo: de 20.000 pesetas.

Tercero: de 10.000 pesetas.

El jurado queda facultado para, en su caso, declarar desierto cualquiera de estos premios.

5. El plazo de admisión de originales quedará abierto el día 1 de noviembre y será cerrado a las doce de la noche del 31 de enero de 1974, pudiendo ser prorrogado a juicio de los organizadores.

6. Al finalizar la recepción de originales se efectuará una selección previa. No pasarán esta selección previa aquellos originales que, a juicio del jurado, por su temática o su lenguaje, no sean adecuados para su publicación. Los originales escogidos en ella—veinte como máximo—podrán ser publicados en las páginas de «Diario Regional», de Valladolid, durante el tiempo comprendido entre el término del plazo de admisión y la fecha del fallo del Certamen; fallo que tendrá lugar en el mes de mayo de 1974.

7. La lista de los miembros del jurado se dará a conocer después de terminado el plazo de admisión de originales.

8. No se mantendrá correspondencia con los concursantes y se les advierte de la conveniencia de guardar copia de los originales enviados, ya que no se procederá a su devolución.

9. La Caja de Ahorros de Salamanca y «Diario Regional» se reservan el derecho de editar los cuentos premiados, los cuales quedarán de propiedad de ambas entidades, sin otra indemnización a los autores que los premios establecidos.

10. El envío de originales para participar en este Certamen supone, por parte de los escritores concurrentes, la total y plena aceptación de estas bases, sobre las cuales—en caso de cualquier duda y de necesidad—prevalecerá única y exclusivamente la opinión del jurado.

por su reportaje titulado *Los mineros*. Un segundo premio fue concedido a Carlos Querol. El premio de Reportajes Fotográficos, creado en recuerdo del fotógrafo Ramón Dimas, se concedió a Manuel R. Cascales, y un segundo premio a Ramón Madeny.

Recordemos, por último, que tanto el «Nadal» como el «Josep Pla» están dotados con la suma de 200.000 pesetas. Ya no es mucho dinero, pero sí es mucho el prestigio de los galardones. Y eso es lo que más importa.

EL CINCUENTENARIO DE LA LIBRERIA PORTER

Ya les he hablado de este cincuentenario en crónicas anteriores. José Porter ha sabido conmemorar bien sus bodas de oro como librero, como ilustre bibliófilo, como uno de los hombres que del libro ha hecho una auténtica vocación de servicio a la cultura y al espíritu.

Ahora, después de la concesión del premio para trabajos sobre bibliofilia, se desarrolla un ciclo de conferencias sobre temas relacionados con el libro. La primera de estas conferencias es la que pronunció Camilo José Cela sobre el tema «Discurso para una joven señora amante de los libros». En el ciclo toman parte también Pere Bohigas, Francisco Candel, María Aurelia Capmany, Antoni Comas, Aurora Díaz-Plaja, Ramón de Dalmases, Guillermo Díaz-Plaja, Federico Marés, Antonio Pérez Gómez, Martín de Riquer, Jordi Rubió Balaguer, Miquel Porter y el propio José Porter.

EL RETRASO TEATRAL, COMO DE COSTUMBRE

Parece que no hay remedio: Barcelona es una «lejanísima provincia teatral» dentro de la geografía del país. Ahora, con dos años y pico de retraso respecto de su estreno en Madrid, nos ha llegado ese relámpago vallinclanesco de *Luces de bohemia*. Y nos llega, como también parece que ya es inevitable, con bastantes cambios en el elenco de actores y actrices.

No voy, claro está, a comentar nada de esta obra impresionante. Diré, sí, que aquí está obteniendo el mismo éxito que consiguió en Madrid cuando allí se estrenó.

Y esto es todo por hoy, amigos.

CONCURSO DE PINTURA DE LA EXCELENTISIMA DIPUTACION PROVINCIAL DE TOLEDO EN COLABORACION CON LA CAJA DE AHORRO PROVINCIAL

La excelentísima Diputación Provincial de Toledo, con la colaboración de la Caja de Ahorro de la misma provincia, convocan un Concurso de Pintura, con arreglo a las siguientes

B A S E S

1. Podrán tomar parte en este Concurso todos los artistas en la especialidad de pintura, con libertad de procedimiento en cuanto al estilo y técnica.
2. El primer premio será de tema libre y estará dotado con cien mil pesetas, otorgado por la excelentísima Diputación.
3. El segundo premio será de setenta y cinco mil pesetas, otorgado por la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, debiendo versar el tema de las obras, sobre Toledo o su provincia: paisajes, tipos, costumbres populares, monumentos o sucesos históricos, etc.
4. El tercer premio se otorgará a una acuarela, asimismo de tema toledano, y está dotado con veinticinco mil pesetas, siendo otorgado por la Diputación Provincial.
5. Todas las obras que se presenten no excederán de 1,50

metros en su máxima dimensión. Al dorso de ellas figurará el título o lema de la misma y el nombre y dirección completa del artista.

6. El plazo de admisión de las obras comienza el día de aparición de este anuncio y terminará el día 1 de abril de 1974, debiendo presentarse en las oficinas centrales de la Caja de Ahorro Provincial (Recoletos, 2) en esta ciudad, bajo recibo.

7. Los cuadros se presentarán sin marco y se enviarán por los artistas con un junquillo o filete en blanco o color natural de la madera. Las acuarelas irán provistas del cristal correspondiente.

8. El Jurado seleccionará las obras que puedan ser expuestas por su calidad, aunque para el fallo se tengan en cuenta todas las presentadas.

9. Se clasificarán como acuarelas la pintura al guache y procedimientos compuestos a base de agua.

10. El Jurado será nombrado por las Entidades convocantes; además de emitir su fallo, que será inapelable, podrá recomendar a aquéllas la adquisición de alguna o algunas de las obras no premiadas si a su juicio lo merecieran por su calidad. Tal adquisición será convenida libremente con los concursantes.

11. Las obras seleccionadas por el Jurado serán expuestas en el local o locales que se anunciarán a la vez que el fallo, durante diez días al menos. La entrega de premios tendrá lugar el primer día de esta exposición.

12. Las obras premiadas quedarán de propiedad de las

Entidades que otorguen los premios.

13. El solo hecho de la presentación de sus obras supone el conocimiento de estas bases y la absoluta conformidad con ellas y con la decisión del Jurado, sin derecho a reclamación alguna.

14. Los autores o sus representantes, previa presentación del resguardo expedido al entregar la obra, podrán retirar las no premiadas en el plazo de dos meses a partir del día de la clausura de la exposición, en el local donde se exhiban y en días laborables, de diez a doce de la mañana. Las obras que no se retiren en tal plazo se considerarán cedidas a la excelentísima Diputación.

15. El Jurado podrá declarar desiertos todos o algunos de los premios, si no encontrara calidad suficiente en las obras recibidas.

CONVOCATORIA PREMIO «GERTRUDE STEIN»

B A S E S

El expansionismo que pueda tener el Premio «Gertrude Stein» no se deberá a la cuantía del mismo (25.000 pesetas), sino a la cabida que ofrece a formas experimentales y a las oportunidades que brinda a la prosa imaginativa. ¿Qué formas son las que abarca este Premio? El poema en prosa, la narración corta, el ensayo, la conferencia, la conversación literaria, la biografía y la autobiografía.

Los concursantes tendrán

PREMIO DE POESIA «PEDRO BARGUEÑO»

Los amigos del poeta Pedro Bargeño, fallecido en Granada, han acordado convocar en su memoria el VIII Premio de Poesía que lleva su nombre, que se regirá por las siguientes

B A S E S

1.^a Se establece un premio de 3.000 pesetas al mejor poema, a juicio del jurado (tema, extensión y metros libres).

2.^a Los poemas, que deberán ser inéditos, se presentarán por triplicado, mecanografiados a dos espacios. Llevarán escrito un lema y se acompañarán de un sobre cerrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, domicilio y nota biográfica. Serán enviados a: Trina Mercader, Calderería Nueva, número 7, Granada.

3.^a Cada poeta puede enviar cuantos poemas desee. El plazo de admisión finalizará el 31 de enero de 1974. El fallo se efectuará a mediados del mes de febrero.

4.^a El premio no podrá ser declarado desierto, y el jurado, cuya composición se dará a conocer en la fecha del fallo, se reserva el derecho de conceder las menciones honoríficas que estime convenientes.

La concurrencia a este certamen implica la aceptación de las presentes bases.

presente que los trabajos presentados han de acercarse, en la medida de lo posible, a las creaciones de Gertrude Stein que implican una simplificación al par que una precisión nueva.

Los trabajos podrán presentarse en cualquier idioma, aunque sean aconsejables los principales idiomas de cultura.

Las bases que regirán serán las siguientes:

a) El poema en prosa, la narración corta, la biografía o la autobiografía no podrán exceder los 60 folios mecanografiados.

b) La narración corta será de estilo y forma modernos. La que no cumpla estos dos requisitos será automáticamente rechazada.

c) Será preferida la biografía de algún artista o pensador que haya entrado en conflicto con la realidad histórica de su época y haya dejado una honda huella en la modernidad.

d) El ensayo versará especialmente sobre el arte plástico moderno.

e) La conferencia o conferencias tendrán preferentemente carácter crítico y estarán limpias de toda nota académica.

f) La conversación literaria o entrevista literaria no excederán nunca de los 40 folios y podrán ser entre dos o varios interlocutores.

Los trabajos se remitirán debidamente mecanografiados a: Cristóbal Serra, secretario «Premio Gertrude Stein», calle José Villalonga, número 50, El Terreno, Palma de Mallorca. No se podrán remitir trabajos antes del año próximo (1974) y dejarán de aceptarse aquellos que nos sean remitidos después de acabad junio 74.

Hemos de hacer constar que el Jurado de dicho Premio no se obliga a la devolución de los originales.

Palma, 15 de noviembre de 1973.

Los Premios «S'Aigo Dolça» han sido promovidos por la Comisión de Fiestas Patronales de El Terreno, con una dotación anual de 25.000 pesetas a cargo de una entidad cultural de la barriada, en homenaje a quienes hicieron de El Terreno su residencia en un momento en que su significación en el campo del arte y de la cultura daba a su estancia en Mallorca un especial relieve.

En años sucesivos se convocarán los siguientes premios: «Gertrude Stein», de narración.

«Rubén Darío», de poesía.

«Juan María Thomas», de composición musical.

«William Cook», de pintura.

«François Arago», de investigación científica.

«Pere Capella», de teatro.

Premio de Poesía «Segovia»

CONVOCATORIA

Con el fin de rendir homenaje a los poetas segovianos José Rodao y Luis Martín García Marcos, en cuya memoria esta Corporación instituyó los pasados años premios de poesía, y refundiéndolos para acrecer su importancia y con el propósito de estimular y recompensar la creación poética, la Excelentísima Diputación Provincial de Segovia convoca concurso para adjudicar el premio que desde este año se llamará «Segovia», con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Podrán concurrir con sus trabajos a esta convocatoria todos los poetas de lengua española.

2.^a El premio está dotado con 40.000 pesetas y diploma y se otorgará al mejor poema o conjunto armónico de poemas que se presente, no inferior a 400 versos, con libertad de forma, sobre tema libre, aunque por el Jurado se estimará mérito preferente, en igualdad de calidad, a aquellos que, de alguna manera, exalten o consideren motivos segovianos.

El premio podrá dividirse o ser declarado desierto si, a juicio del Jurado, la calidad de los trabajos presentados no les hicieran acreedores al mismo.

3.^a Los trabajos, que deberán ser originales e inéditos, se presentarán escritos a máquina, por triplicado, sin firma, en la Secretaría General de la Excelentísima Diputación Provincial de Segovia, o enviados por correo certificado, hasta las catorce horas del día 31 de enero de 1974, en sobre cerrado y lacrado (sobre número 1), consignando exteriormente, de forma bien visible: «Premio de Poesía Segovia» y el lema, sin ninguna otra indicación o remite que permita identificar a su autor.

Dentro del mismo sobre se incluirá otro (sobre número 2), también cerrado, en cuyo exterior llevará escrito el mismo lema, y contendrá en su interior una cuartilla con el nombre, apellidos y domicilio del autor y una breve biografía suya, así como el teléfono, si lo tuviere, y el mismo lema.

4.^a La presentación de los trabajos se efectuará en la oficina y plazo indicados, contra recibo, si se exigiere, en el cual se consignará la fecha de

entrega y el lema. Se considerarán incluidos dentro del plazo los trabajos que, enviados por correo, ostenten fecha incluida dentro del mismo en el matasellos de origen. Una vez presentados los trabajos no podrán ser retirados.

5.^a Quedarán excluidos y eliminados del concurso los trabajos que aparezcan firmados por sus autores.

6.^a La selección de los trabajos presentados se hará por un Jurado, del que serán presidente y secretario, los de la Corporación Provincial; vicepresidente, el presidente de la Comisión de Educación, y vocales, destacadas personalidades de las letras, cuyos nombres se harán públicos al emitir su fallo. El secretario no tendrá voto, pudiendo delegar en el oficial mayor letrado de la Corporación.

El Jurado emitirá su fallo dentro de los tres meses siguientes a la fecha de terminación del plazo de presentación de los trabajos, y propondrá con carácter vinculante, al Pleno de la Excelentísima Diputación, el trabajo y el poeta que juzgue merecedor del premio para su otorgamiento. La entrega del premio se hará en acto solemne.

7.^a La Excelentísima Diputación Provincial se reserva el derecho de publicar la poesía o poesías premiadas.

8.^a Una vez fallado el concurso, los trabajos no premiados, y cada uno con su respectivo sobre número 2, sin abrir, podrán ser retirados en la Secretaría General de la Excelentísima Diputación, en el plazo de un mes, a contar desde la fecha de publicación del otorgamiento de dicho premio en el «Boletín Oficial» de la provincia y previa devolución del recibo que, en su día, fue facilitado a la recepción del trabajo. Pasado dicho término serán destruidos.

La devolución de los trabajos presentados por correo se hará previa petición del autor, indicando el lema, a cuyos efectos, para identificación, se abrirá el sobre número 2.

9.^a La presentación de trabajos supone la plena conformidad de sus autores con las presentes bases.

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS

Convocatoria de una ayuda de investigación para una Tesis Doctoral

A fin de fomentar la investigación, y con ella el conocimiento general de la provincia, la Sección de Historia del Instituto de Estudios Alicantinos de la Excelentísima Diputación Provincial ha creído oportuno convocar concurso para una Tesis Doctoral sobre temas concernientes a la Historia o Geografía alicantinas, con arreglo a las siguientes

B A S E S

1.ª La cuantía de la ayuda es de 35.000 pesetas.

2.ª Podrán optar a esta ayuda todos los licenciados de Facultades de Filosofía y Letras de las Universidades nacionales. Para solicitarlo habrán de presentar, en la Secretaría Técnica del Instituto de Estudios Alicantinos (Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial, Alicante), un proyecto detallado del trabajo a realizar, visado e informado por el catedrático director del mismo, en el plazo de dos meses naturales, a partir de la fecha de esta convocatoria.

3.ª La Sección de Historia y Arqueología, constituida en Jurado, estudiará los proyectos enviados, y seleccionará uno de ellos, indistintamente de Historia o de Geografía. El fallo será inapelable.

4.ª Una vez dictado éste, se comunicará al candidato a la ayuda, quien suscribirá un contrato, comprometiéndose a realizar el trabajo dentro de un plazo máximo, que corresponderá a la terminación del curso siguiente a aquel en que se haya publicado la convocatoria.

5.ª Concluido el trabajo, el concursante entregará, en la Sección de Historia y Arqueología de este Instituto, dos ejemplares de la tesis objeto del premio y la certificación de que ésta ha sido aprobada con nota brillante por la Facultad correspondiente. A la entrega de los citados ejemplares y del material ilustrativo que necesariamente debe completarlos (láminas, gráficos, mapas, etc., en ejemplar único), el Instituto de Estudios Alicantinos abonará al concursante las 35.000 pesetas del premio.

6.ª La Sección de Historia y Arqueología del Instituto se reserva el derecho de proponer a la Junta Rectora la publicación del trabajo, bien en extenso, dentro de las series normales del Instituto, bien en síntesis, dentro de la revista del mismo.

7.ª En el primer caso, la edición se regirá por las normas vigentes para las demás publicaciones del Instituto, y el autor recibirá el número de ejemplares previsto en las mismas. Si éste previamente solicitase un mayor número de ejemplares, se editarán a sus expensas.

8.ª En el segundo caso, se recabará del autor que realice la síntesis de su trabajo y la selección de sus ilustraciones,

o que autorice a persona que pueda hacerla. La publicación y entrega de tiradas aparte se hará según las normas del Instituto.

9.ª Queda facultada la Sección de Historia para resolver cualquier dificultad que pueda surgir o interpretar adecuadamente estas bases.

CONCURSO LITERARIO POPULAR

Primer Premio: 100.000 pesetas. Plazo: 1 abril 1974.

El Club CCC ha convocado su XIV Concurso Literario Popular dentro del género novela corta o cuento, dotado con 100.000 pesetas.

La novela corta o el conjunto de cuentos o narraciones habrán de tener una exten-

sión aproximada de 100 folios, tamaño holandesa, escritos por una sola cara a máquina y a dos espacios. No se admiten las que sean inferiores a los 80 folios ni superiores a los 130. Cada concursante deberá presentar sus obras por triplicado, sin firma ni referencia alguna de autor, acompañados de una plica cerrada con el título del libro en la parte exterior del sobre y el nombre y apellidos del autor en el interior.

Las tres obras mejor clasificadas según el Jurado serán editadas, haciéndose una tirada de unos 50.000 ejemplares, aproximadamente. Sobre el libro editado votarán los lectores para establecer el primer premio, dotado como decimos con 100.000 pesetas. Las dos novelas que queden finalistas recibirán cada una de ellas un premio de consolación de 10.000 pesetas.

No podrá ser seleccionada

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Premio Rivadeneira

El «Boletín Oficial del Estado» del día 11 del actual publica el anuncio de convocatoria del concurso Fundación Rivadeneira, dotado con dos premios, uno de 30.000 y otro de 20.000 pesetas, y se concederán a los dos mejores trabajos comprendidos en el tema: «Estudio sobre cualquier tema de lingüística o de literatura española». El plazo de admisión de trabajos terminará el día 30 de septiembre de 1974.

para publicar ninguna obra de autor que haya obtenido primer premio en anteriores Concursos del Club CCC o en Concursos Literarios de categoría nacional.

Una vez editado el libro se establecen premios de Crítica entre los lectores.

Las obras han de llegar al Club CCC (Comisión Concurso Literario Popular), Alto de Miracruz - Edificio CCC, San Sebastián, antes del 1 de abril de 1974, a cuyas señas se pueden pedir las bases completas de dicho Concurso Literario Popular.

FOTOS QUE DAN PIE



Una aldehuela en los Estados Unidos. Una tarde del tiempo igual a tantas tardes gloriosas y anónimas. La foto es engañosamente serena. Aunque no se le vea, el que mira más acá del paisaje es un hombre que duda. Y la duda —intemporal y firme en su misma vacilación— queda tácitamente aludida por esas nubes volubles, por ese camino tentado, por las campanas divididas entre un toque de muerte o un repique de bodas, por esas seis letras que componen el seudónimo de la vacilación.

Ser o no ser. La doble intimación milenaria se reitera. En cada hombre habitan muchos Hamlet que se van relevando, como una melodía fosca devorándose y rescatándose a sí misma en infinitas variaciones. Dudar es tal vez la forma suprema de la sabiduría. Dudar para ser, he ahí un bello adagio, un eficaz contraveneno para ciertos fanatismos mentales... Pero la duda tiene muchos rostros. Existe también una duda que se confunde pecaminosamente con la mediocridad y pacta con el mie-

do. Dudar para ser más libre es una gallarda manera de vivir esta vida. Cuando la duda se confunde con el desprecio o con la hipocresía es que ha perdido su perfume. Por debajo de su aérea inocencia, late una forma aún más sutil de fanatismo. Aprender a dudar es una vieja y apremiante tarea.

Nos hemos puesto levemente serios, nos hemos deslizado hacia ese escabroso y malhumorado terreno de la especulación. Pero la duda es frágil, es leve, es feliz enemiga del dogma. No hay teorías. Aprendamos de las nubes que viven dudando y transformando su propia forma. Teorizar es un feo vicio. Dejemos al hombre dudando sobre el paisaje, dueño de todas las encrucijadas, en su bello y arriesgado oficio de elegir. Y puesto que todo es incitantemente dual e inacabado, dejemos el comentario abierto tras los puntos suspensivos que son como los eternos dudantes de la ortografía...

José María BERMEJO



TIO PEPE

Sol de Andalucía
embotellado



GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

los Libros de la Quincena

EXPERIENCIA DEL ENCUENTRO



JUAN ROF CARBALLO: *El hombre como encuentro.* Ediciones Alfabeta, Madrid, 1973; 522 páginas. Ø15×21,3Ø.

El doctor Rof Carballo es —como se sabe— uno de los más ilustres representantes españoles de ese humanismo de nuevo cuño que pugna para conciliar una máxima especialización científica con una máxima apertura a los conocimientos procedentes de las más diversas áreas del saber, a fin de establecer una *imago mundi* comprensible para el hombre medio de hoy—ese hombre medio que todos somos por lo que respec-

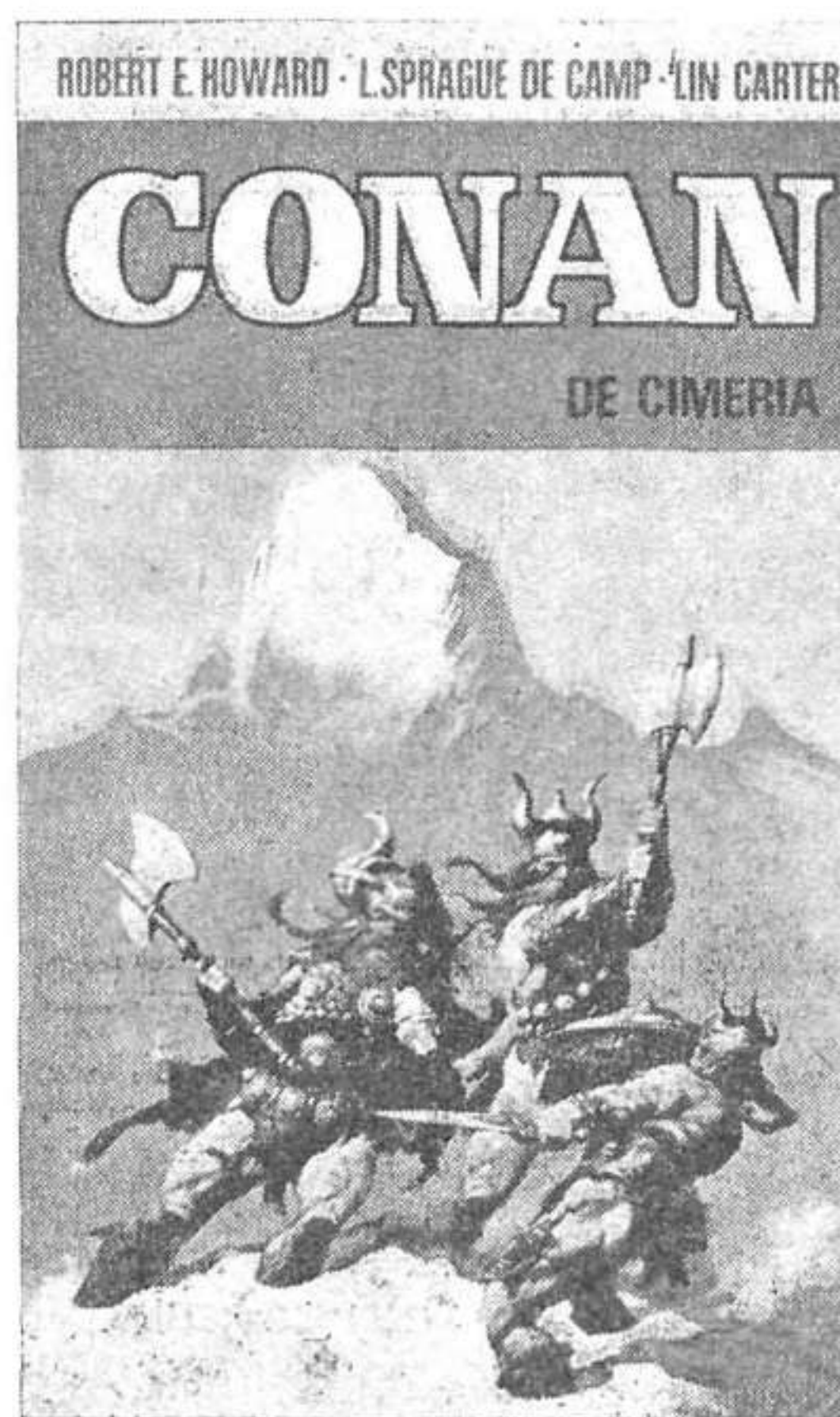
ta a los ámbitos en que no estamos especializados—, y a fin, también, de combatir la aberrante jerarquización del saber en que incurren quienes, movidos por un impulso totalitario, extienden abusivamente los métodos y hallazgos de una ciencia particular a las restantes. El gran acierto de Rof Carballo radica en materializar esta síntesis en el campo de las hipótesis—de aquí, su práctica del ensayo—, rehuendo el error en que tantas veces incurriera Ortega: conferir un estatuto científico a trabajos que, por su propia naturaleza, se situaban más allá de la ciencia, a la que desbrozaban el camino, y, por otra parte, en mantener activa su capacidad para contrastar en todo momento las ideas (propias o ajenas) que expone o a las que se refiere con su propia experiencia vital, impidiendo, así, que aquéllas se desmanden y cobren autonomía.

Los ensayos reunidos por Rof Carballo en su último libro aparecen situados bajo el signo del *encuentro*, ese momento de alguna manera mágico en que —para usar palabras de Hofmannsthal citadas en el prólogo de la obra que nos ocupa— lo sensual es más espiritual y lo espiritual más sensual que en cualquier otro. El *encuentro* es abordado aquí desde las perspectivas de la biología, de la lingüística, del erotismo, del humorismo, en función de una antropología omnicompreensiva que constituye el único fundamento posible de ese nuevo humanismo hacia el cual tienden los mejores espíritus de hoy: un humanismo merced al cual el hombre, en su desvalimiento y en su grandeza, sustituye a Dios y al mundo—sin negarlos— como *ultima ratio* de lo dado. Si consideramos que el hombre a que aquí se alude no es un ente objetuado, sino abierto, carente de esencia, a nadie extrañará que las conclusiones a que arriba Rof Carballo al término de sus múltiples indagaciones sean necesariamente provisionales, y que nos aboquen más a la acción interrogativa que a la elaboración conceptual. La verdad no es concebida por él como una adecuación del pensamiento a la cosa, sino como un precario conocimiento *in speculum et aenigmate*...

Médico eminente, muy versado en ciencias humanas y en literatura—quizá se deban a él los mejores textos españoles sobre Proust y Rilke—, Rof Carballo aúna en sus escritos erudición, ló-

gica y elegancia estilística, siendo el suyo—lo que es raro—un pensamiento radicalmente no crispado—es decir, un pensamiento no utilizado con fines defensivos o compensatorios—, y su personalidad, una personalidad insólitamente equilibrada, muy apta, en consecuencia, para ser tomada como punto de partida de una investigación sobre nuestras virtualidades.

HEROIC FANTASY



ROBERT E. HOWARD, L. SPRAGUE DE CAMP y LIN CARTER: *Conan.* Editorial Bruguera, Sociedad Anónima, Barcelona, 1973. Ø10,5×17,5Ø.

La ciencia ficción—que representa en nuestro tiempo el papel sustentado antaño por la novela griega del helenismo tardío, por la novela de caballerías, por la novela gótica inglesa, para sólo citar algunos ejemplos—adopta modalidades muy variadas, entre las que la *Heroic Fantasy* no es una de las menores. Relacionada por Jacques Van Herp con la *Space Opera*—«el mismo universo épico y arcaico, espadas que entrechocan, ciudades-imperios y déspotas, el alejamiento en el espacio dejando lugar al alejamiento en el tiempo, las civilizaciones fabulosas de un pasado prodigioso o de

un porvenir inconmensurable remplazando a los extraterrestres»—, de la que se diferencia en cuanto que la brujería sustituye en ella a la ciencia, y caracterizada por Pierre Versins como una canción de gesta moderna, situada en el límite entre la ciencia ficción y lo fantástico, entre la conjetura racional y la irracional, en la que se da una racionalización siquiera sea primaria de la magia y en la que el escenario de la acción está constituido por civilizaciones perdidas o inventadas, la *Heroic Fantasy*, cuyo antecedente más ilustre puede encontrarse en el *Vathek*, de Beckford, fue creada en 1880 por William Morris, y practicada luego por lord Dunsany y por Abraham Merrit, alcanzando su máximo esplendor y su máxima pureza en la obra de Robert E. Howard, Lyon Sprague de Camp, Fritz Leiber, Clark Ashton Smith, Michael Moorcock, Roger Zelazny y Philip Jose Farmer.

El ciclo de *Conan*, del que se han publicado ya once volúmenes en España—*Conan, Conan de Cimeria, Conan el pirata, Conan el usurpador, Conan el conquistador, Conan el vengador, Conan el vagabundo, Conan el aventurero, Conan el bucanero, Conan el guerrero, Conan de las islas*—, constituye una de las obras claves del género. Su creador, Robert E. Howard (1906-1936), comenzó a publicar antes de cumplir veinte años, y se suicidó a los treinta, dejando una masa de notas y de textos incompletos, que fueron desarrollados posteriormente por Lyon Sprague de Camp—otro de los maestros del género, con obras como *Lest Darkness fall, Rogne Queen, The Goblin Tower*, y el muy útil *Science Fiction Handbook*—, Lin Carter y el noruego Byorn Nyberg, a semejanza de lo realizado por August Derleth con

los papeles póstumos de Lovecraft. Narrador de primer orden cuya imaginación conservó siempre la frescura, la pasión y la ingenuidad de la adolescencia, Howard sitúa la acción de sus narraciones en un continente imaginario, muchos milenios antes de nuestra era, y les dio como protagonista un personaje, *Conan*, que constituye la encarnación de los sueños de la adolescencia; la figura que cualquier adolescente, torturado por los problemas de su edad, por el descubrimiento de la realidad, asumiría para

compensar sus supuestas debilidades: un gigante aventurero, sin trabas interiores ni exteriores, a quien el mundo en que vive confiere una dimensión imaginaria.

Editada en España con los admirables dibujos de cubierta de las ediciones americanas, *Conan* es una serie de lectura imprescindible para los amantes de lo imaginario, de la pura ficción.

LEOPOLDO AZANCOT

NARRATIVA



CARMEN KURTZ: *Al otro lado del mar*. Ed. Planeta, Barcelona, 1973; 277 pp. Ø13,5x20Ø.

La obra de Carmen Kurtz se reparte entre la narrativa para niños y adolescentes y la novela

para adultos. Los lectores más jóvenes conocen bien esos libros encantadores que Carmen Kurtz tanto cuida y, sobre todo, el delicioso personaje que ella ha creado y sabido imponer en el panorama actual de la literatura infantil española: *Oscar*. A su vez, el lector adulto descubrió hace ya algunos años una novela sorprendentemente cálida y hábil, que yo leí en una de sus últimas ediciones y recuerdo con especial agrado y admiración. Su título, *Duermen bajo las aguas*. Luego, la novelística de Carmen Kurtz ha crecido a un ritmo regular y me atrevería a decir que conservando, volumen tras volumen, las características que más resaltaban en su primer libro: gran soltura narrativa, argumentos poderosos y atractivos, un cierto exceso de material para una sola novela y un estilo di-

recto, pero a la vez, sugerente, sugestivo. Por otro lado, esa espléndida contención de la que Carmen Kurtz hace gala, dejando solamente traslucir la amargura o la alegría y esquivando perfectamente la caída en el melodrama, a la que conducirían, en plumas menos rigurosas en este aspecto, bastantes de las situaciones que la autora plantea.

Comencé esta nota recordando *Duermen bajo las aguas*. *Al otro lado del mar* me recuerda muchísimo aquella primera novela de su autora. El mismo clima opresivo y al mismo tiempo rebelde, el mismo sabor a veracidad aun en medio de una cierta sofisticación, el mismo espíritu animando a los personajes, sobre todo los femeninos. Y el mar. Esos títulos, que quizá un lector somero consideraría inadecuados. Porque, en ambos casos, el

mar es un elemento lejano y por completo inactivo. Sin embargo, concluida la lectura, no es difícil descubrir la presencia, el acecho, la expectación, incluso la voracidad del mar en el vivir de esos hombres y mujeres que pueblan, siempre con asombrosa dignidad, las novelas de Carmen Kurtz. El mar como refugio, como anhelo, como aljibe del dolor y la esperanza, de la melancolía y el coraje... El mar como ensoñación.

Aquí, en la novela que ahora reseño, los personajes viven intensamente en un paisaje casi absolutamente urbano. Breves escapadas veraniegas a la localidad montañesa de Bagur y rápidas y aventureras evocaciones de los antepasados de la familia Roura, protagonista de la novela, son las únicas excepciones.

El médico, Fernando N., criatura desdibujada a quien Carmen Kurtz confía el papel de narrador, posee una envidiable y algo forzada capacidad para reconstruir los hechos a base de las confidencias de los distintos Roura. Mauricio, el anciano cuya personalidad extravagante y

LA NUEVA NOVELA EXTRANJERA

Allá por los primeros años de la década de los cincuenta «descubrimos» a un crítico, singular entonces, que se llamaba Domingo Pérez Minik, canario de nacimiento, y que, encastillado involuntariamente en su insularidad, apenas había tenido eco sobre la archicentralizada cultura peninsular. En aquel momento fue un libro insólito el que nos «reveló» la maestría y el aplomo de Pérez Minik: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. A partir de él, los que por estos pagos siempre nos sentimos preocupados por la crítica, por el comentario y el ensayo literarios, estuvimos bien atentos a la producción judicativa del escritor tinerfeño; producción, ya que no copiosa, siempre regular y habitual. Primero, con sus colaboraciones en revistas especializadas, y luego, con sus tan contados como meditados libros (*Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, *Teatro europeo contemporáneo*, *Introducción a la novela inglesa actual*, etc.), Pérez Minik nos fue descubriendo toda su capacidad enjuiciadora, todo su extenso universalismo cultural y, sobre todo, toda su condición de exegeta independiente.

Desde Platón y Aristóteles hasta T. S. Eliot y los estructuralistas, la función de la crítica ha sido un permanente tema de debate y controversia. En el estagirita, iniciador de tantas cosas, la crítica, en líneas generales, podría caracterizarse como científica y humanista; en Platón, como ética, con cierta inclinación hacia la interpretación de lo estético. A partir de Aristóteles la crítica escrita se ha realizado teniendo en cuenta, a la vez, diversas funciones, algunas de ellas secunda-

rias. De este modo aparecen nuevos conceptos de dichas funciones, como, por ejemplo, la crítica «que justifica y explica», la crítica como forma de prescripción para escritores y legislación para el gusto del público («nos proponemos—decía jactanciosamente Escalígero—crear un poeta»), la crítica rígidamente normativa, practicada desde Horacio hasta Voltaire, que pretendía que las unidades clásicas fueran escrupulosamente respetadas; la crítica dogmática, como la del «realismo socialista», que se preocupa, no de lo que le gusta al público, sino de lo que debía gustarle; la crítica como juicio estricto de valores, la crítica como arte creador, etc.

Actualmente, la función crítica se ha vuelto proteica, como tantas otras cosas de la cultura. Parece, no obstante, predominar la noción de que la crítica—sea cual fuere la normativa esencial del que la ejerce—es, a la vez, un servicio para los escritores y un servicio para el público. Es decir, que la crítica se convierte en una información cultural, en una comunicación especializada o general basada en un supuesto amplio conocimiento del crítico sobre los caminos seguidos por la estética actual o pretérita. Este modo de ejercer la crítica puede ser objetivo e independiente, o bien estar sometido a unos previos dogmas ideológicos. Personalmente, prefiero el primer sistema, creo, con Jean Rousset, que «el instrumento crítico no debe preexistir al análisis», y considero, sin demasiado riesgo de error, que ésta es también la serena actitud de Domingo Pérez Minik ante las obras que debe analizar y juzgar. Al menos, así parece deducirse

del último de sus libros—*La novela extranjera en España* (*), *gavilla de ensayos claros y objetivos (dentro de lo posible: todo crítico está sujeto a unas predilecciones y a unas ideas básicas insoslayables y específicamente subjetivas)*, en su mayor parte ya publicados antes en revistas.

Lo que Pérez Minik persigue con este libro es evidente y explícito. Ateniéndonos a lo que la editora del mismo aduce, y compartiendo su criterio, podemos afirmar que lo que el escritor tinerfeño trata de hacer—y lo consigue—es «analizar históricamente cómo en nuestro país se sucede el hilo de las traducciones, los textos de los narradores extranjeros, cómo y cuándo surgen, qué necesidades editoriales, o, mejor, culturales, hacen posible o necesaria su traducción, qué textos van quedando excluidos, etc., dentro de una trama compleja política-social-religiosa-moral... Sobre este primer nivel opera una amplia conjugación de interrelaciones, inicialmente de la crítica europea en conjunto, y, en segundo lugar, de los juicios de valor que funcionan a escala universal. Cómo una obra de un determinado autor, de un país determinado, con su lenguaje, su problemática técnica y su mentalidad, puede ser enjuiciada de una manera universal: claves eminentemente sugestivas que muestran el profundo saber de Domingo Pérez Minik. Por otra parte, el gran crítico crea un apasionado doble interrogante: hasta qué punto la literatura foránea se ha trasvasado, subrepticamente, según sucesivos

(*) DOMINGO PEREZ MINIK: *La novela extranjera en España*. Taller de Ediciones JB. Madrid, 1973. 445 págs. Ø11,4x18,2Ø.

atractiva provoca ese buceo precipitado, pero eficaz, en una familia atormentada y recia, altiva, pero, al fin, accesible, que la novela es, constituye, en cambio, un bravo ejemplar, novelísticamente muy bien abrigado por personalidades tan marcadas como las de Marion (mujer enervada, pero firme, desdichada y lúcida) y sus hijos Elsa y Ricardo (ella, muchacha decidida y abierta, madura; el chico, introvertido, sensible, franco, muy bien utilizado por la autora como eje indirecto de la narración); David y Lucía Roura, con sus dramas contenidos y, precisamente por ello, conmovedores; Luciano, la viuda Alberó, Catalina, incluso Hugo Goehlen, el marido y padre ausente, estúpido y, no obstante, respetado. Todos ellos agitándose en una Barcelona descrita de manera funcional y aséptica, sin que parezca que el mar la toca.

Pero el mar está ahí, misterioso e impreciso, pero ineludible, y bastará una frase, una mera alusión, para que renazca todo su poder.

EDUARDO MENDICUTTI

RAMÓN J. SENDER: *Relatos fronterizos*. Ediciones Destino. Barcelona. 1972; 334 págs. Ø12,5 x 18,5Ø.

Meses atrás nos refería Baltasar Porcel en Destino su encuentro con Sender. Nos lo describía



como un hombre de andar erguido, de baja estatura, pecho abombado y anchos hombros, cuya recia voz, orgullosamente segura, decía, entre otras, cosas como éstas: «... España es mi madre, y la madre la amamos siempre, cualquiera que sean sus manías. España es vieja; y las madres viejas son a veces un poco tontitas y tienen derecho a serlo...» Pues bien, en uno de los relatos que componen este volumen (calificado indebidamente en su solapa de «colección de ensayos»), precisamente en el titulado «Despedida en Bourg Madame», el escritor, evocando los primeros momentos de su exilio, se expresa con palabras muy similares: «Allí —dice—, en Bourg Madame, se

veían aún las montañas de España. España era una madre vieja y un poco maniática (un poco tontita también, como a veces son las madres viejas), que se impacientaba e insultaba a sus hijos. Que nos daba un cachete o un palo si se terciaba. Pero no dejaba de ser la madre.» Amarga nostalgia, ahora y siempre, la que emana de tantas y tantas páginas de Sender; quien, hablándole a Porcel de la facilidad con que se abrió camino en Norteamérica, afirmaba: «Pero, claro, todo eso no es nada. Habría preferido ser uno de esos guardas del Retiro que en Madrid recogen con grandes escobas las hojas secas y las quemán, dejando el aire lleno de dulces aromas de otoño. Y tener una novia en las Vistillas o en Chamberí...» Dejemos esto, sin duda doloroso, pues que a uno le gustaría ver aquí, en lo suyo y entre los suyos, a las figuras que admira. Y vayamos al libro.

Diecisiete relatos lo componen. Muy variados de tema, si uniformes de tono: la misma prosa rápida, desenfadada, propia del aragonés, pero quizá más acusada aquí su desgaire que en precedentes ocasiones. Por ejemplo: «Durante los once años que Chessman estuvo en la cárcel esperando la ejecución escribió, que yo sepa, tres libros. Eran un poco melodramáticos, pero también lo era su situación, algo la del autor.» Sender nos narra su diálogo con el tristemente famoso condenado a muerte y extrae del per-

sonaje y de su obra curiosas conclusiones: «Tenía Chessman —señala— algunas cosas en común con nosotros, especialmente con los escritores que llamamos del 98. Lo digo en serio y sin la menor sombra de ironía... Era Chessman flaco como Azorín, escéptico como Baroja, pseudoiluminado como Unamuno, vociferante como Maeztu, distante e inconventional como Valle-Inclán, y como él, amigo de las truculencias con doble fondo lírico.» En otro momento se ocupa del pintor Utrillo, del que nos traza una vivaz semblanza. O nos narra, con el título de «Aventura en Texas», su experiencia en Pecos, en donde se desprecia y discrimina a los mejicanos. O su jugosa charla con Charlie, a black panther, a través del cual conoce a una anciana estafalaria, que un día fuera la amante del poeta Wallace Stevens. O redondea un buen cuento con el título de «Adiós, pájaro negro», que protagoniza un negro violador. O nos describe el calendario azteca, siguiendo —puede que demasiado— a Torres Quintero. Libro, repetimos, muy vario, muy movido y ágil también, en donde el término fronterizo no alude sólo a lo geográfico, sino a vida y muerte, culturas, razas, formas de vida, además. Y cuyo hilo hilvanador, por cima aún de los saltos temporales, es lo racial, tan acusado en este aragonés, que enfrenta su peculiar idiosincrasia con múltiples circunstancias

períodos de traducción, a la literatura española actual, y cuál es, en definitiva, la aportación genuina de la narrativa española actual a la narrativa de los demás países.

Lo primero que salta a la vista en una rápida lectura de estas páginas es la voluntad y la vocación universales de Pérez Minik. El considera que «el cuento de las fronteras naturales, con sus ríos, montañas y dialectos, no deja de ser ya un embrujamiento impropio de nuestra civilización, buena o mala». Y afirma la necesidad que siente (que sentimos todos) de vivir en el orden creador con una unanimidad de pensamiento, de estilo, de contenidos, a pesar de las dificultades que supone la imposición de una realidad activa, económica o social, donde el escritor se produce. «Ya es hora de que en todo nuestro continente occidental —dice—, sin olvidar las exigencias a nivel de toda la Tierra, las artes, las letras y las ciencias se originen sobre los mismos planos estimativos, con muy iguales preocupaciones, con idéntica moral.» Declarando su satisfacción —que también hacemos nuestra— por la gran cantidad de traducciones que se publican en España, Pérez Minik viene a demostrarnos sobre la marcha la gran importancia que tiene la interrelación de las literaturas y el evidente influjo que los libros de fuera han tenido sobre las nuevas letras españolas. Y nos recuerda la huella dejada entre nosotros por el existencialismo francés, por el surrealismo en su última configuración, por el «nouveau-roman», con sus polacos y sus ingleses iracundos; por los italianos del neorealismo, por los «duros norteamericanos, por los soviéticos independientes, etc. Todos ellos han dejado su peso en la narrativa hispánica producida a partir de los años cuarenta. «... Los héroes de la novela han sido españoles, la geografía también, la situación económico-social la conocida, pero las significaciones

morales, el sentido psíquico y las estructuras metafísicas, que de todo esto hay siempre en cualquier relato, fueron encontradas, puestas al día o disfrazadas, a pesar de las calles madrileñas, barcelonesas o bilbaínas, las casas de los pueblos castellanos o las pasiones puestas en pugna de nuestros libros. De hecho, hemos adaptado el mundo intelectual foráneo, el más interior, controvertido o polémico, a nuestras particulares necesidades exteriores. Esto se dice y no se cree, pero es así. Ahí están La familia de Pascual Duarte,

Con el viento solano, El Jarama, Tiempo de silencio o Señas de identidad para demostrarlo.»

Ayudado en estas premisas y en estas previas convicciones, Pérez Minik nos proporciona un bien tramado repertorio crítico, en el que nos informa de los principales autores foráneos que se han traducido al castellano en los últimos años. Clasificados por países de origen, se incluyen en esta bien estructurada obra escritores de tan precisa caracterización como Aragon, Céline, Butor, Robbe-Grillet, Drieu La Rochelle, Beckett, Compton-Burnett, Graham Greene, Golding, Iris Murdoch, Doris Lessing, Amis, Sillitoe, Vittorini, Pavese, Bassani, Musil, Broch, Grass, Böll, Frisch, Uwe Johnson, Solzhenitzin, Terz, Simonov, Malamud, Bellow, Mary McCarthy, Lovecraft y otros muchos, cuya total enumeración resultaría enojosa. Meritoria labor que deseamos ver continuada pronto. No sólo por su riguroso y diáfano contenido crítico, sino también por lo que supone de contribución al conocimiento de la literatura contemporánea de allende las fronteras. Conocimiento que, como afirma el propio Pérez Minik, hace posible que las artes, la literatura y la filosofía y la ciencia, a pesar de los laboratorios de las grandes fábricas, de los pentágonos y de los despotismos y oscurantismos de todo orden, estén superando las viejas formas de convivir, domésticas, patriotas o jerárquicas, que siempre resultan obnubiladoras o corrosivas. «Nada abre tanto las fronteras, deshace los consumos y envejece los cañones como el conocimiento del extranjero a través de la lectura, del espectáculo, de la conferencia.» Conocimiento que, por otra parte, también nos aprovecha por su incitación al trabajo, a la competencia lícita. Lo cual no es, por cierto, desdeñable.

D. Pérez Minik

La novela extranjera en España

	1	2	
Francia			Gran Bretaña
	3	4	
Italia			Alemania
	5	6	
Austria			Suiza
	7	8	
E.U.S.S.			U.S.A.

Taller Ediciones JB

ENRIQUE SORDO

y caracteres extranjeros, sin ceder nunca.

Relatos fronterizos ensancha nuestro conocimiento de Sender, afortunadamente puesto al día por nuestras editoriales punteras.

CARLOS MURCIANO

TERESA BARBERO: *Un tiempo irremediamente falso*. Organización Sala Editorial. Madrid, 1973; 341 pp. Ø13x19,5Ø.

Es ésta la primera novela que hemos leído de Teresa Barbero. No la primera que publica. Hasta ahora sólo conocíamos sus trabajos de crítica literaria, sus reportajes y narraciones. Pero de ahí a la novela, como se sabe, existe un buen salto.

Con sinceridad hemos de decir que esperábamos otra cosa de esta autora. Otra cosa de su talento y sus inquietudes. Es cierto—ya lo hemos dicho en otras ocasiones—que todo depende de lo que queramos que sea una novela. Para Baroja era un saco donde cabe todo. Caben lo histórico, lo autobiográfico, lo arqueológico, hasta la ciencia-ficción. Pero entendiéndonos en ideas y lenguaje actuales, la verdad es que hay muchas cosas que ya difícilmente caben en una buena novela. Sobre todo, si creemos que dicho género debe constituir una arriesgada aventura intelectual; debe estar unido—en función—a las más íntimas aspiraciones y problemas de la sociedad de nuestra época.

Teresa Barbero no parece entenderlo así de una manera total. Al menos como novelista. No vamos a omitir, porque sería faltar a la verdad, que en su relato hay un notable afán por mostrarnos las posibilidades del subconsciente humano, del potencial que en ocasiones puede poner en marcha. Pero tal y como el problema llega al lector—al menos como ha llegado a nosotros—la cosa carece de autenticidad, adolece de artificio. A veces tenemos la impresión de estar leyendo una novela escrita hace demasiado tiempo. En definitiva, en muy escasos momentos *Un tiempo irremediamente falso* nos suena a novela de hoy, a lo que hoy debe ser una novela. Incluso los «tacos» que de vez en cuando aparecen en el texto resultan forzados, como dichos fuera de lugar, a destiempo. No es natural, por ejemplo, que un deseado encuentro amoroso comience con este tipo de palabras: «¿No habrás estado todo este tiempo, desde que llamaste, bajo la nieve como un gilipollas?»... La cosa suena a burdel por muy demente que esté



GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZABAL: *Dabeiba*. Ancora y Del-fín, 376. Ediciones Destino. Barcelona, 1973. 239 páginas. Ø12x19Ø.

Cierra *Dabeiba* la trilogía que Gustavo Alvarez Gardeazabal iniciara con *La tiara del Papa* y siguiera con *Cóndores no entierran todos los días*, premio Manacor de 1971. *Dabeiba* rondó el Nadal de ese mismo año, del que quedó finalista. Este joven colombiano es un autor fecundo, cuya obra crece día a día, probando su fuerza, su garra.

Dabeiba es «un poblado misionero en las orillas del Riosucio», en la Colombia mítica, repentinamente condenado por lo que el novelista llama un bataclán: un derrumbe o terremoto que seca el río a su paso por el pueblo, lo represa a la altura del revenidero y amenaza de un momento a otro con reventar y sepultar casas y vecinos, los cuales se ven obligados a evacuarlo. El ir y venir de esa gente que el curso de los años ha visto compartir su monotonía, de cara a tal situación extrema, es lo que conforma la novela, a la que afloran odios, rencillas, afectos y desafectos, murmuraciones, maleficios, muertes, exorcismos, supersticiones, a través de una galería de tipos singulares, en la que no faltan, junto al anciano cura, brujas y adivinos.

Novela de protagonista múltiple, es difícil destacar tal o cual peripecia—son muchas y muy variadas las que la animan—, a no ser la de la catástrofe (¿castigo divino o simplemente cósmico?) que une—tanto como la jeringa de Mérida Cruz—a aquel puñado de seres mal avenidos. Pero sí cabe poner de relieve el matiz esperpéntico que el autor da a sus personajes, al desmesurar sus perfiles, caracteres y reacciones, hasta el punto de que alguien venido de fuera—el comandante Matallana, encargado de la evacuación—«casi suelta la carcajada» en mitad de la gran tragedia. «Alcanzó—escribe el novelista—hasta a pellizcarse uno de los brazos para ver si estaba vivo, dirigiendo la evacuación de un pueblo amenazado, o muerto, presenciando el desfile de comparsas de un carnaval.»

Hay una intención irónica (que opera sobre el realismo mágico), cruel, en el hacer de Alvarez Gardeazabal, quien no vacila en esbozar una figura delicada, culminándola con un chafarrinón. Y una intención simbólica, en muchos instantes, que trasciende lo meramente argumental (v. g., la muerte de Daniel, el adivino, a manos del comandante Matallana). Para su suerte o para su desgracia, Alvarez Gardeazabal lleva por delante a García Márquez y su *Macondo* y se lo van recordando críticos y comentaristas, cuando acaso las posibles coincidencias no sean sino que ambos sacian su sed de contar en el agua de idéntica fuente. (Recuerdo haberle dicho al pintor Francisco Hernández, ante un dibujo que me regaló: «Picassiano.» Me respondió: «Malagueño.» No lo he olvidado.)

Alvarez Gardeazabal se sirve de una prosa muy viva, chispeante, pugnaz, y de una fórmula narrativa ágil, bien tramada, en la que apenas se da tregua ni da tregua al lector, quien puede llegar a fatigarse obligado a retener el hilo de cada historia particular, ensamblada en el protagonismo colectivo de esa *Dabeiba* que se enfrenta—ora agitada, ora estoica—con su final: hilo que el autor deja y retoma, une o no a otros, con soltura, con buen oficio, sin abusar de cierto tipo de lenguaje («dizque», «chuzar», «casi que prohibido», «cada que va»...).

Novela, en resumen, interesante, confirmadora de una voz nueva, que no ha tenido que esperar a su madurez vital—Alvarez Gardeazabal no alcanza la treintena—para revelarse poderosa y digna de ser oída.

CARLOS MURCIANO

la protagonista en el instante de vivir o imaginar dichos episodios.

Cuando se habla de las innovaciones que han de llevarse a cabo en la novela para que ésta pueda subsistir y afrontar con éxito su futuro, casi siempre se hace referencia a una introspección del escritor en aquellas parcelas menos exploradas del ser humano. Se ha dicho—lo ha dicho Andrés Amorós en su *Introducción a la novela contemporánea*—que «hoy la novela es un instrumento universal para adquirir conoci-

miento sobre el hombre, sobre la vida, incluso sobre muchas cuestiones concretas que afectan a nuestra existencia». Es decir, que al novelista actual no le basta con lo que tradicionalmente hemos entendido por un buen argumento. Precisa bastante más. Es cada día mayor el número de lectores que buscan en la novela algo que les sirva de orientación para entender la problemática del tiempo en que vivimos y su posible repercusión respecto a las décadas venideras.

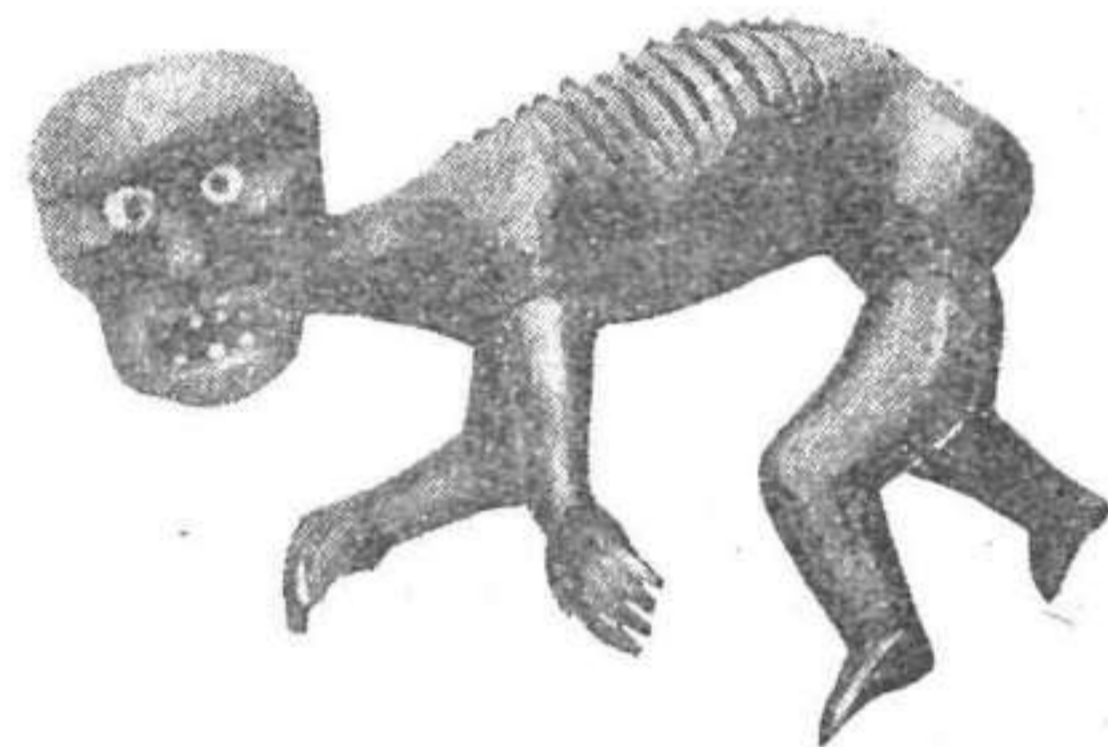
Si tenemos en cuenta todo esto

—siempre admitiendo que el crítico puede estar equivocado—la novela de Teresa Barbero, a nuestro entender, es una novela frustrada, aceptable en su idea primigenia, en sus propósitos. Luego no acierta a realizar sus pretensiones por mucho empeño que ponga. Ni la utilización del *flash-back*, tan defendida por ciertos autores; ni el liberalismo de algunos tipos, ni el ambiente moderno en que los sitúa, nos convence de que *Un tiempo irremediamente falso* tenga nada que ver con lo que nosotros entendemos por novela actual, con la novela que esperábamos de esta inteligente e inquieta escritora.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

GERARDO GALLEGOS: *Los Ritos Mágicos. El Vudú*. Fomento Editorial, Madrid, 1973; 326 págs. Ø14x21Ø.

Gerardo Gallegos nació en Riobamba, Ecuador. Es licenciado en Derecho y periodista. En este libro nos ofrece una panorámica de una religión nacida en África y trasplantada al continente americano por los hombres de color. Mucho se ha dicho del vudú. Antropólogos con relieve consideran el vudúismo religión potente y dramática. Etnólogos su-



perficiales sólo ven en el vudú magia y hechicería. Pero dicha religión posee un enorme trasfondo cultural que sobrepasa fronteras y sociedades, y que, pese a su sincretismo religioso, tiene la suficiente fuerza para potenciarse por sí misma y adquirir valor carismático.

Gallegos nos presenta en esta obra una conjunción de realidades y de imaginación. Gómez Tabanera, en unos comentarios al vudú, impone un criterio basado en una amplia bibliografía que yo reafirmo con Jean Price-Mars: *El vudú es una religión. Las prácticas y ritos son misteriosos y esotéricos si se quiere, pero el mundo de los «orishas» se asocia en una perfecta coyuntura a los vivos. Lo trascendente, aunque parezca extorsionarse, se mantiene en su fisonomía y función, y lo que para el profano es histeria colectiva, para los que creen en los «loas» es un mecanismo de aunar el mundo de los muertos con los que todavía permanecen apegados a la tierra.*

Con seguridad, Gallegos falsifica la verdadera concepción vudúista y recoge sólo la superficialidad del rito. Pero para el autor de esta obra, tal sistemática es válida, ya que su intento es introducirnos en el misterio de su contexto religioso.

La novela está dividida en dos partes, con independencia absoluta. La primera, titulada «Los Ritos Mágicos»; la segunda, «Bo Dondón».



LÁZARO SANTANA: *Efemérides*. Col. El Bardo, ed. Saturno. Barcelona, 1973. 114 pp. Ø12,5x19,5Ø.

En «Los Ritos Mágicos», Gallegos nos presenta un pirata y bucanero, Rouger de Bouquet, traidor y maléfico, que acaba asesinando a los hombres que podían hacerle sombra en su ilimitada ambición. Ya asentado en Haití, busca compañía. Esta será un «engagé», Pierre Rodin, y una bella negra comprada por cien escudos. De ella tendrá dos hijos y una hija, cuyo verdadero padre será Pierre. Sabedor de ello, Rouger matará a los dos amantes. Después, el ritual vuduista, si se quiere mixtificado, pero que da fuerza a la novela. Esta adquirirá su mayor auge cuando nos presente en el capítulo V «Dos siglos después del festival de los ancestros». Las intrigas de la familia Bouquet crean un mundo de ferocidad. Gastón es el espíritu malo que camina a través de la magia contaminante del vudú, haciendo su propio bien, aunque para ello tenga que llegar al crimen. El sueño de Ivón es fácilmente psicoanalizable. La voluntad del «haungan» somete a la viuda del hermanastro a quien asesinó.

Max, el americano que se enamora de Ivón, desaparece. Sus amigos tratan de buscarle. Para ello deben tomar contacto con la hechicera «mamá Lombag», enemiga de Gastón. La novela alcanza su mayor altura poética al final de los «Ardientes besos de Marie», la hija de la bruja. Esta primera parte de la novela termina como en los folletines decimonónicos, el malo recibe su castigo y los buenos salen triunfantes, aunque el protagonista no vuelva a sentir las caricias de la «cuarterona» Marie.

La segunda parte de esta obra es «Bo Dondón», un comandante jefe con nombramiento propio. Lucha contra las fuerzas coloniales francesas primero y después se alía con los ingleses y españoles. Más tarde venderá a éstos para pasarse al lado de Francia. Observamos cómo el negro lleva en su corazón el espíritu de jefe. La lucha sólo es de él y de su hermanastra, una hermanastra con la que tiene amores carnales. Pero el incesto desaparece cuando se descubre que Jacqueline sólo es prima hermana.

Después de una exposición de deseos de mando en el seno de las fuerzas de color, se vislumbra la fuerte oposición entre dos hombres y dos mujeres. Ello será causa de una conspiración donde la guerra, las matanzas, la sangre y el odio se conjugan en una frase: «No hay tregua.»

El climax de la obra se alcanza en «Le Chateau Royal», y el grito de «Bo Dondón» resuena candente y esperanzador: ¡Que nadie se atreva a cortar un cabello de las cabezas de esas mujeres!

Sigue la venta de Bo y los suyos por dos títulos nobiliarios, el de conde para él y el de baronesa para su hermanastra. La obra termina con la muerte del padre Anselmo, que será seguida por la de «Bo Dondón» y Jacqueline.

La obra de Gallegos no tiene mensaje, tampoco visión clara de los ritos vudús. Si no se difumina totalmente es debido a que apunta claras motivaciones psicológicas y a un potencial literario que en ocasiones se eleva hasta llegar a la poesía.

JOSE LUIS DE BEAS

ción reflexiva con versos amplios contrapuntados, técnica inusual en Santana.

De este período es uno de los poemas más importantes del libro, «Pesa la soledad», un recuerdo de Luis Cernuda en dos tiempos: en el primero piensa hipotéticamente el poeta sevillano desterrado sobre su vida y la suerte que correrán sus versos, que son su única alegría en el abandono; la segunda parte relata la estancia en Santana en Mount Holyoke, buscando las huellas antiguas del poeta admirado; pero nadie le recuerda: «Si en tu tierra tu gesto no entendieron, / negándote amistad los que querías, / rechazando tú a muchos por ambiguos, / ¿había de entenderte aquí esta gente / metálica / ahormada por el tiempo aprovechable?»

Hay siempre en la poesía de Santana una intención crítica; incluso en sus poemas de evocación de la niñez, como puede verse en los que dedica a La Puntilla, el barrio marinerío donde jugaba cuando niño: tanta importancia adquieren en la memoria del poeta los juegos como la sordidez de la vida marinera. Claro que nada tiene que ver con las relaciones de miserias a que nos habían acostumbrado los secuaces del realismo social. En los versos de Santana hay siempre una modulación lírica que suprime cualquier asomo de prosaísmo de las a veces prolizas descripciones que relata.

La verdad es que la poesía de Lázaro Santana es de cuño propio y no se empareja con las tendencias que estuvieron o están en boga. Es posible que la lectura de poetas extranjeros sea la causa. De otra forma, no se explicarían ciertos giros idiomáticos, esa misma originalidad de su expresión, o determinadas relaciones con poemas de otras lenguas: por ejemplo, además del comienzo de la primera elegía de Rilke, cuyo texto incorpora al suyo, aclarándolo en una cita, existe una semejanza enorme entre su «Hacedor» y el poema de Hölderlin «Hälfte des Lebens», hasta el punto de que los dos últimos versos de ambos poemas son casi iguales, sin que en este caso lo cite Santana.

Esta poesía bien construida, de absoluta sinceridad y originalidad, no admite más compromiso que el del poeta consigo mismo; está explicado bien en un poema dedicado a Borges, que viene a resumir la poética de Santana: «Sólo por su obra el poeta la fe debe / arriesgar. ¿Qué otra cosa daba señas / más veraces de ti sino tus obras?» Por estas señas de una labor recogida en *Efemérides* juzgamos de la calidad humana y poética de Lázaro Santana. Y qué favorable le resulta el juicio.

ARTURO DEL VILLAR

JOSÉ PAYA NICOLAU: *Poemas desde la duda*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1973; 85 págs. Ø17x22 Ø.

Paya no es un futurista. Para algunas sensibilidades ni siquiera un poeta. El uso que hace de oc-



tosilabos y endecasílabos, su predilección por las asonancias del romance, sus intentos en el soneto, o, al otro extremo, en el verso libre, no son—nunca lo fueron—suma suficiente para determinar la existencia de un poema.

José Paya Nicolau, sin embargo, lleva militando en el mundillo de la literatura (y especialmente en el de la poesía) doce de los treinta y seis años que tiene vividos, y cuenta con otros dos libros publicados: El desafío y la culpa y Hablo de aquellas manos. Colaborador en «Idealidad» y «La Marina», corresponsal del semanario «Signo» durante varios años, posee, además, un buen número de «accésits» y premios de diversos certámenes poéticos, preferentemente de los celebrados en el territorio levantino, su cuna. Todo esto hacía esperar de Poemas desde la duda algo más que el ya desusado planteamiento de la relación balbuceante entre Hombre y Dios a través de ese tópico tercero en el trigono: el Universo, y mucho menos ciertos visos de prosaísmo desluciendo la expresión.

Si, ese es el resultado: el libro aparece frío, anónimo, y, justo es decirlo, en ocasiones pesado. El poeta parece haberse dejado impresionar por una idea en algún modo sugerente, y ha dado en expresarla con la misma gelidez mastodóntica que la caracterizara. El mismo nos cuenta, en una nota preliminar, que la idea generadora data de 1962, tiempo por el que escribe Poema con duda al fondo, casi diez años después se decide a componer, de un tirón, los veintiún poemas restantes del libro. Salvando ciertas normas afectas a la objetividad, casi se podría decir que Paya hizo mal en desarrollar lo que como poema aislado había agotado ya sus posibilidades sugeridoras. Así, que nadie se asuste si estimamos que la intención del levantino, de llevar a cabo una gran serie de poemas cosmogónicos, se ha visto trastrocada en una innovadora lección de lo que pudiera ser el poema cosmogónico. Para apoyar tal suerte afirmativa remito al posible lector a las páginas 25, 35 y 49, donde rezan los tres poemas titulados, respectivamente: «El día que Neil Armstrong», «Ese planeta» y «Radiotelescopio». Se verá prontamente que la expresión recitada en ellos es más propia de un científico que de poetas. En este sentido están orientados también todos los párrafos que, intercalados, acompañan, junto con algunas ilustra-

ciones—entre el abstracto y el fauvismo, alusivas, sin duda, a macrocosmos y microcosmos—, los poemas del libro.

No obstante, a veces, la experiencia del poeta nos sorprende con el logro de dos hermosos versos: «Ligeros planetas huecos / flotando en las soledades» (pág. 37).

En conjunto, y volvemos a la trama central, para Paya el cosmos, las galaxias, etc., son una sugerencia constante de Dios, su contemplación es el deseo de aprehender Su inteligencia, y la resolución de todas las dudas está en la otra vida. Este planteamiento escolástico a pocos puede interesar en un siglo XX íntimo y complejo a la hora del sentimiento poético. Del mismo modo, la natural angustia que la duda ha de proporcionarnos, como proyección de la sentida por el poeta, no se percibe en absoluto, encubierta por lo que parece ser el sello de un frío universalismo imperante en la manera narrativa de Paya Nicolau. Extraña discronía en un momento en el que los poetas reuertecen, si es necesario, la forma en busca de una voz más inti-

ma, repito, e individual, abrumados por la creciente incomunicación, pero contagiados de ella.

Decía al principio que Paya no es un futurista; no, a pesar de su afición por los últimos logros de la ciencia y del lenguaje técnico que gusta emplear; incluso para esto le ha faltado un poco de corazón.

CF

RICARDO ZARAK: *Arma blanca*. Ediciones Participación, Panamá, 1973; 40 pp. Ø14×22Ø.

En una muy cuidada edición, Ricardo Zarak presenta una serie de sugerencias poéticas—40 en total—, breves pensamientos o agudezas ingeniosas, armas blancas con la intención de producir una diminuta herida en el alma del lector, más por el contenido que por el lenguaje.

Por eso no se trata de cantares, sino más bien de proverbios o de pensamientos al estilo de Pascal, *mutatis mutandis*, a los que se les ha quitado el sonsoneo posible del octosílabo, dejándolos en una prosa distribuida en versículos a gusto del autor. Uno



no es conservador del verso y de la rima, pero al menos opina que a la poesía que se le despoje de dicha vestidura ha de exigirsele por fuerza lo que indica su nombre; de lo contrario, se corre el peligro de ofrecer otra cosa distinta. Aunque, naturalmente, es mucho peor el camuflaje externo.

De todo encontramos en este poemario. Algunas composiciones encierran verdadera poesía sintética; otras pretenden hacernos pensar; otras, sonreír; otras tienen la suficiente malicia para constituirse en denuncia, arma blanca esgrimida contra ciertos aspectos desagradables del mundo en que vive su autor—Panamá—; mundo que dista mucho de quedar reflejado en estos breves poemas, más de corte intelectualista.

«A nosotros nos espantan / las torturas físicas. / Somos fervientes creyentes / de las correctas apariencias corporales: / preferimos dormir con un corazón turbio / a vivir con los órganos mutilados. / Aquí nadie se escandaliza con la traición. / Nuestra filosofía no vale lo que un ojo.» He aquí un ejemplar de este género de composiciones.

Hay a lo largo de todo este poemario una dimensión ética de la realidad vivida, sin caer por ello en la facilona moraleja. A veces nos lleva a la ironía: «Ser mujer en mi tierra es cosa comestible»; a veces, a un sentimiento trágico: «Estas gentes ya están convencidas / que la fuerza de la lengua termina / donde empieza el gatillo»; con frecuencia pasa de un sentido concreto y particular a una visión universal, cambiándole a la frase su sentido habitual. Entonces logra una expresión poética que hiere y conmueve. Al hablar, por ejemplo, del miedo que siente por primera vez, del que sienten otras personas, hace una transición a un estremecimiento universal: «Y parece que es igual en otros lugares. / Ultimamente / todos tenemos malos presagios.» El escritor intuye y nos hace ver la posibilidad de una catástrofe mundial.

El uso del idioma es normalmente correcto. Sólo en una ocasión se le escapaba un «fue entonces que...», galicismo muy común en aquellas latitudes americanas.

Arma blanca es un libro de poesía sintética y mordaz que, tal vez, Ricardo Zarak podrá ir desarrollando en próximas entregas. Hay buenas vetas para un estilo quevedesco que puede muy bien explotar. Por ahora, como indica su título, nos quedamos con una leve ironía en una expresión muy contenida, pero también muy matizada.

RAFAEL ALFARO

LEOPOLDO MARÍA PANERO: *Teoría*. Colección Palabra menor. Ed. Lumen, Barcelona, 1973; 79 páginas. Ø12×18,5Ø.

El menor—hasta ahora—de los poetas del clan Panero publica un nuevo libro, en la misma línea de Por el camino de Swan y Así se fundó Carnaby Street. No hay evolución ninguna, sin duda porque en su poética no cabe la evolución ni hacia delante ni siquiera hacia atrás, que sería una manera de evolucionar impropia, pero no imposible para quien está anclado en unas fórmulas superdesgastadas. En *Teoría* se acumulan citas en griego, latín o inglés, un poco a la manera de Pound, y continúan las referencias a Peter Pan y el Capitán Garfio, al «Llanero Solitario» y a otros héroes de ficción.

Sigue Leopoldo María Panero recreándose en sus propias aventuras poéticas, heredadas de los años veinte; para esa promoción de «novísimos» lo «camp» es, o ha sido, el sol que les cegó, y Panero prosigue sus tanteos a ciegas por el creacionismo y el ultraísmo. Revive una época que tuvo interés por frenar los desmanes modernistas, aunque en sí misma resulte tan inoperante como los «cadáveres exquisitos». Sus poemas se pueden empezar a leer por el principio, por el medio o por el final, porque no dicen nada, quizá porque el autor nada tiene que decir; es una palabrería inútil, eso que don Antonio Machado definió como «barata bisutería».

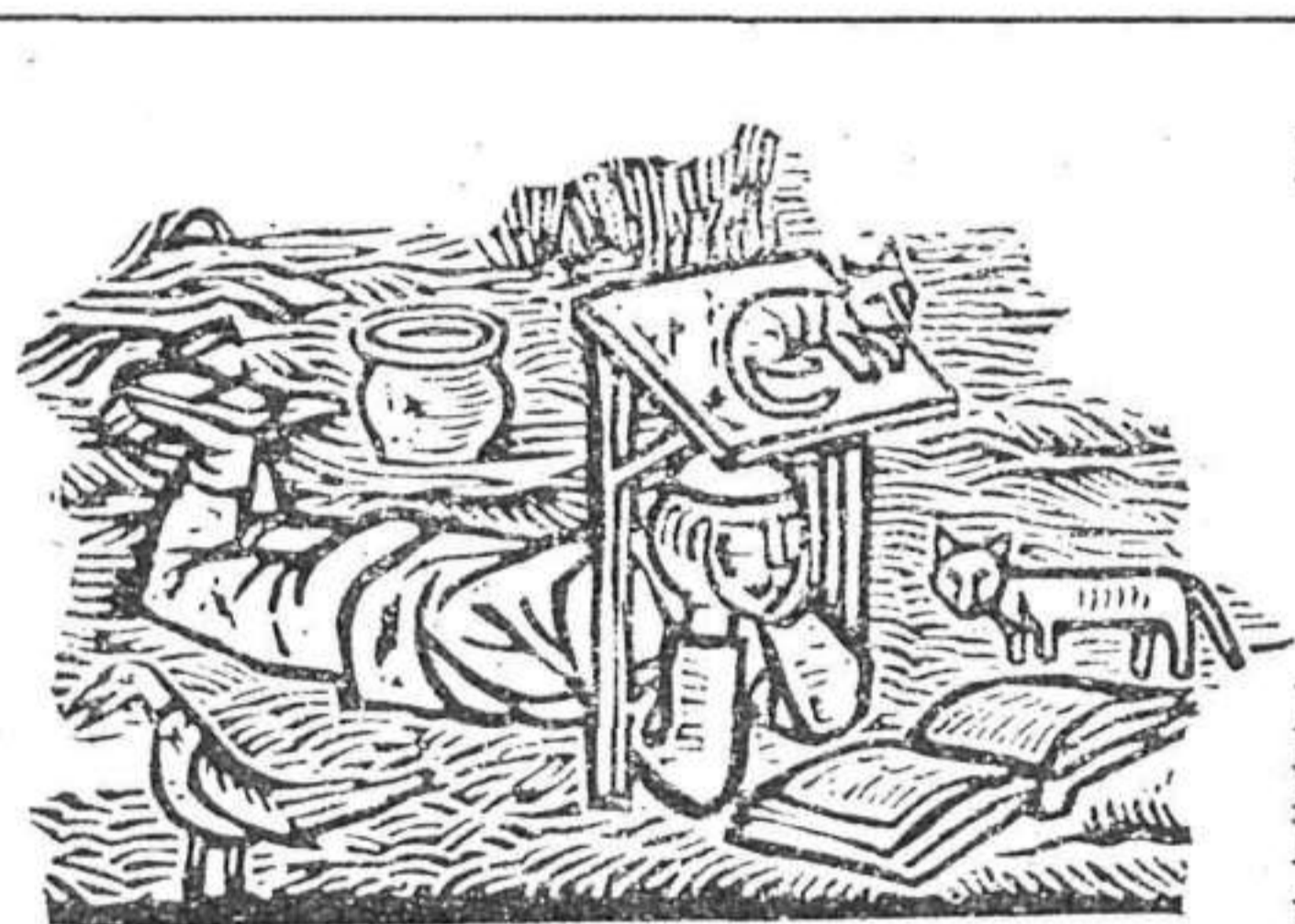
Los poemas son libérrimos sin ninguna clase de ritmo; tres de ellos se presentan en prosa; alguna vez se incluyen signos gráficos para variar un poco, se relata la historia de «El barril de amontillado», de Poe, y se busca la manera de «épter» al lector. Lo que pasa es que el lector está hoy ya curado de espantos, y darle una copia pasada por lo novísimo de lo que hicieron creacionistas y sobre todo superrealistas es como perder el tiempo; viene a ser lo mismo que imitar a Juan de Mena: un ejercicio innecesario. La novedad del happening de hoy va por otros caminos, busca algo nuevo y no el desgastado camp que tuvo su razón de ser hace medio siglo, mucho antes de que naciera el autor de esta *Teoría*.

ARTURO DEL VILLAR

CARLOS E. PINTO: *Mitología contemporánea*. Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1973; 62 pp. Ø18×23Ø. Premio de poesía Julio Tovar 1972.

A veces la poesía no es más que un sencillo tratado de supervivencia, el relato descarnado, íntimo, sincero, de un proceso vital inconcluso a través del mirar hipersensibilizado del poeta. Quizá el libro de Carlos E. Pinto guarde relación con todo esto.

Por de pronto, en su primera parte, «El círculo perfecto», un mundo frío e impersonal se nos arroja a la cara (las conciencias intranquilas leerán aquí su nombre con letras de molde). En el pentagrama social todos cantan al son de su propia estupidez; incluso el *perfecto loco*, tratado confidencialmente por el poeta (que se dirige a un tú, y no a un su como en los demás poemas), identificándose quizá con su espíritu de revolución, de cambio, de metamorfosis continua. Luego, en el último poema de este capítulo, el fantasma de



XAVIER RODRÍGUEZ BARRIO: *Pranto irmán* (Llanto hermano). Ediciones Celta, Lugo, 1973; 52 páginas. Ø13×20Ø.

La tesis de que la poesía gallega es solamente lírica—entendido lo lírico como un exacerba-

miento de lo subjetivo—constituye un escamoteo de la realidad porque oculta una vertiente importantísima—y no la menos valiosa—del fenómeno poético gallego de todos los tiempos.

Desde los cancioneros medievales, en los que la voz del «hombre como problema» (cantigas de escarnio y maldecir), hasta Rosalía y Curros, con sus epígonos coetáneos y posteriores, pasando por los jóvenes vates actuales, puede establecerse una constante en la que lo conflictivo-contestatorio, aparece reflejado con una insistencia casi obsesiva. Es un hecho que tiene su origen en la conciencia genuina del gallego y en su contexto histórico. Por ello, *Pranto irmán* no es una concesión tardía a la moda de la poesía mal llamada social, sino una respuesta a una interrogante de entraña telúrica que va implícita en la sangre del poeta: *Eu que traballo pra todos / naide traballa pra min, / gracias amin viven todos / i eu non teño pra vivir*.

Nos hallamos ante un poeta de dieciocho años que, apenas salido de la adolescencia, tiene ya un claro palpito de su tarea y sabe que la poesía no es mera fórmula expresiva, sin otro fin que el de manifestarse, sino que acarrea un concepto de uso y servicio, que ha de justificarse en los demás, no en sí misma. Esto es ya muy importante como punto de partida hacia un futuro que no dudamos en calificar de esplendoroso para el poeta.

Sería exagerado afirmar que *Pranto irmán* nos anuncia a un poeta ya cuajado. A veces muestra un balbuceo en la búsqueda de la palabra justa y de la expresión adecuada. Hay en sus versos inevitables resonancias y huellas inmediatas de otros poetas. Todo ello es lógico. Sin embargo, el libro muestra en muchos aspectos el sello personal del autor y su identidad intransferible: *Todavía me queda mucho por saber / todavía veo senderos por caminar / muchos días me quedan por amanecer*.

En su actitud no hay resentimiento, sino asfixia. Un ahogo que define como una «sed doliente» de palabras-verdad que germinen libertades nuevas para el hombre. Atención a este novísimo poeta gallego.

CELSE EMILIO FERREIRO

SEGALEN, ESE CASI DESCONOCIDO

No figura en los resúmenes antológicos de la poesía francesa; y hasta la mitad de este siglo, su nombre estaba sin revelar. De cuando en cuando, se repite el caso de las valoraciones tardías, pero muy ciertas, de poetas que luego resultan fundamentales. Víctor Segalen, el protagonista del aún no lejano descubrimiento, nació en Brest en 1878. Como médico de la Marina partió para un viaje alrededor del mundo, que comenzaría en Tahití, donde le deslumbraron los cuadros del hacia poco fallecido Gauguin. De regreso a Francia, empezó a aprender la lengua china, formándose como arqueólogo junto a Edouard Chavannes; en 1909 estaba en Pekín, con Gilbert de Voisins, y el hallazgo de un mundo tan identificado al misterio le marcaría para siempre.

Fue y vino de China, constituyendo cada viaje el cumplimiento de una expedición. Al sentirse enfermo, tras varias recaídas, marchó a Bretaña para reponerse, hasta que el 21 de mayo de 1919 le encontraron muerto al pie de un árbol, con un libro abierto junto a sí: Hamlet. Estaba herido en una pierna, lo que sin duda debió originarle un síncope. De este modo, las circunstancias de su fallecimiento también anduvieron envueltas en algún enigma, remate de otros que jalaron el existir del poeta.

Segalen publicó en vida *Stèles* (Pekín, 1912), compuesto de cuarenta y ocho poemas, que en la edición definitiva pasarían a ser sesenta y cuatro. De 1926 data *Odes*, con sólo dos poemas independientes y otros seis menos extensos, a lo que hay que agregar *Peintures*, aparecido en 1916, *Equipée*. *Voyage au pays du réel*, no conocido hasta 1929, y *Thibet*, que fue escrito la víspera de la muerte del autor.

Tan breve obra sería suficiente para que al ser reunida, en 1955, con prólogo de Pierre Jean Jouve, suscitase una profunda atención. Víctor Segalen—dice Jouve—fue un de ces hommes profonds, á la vie courte, arrivés en ce monde chargés d'une mission, et qui parfaitement la remplissent. Estas rotundas y entusiastas palabras delinean una personalidad surgida—y ello es significativo—cuando, después del ejemplo de Rimbaud y del propio Gauguin, creció en Francia, y en otros sitios de Occidente, el interés por los mundos exóticos, que llevaría al descubrimiento del arte negro, motivo para algunas renovaciones estéticas. La apertura del Viejo Continente a formas ancestrales supuso una moda beneficiosa, como más tarde la música de color, y, en definitiva, apoyos para superar una crisis. Pero la actitud de



Segalen ante la cultura china tiene varias e importantes peculiaridades: la principal de ellas es que su contacto con lo real de otras edades no le llevó a limitarse al señuelo evocativo, sino a instalarse en un plano original con mucho de alegórico, según señala acertadamente Leopoldo Azancot, que ha traducido y prologado este volumen (1). Segalen dijo a Debussy en 1911: Au fond, ce n'est ni l'Europe ni la Chine que je suis venu chercher ici, mais une vision de la Chine. Celle-là je la tiens et j'y mords á pleines dents. Cualquier asomo de exotismo literario resulta así fuera de lugar.

Lo chino incitaría primeramente al poeta a través de textos clásicos del turbador país y de las experiencias de arqueólogo especializado; pero ambas materias no dejan de ser mínimas a la hora de producirse una creación auténtica, de la que *Stèles* constituye un ejemplo: Atento a lo que no ha sido dicho; sometido a lo que todavía no está promulgado; de bruces ante quien no existe aún, / Consagro mi alegría y mi vida y mi piedad a denunciar reinados sin años, dinastías sin acontecimientos, nombres sin personas, personas sin nombre: /

(1) Víctor Segalen: *Antología* (versión de Leopoldo Azancot). 11,5 x 19 cm., 198 págs. Seleccionadas de Poesía Universal. Plaza-Janés, Barcelona, 1973.

Todo lo que el Soberano-Cielo engloba y el hombre no realiza.

Este poema es, a mi ver, una clave, que puede ser aplicada al todo Segalen. De una parte expresa la profunda insatisfacción vital, que sirvió sin duda de impulso a la búsqueda de lo extraño; de otra, ilustra sobre el deseo de desrealizar lo real para inventarlo nuevamente y que sirviera de objeto maravilloso de los deseos interiores.

En *Peintures*, Segalen amplía y concreta los ámbitos en que esa su aspiración se acoge, y mezcla el comentario técnico a la perspectiva profunda de cuanto contempla, y como escribe Azancot, el conjunto de los poemas que integran *Peintures magiques* impone la imagen de un camino que se dirige hacia el trasmundo, tierra de nadie entre el dominio de lo Absoluto y el mundo de lo Real, y, también, la idea de que lo Imaginario existe fuera de nosotros, de que lo imaginario no es una mera proyección de nuestros deseos.

Casi al término de la vida, llegaría a Segalen el momento de la auténtica exaltación poética, que, a mi juicio, coincide con su máximo de calidad. Thibet tiene algún enlace de tono y estructura con *Odes*, pero se trata de una semejanza de superficie, porque la pieza que pone fin a la obra de Segalen es un coronamiento en todos los sentidos. La realidad llega a la última escala física y metafísica; la pasión y la belleza son impresionantes: Aun ahí arriba, aun aquí arriba, busco desesperadamente a la Otra, a la Otra: / A la reina del reino de afuera. / En esta carrera descabellada, en este paraíso sin apóstol. / Le busco las vueltas al cielo burlón. / ¿Qué sería ella aquí, para ti? Tu clima y tus ásperos frutos, / ¿Sabría fruirlos sin reservas? / ¿Qué diría ante ti, en este alto reino del espíritu...

Leopoldo Azancot ha tenido el doble acierto de traducir a Segalen con un sentido creador sin pérdida de la fidelidad al original, y de darlo a conocer entre nosotros, en un servicio que hemos de agradecerle. Su gesto anticonvencional lo ha hecho posible.

Víctor Segalen, un poeta europeo subyugado por el Oriente más legendario. ¿Vale recordar que Ezra Pound, un norteamericano amigo de Europa, halló en China sustanciales vetas para su obra? Sólo que mientras Pound tomaría la lección de Confucio, Segalen tomaría la de la remotísima antigüedad. Y, así lo cree justamente Jouve, la de la eternidad.

LUIS JIMENEZ MARTOS

la rima, asonante e igual, agobiaba la expresividad, obligándose a imágenes fáciles o bien demasiado extrañas—el sentido de coda que guarda el poema le da cierto aire trascendental igualmente negativo—: es el único mal paso del libro.

«Celda infernal» o segunda parte: es el momento escogido por el poeta para descubrirse y lo hace enmarcado en esa habitación onírico-poética que es el taller del sabio del corazón. Aparece el hombre joven y su poesía es actual, nuestra, elaborada con objetos de uso cotidiano, con sentimientos de hombre de ciudad. Lo que dice es doloroso—no hay luz—, cómo lo dice es privilegio del poeta. Nosotros podemos hablar de sus párrafos largos, escindidos por la suerte del ritmo libre (buscando quizá un sentido

total a cada verso, dándole valor por sí mismo a pesar de estar cortado, efecto que posibilita la participación imaginativa del lector y le hace responsable directo de lo narrado; manera de poemar tan al gusto de un Cernuda o un Francisco Brines). Y en la trama aparece, como un falso embrujo, la idea de amor, arma blanca para cortar las bolsas de la sombra, por un momento creemos que ésta es su solución vital.

Pero llegan los «Trabajos del amor» (tercera parte) a descubrir el idolo de arcilla, y el poeta admite en su neurosis este sedante frágil e inconsistente, le acepta porque súbitamente ha envejecido, y comulga su rutinario placer, seguro ya de que no hay salida. (Continuamente, a lo largo del libro, C. E. Pinto se esfuerza en la búsqueda de nuevas

formas expresivas; a veces, agramatical, sus párrafos largos tienen, sin embargo, ese increíble poder del misterio, esa amplitud de la expresión, cuya clave formal diera en encontrar M. Proust hace un siglo.) Y de la confesión entre los amantes renace la mala yerba del entorno, como látigo de la conciencia, y todo se hace crudo y flácido: es el espectáculo real de lo que somos, con el aderezo realista de cómo lo estamos siendo, y sopor-tando. Son, además, poemas estremecedores.

Por fin, la cuarta y última parte se nos aparece con atributos de mal sueño, en el que grupos de máscaras griegas y brujas de aquelarre se disputan los destinos humanos. «Mitos y fábulas», casi objetos, disfrazados ya para el gran carnaval; crea-

dos por los propios hombres, observados por las ciudades marcadas de historia (Padua, Mantua, Verona y Venecia, Roma), mártires que dirigen naciones. Carlos E. Pinto acepta, tras su experiencia, que lo que pudo ver, deducir, sentir en la carne, es aquello mismo que nos dejaron escrito un puñado de griegos semidioses. El ciclo se repite, ahora contemporaneizado; el poeta, altivo, canta sus lecciones magistrales de mitología, un ardor le rescolda las entrañas; no en vano, él ha podido mirar el rojo atardecer de Castilla.

Y sin embargo, todo está dicho con sencillez, con ilusión, con la frescura que sólo hicieron posible horas y horas de búsqueda. Años de vivir mirándolo todo.



FRANCISCO BERGASA: *Baroja, las mujeres y el sexo*. Editora Nacional, Madrid, 1973; 442 págs.

El centenario del vasco Baroja tuvo frutos variados y variopintos, en lo que a crítica se refiere. Muchos hablaron de Baroja, en recuerdos, semblanzas o panegíricos—cuando no discutidas elucubraciones mentales—y muy pocos se plantearon el binomio Baroja-novela de una forma concreta (en un plano general, divulgador, López Estrada; en otro orden de cosas, más centrado, en una trilogía, y fuera de los días conmemorativos, el profesor Alarcos), cogiendo «al toro por los cuernos». Este libro que voy a comentar, aparte de los méritos que pueda tener, hace la «faena» desde la barrera. Un ejemplo más de cómo acercarse sin penetrar, ni asomo de intento, en la amplia, larga, ancha y profunda obra novelística de don Pio.

Lo que ha emprendido Francisco Bergasa, en un paciente rastreo de los títulos barojianos, ha sido una excursión sentimental para adentrarse—respetuosamente—en la intimidad barojiana (sólo a una primera intimidad), de seguir su paseo melancólico por los caminos de la ficción y de la confesión autobiográfica, para enhebrar su credo amoroso, con sus obsesiones y porfías. Romper una lanza, por la vía de la introspección cuasi-psicológica, y no por la de la crítica literaria, hasta la mal entendida figura del «hombre malo de Itzea», barriando la imagen de agriado y despreciable, porque (Bergasa se autojustifica, se explica) «a don Pio, como a la gran mayoría de los hombres, sólo puede encontrarse en lo más hondo de ese crisol, eterno y mágico, en que la libido y el alma conjuntan sus esfuerzos en el nada sencillo ejercicio de dar cuerpo al amor». A partir de la tesis de Rof Carballo de que la actitud de un escritor ante el amor revela siempre lo más profundo de su obra, Francisco Bergasa emprende la reinterpretación de los textos del novelista y de sus memorias según su esquema de asedio: en primer lugar, una iconografía psíquica del sujeto estudiado (el hombre y sus limitaciones) y física, según testimonios gráficos, propios o ajenos, y sobre todo las autoconfesiones, para extraer las limitaciones bordeantes de don Pio que dictamina en asociabilidad, celos, indu-

mentaria, etc. Y posteriormente una larga serie de Notas para una aproximación sentimental a Baroja, donde se intenta responder a la cuestión de cómo entendió el amor Baroja. A través de textos extraídos de Desde la última vuelta del camino, Bergasa evoca las relaciones a varios niveles de Baroja con el sexo contrario, en tres etapas: encuentros de juventud, encuentros de madurez y últimos encuentros. Otros apartados, listas de personajes y una tediosa exposición de cita tras cita, pretendiendo agotar las posibilidades, determinan la totalidad de este volumen amplio. Pero la conclusión real, después de estudios como éste, es que Baroja, aún a estas alturas, está sin estudiar en serio.

GREGORIO TORRES NEBRERA

DARÍO VILLANUEVA: «El Jarama», de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado. Universidad de Santiago de Compostela, 1973; 167 pp.

Sin duda alguna, la novela española ha tenido una difícil andadura a partir de 1936. La guerra civil condiciona hablar de un antes y un después, con el conflicto bélico como punto central. Si, por una parte, esta fecha supone el final de un lento agonizar de la línea novelística española que parte del siglo XIX; por otra, esa misma fecha lanza a la novela hacia un porvenir inicial nada prometedor. De los años de guerra surgen una serie de condicionantes sociopolíticos que no hacen más que poner trabas al desarrollo ascendente del género.

Parece claro ese agotamiento novelístico que Darío Villanueva analiza en las primeras páginas de su libro. Esta agonía toca sobre todo a una parcela dentro del género: la novela de vertiente realista. Puesto que la línea que engloba una preocupación más esteticista e intelectual de un Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, etc., se interrumpe por causas diferentes. Sin embargo, no creo demasiado en esa falta de tradición novelística española, que el autor señala en la página 14. Personalmente, veo muy definida la línea que sigue la novela picaresca, el entronque de Cervantes (donde beben los narradores ingleses del XVIII) con los novelistas españoles del XIX, bien directamente, bien a través de un Dickens, un W. Scott, etc.

El objetivo de D. Villanueva es establecer una panorámica general de la situación novelística de la primera mitad del siglo para incidir en la labor de Sánchez Ferlosio y, en concreto, en *El Jarama*. Por ello no se detiene a analizar en profundidad las causas de ese agotamiento de la novela antes de 1936.

La situación en los años cuarenta no era tampoco demasiado boyante. Los intentos de salir de aquel marasmo de mediocridad (provocado por el exilio de destacados narradores, unido a la traducción de obras de segunda fila y a la desorientación de los escritores que quedaron en el país) encontraban demasiadas trabas para colocar la producción novelística española en un

nivel aceptable. Sin embargo, ya por estos años se aprecia un lento resurgir de la mano de Cela, Carmen Laforet, Ignacio Agustí, a los que se unen en seguida Delibes, Gironella..., la labor de la *Revista Española*, etc.

Este primer capítulo es una panorámica completa y positiva de las líneas que actúan sobre la novela española de los primeros cincuenta años de este siglo. En ellos juegan un papel muy destacado los novelistas en contac-

to con el cine (J. Fernández Santos, el mismo S. Ferlosio y otros). De la relación cine-literatura surgen, precisamente, algunas de las técnicas narrativas renovadoras de la novela a partir de 1950, junto con los americanos Dos Passos, Faulkner y el «nouveau roman».

La estructura de *El Jarama* la estudia D. Villanueva a través de tres elementos: 1) el punto de vista del autor, 2) el espacio y el tiempo, y 3) la simultaneidad. Cada uno de estos elementos desempeña una función específica, que el autor de este trabajo destaca con referencias concretas al texto de la novela. En estas páginas, frente a un perfecto juego de cámara cinematográfica, se destaca el papel



UMBERTO ECO: *Diario mínimo*. Ediciones Península, Barcelona, 1973; 229 págs. Ø11,5x18,5Ø.

El que haya leído *Opera aperta* o *La struttura assente* antes que *Diario mínimo* se sorprenderá con la prosa de éste. El rigor científico y la preocupación casi doctoral de aquéllos dan paso aquí a lo cotidiano y aparentemente intemporal. Si en otra ocasión, todavía muy joven, preocupó a Umberto Eco el pensamiento estético de Santo Tomás, nos lo encontramos ahora, en estas páginas medio paródicas y filosóficas, analizando temas tan actuales y absorbentes como el fenómeno Super-

man, la estética del teléfono—¿ha pensado usted alguna vez en el efecto kitsch de una conversación telefónica entre dos enamorados?—o el triángulo erótico que fundamenta las relaciones humanas.

El análisis de estas cuestiones no obedece a capricho de una peculiar y circunstancial óptica desencarnada. Las observaciones psicológicas y estéticas—Umberto Eco ha roturado nuevos campos de la sensibilidad y tal vez esté demostrando la primacía de la Estética sobre otras ciencias del pensamiento encarnado—fundamentan el interés social y humanístico de todo lo que su pluma toca. Si pensamos, por ejemplo, en los múltiples rostros que la literatura e imagen del terror han adquirido en la era atómica, haciendo familiar el instinto avieso y corruptor de un científico loco o de un dinosaurio de probeta, quizá coincidamos con Umberto Eco cuando afirma que «también el inconsciente tiene sus refugios atómicos». La capacidad de asimilación del ser humano es incalculable. En el fondo, se revitaliza la fuerza creadora e imaginativa como mecanismo de defensa contra el medio adverso que el propio hombre provoca.

Los mass media están trastocando el sistema hasta ahora vigente de los valores. La cultura tradicional era dinámica en cuanto nos disponía a comprender un presente y, por esto mismo, actuando sobre él, a romperlo en la medida en que fuéramos capaces de reestructurar el espacio y el tiempo. Hoy, por el contrario, se impone, nos imponen, una mística atemporal e inespacial, un suceso en el que nada acontece por ser la suma de todos los posibles acontecimientos, pasados, presentes y futuros. La cinética ha desembocado paradójicamente en la pasividad. Oigamos de nuevo al autor: «Superman, que siempre está empezando, como el Finnegans Wake, lleva en sí la invitación a contentarse con la situación existente y a no intentar nada, ni siquiera en la imaginación, contra ella».

Lo más sorprendente de *Diario mínimo*—primera obra de Umberto Eco traducida al castellano, reeditada hoy en Ediciones de Bolsillo—es la modernidad de estilo. Hay aquí un sentido lúdico, entre irónico y sarcástico, de la realidad. El propio Umberto definió estos ensayos como antistrofas a *Opera aperta*.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

que desempeña el propio autor, sobre todo en una función humanizadora. La técnica de la perspectiva llega a ser exageradamente objetiva.

El libro se cierra con un tercer capítulo, donde se estudia el significado de *El Jarama* a través de tres facetas: lingüística, social y mágica. Con ellas se destaca que la inicial apariencia anodina de la novela es engañosa. Es decir, desde el punto de vista lingüístico, lo que parece un simple lenguaje coloquial (y Ferlosio ha trabajado porque lo sea) esconde, tras ese primer ropaje, un intenso laboreo porque sirva a una causa estética. Por ello, pienso con D. Villanueva que Ferlosio «ha jugado con dos coordenadas: fidelidad al lenguaje hablado y virtualidad estética» (p. 112).

Por lo tanto la novela no plantea únicamente problemas de estética literaria, sino también de índole social, según J. M. Castellet. Aunque parece evidente que *El Jarama* es una novela «meramente testimonial» y «no de abierta denuncia». A esto se debe que los conflictos sociales estén únicamente insinuados y no abiertamente expuestos.

Por último, lo mágico viene a constituir el elemento definitivo del engranaje, junto a lo sociolingüístico, para convertir la novela de Sánchez Ferlosio en algo que trasciende lo meramente referencial y vulgar (en el sentido positivo del vocablo).

El trabajo de D. Villanueva (Memoria de Licenciatura en la Universidad compostelana, 1972) se cierra con una buena y ordenada bibliografía.

MANUEL PASCUAL R.
Colegio Mayor Cerbuna
Zaragoza



BLAS AZNAR: *Personalidad biológica de Azorín*. Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1973; 73 págs. Ø17,5x25Ø.

No hace mucho tiempo, precisamente desde LA ESTAFETA LITERARIA, me refería al libro de Blas Aznar titulado *Biología criminal de la mujer (la delincuencia catamenial)*. Terminaba entonces la reseña con esta frase: «Esperamos del profesor Aznar, a cuya gran labor de investigación tanto colabora su esposa, la doctora Castillo, que en un futuro próximo recojan en un nuevo libro otros aspectos de sus interesantes planteamientos en medicina legal.» El nuevo libro ya está aquí; no es un estudio sobre problema médico legal de tan honda trascendencia como el anterior, pero sí una monografía que interesará a toda clase de lectores, por tratarse del análisis

de la personalidad biológica de un escritor sobre el que tanto se ha comentado desde puntos de vista estilísticos. Es ya tradicional la gran curiosidad por conocer cómo es en la realidad anatómica y fisiológica toda personalidad conocida por sus obras. Parece como si todo el mundo «necesitase» saber de dónde procede tal disposición del autor para crear sus obras. En el fondo lo que se busca es la persona, la individualidad, con cierto instinto biológico de penetración en lo psicológico. Pues bien, Blas Aznar ofrece aquí una síntesis antropológica que explica la disposición literaria del lenguaje de Azorín como expresión funcional de su personalidad biológica.

No es solamente dicho estudio sobre Azorín lo interesante de este libro; porque al referirse prolijamente a los datos y sistemas empleados en esta investigación, ofrece de paso un resumen de la técnica dactiloscópica desde el punto de vista médico-legal. Así también, al analizar los grafismos de Azorín, formula el autor sus opiniones respecto a lo que puede ser utilizado grafológicamente con estricto criterio médico-legal para la determinación del carácter. Otra cuestión, planteada al estudiar racialmente a Azorín, es la psicología de las distintas razas que pueblan a España a través de los siglos y dejan sus características hereditarias. Apunta aquí el autor algunas notas de tipología étnica en relación a la caracterología, como la descripción del hombre nórdico, en la que incluye a su biografiado, José Martínez Ruiz. Pero esto es dejarnos con la miel en los labios; porque estudiar la psicología, o, mejor dicho, la disposición psicosomática de las distintas razas que pueblan nuestro país, resultaría un libro interesante expuesto con la maestría característica de Blas Aznar, cuya gran disposición (eso se advierte en cuanto se lee una de sus obras) es la tendencia a explicar, a enseñar algo o a poner alguna dudosa cuestión en claro. Y si el profesor Aznar escribiese un nuevo libro sobre caracterología etnográfica de los habitantes de España, podría augurarsele decisivo éxito, sobre todo por el rigor científico y la pulcritud en los datos que avalan la elaboración de todas sus obras.

LUIS BONILLA



ANTONIO GALLEGO MORELL: *Diez ensayos sobre literatura española*. Revista de Occidente. Madrid, 1973; 237 pp. Ø12x18Ø.

Antonio Gallego Morell tiene bien probada su honestidad crítica; también su capacidad para este

EN

EDITORIA
NACIONAL

LE OFRECE

LA REVOLUCION DE 1868 Y LA PRENSA FRANCESA, por María Victoria Alberola Fioravanti. Colección Libros Directos. 187 páginas. 90 ptas.

Estudio de cómo repercutió en el país vecino la revolución llamada «Gloriosa», y especialmente de lo que de ella pensaron algunos periódicos galos, inquietos por lo que ocurría entre nosotros.

HISTORIADORES SOBRE ESPAÑA, por F. Xavier Tapia. Colección España en 3 Tiempos. Tomo I, 435 págs.; tomo II, 901 páginas. 300 pesetas cada tomo.

Recopilación de lo escrito acerca de nuestro país por conspicuos especialistas en la materia, y que abarca desde la prehistoria hasta los acontecimientos más discutidos de nuestros días. Obra de texto en la Universidad de San Juan de Puerto Rico.

PANORAMICA DEL TEATRO EN ESPAÑA, por varios autores. 314 páginas. 1.200 pesetas.

Con multitud de datos y textos de conocidos autores y críticos, se resume la actividad teatral desde 1939 hasta el presente. La obra contiene además innumerables fotografías de escritores, teatros, autores, representaciones...

COLECCION «ESCALADA»

BIOGRAFIA DE GENIOS, TRAIADORES, SABIOS Y SUICIDAS, SEGUN ANTIGUOS DOCUMENTOS, por Paloma Díaz Mas. 215 páginas. 150 ptas.

Narraciones donde, bajo forma biográfica, da la autora rienda suelta a una exquisita fantasía juvenil.

VOLVER LA ESPALDA, por Guillermo Ariel Ramón Carrizo. 143 páginas. 100 ptas.

Un joven novelista argentino retrata a un adolescente ilusionado, triste y receloso a la vez, arquetipo probablemente de infinito número de muchachos.

LOS CAINES, por Gregorio Gallego. 314 páginas. 185 ptas.

Novela de una familia de delincuentes, uno de cuyos miembros, tras larga condena, lucha por volver al camino de la ley: no regresa más a la cárcel, pero el conflicto le ha dejado como gato destrozado por los perros.

COLECCION «LIBROS DIRECTOS»

HENRY KISSINGER. (Una visión de la política exterior americana), por Carlos de Luxán. 178 páginas. 80 ptas.

Este libro pone al alcance del público no especializado el pensamiento y las opiniones de quien es pieza principalísima de la política exterior de los Estados Unidos.

De próxima aparición:

LA LEYENDA NEGRA. 16.ª edición, por Julián Juderías.

ESTUDIOS DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORANEA, por José Manuel Cuenca.

LA IGLESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, por Jesús M. Vázquez, O. P., Félix Medín García y Luis Méndez Francisco.

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



menester, tan ingrato como apasionante. Su obra ha ido creciendo sin prisas, al hilo de una vocación incuestionable y a la sombra de su Granada, «la hechicera». ¡Y cómo se hace presente la hermosa ciudad andaluza en algunos de sus trabajos! Por ejemplo, en «El orientalismo literario en el romanticismo», uno de los tres que en este libro dedica al tema. (Los otros son «Las tertulias románticas en España» y «La onomatopeya en el romanticismo».) «Para el romanticismo europeo —apunta—, Granada —y su Alhambra— es el único Oriente conocido e incluso concebido.» Trabajos éstos muy atinados, sueltos de prosa y cargados de erudición. También gravita Granada —y ello no puede sorprendernos— en su evocación de ese trágico hombre de letras que, desde Finlandia, preguntaba por los ruiseñores de su ciudad. «Ganivet, escritor del 98» (en la bibliografía de Gallego Morell hay

un título que debemos citar en esta hora: *Angel Ganivet, el excéntrico del 98*; Ed. Albaicín, 1965) es un trabajo terso y cálido, en el que se dicen cosas como éstas: «El suicidio de Ganivet es el alfiler que pincha el ambiente cargado en que se mueven los hombres del 98. Con él Granada se anticipa al resto de la geografía española porque ese día en que Ganivet se arroja al Dvina Granada entra en el siglo xx.» Y seguimos: «García Lorca, poeta de Andalucía». Un ensayo lúcido, con un cierto entronque con el ganivetiano: «Cuando hemos dicho que Lorca es un hijo del 98 queríamos decir del 98 granadino que encarna Angel Ganivet», escribe. Y Granada otra vez, condicionando una de las obras más sugerentes de nuestro siglo. «Sin Granada —escribe Gallego Morell— la obra de Lorca es indiscifrable.» Y también: «La mejor guía para adentrarse por Granada es la guía lorquiana.»

Otros temas: «El Cristo de Unamuno», «El río Guadalquivir en la poesía», «El ciprés de Silos en la poesía»... En éste, Gallego Morell vuelve a una de sus devociones: Gerardo Diego. No está el crítico de acuerdo con que se considere al famoso soneto gerardiano «la cima poética» de su lírica, aunque sí parece estarlo con Gabriela Mistral cuando dijo de él: «Este superciprés se aprende para no volver a perderse, y es el verdadero, que no su modelo.» Gabriela Mistral extiende su estudio a las otras dos hojas del trébol sonetil de Gerardo en torno al enhiesto surtidor vegetal que moviera tantas plumas y concluye que, más que símbolo de Castilla, el ciprés gerardiano es símbolo «de una poética ascensional». El trabajo siguiente abunda en idéntica línea devota: «Gerardo Diego en Soria y Soria en Gerardo Diego». (Citemos —¿hace falta?— otro título de la bibliografía de Gallego Morell:

Vida y poesía de Gerardo Diego; Aedos, 1965.) Gallego Morell afirma que, por caminos distintos —más contenido y profesoral, Gerardo; más desbordado y popular, Lorca—, el santanderino y el granadino salvan dos paisajes (Castilla, Andalucía, tópicos incluidos) para la poesía de una generación que llega «tras la eclosión castellanizante del 98». Y, en otro momento, apunta que Soria es acaso «el libro más entrañablemente unido» a la vida del poeta cántabro.

«Poesía española de postguerra» viene a cerrar el volumen, en el que, por encima de otros valores, propios de quien conoce a fondo y piensa y dice claro, se advierte esa fidelidad a unas personas y unas obras que acaba conformando unitaria y armónicamente un libro varío y dispar, en otras manos nunca tan redondo.

CARLOS MURCIANO

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

HARTZENBUSCH: *Fábulas*. Edición, introducción y notas de Ricardo Navas Ruiz. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe. Madrid; 287 págs. Ø12,5×19Ø.

La alegría de las fábulas clásicas, que es menos alegría si se interpone su dosis de amargura o de escepticismo, y menos también cuando caen en la inevitable solemnidad de su intención ejemplar, empieza planteando algunas cuestiones, en primer lugar la del lector al que están destinadas. Esta edición de Clásicos Castellanos, con su estudio inicial, se sitúa en el círculo del lector culto, de amplio interés literario, y el nombre de Hartzenbusch, por otra parte, no suscita fácilmente otro interés. Pero las fábulas vuelven siempre por sus fueros. Aquí se reúnen las escritas por Hartzenbusch hasta el año 1848, las publicadas en 1861 y dos apéndices: uno, con las fábulas no recogidas en la edición de 1888, y otro que contiene las fábulas de Lessing traducidas por Hartzenbusch, en muy buena versión y selección.

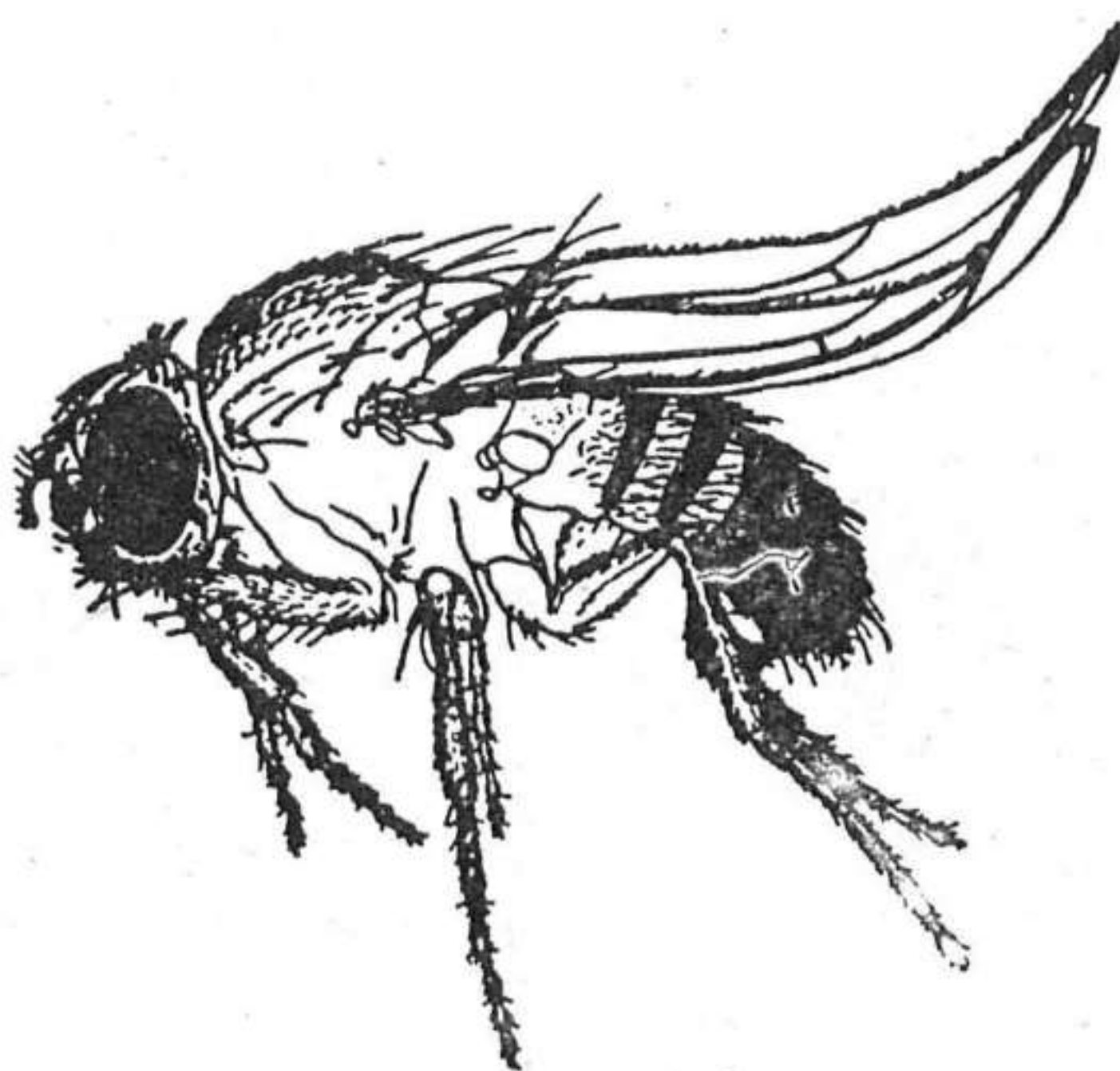
La fábula es género en que sin cansancio han sido recreados temas y motivos. No es difícil identificar huellas. Las encontramos aquí de fabulistas alemanes, de clásicos españoles, desde el Arcipreste, los dramaturgos del Siglo de Oro y la picaresca, hasta la tradición folklórica. Parecen evitados los autores modernos, pese a la talla de Iriarte y Samaniego. Hartzenbusch, sin embargo, hubo de conocer lo inútil de la originalidad preconizada en un empeño de esta índole. Una de las fábulas de Lessing que él traduce y que se incluye en la selección podría ser sobradamente expresiva —«Se derritió en la intensidad de un incendio furioso una estatua de bronce, obra de excelente escultor. Aquella masa de bronce fue a parar a manos de otro hábil artista, que fundió con ella nueva estatua, diferente de la primitiva en lo que representaba, pero igual en buen gusto y en belleza. / La vio la Envidia, rechinando rabiosa los dientes, hasta que se le ocurrió esta miserable salida: "No hubiera producido el tal oficialejo esta obra, cuando más pasadera, si no hubiera recibido el material de la estatua antigua, ya bien preparado".»— Cualquiera que sea, según la tradición del

género, el material que beneficie, y no siempre es esto, no cabe negar a Hartzenbusch gracia, inventiva y fecundidad.

Dice Navas Ruiz que para la existencia de una fábula son imprescindibles cuatro notas, dos formales y dos no formales: el carácter narrativo, el diálogo, el didactismo y la irrealidad. Son las que la diferencian de géneros afines, por orden de mención: el epigrama, el proverbio, el cuento y la narración histórica. Navas Ruiz hace un estudio ceñido del género, de su cultivo en España en donde cuenta con una rica y magnífica tradición. En ella hay que incluir estas fábulas, tanto más cuanto que Hartzenbusch, dueño de todos los recursos del lenguaje, busca en él, como logro de más fuerza, el tono popular, lo mismo cuando refunde lo ajeno que cuando halla motivos nuevos. En el mejor estilo de la fábula, se impone su llaneza en la narración y en la versificación. Alguna cita parcial será suficientemente expresiva. Por ejemplo: «Cuentecillo forjado por deleite / parecerá sin duda la contienda / que se trabó en Madrid en una tienda / de vinagre y aceite.» O estos versos: «Andrés Morugo, labrador casado / con Beatriz Malagón, que era una arpía, / soñó que se moría / por la misma Beatriz envenenado...» Y escogiendo otros, de los

muchos que se podrían escoger, los siguientes: «Soñó cierto filósofo machucho / (pues filósofos hay que sueñan mucho) / que una noche de mayo / San Antón, su tocayo / a visitarle con su adjunto vino / y haciéndole montar en su cochino...» Con este tono desenfadado, las fábulas desembocan en su oportuna moraleja, aguda o inocente según los casos. Otras veces encontramos en ellas un lenguaje voluntariamente cuito o un empeño de pulcritud poética, o bien un alarde erudito, como en la muy lograda que se titula «El mur de Guadalajara et el mur de Monferrado», presentada como «Enjemplo del Arcipreste de Hita», y lo es, aunque pertenece a la tradición esópica. Figura en esta edición con abundantes explicaciones de las voces anticuadas.

El lenguaje llano, popular, y aun vulgar, la abundante provisión de ripios —los ripios disparatados suelen ser en las fábulas una delicia— tienen su gracia y su valor en el género. Creo que fue uno de los motivos de su buena acogida cuando entre los niños el nombre de Hartzenbusch como el de Samaniego, Iriarte o La Fontaine había llegado a ser familiar, y una de las razones, sobre todo, de que las fábulas se grabaran en la memoria con su ritmo inimitable. Más que el ejemplo que encierran, que es su causa final, lo que se encontraban en ellas era una vía de entrada al mundo de la palabra. En este caso hemos de aceptar como certera la afirmación de Navas Ruiz de que «Hartzenbusch ha hecho de la fábula una pequeña obra maestra mediante el sostenimiento del interés narrativo, la habilidad de la caracterización, la viveza del diálogo, el cuidado de los detalles, el sentido del humor, el acertado manejo de recursos estilísticos y la variedad métrica. A estas notas cabe añadir ocasionalmente el colorido costumbrista». Humor, ingenio e inventiva que en algunos cuentecillos —hay fábulas que bien podrían calificarse de cuento rimado— son difíciles de superar, como sucede en el titulado «Origen del cigarro». Importa aquí tanto como las fábulas la buena edición crítica de Navas Ruiz, pero su motivo y el contenido del libro se llevan la delantera.



CONCHA CASTROVIEJO



WERNER NAEF: *La idea del Estado en la Edad Moderna*. Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1973; 226 págs. Ø11×19Ø.

El presente ensayo es una obra ya clásica, cuya versión original data de 1935, compuesta sobre la base de unas lecciones universitarias dictadas por el autor. El Estado, como uno de los soportes de la vida, como forma vital, atrae la atención del historiador desde una doble perspectiva: de una parte, la determinación del alcance del Estado y la acción estatal en el conjunto de los sectores humanos, y su transformación evolutiva; de otra, la sucesión de las formas estatales, la sucesión de las formas bajo las que se desarrolla y manifiesta la vida estatal. Se trata, pues, de indagar sobre la evolución histórica de la forma y del contenido estatales. Como el concepto de Estado—tal como hoy lo concebimos y manejamos—tiene sus más lejanos, pero ya definidos, elementos caracterizadores en el siglo XV, la historia de la evolución del Estado será su historia durante las Edades Moderna y Contemporánea.

La importancia de este estudio la señala el propio Naef: «El conocimiento de la problemática estatal es absolutamente indispensable para la comprensión de la vida en la ciencia y en el arte, en la religión y en los usos sociales», aunque no por ello haya de entenderse lo estatal «como la raíz, y lo cultural, como floración y fruto» (pág. 41). «El Estado es una potencia real, cuyo peso es imposible levantar de la tierra. El Estado no es pensable sin conexión con lo que mueve al espíritu y el corazón humano, y se encuentra necesariamente en relación con el mundo del espíritu» (pág. 170).

Con estos presupuestos es difícil hacer una historia del Estado que no se limite a una enumeración analítica de las diver-

sas teorías del Estado que se han ido sucediendo en el tiempo. Y esto es lo que resuelve Naef con toda brillantez en un librito claro, enjundioso, enormemente rico en matices y sugerencias, además de ameno.

Analiza el contenido y la forma estatal que conocen cada una de las grandes etapas de la historia cultural de Occidente: el Renacimiento—entendido en el sentido amplio de Huizinga—, la Ilustración, el Romanticismo y la época más variada e imprecisa, contemporánea.

El punto de partida será la Baja Edad Media, cuando se produce la desaparición de las formas políticas feudales por la reactivación monárquica o la multiplicación de ciudades-estado y principados soberanos. La evolución en la forma se producirá desde ese punto hacia el dualismo monárquico-estamental, que imperará en los siglos XV y XVI. La fase siguiente será la del monismo monárquico, la corporización del Estado por el monarca absoluto frente a los estamentos, desarrollo que conoce el siglo XVII y que culmina en el XVIII. Una excepción que habla del carácter relativo y singularizado de este proceso, nunca tan simple en la realidad: Inglaterra. Por último, el Estado revolucionario y posrevolucionario, liberal, que pone en juego los derechos políticos del ciudadano en el Estado, forma a cuya crisis—que el autor supone de perfección y crecimiento—se asiste en los años en que se escribe el libro.

Simultáneamente el contenido estatal evoluciona en el sentido de un enriquecimiento constan-

te, en una permanente extensión de la esfera de su competencia: la justicia, la economía, la cultura, conquistando posiciones a las que, bajo una forma u otra, no habrá de renunciar ya.

Quizá lo esencial de este valioso estudio sea el modo en que se pone de relieve la interacción de la práctica política con la teoría del Estado, sus incitaciones mutuas y sus recíprocos condicionamientos, en un proceso en el que ningún elemento es dominante ni exclusivo. Y atendiendo a esta ambivalencia es como el historiador obtendrá una visión certera y ajustada del contenido y la expresión estatal de cada lugar y cada período.

D. CASTRO ALFÍN

AMANDO DE MIGUEL: *Diagnóstico de la Universidad*. Ediciones Guadarrama, S. A., Madrid, 1973; 223 págs. Ø11×17,5Ø.

La Universidad, por ser una institución, tiene como tal una estructura conservadora, un lento andamiaje difícil de adaptar a la creciente evolución mental de la juventud. Por otra parte, por su relación con la cultura, el estudiante dispone de los medios necesarios para adquirir una conciencia clara de la dimensión de los problemas de nuestra sociedad. Amando de Miguel, con el presente volumen, contribuye a establecer un hito más en este quehacer clarificador. «He reunido—escribe—en pocas páginas lo más incisivo que tengo sobre los resultados de mi trepanación en la dura mollera universitaria.»

El autor es lo suficientemente conocido como para hacer innecesaria

su presentación. Si es oportuno señalar, en cambio, que su línea actual no es la de los tiempos del informe FOESSA. Persiste su postura crítica, pero mucho más tenue, como si hubiera descubierto los posibles resquicios por los que encaminar los pasos de los futuros factores de cambio social. Por su relación constante con las tareas sociológicas—pese a su juventud, es notable la cantidad de trabajos publicados y sin publicar—es una de las personas que dispone de mejores medios para conocer nuestra realidad. Por lo que a la Universidad se refiere, baste decir que ha sido estudiante libre y oficial, delegado de curso y subdelegado de facultad, ayudante de clases prácticas sin sueldo fijo, adjunto interino y, por oposición, agregado interino, catedrático por oposición y sin nombramiento, docente contratado, etc., en suma, todo un recorrido por el escalafón. Es de agradecer su estilo fácil de escribir, poco habitual en este tipo de científicos, más dados a inventar jeroglíficos conceptuales para dar categoría de ciencia minoritaria, a lo que muy bien puede ser una clara observación del acontecer social. El libro, una serie de artículos, publicados algunos con anterioridad, toca multitud de temas relacionados con la crisis universitaria, con los intentos de reforma, con la crisis de esos intentos que han acabado adentrándose en un laberinto sin salida, tanto en el plano docente como en el profesional. Es preciso destacar de toda esta serie de jalones su excelente artículo, en el cual aborda con técnicas propiamente sociológicas la crisis de las profesiones liberales, las cuales, por su desfase monopolístico y gremial, al entrar de lleno en un mercado competitivo se exponen al peligro de desaparecer, sin posibilidades de sustitución por otra ocupación de igual *status*, dentro de la connotación de mercancía.

GABRIEL ELORRIAGA: *Periodismo político en la España actual*. Fundación Continental, Madrid, 1973; 693 páginas. Ø17×24Ø.

Es característica de la literatura periodística su fugacidad, su ocasionalidad. Se trata, debe tratarse, de textos concebidos en función de unas circunstancias muy concretas y específicas, de forma que no pocos de sus valores y significaciones se pierden con las circunstancias que los han originado. Se vierten y difunden, además en un medio perecedero, por lo general, e inapreciado. Por ello, los textos periodísticos, contruidos con precipitación para ser leídos con precipitación, rara vez son perfectos y dignos de ser preservados de su transitoriedad, de no ser por su valor sociológico o histórico representativo.

El libro que reseñamos recoge centenar y medio de textos de este tipo, debidos a otras tantas plumas distintas, y aparecidos en revistas y periódicos españoles (o por mejor decir, madrileños y



barceloneses, salvo media docena) desde 1945 hasta los últimos meses. Sin embargo, el título no deja de parecer abusivo o, cuanto menos, incorrecto. Pues no se trata de una selección de textos periodísticos políticos, sino de artículos políticos, faltando totalmente la crónica, el reportaje o la entrevista de contenido político. Algunos

de los trabajos son, por otra parte, tan sumamente específicos que constituyen en realidad pequeños ensayos, pequeños por la extensión, difundidos además en publicaciones tan sumamente especializadas, que sólo con un criterio muy generoso puede aceptarse su consideración como periodísticos.

Como cada autor ha seleccionado su propia contribución y las épocas y publicaciones son tan diversas, se echa en falta en esta antología algún principio ordenador, que no homogeneizador, fuera del alfabético. Cabe lamentar, asimismo, que la inmensa mayoría de los autores se haya decidido por la reproducción de sus escritos más recientes, privando al conjunto de la obra de uno de sus más interesantes aspectos, como podía haber sido el retrospectivo.

Libro, pues, muy atractivo en su título y algo decepcionante en su conjunto, pese al indudable valor e interés de muchos de los textos que recoge y la variedad de su contenido.

D. CASTRO ALFÍN

Esta falta de expectativas ocupacionales son una fuente de conflictos, crean una fuerza favorable al cambio. Además, antes de que las estructuras sociales aparezcan como obstáculo, ya existe la conciencia de que el obstáculo se va a presentar. De aquí que la protesta se dé preferentemente en la etapa estudiantil antes de que la sociedad la recupere o el aislamiento la vuelva ineficaz.

Pero la cultura no es más que una pieza, la más delicada, del

gran engranaje social. Esta verdad tan obvia frecuentemente es olvidada al plantearse los problemas de la Universidad. A menudo, al hacer un diagnóstico de una superestructura se pierde la visión de conjunto. Aunque éste no sea el caso de Amando de Miguel, tampoco podemos decir que realiza de una manera suficientemente explícita la simbiosis Universidad-sociedad. «Nuestra pobre Universidad ha fenecido —escribe—, pues, antes de nacer, apenas intentamos acercarnos

a ese modelo "occidental" cuando éste entra en crisis.» Pero lo que no nos aclara son las razones por las cuales ha entrado en crisis ese modelo «occidental». Amando de Miguel demuestra una vez más que la sociología es una ciencia constructiva que intenta ayudar a la sociedad a corregir sus disfunciones, diagnosticando lo que en ésta marcha mal.

AVELINO LUENGO VICENTE

PIERRE GEORGE: *Población y Poblamiento*. Ediciones Península, Barcelona, 1973; 208 páginas. Ø13,5x20,5Ø.

Sin ánimo de molestar, empieza a resultar aburrido el afán de nuestros editores por bombardearnos con libros de «etología»: sabemos ya cuanto han escrito los ingleses, los alemanes y los americanos sobre las costumbres de los monos, los loros y las abejas. Sólo nos queda evitar que se apliquen en nosotros, los seres humanos, todo lo que se ha descubierto respecto al arte de amaestrar animalitos. El caso es que resulta agradablemente sorprendente encontrar un libro que trate de las personas. Este de Pierre George, geógrafo de la Universidad de la Sorbona, trata de ese tema, ya tan extraño.

La Geografía es una ciencia en trance de ser olvidada. Como otras muchas cosas que otrora fueron serias, ha sido sustituida parcialmente por el turismo y los concursos de radio y televisión. Este libro del profesor George —un libro modesto, introductorio y honrado— trata, además, de un aspecto de la geografía humana, que, a un nivel bastante bajo, se menciona mucho en las conversaciones populares: la población. Pero esas menciones populares no son nunca descriptivas y objetivas, sino desmesuradas e intencionadas: se habla de la «super»-población, por ejemplo, o de la emigración. Unas veces para justificar o para combatir a los partidarios del control de natalidad, y otras, para tratar de explicarse algunas injusticias. Por debajo, empero, de esas cosas, que son polémicas y, por ende, falaces, están los hechos. La información factual sobre los problemas demográficos es algo previo a los inmensos y aburridos camelos de Arnold Toynbee sobre las «ciudades», o a los esfuerzos del Banco Mundial por extender la píldora a lo largo y a lo ancho de Latinoamérica.

Es éste un libro «de texto», elemental y fundamental. No contiene ninguna idea que pueda ser considerada «brillante» o «audaz», ni pretende en absoluto resolver los problemas del mundo. Pero es muy probable que sea un libro necesario para andar por ese mundo, escribiendo, administrando o comerciando. Está dividido en tres partes: Conocimiento de la población —en donde se estudian las fuentes de la demografía y los hechos establecidos por la demografía—, Localización y movilidad de la población —en donde se describe

urgentemente la historia de los poblamientos rurales y urbanos y su actual estructura— y Población y economía —en donde se analizan con claridad y brevedad los problemas de la distribución geográfica de las rentas.

Un libro útil, en suma. Lo único que no puede entenderse es la necesidad de acudir a Pierre George para tal empeño. El «tic» editorial de las traducciones es tenaz. Porque lo cierto es que, sin añadir ni quitar una brizna de valor al trabajo, hay por lo menos treinta geógrafos españoles que habrían escrito lo mismo.

FELIPE MELLIZO



XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1973; 154 págs. Ø10,5x17,5Ø.

Dentro de la serie «Filosofía» de los Cuadernos Anagrama, aparece ahora este volumen de Rubert de Ventós, el joven jurista y filósofo catalán, hoy profesor de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Se trata de dos ensayos, ambos publicados ya en otros marcos. El primero, *Las utopías sensuales*, como colaboración en el libro-homenaje a Aranguren *Teoría y*

Sociedad (Barcelona, 1970), y el segundo, como ponencia en el coloquio de Castelldefels de 1972, sobre «Arquitectura y Teoría de los Signos», que el autor ha titulado *Las propuestas metodológicas*.

El pensamiento de Rubert de Ventós pertenece a una línea de actitudes intelectuales que, hasta hace muy pocos años, era sistemáticamente ignorada en nuestro país. Sería largo extenderse aquí para tratar de averiguar las razones, pero quede dicho, siquiera sea con urgencia, que la «carencia» de ese modo de pensar ha sido consecuencia directa de la difusa ideología sociopolítica imperante hasta, por los menos, los años iniciales de la década de los 50 y consecuencia indirecta, mucho más profunda, de la actitud tradicional del pensamiento español, con las excepciones que ustedes quieran: una actitud proclive al dogmatismo metafísico y ajena a las cuestiones metodológicas.

Eso ha cambiado o, en el peor de los casos, está cambiando. La preocupación reciente de los españoles por los problemas del lenguaje, el descubrimiento de los intrincados y sugestivos azares de la Lógica —si vale la paradoja— y la «intelectualización» de los problemas sociales, en cuanto expresión ética y política, constituyen hoy, si no el único, sí uno de los más importantes «caballos de batalla» de la joven Filosofía española.

En este ámbito de ideas se mueve Rubert de Ventós. Analiza, con gracia conceptual, aunque con cierta rigidez expresiva, las postulaciones utópicas —«mitos de bolsillo», dice— de tres grandes «gurus» de hoy, o tal vez de ayer: Marcuse, MacLuhan y Alexander. A Rubert le interesa el hecho de que llegaran a ser «mitos», y trata de averiguar, aceptando la hipótesis de su popularidad, qué elemento o elementos tienen las tres interpretaciones en común, para intentar inmediatamente su encuadre en una sistemática general de las utopías. El intento es serio. El resultado, aunque parcialmente discutible, sugestivo.

A mi juicio, el segundo ensayo es más agudo, mucho más original y desdichadamente breve: a mí, como lector, me habría gustado saber más y confío en que Rubert de Ventós extenderá sus ideas en algún otro trabajo. Se trata de una investigación semiológica, y esa sí que es una problemática de hoy mismo y de aquí mismo. Estamos viviendo —y Rubert lo ha visto, con cierto temblor— una cultura de los signos, que incapacita al hombre (¿intencionadamente?) para acercarse a las cosas. Así, eso que llamamos VIVIR no es sino una convención signica, un «juego», en el sentido de Wittgenstein. Yo me temo, como Rubert de Ventós, que en ese «juego», cada día más preciso y, ¿por qué no?, más divertido, estamos perdiendo aquello que, hace muchos, muchos años, era conocido como «libertad».

FELIPE MELLIZO



JOSÉ ACOSTA MONTORO: *Periodismo y Literatura*. Ed. Guadarrama, Colección Punto Omega, Madrid, 1973; Tomo I, 317 páginas. Tomo II, 327 páginas. Ø11x17,7Ø.

La problemática de las relaciones entre Periodismo y Literatura es ya clásica. La urgencia de una solución es, sin embargo, cuestionable y su búsqueda, por tanto, eludible. Pero el tema interesa y cualquier trabajo que lo aborde será siempre motivo de reflexión e incluso de polémica. La obra de Acosta Montoro, presidente de la Asociación de la Prensa de San Sebastián, posee, desde luego, la virtud de la seriedad y la garantía de la competencia, y acaso le falte un poco de espíritu combativo.

Acosta Montoro inicia su trabajo con un estudio de la comunicación. Su pensamiento es clásico y está expresado con claridad. Comunicación, en efecto, conlleva información y, consiguientemente, formación.

Luego, en un segundo capítulo, decisivo en el enfoque global del trabajo, el autor intenta encajar Periodismo y Literatura en el fenómeno de la comunicación. Es decir, para él la comunicación es también fundamental en el trabajo literario. Pero una afirmación así necesita fuertes matizaciones que Acosta Montoro elude. Por otro lado, se ve obligado a dibujar el Periodismo de manera muy amplia, con lo cual lo despoja un poco de su característica quizá fundamental: el ser, por encima de todo, un «oficio»; o sea, un trabajo reglamentado y ceñido a la fuerte dictadura de la «noticia». La Literatura, por el contrario, alberga, en cuanto arte, una gran dosis de anarquía.

Por razones de espacio y, posiblemente, de mera competencia personal, no es cosa de tratar aquí problemas tan arduos como Literatura y Comunicación o la objetividad periodística. Si quiero señalar, en cambio, que el tratamiento que Acosta Montoro da a su estudio de las relaciones entre Literatura y Periodismo se me antoja insuficiente aunque, ya he dicho, cuidado y responsable. Basar preferentemente un análisis del problema en el hecho, por



supuesto evidente, de la existencia de escritores que hicieron y hacen periodismo (o, al menos, escriben con asiduidad en los periódicos, lo que no es la misma cosa) creo que resulta escaso.

Sin embargo, como trabajo histórico y apoyatura bibliográfica, el libro se puede considerar excelente. Si la segunda parte, dedicada al análisis de la entrevista y el reportaje como géneros literarios, presenta algunos puntos de discusión, en razón de la idea básica que da pie a lo que se dice, la tercera es un importante y utilísimo compendio de la historia del periodismo mundial. Ya en el título de este apartado el autor advierte que se trata de una visión de conjunto, al cabo muy bien desarrollada y documentada. Naturalmente, po-

díamos volver a lo mismo: el hecho de que importantes escritores se encuentren censados en los prolegómenos, el nacimiento y el desarrollo de la Prensa, no basta para afirmar que Literatura y Periodismo son aliados y cómplices. Y esto, precisamente, llega a estar medianamente claro en la parte final de la obra, que ocupa todo el segundo volumen: la experiencia de escritores que hicieron Periodismo y se sintieron más o menos incómodos en él. Yo me atrevería a decir que una cosa queda más bien clara: Literatura y Periodismo se repelen. Sólo la aventura externa de los escritores parece demostrar lo contrario. Quizá Acosta Montoro debió titular su libro *Periodismo y Escritores* y enfocarlo abiertamente en ese sentido.

José Acosta Montoro, de cualquier modo, ha escrito un libro útil y de consulta obligada para estudiantes de Periodismo y estudiosos del fenómeno de la Información. Aquí, en España, andamos escasos todavía de obras accesibles sobre esta materia.

EDUARDO MENDICUTI

ALFRED MÜHR: *Los hijos rebeldes. Dos mil años de rebelión juvenil.* Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1973; 396 pp. Ø13x20Ø.

La rebelión de la juventud, si bien se ha dado en todas las épocas, no siempre ha apuntado de una forma correcta en la dirección de la Historia. Podemos afirmar que el adiós definitivo

al mundo de los viejos—pendiente desde los albores de la Humanidad—como fenómeno de nuestro tiempo, comenzó en Norteamérica, con los «Beatniks», aproximadamente durante la década de los 50. «Los tiempos están cambiando», dice Bob Dylan en una canción. Pero más bien es la juventud, como totalidad, la que indudablemente está cambiando, sin que se trate de un mero reto generacional. El cambio es de tipo ideológico. Supone, entre otras cosas, un rechazo en bloque de nuestra sociedad, un alejamiento del engranaje que rige al consumo, una ruptura con el acomodaticio panorama burgués, si bien el fenómeno no es siempre lúcido, y a veces ni siquiera coherente. Aunque el movimiento tiene sus vanguar-

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ BANDE: *Los cien últimos días de la República*, Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1973; páginas 323. Ø15x22Ø.

Del 24 de diciembre de 1938—comienzo de la ofensiva de Cataluña— al 1 de abril de 1939—final de la guerra española—: cien días. Ni uno más ni uno menos. Afortunadamente para el lector, si el libro termina en su momento, se despliega bastante antes de Nochebuena para hacerse comprensible. Estamos ante una magnífica obra, a las que nos tiene ya acostumbrados el coronel Bande, del Servicio Histórico Militar. Que en situaciones puramente militares fuera preciso, sería lo de menos. Al fin y al cabo cultivaría su oficio. De lo que aquí se trata, sobre todo, es de enfrentarnos con una serie de entresijos de la guerra, que en ese período son básicamente tres: las conversaciones Casado-«Burgos», la conspiración y golpe de Casado (paralelamente al frustrado de Negrín) y los raros y confusos episodios de Cartagena. Por supuesto, hay ya buena bibliografía y hasta monografías al respecto, sobre todo en lo que a Cartagena respecta. Pero el tremendismo bibliográfico de la guerra civil no surge tanto por sus baches y lagunas, que los hay, como por la catarata de documentación y testimonios contradictorios en situaciones determinantes. Pues bien, Bande se ha mostrado maestro en discernir entre tanto mare magnum. A veces, para salir airoso de estas pruebas hay que proceder más con la lógica intuición y deducción de un Sherlock Holmes que con el aparato del historiador. Si ambas cosas se refunden, mejor que mejor. Y esto es lo que encontramos en este libro.

Desmitifica el nivel de penetración comunista a lo largo del libro, sobre todo en el epígrafe «Antifascismo anti-comunista», en lo que a la masa popular refiere. La intervención comunista se demuestra en toda su paradoja. Los comunistas fueron los más brillantes organizadores, los antirrevolucionarios (o al menos no revolucionarios por excelencia), los que hicieron posible, con ayuda soviética, la viabilidad de la guerra, pero también su control por Moscú hizo que tuvieran que cambiar de política a partir de Munich, cuando Stalin trató, si no de acercarse a los alemanes, sí de no interferirlos ni inquietarlos más. Por todo ello, la política del «resistir» de Negrín era más verborrea que otra cosa a partir de entonces. El golpe de Casado simplificó las cosas; los golpistas tendrían que pechar con la derrota, en tanto que los peces gor-



dos del aparato comunista se irían traicionados e inmaculados. En este sentido cita a Madariaga, Juan López, Peirats, Castro Delgado, Alvarez del Vayo, Hernández, García Prados... y el inevitable Zugazagoitia. El coronel Bande no entra siquiera en la sombra de una polémica. Pero no deja de llamar la atención que apoye tanto sus tesis en el libro del último autor, publicado en 1940 y resucitado con otro nombre hace unos pocos años. Pues bien, en el prólogo que le pesa uno de nuestros geniecillos de anteojeas, no solamente no conjugamos los datos esenciales de la política de Negrín, sino que ni siquiera se han enterado de los párrafos esenciales del prologo y sufrido autor. Eso significa que, pese a testimonios apabullantes, no debe ser fácil escribir y llegar a conclusiones tan normales y lógicas como las que encontramos en este libro de Bande.

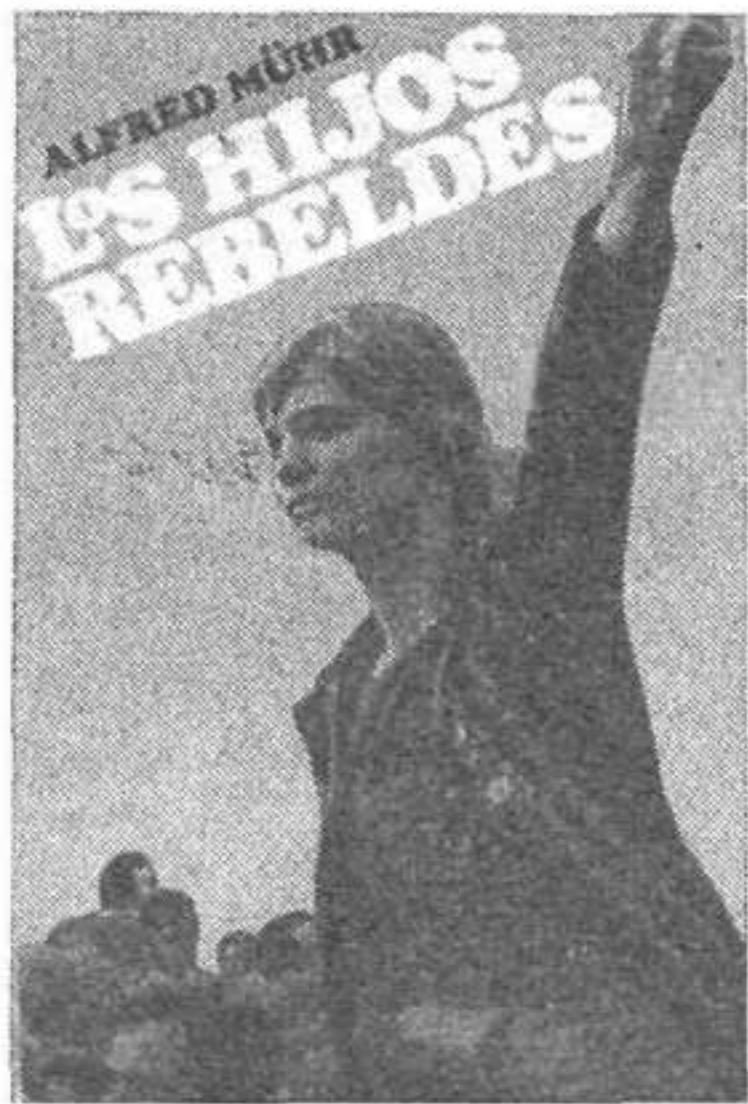
De la misma manera opera el autor con los otros episodios, más técnicos y menos recargados de entresijos internacionales o extranacionales. En tal sentido, si los comunistas querían su puente de plata, ¿por qué Barceló estuvo a punto de hacerse con el tinglado casadista, una vez evacuados los jefes? Una buena pista la da ya El Campesino, que se las tuvo que arreglar por su cuenta en Almería y por mar. Barceló no tenía siquiera su categoría. Los ajustes de cuentas, totales con el POUM en 1937, no habían llegado a tanto con los anarcosindicalistas. Ahora, en marzo de 1939, podía ser la ocasión. El origen de la decisión puede recaer en el mismo Barceló.

El libro da algún que otro flechazo sociológico (aparte de categorías) sociológicas más amplias, como el lamentable estado de la retaguardia republicana y la que podríamos llamar aparición de la neoquinta columna, más que reaparición de la inicial de 1936). Así, por ejemplo, el retrato que hace de la capital de Franco: «En política, Burgos ha estado siempre frente a todo ideal revolucionario. Ciudad eminentemente conservadora, sus gentes más avanzadas serían casi tildadas de reaccionarias en otras capitales». En tales condiciones la sangre vertida en Salamanca «al calor de la unificación» no llegaría a tal capital castellana. Tampoco lo que podría ser meramente anecdótico, pero en una situación clave, se le escapa al autor, como, por ejemplo, ocurre con la metamorfosis que sufrió el último parte de guerra redactado por el propio Generalísimo.

Lo que debería haber quedado claro de una vez para todas fue el decisivo papel jugado por Londres en nuestra guerra. Bande lo pone al descubierto, aunque sea indirectamente: «La actitud de la Gran Bretaña aparecía definida como esencialmente conciliadora, ante el temor de que el conflicto español se extendiera por Europa. No es que el presidente (sic) Chamberlain simpatizara con el general Franco, pero para él había algo peor que el triunfo franquista: el de «la otra España» (página 98). En cambio, en la página siguiente y referido a Francia, habría que matizar: «... aunque ya no gobernaba León Blum, lo hacía Daladier, a cuyo equipo gubernamental no inspiraba ninguna simpatía ni el general Franco ni su ministro de Asuntos Exteriores, general Jordana». Bueno, si por «equipo» se entiende el todo, posiblemente, pero si la clave del equipo la precisamos en el ministro de Asuntos Exteriores, Bonnet, entonces habrá que reconocer que la cosa cambia totalmente de sentido. Tampoco uno es partidario de hablar de III República al régimen destilado por la guerra, al menos hasta después de la no reincorporación de Azaña y las Cortes tras la batalla de Cataluña. Todo lo más de una II bis. Que el futuro decida la enumeración.

Tal es el magnífico libro que más que ensarzarse en operaciones militares sin dificultades, trata de diseccionar el modus operandi de la tramoya republicana, y lo consigue sobradamente. Seis documentos sobre las conversaciones Casado-«Burgos» van anexos, así como una selecta bibliografía que el autor utiliza en su libro.

TOMAS MESTRE



días, no todos consiguen encontrar la salida del laberinto. Así, pese a que las contradicciones que tratan de superar son parecidas, mientras la dirección es consecuente con sus ideas, la base no termina de salir de la confusión: ángeles o demonios, los jóvenes, o bien tratan de romper con los antiguos moldes, o bien sólo buscan nuevas y sofisticadas formas de disfrutar una realidad, en el fondo asimilada como inmutable. Porque en la juventud frecuentemente los extremos se tocan: anarquía, erotismo, pacifismo, aproximación a los textos revolucionarios o a las antiguas filosofías orientales, huida del dogmatismo, para caer a veces en otro tipo peor de dogmatismo: el de las drogas.

Lo que sucede en realidad es un enfrentamiento entre los que Alfred Mühr llama «los hijos de Karl Marx y los de la coca cola», y en medio de esto una masa amorfa que asume las influencias más contradictorias, aglutinándolas. Claro que también nos encontramos subculturas en las cuales la autenticidad y la farsa se confunden. Está, por ejemplo, la juventud que hace de la evasión superficial su único ideal. En el extremo opuesto se encuentra la juventud politizada que trata de ser un antídoto contra todo tipo de represión institucionalizada. En general, se da la paradoja de que si bien su procedencia es generalmente pequeño-burguesa, el movimiento que encabezan resulta en cambio extraordinariamente radical.

De esta problemática se ocupa el presente volumen, sin duda uno de los más exhaustivos sobre la misma, ya que se remonta incluso a las rebeliones de los jóvenes discípulos de Sócrates de hace unos dos mil cuatrocientos años. Con excelente estilo, este autor alemán nos va acercando a las actitudes de los jóvenes en todas las épocas, a sus deseos y sus frustraciones, al mensaje de sus maestros y de sus artistas preferidos. Trata de defender su protesta actual contra los errores más abultados de nuestra sociedad. En términos dialécticos, vendría a ser una especie de antítesis que posibilitaría la corrección de la tesis, no su superación. Porque de lo que Alfred Mühr trata en realidad es de canalizar el movimiento. Los estudiantes, viene a sostener, no luchan por el poder, sino por el perfeccionamiento de la democracia, para llevarla hacia sus extremos más puros. Su estudio resulta más coherente cuando expone las razones por las cuales la juventud se siente marginada, cuando critica a una democracia —la de los viejos— empeñada en negar sus propios principios. Esto se hace patente sobre todo en Alemania. El libro puede resultar útil a padres

y educadores, ya que les ayudará a comprender mejor las inquietudes y aspiraciones de esos hijos rebeldes que se les escapan de las manos. La obra consta de tres partes. En la primera, aborda la presencia de la juventud en la historia mundial. En la segunda, estudia sus «ataques y presiones» en todas las épocas. En la tercera, trata de demostrar que por razones económicas la juventud equivale a una tercera clase social. Por último, hay que señalar que los aspectos más candentes del problema Alfred Mühr los deja sin analizar.

AVELINO LUENGO VICENTE



FERRAN SOLDEVILA: *Sintesis de la historia de Cataluña*. Destino, Barcelona, 1973; 282 pp. Ø17,4 x 24,8Ø.

Fue Fernando, o Ferran, cual gustaba nombrarse, el último historiador de la escuela romántica catalana en la feliz expresión del llorado maestro y amigo profesor Vicens y Vives. Cualquiera que puedan ser los criterios sobre su importante y bien trabajada obra, interrumpida por su muerte en 1971, es indudable que esta magnífica *Sintesis* que la editorial barcelonesa nos ofrece —traducida del *Resum* que publicó en 1956— significa ese regalo que únicamente pueden ofrecer a los lectores quienes han acreditado durante una fecunda existencia de estudio y de pasión por las cosas y los hombres del Principado de la Corona de Aragón, la dedicación continuada e intensa que este concienzudo archivero demostró ya desde 1922 como colaborador de su maestro Valls-Taberner en otra historia del mismo país español, reeditada por nuestro Consejo de Investigaciones en 1955, jalonada con su monumental historia de Catalunya (dos ediciones, primera en 1934 y segunda en 1962), y tal vez culminada en la dirección de la *Historia dels catalans*, terminada de aparecer en 1964. Fecundo proceso, constelado de eruditas y atildadas monografías que le conceden amplísima autoridad y garantía para deleitarnos con un espléndido compendio de este a quien tan soberbiamente ha definido el investigador Mercader Riba («Hispania» 1963) como un «historiador político, con sus criterios propios, apasionados a veces, pero honestamente sostenidos siempre sobre una sólida plataforma científica». Fino y atildado, poseído —dirá el profesor Solano Costa— de un enamoramiento casi iracundo por Cataluña, nos dona, en esta estupenda edición de Destino, un libro pulcra y soberbiamente impreso, con excelentes reproduc-

ciones ilustrativas —cierto que siempre gustó Soldevila, cual vocacional bibliotecario, del buen ropaje impreso, como lo demuestra esta obra y antes su *Historia de España de Ariel*—, que será sin duda una pieza escogida y consultada en los anaqueles de los buenos lectores catalanes y en las estanterías de los aficionados al pasado. Pues resulta cierto —y Sánchez Alonso ya lo recalca— que Cataluña tiene especial interés (histórico), superior al de otras regiones, «tanto por su privilegiada y estratégica geografía», que tanto le permite influir en el conjunto de la nacional historia hispana como en la calidad de algunos de sus hombres y de su conjunto social, emprendedor y laborioso, para que su conocimiento nos sea sustancial para la cabal comprensión del pretérito español. Por ello, este excelente y bien trabajado libro —que, repetimos, representa copiosísimas lecturas y personales indagaciones— puede servir a todos, jóvenes y maduros, para captar perfiles del pasado y precisiones de concepto, en los que —sin dejar de tener en cuenta cuanto hemos afirmado más arriba— a veces no bien sabidos y en todo caso pletóricos de posibilidades de interpretación cuando no de alimento informativo. Logra plenamente en sus densas páginas —no olvidemos que en las mismas sintetiza estudios mayores o pormenores monográficos— conseguir la impresión de resurrección del pasado —que tanto persiguió en su conjunto historiográfico y literario— de modo que quienes lo lean obtendrán —como su hermano Carlos declaraba en 1935— apreciar que «la capacidad de lectura es hoy por hoy un índice seguro de la capacidad de civilización».

A lo largo de veinticinco capítulos explanados en amplias explicaciones, va trazando su condensado, pero bien expresado relato, que abarca desde «Las tierras catalanas» en el primero de ellos —con la obsesión de conceder al Principado perspectivas y alientos de «nación»— hasta el «Reinado de Alfonso XII y minoría de Alfonso XIII», con expresivas pinceladas del panorama político y social de aquella dinámica y trepidante región, a fines del siglo XIX y primeros años del XX. Una bien escogida «bibliografía» y bien confeccionados índices, onomástico y general, completan el texto, en el que, cual hemos ya dicho, se intercalan bien seleccionadas láminas. Un libro de consulta, de «ambientación», un producto de prolongadas y concienzudas investigaciones, un resultado bien traducido del catalán por María Luz Morales, de una vida de trabajo —y hasta de pura pasión partidista— en el que resplandece la seriedad, la laboriosidad y el entusiasmo por la «gaita y por la lira» de un buen historiador, no ha mucho desaparecido. Todo ello servido en el buen embalaje con el que sabe presentar sus textos la barcelonesa Ediciones Destino.

NAVARRO LATORRE

HUGO ASSMANN: *Teología desde la praxis de la liberación*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1973, 272 págs. Ø15,5 x 23Ø.

«Hay que destetar de Europa la teología latinoamericana», se dice en una página del libro que comentamos. Hugo Ass-

En el próximo mes de febrero aparecerá en las librerías inglesas —editado por Robert Hale— un libro que interesará —sin duda— a cuantos vengan desde las Islas Británicas a pasar una temporada entre nosotros. Su título: *Why not live in Spain?* Autor del libro es John Reay-Smith, un abogado, ya jubilado, que vive en nuestra Costa del Sol.

«Creo —dice— que dentro de cada hombre agotado y archiatreado hay un hombrecillo que sueña con el sol.»

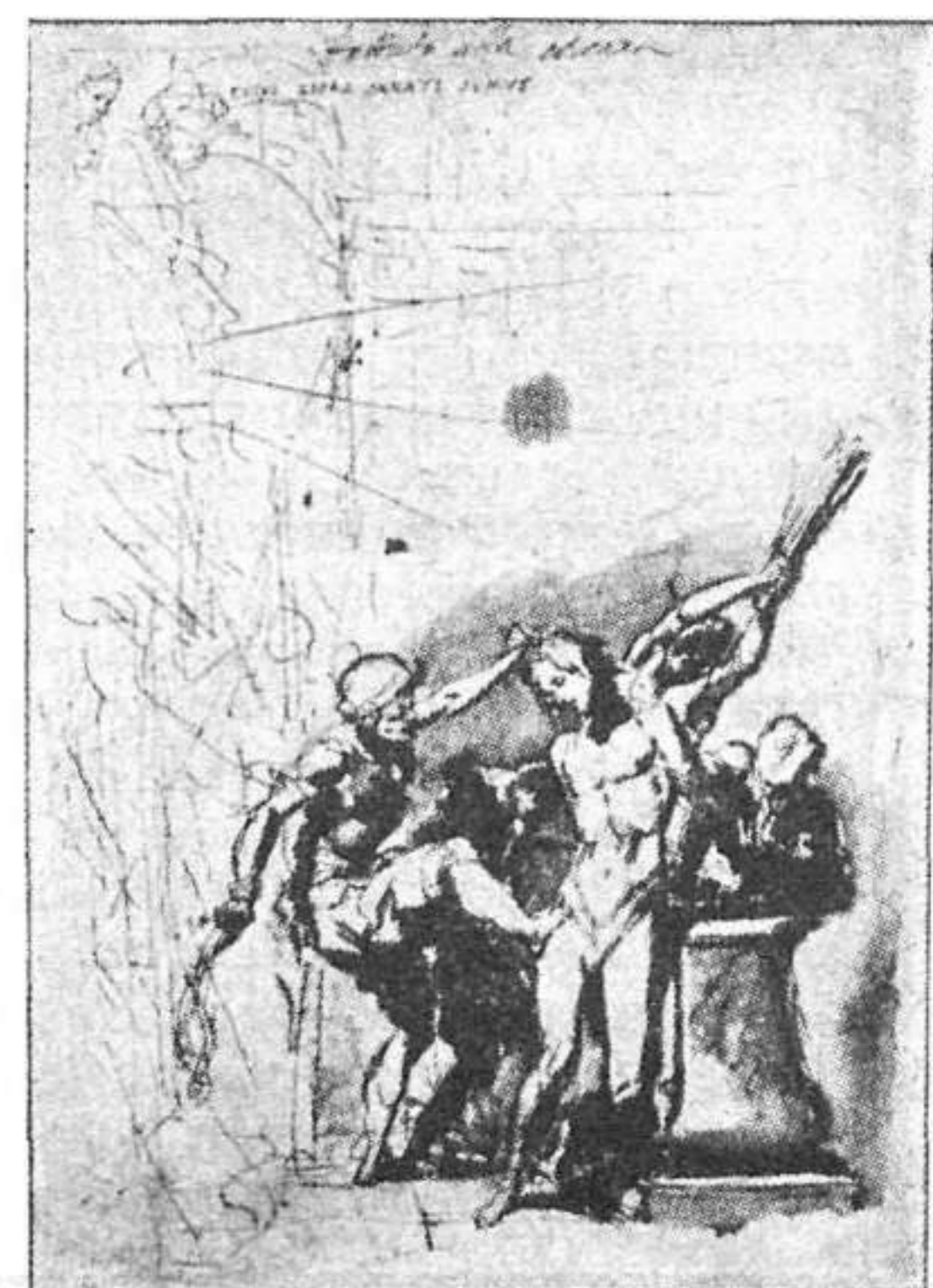


Libro práctico, en sus páginas se exponen y solucionan los pequeños problemas con los que se encuentra quien quiera fijar su residencia en España, desde el presupuesto familiar hasta cómo obtener un carné de conducir. Ilustrado con mapas, es lectura obligada para cuantos ya están «soñando con el sol».

Próximamente también aparecerán en la misma editorial dos novelas con tema y personaje español: *The Princess from Spain*, en

mann es uno de los grandes teólogos latinoamericanos del momento actual, comprometidos en la creación de esta nueva Teología de la liberación, propia del contexto social, político, económico y religioso de dependencia en que viven los pueblos del subcontinente americano. Y quieren liberarse hasta de una teología que ha colonizado su mismo pensamiento.

Aunque parezca tener algún punto de referencia con la teología política de Metz o la teología de la esperanza de Moltmann, el planteamiento de la reflexión latinoamericana es otro. Es otro también su punto de partida y su lenguaje. El mismo título del libro que comentamos: *Teología desde la praxis de la li-*



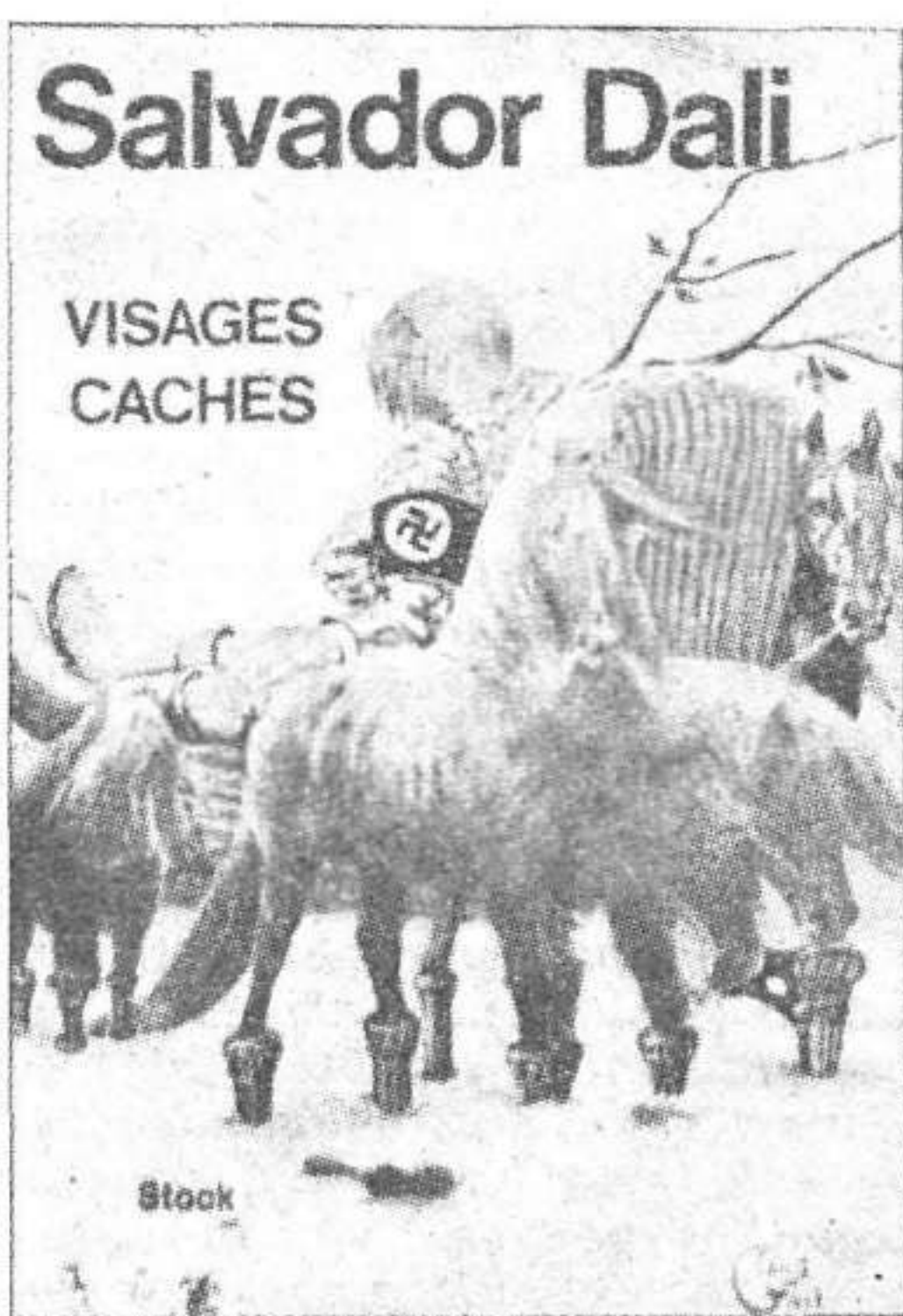
LIBROS DEL MUNDO

la que se cuentan las fortunas y desgracias de Catalina de Aragón, y Navarre's Mistress, dedicado a Enrique de Navarra.

La editorial norteamericana The Devin-Adair Company va a publicar una nueva edición de un libro clásico —y bastante olvidado— sobre nuestra guerra civil: Spanish Rehearsal, de sir Arnold Lunn, que ya publicara Sheed and War.

Justificando su reedición precisamente por el olvido en que ha caído y por tratarse de un libro con enfoque radicalmente distinto de cuantos se editaron en su tiempo, la editorial destaca que sir Arnold Lunn no se dejó ganar por la propaganda republicana, que fue testigo directo de cuanto narra en sus páginas, y uno de los pocos que, en su tiempo, vieron nuestra guerra como inevitable prólogo de un conflicto mundial.

Stock, editor francés, acaba de publicar una novela escrita por Salvador Dalí: Visages cachés. El autor, a modo de explicación, dice que «desde 1922, el gran poeta que fue García Lorca me había predicho que estaba destinado a ejercer una carrera literaria y me había dado a entender que mi porvenir estaba justamente en la "novela pura". ¿Por qué he escrito esta novela? Porque encuentro tiempo para hacer cuanto quie-



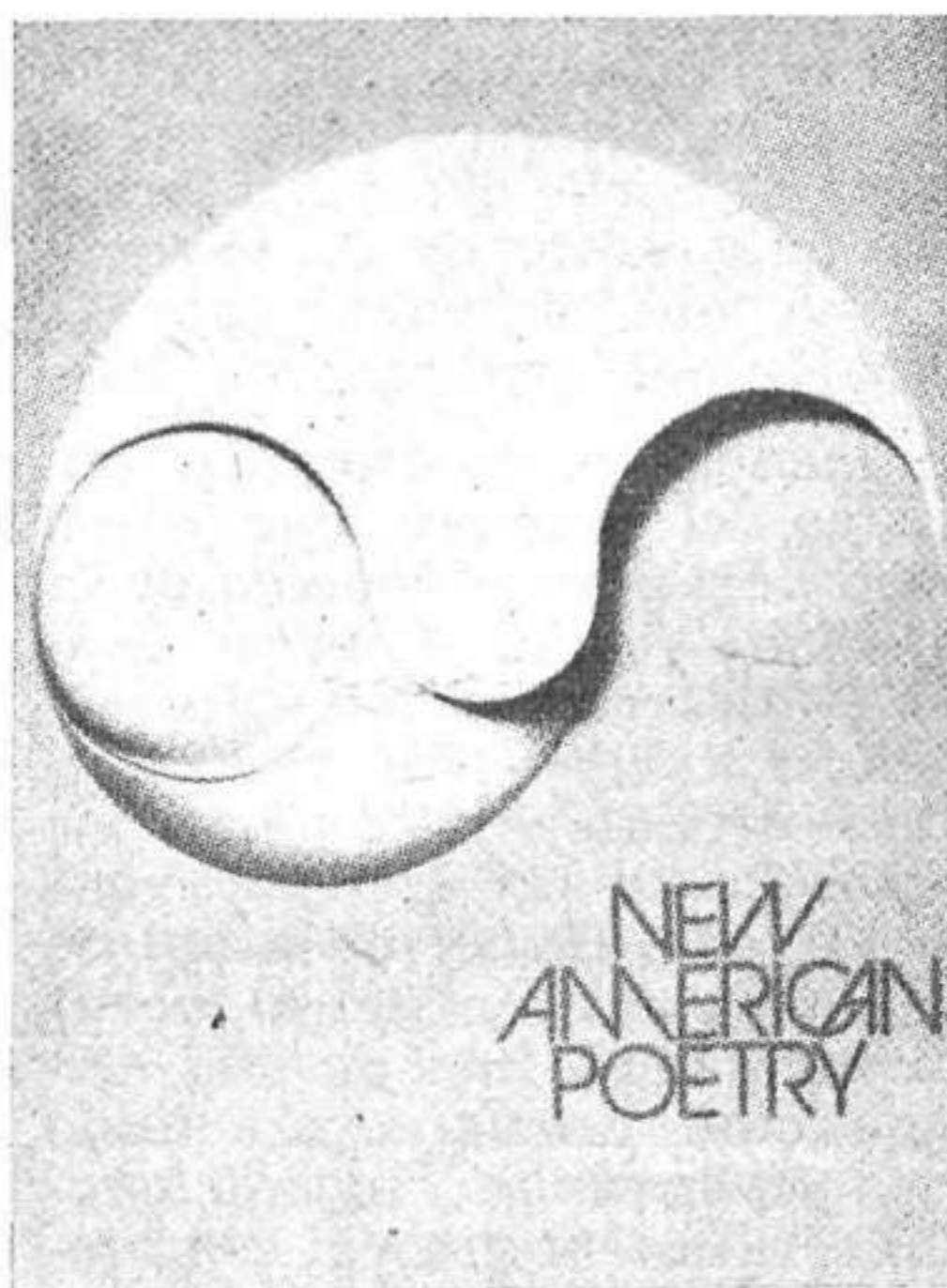
ro y porque quería escribir esta novela...; porque es más interesante, en lugar de copiar la historia, anticiparla y permitir que ésta copie lo mejor que pueda lo que uno ha inventado... Porque he vivido día tras día la intimidad de los protagonistas del drama de la Europa de la anteguerra, les he seguido en su emigración a través de América y me era fácil imaginar su retorno».

McGraw-Hill Book Company, la editorial más importante del mundo, tanto por número de títulos publicados como de ejemplares

lanzados al mercado, acaba de editar, en castellano, un libro interesante: Latinoamérica, sus culturas y sociedades, del que es autor H. Ernest Lewald, catedrático de Estudios latinoamericanos y profesor de Lenguas románicas en la Universidad de Tennessee.

Adopta Lewald un punto de vista antropológico-cultural para presentar un panorama bien estructurado de la actualidad latinoamericana, atendiendo a las culturas, superando las tradicionales barreras geográficas y políticas.

Otro libro interesante de la misma editorial: New American poetry, antología de Richard Monaco, en cuyas casi doscientas



páginas aparecen poemas de los poetas más innovadores y de las escuelas más avanzadas dentro del panorama literario norteamericano.



Oxford University Press ha editado The Templars in the «Corona de Aragón», del que es autor A. J. Forey; un libro denso y extenso —510 páginas— sobre un tema controvertido. El libro está ilustrado con mapas.

Recordemos que esta misma editorial publicó un libro ya clásico entre los estudiantes ingleses: The civilization of Spain, de J. B. Trend.

L. S.

beración nos dice que no se trata de una teología especulativa.

Parte esta teología de la realidad latinoamericana, una realidad de dependencia múltiple de la que hay que liberarse. «El teólogo latinoamericano —dice al autor— experimenta una soledad casi omnimoda en lo que se refiere a ayudas para mantener ligados los puentes con las referencias cristianas del pasado..., ya que se trata de una conciencia "apostasía" de los idealismos teológicos del pasado y de los actuales.» Estamos, pues, ante una teología nueva, comprometida y rebelde, que toma partido y que se coloca al servicio de grupos identificados como grupos de vanguardia en el proceso de liberación. Una reflexión que tiene sus raíces en los acontecimientos históricos, en la actualidad de los países dominados de Suramérica.

En esta línea de la praxis, su lenguaje es también nuevo. Sus términos pretenden expresar nuevos contenidos. De aquí el miedo de estos pensadores a que otros teólogos europeos o norteamericanos empleen sus expresiones para indicar otros contenidos distintos a los suyos, lo cual significaría no haber captado su pensamiento o plagiar un léxico para adulterar luego el producto.

La orientación latinoamericana de la teología es inversa a la orientación europea. Con el pesado fardo de la tradición escolástica, la especulación europea brota de principios abstractos y crea un andamiaje de ideas para aplicarlas luego a lo concreto. Es una teología deductiva. Los lati-

noamericanos, en cambio, quieren zafarse de todo idealismo para partir de la realidad concreta que viven, del compromiso con el mundo y con el hombre, y de la «práctica», para remontarse a la teoría. Declaran, pues, el fin de toda «logia» que no sea «logia» de la praxis.

De acuerdo con su contenido analítico y su eje semántico, una teología de la liberación seguiría este camino: «Denuncia de la dominación, percepción de los mecanismos de dependencia, crítica al desarrollismo, oposición al sistema económico capitalista, ruptura con el injusto desorden establecido...»

El libro de Hugo Assmann consta de dos partes bien definidas. La primera, más estructurada y homogénea; más heterogénea, la segunda, en la que inserta conferencias y ejemplos concretos, tales como los de Chile y Brasil.

Me parece que la primera parte Teología desde la praxis de la liberación es de importancia capital para la historia de esta teología. En ella se ponen las bases de la misma, se analizan sus motivaciones, se hace un estudio histórico y se crea una metodología. La segunda parte, «Ejercicios políticos de fe», es más desigual, aunque tiene capítulos magistrales, como «Evangelización y liberación».

Los teólogos suramericanos —Hugo Assmann es tal vez el más representativo— están aportando a la Iglesia un nuevo estilo de pensar y con un lenguaje profético. Corren el peligro de no ser bien entendidos y hasta

mal traducidos e interpretados por los defensores de la «ortodoxia» o del statu quo, como de hecho está sucediendo.

Desde un punto de vista estilístico y literario, el libro está escrito en un mal castellano, que hiere los oídos de un mediano lector, con abundancia de galicismos. No me refiero a expresiones suramericanas.

Muestra Hugo Assmann una clara simpatía por el futuro. Es índice de ello la cita de Joao Guimaraes, que encabeza la obra: «Nada devora mais que o horizonte.» Dios —dice Assmann— es provocativo, esto es, llama hacia adelante, y sólo se lo encuentra como el que marcha con su pueblo en una constante desinstalación. De ahí la continua interpretación profética de las llamadas de Dios a través de los hechos históricos y políticos.

Es de agradecer la teología de estos pensadores que nos abren los ojos al futuro con la intención de liberar a sus pueblos de la opresión y de guiar al hombre al descubrimiento de Dios, que va hacia adelante.

RAFAEL ALFARO

KANDINSKY: De lo espiritual en el arte. Introducción por Max Bill. Barral Editores, Barcelona, 1973; 122 pp., 8 láminas. Ø12x18,5Ø.

La búsqueda constante de una mayor libertad expresiva de los medios plásticos, preconizada ya en el siglo XIX por los macchiaioli, los prerrafaelistas y personalidades como Cézanne, Van Gogh,

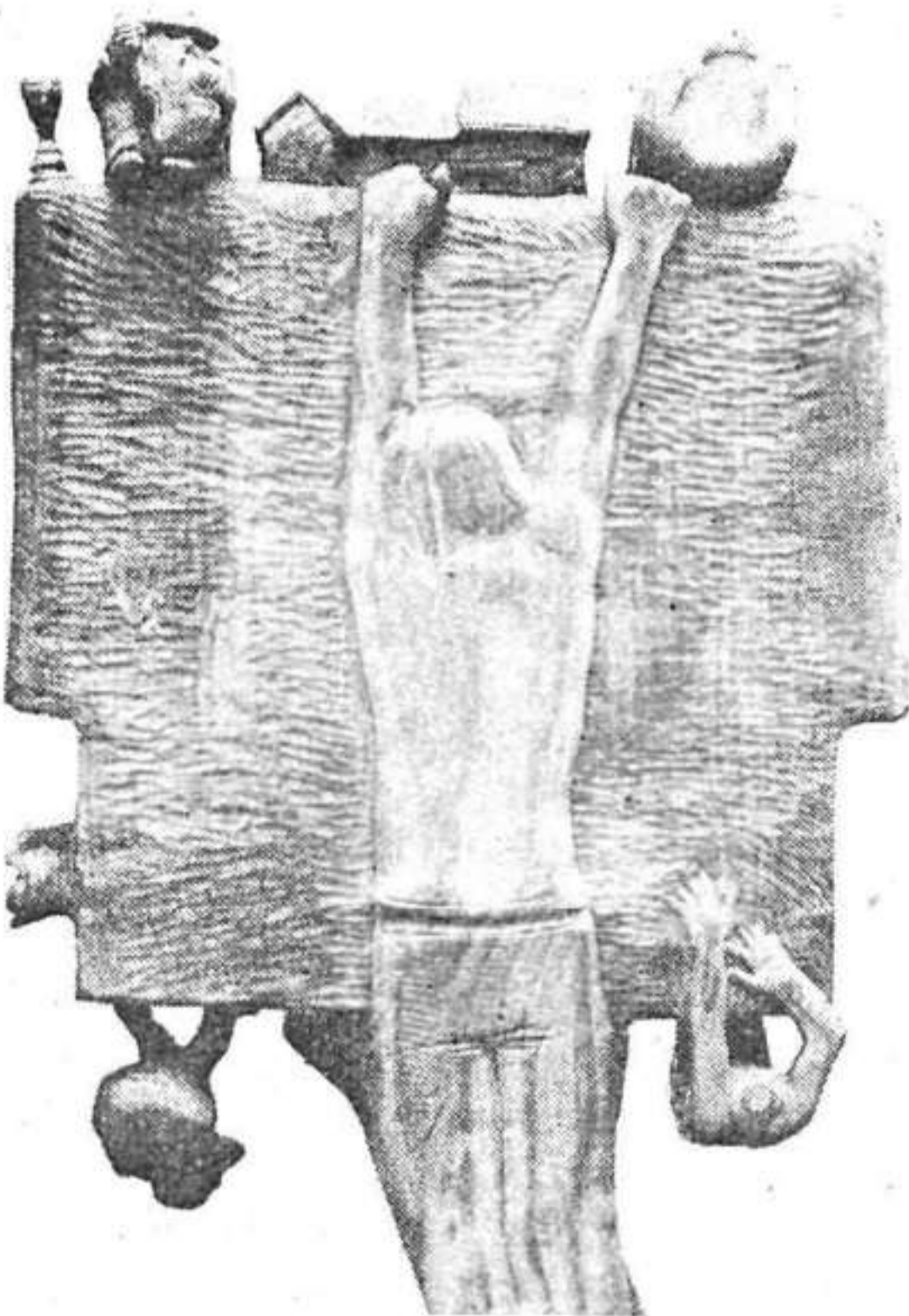
Gauguin, etc., va a gestar el cambio producido en el panorama artístico al iniciarse el siglo XX. La nueva centuria va a nacer acunada por un deseo de romper con todo lo anterior, de arrojar moldes al suelo y levantar una nueva expresión más adecuada a la época. De esa forma, los diferentes movimientos darán, cada cual a su modo, un paso hacia adelante en la progresión hacia una entera libertad de la sensibilidad artística. Así, los Fauves pondrán como meta de sus aspiraciones el obtener la libre combinación de los colores puros; los futuristas querrán transmitir al espectador la idea del movimiento que captan en la vida cotidiana, los cubistas plasmarán sus visiones de la realidad mediante análisis geométricos; los dadaístas, empleando materiales nuevos, etc. La idea de abandonar la servil imitación de la Naturaleza los une. Ya no es necesario reproducir con la máxima exactitud todo aquello que percibimos externamente; porque un nuevo invento se ocupa de ello: la fotografía.

Kandinsky es un luchador más, que busca ante todo la captación de lo espiritual en las formas. Sus textos son el resultado de múltiples experiencias, tanto internas como externas, ya estén integradas en su personalidad o en el entorno que le rodea. Concretamente De lo espiritual en el arte responde al planteamiento del cambio artístico en todos los niveles. El artista se preocupa del espectador, del creador, de la obra de arte, de la progresión necesaria de la sensibilidad. De

esta forma nos expone cómo la vida espiritual es el resultado de un movimiento lento que se proyecta hacia adelante y hacia arriba, y en el cual participa la sociedad. En este progreso, la comunidad está dirigida por el verdadero «artista» que, ciego y sordo a las enseñanzas recibidas, sólo escucha el ritmo impuesto por la necesidad interior. Sobre él recaen los tres principios base de esta necesidad. Debe expresar en primer lugar lo que le es propio; en segundo, lo que es inherente a la época en que vive, y en tercer lugar, debe servir al arte y expresar lo que le es propio al mismo arte. Para lograrlo dispone del lenguaje de las formas y de los colores; que apoyándose mutuamente matizan la expresión externa de la interioridad. El empleo de estas formas elegidas libremente basándose en la intuición condicionan la composición en la medida que puede condicionarla las diversas modificaciones formales, ya sea en término general o a título particular. De igual modo lo condicionan los colores, los que Kandinsky ha realizado las tres parejas dantonomías que se han hecho clásicas en la nueva estética: el contrapunto de calor-frío, claridad-oscuridad, quietud estable-inquietud, que hacen vibrar al espectador que lo contempla embargándole de diferentes emociones.

La repercusión de su obra ha sido inmensa, ya que ha puesto el primer peldaño para la posterior escalada a cumbres más y más elevadas dentro del campo de la pura abstracción. Sus textos permanecerán porque tuvo la virtud de poseer una mente abierta a todas las novedades que se producían. Su carencia de dogmatismo ha quedado patente al afirmar: «... donde hoy se halla el vértice más alto, estará "mañana" la próxima sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice más alto y resulta un disparate incomprensible al resto del triángulo, "mañana" será contenido razonable y sentido de la vida de la segunda sección.»

M.^a AURORA G.^a FERNANDEZ



RUBEM A. ALVES: *Cristianismo, ¿opio o liberación?* Ediciones Sigueme, Colección «Verdad e Imagen», núm. 33, Salamanca, 1973, 254 págs. Ø12x19Ø.

Muchas cosas dice Alves en su libro; pero sobre todo podríamos hablar de una desmitificación del lenguaje teológico, de un des-enmascaramiento de retóricas insulsas y, sobre todo, de una firme

búsqueda de la libertad. Su título original es *A Theology of human hope*, publicado en 1969 por Corpus Books, de Washington, y traducido, para su publicación en castellano en 1973, por Angel García Fluixá. Muy probablemente su publicación original en inglés se debe a que Alves, que nació en Brasil el año 1933, hizo estudios en el Union Theological Seminary, de Nueva York, además de en el Seminario Teológico de Sul, en Campinas, y sobre todo a que «este libro fue escrito originalmente como una disertación doctoral», según nos explica el presentador, quien agrega que «por eso es presumible que se tuviera que amoldar a las prácticas caprichosas que todavía traban y hostigan al estudiante de religión o de cualquier otra materia». Pues bien, seguramente por esta tesis Alves, desde 1968, es doctor en teología por el Princeton Theological Seminary. Es, además, director de «Estudios sobre Iglesia y Sociedad en América Latina» y profesor de fundamentos filosóficos de las ciencias sociales en la Universidad de Sao Paulo. Esta es su primera obra y, en síntesis, se puede decir que forma parte importante de la teología moderna que propugna por la liberación del hombre.

Al menos en América Latina, creo yo, el primero que abrió brecha hacia una «Teología de la liberación» fue el peruano Gustavo Gutiérrez Merino. Antecediendo a su libro, fueron primero sus artículos y conferencias los que dieron las «perspectivas» (que es como Gutiérrez tituló la primera edición de su obra) para la sustentación de una clara posición cristiana orientada hacia el «cambio» y condicionada históricamente por el compromiso humano, y «metafísicamente» por la esperanza. Pero esta esperanza ha ido adquiriendo un sentido cada vez más histórico y relacionándose directamente «también» con el aquí. De esta manera Libertad y Esperanza se volvieron, dentro del lenguaje teológico actual—cada vez más claro y sencillo—sinónimos o, al menos, de casi idéntico significado. De aquí parte también el que se cambiara la despectiva etiqueta impuesta a los países de América Latina de «países subdesarrollados» por el tan significativo y radical término de «países en vías de liberación».

Dentro de este marco en que se desarrolla, vive y vibra este libro del teólogo protestante brasileño Rubem A. Alves, sobre el cual resultan, sin embargo, un poco exagerados algunos de los comentarios que hace el presentador Harvey Cox, su colega norteamericano, autor entre otros de *La ciudad secular* y *La fiesta de los locos*. Dice Cox: «El tercer mundo de forzada pobreza, hambre, impotencia y creciente enojo ha encontrado una resonante voz teológica.»

Es cierto que con Alves el tercer mundo cuenta con otra, una más, resonante voz teológica. Este libro así lo demuestra. Y esperamos que no se considere como restarle méritos el afirmar que no es la de Alves ni la primera, ni la más, y es de desear que, ni la última. Lo justo, en todo caso, hubiera sido decir que con Alves se enriquece esa «guerrilla» de teólogos del radicalismo, de la esperanza, de la liberación, del amor y de la revolución con que actualmente cuentan los desheredados de la tierra, los marginados y oprimidos del

tercer mundo; pueblos éstos para los que la «Teología de la esperanza» y/o «Teología de la liberación», es más correctamente calificable de «Teología de la revolución», términos los tres con que se suele calificar a esta «nueva» forma de teología en la que la liberación del hombre aquí es su principal objetivo y característica. Pero, continuando con el tema que nos ocupa, resulta, a veces, demasiado parcial y «cariñosa» la introducción de Cox y melosa e inoportuna cuando utiliza la presentación de esta obra, para hablar de las suyas, en aras de la de Alves ciertamente, pero lo cual es igual a que en aras de las suyas también. A la vez resultan demasiado rebuscadas y forzadas las aparentes críticas a determinados aspectos del libro, como, por ejemplo, cuando evidencia su muy cierto e incomprensible falta de «ecumenismo», para luego, de alguna manera, justificar de inmediato esos «errores». Es absolutamente comprensible y compartible el entusiasmo de Cox por este libro, pero no en esa forma, ni por esa vía tan «separatista» y excluyente, por la que el mismo Cox no logra ser «un poco más "ecuménico", en el sentido de haber utilizado más recursos de fuera de la tradición protestante.»

Sin embargo, hay que aclarar aquí que no se trata de mediatizar el esfuerzo que estos hombres han hecho dentro de la teología, ni de desestimar los méritos, justamente adquiridos, de sus respectivas obras. Es sólo enfocar el único aspecto que nos ha parecido negativo en ambos y que adquiere mayor relieve por el tema que tratan y por el compromiso que ya han demostrado dentro del cristianismo. Un compromiso, ciertamente, no meramente retórico.

LUIS ROCHA

cas, espoleado por su necesidad de aproximarse hacia los postulados del marxismo, para tratar—dice el autor—de superarlo.

El presente volumen reúne una serie de escritos antológicos de toda su obra diseminada por las principales revistas especializadas o como ponencias para congresos panamericanos. En 1965, coincidiendo con su estancia en nuestro país, escribió para *Revista de Occidente* el ensayo «Iberoamérica en la historia universal». Otro trabajo suyo publicado en España es *Historia de la Iglesia en América Latina*, editada por Estela (Barcelona, 1962) y reeditada por Nova Terra (Barcelona, 1972).

A raíz de su vuelta al continente americano, comienza la segunda etapa del autor, marcada por su trabajo «La antropología filosófica. Fundamento teórico del servicio social en América Latina», presentado como ponencia,



ENRIQUE D. DUSSEL: *América Latina: Dependencia y liberación*. Colección Estudios Americanos. Fernando García Cambeiro, editor, Buenos Aires, 1973, 230 páginas Ø15x22Ø.

Enrique Dussel, joven pensador argentino, cursó estudios universitarios en su país y después en Lovaina y La Sorbona. Continuos viajes por el extranjero han contribuido a enriquecer su acervo cultural. El distanciamiento de su realidad le ha permitido entreverla con más objetividad. «Descubrí a América Latina—escribe—paradójicamente en Europa, más exactamente en España.» Además de sus estudios de Filosofía y Teología, hay que destacar, de entre sus datos biográficos, sus estadías en los kibutzim de Israel, de obrero en Nazaret, de estudioso de la Teología en París, Münster y Mainz. De formación europea y buen conocedor de la izquierda hegeliana, se dedica desde hace algún tiempo a realizar investigaciones de tipo antropológico y teológico sobre la situación latinoamericana, desde un punto de vista cristiano y dialéctico. Con un oído atento a la voz de los pobres y de los oprimidos, rastrea las distintas formas de alienación que reviste el hecho y el modo de ser americano, para poner sus logros en consonancia con una fe cristiana, comprometida en su totalidad, que le lleva a una actitud crítica hacia los actuales sistemas de propiedad, o hacia el imperialismo y la opresión social, más allá de la línea de las últimas encicli-

en 1968, ante el VI Congreso Panamericano de Servicio Social, y recogido en la presente antología, que supuso la superación de su pensamiento ontológico, aunque propiamente esta superación comienza a manifestarse a partir de 1971, y está caracterizada por sus investigaciones acerca de la metafísica del sujeto y la liberación, las distintas formas de alienación y de opresión, sobre todo en la mujer, y por la puesta en práctica de un método analéctico para aproximarse a la comprensión de la filosofía latinoamericana, la teología de la liberación y la fe cristiana y el cambio social. A esta época pertenecen sus más importantes libros: *La dialéctica hegeliana*, *Para una ética de la liberación latinoamericana* y *Caminos de la liberación latinoamericana*.

El presente volumen recoge, por una parte, sus reflexiones antropológicas y, por otra, sus reflexiones teológicas sobre Latinoamérica, simultáneamente correspondientes a sus dos épocas. Se enfrenta al ser y al destino de América, insertándola en el pasado histórico y señalando la urgencia y problemática de su liberación. Con profunda autenticidad, trata de hallar su pensamiento propio, a través de los diferentes aspectos y momentos de la realidad. Trata de abrir camino a un modo de pensar independiente, sustentando en la religión sus asertos, lo cual le lleva inevitablemente a asumir una postura reformista, recogiendo la herencia evangélica del pasado colonial.

AVELINO LUENGO VICENTE

que aprendió de tirarse en los paracaídas, nos trae del monte mejor resultado.

El desvelo del vecindario cruza la calle. Los murciélagos merodeadores se encuentran su territorio de media noche invadido de seres extraños.

—¿Se sabe algo?

—La busca que guiaba Juanjo el de los paracaídas también ha vuelto..., ¡y nada!

—Pueda ser que el muchacho se entrapara en un cepo de zorros.

—O se ha sumido en la sima del Cañaveral, que tiene una garganta que se traga los pies, y un aire bebido.

—Si me dan lo que pido, a lo mejor yo mismo recobro al Girasol...

—¿Y cuánto pides, tonto Muselina...? ¿Un millón o la dehesa del Duque?

—¡Un caballo y una coronaaa...!

—Y un vestido de rey.

—¿De copas o de oros...?

—De Oriente; y todos los juguetes que hay en el escaparate de la tienda de Bienvenido.

—¿Y qué harás tú con la corona y la quincalla?

—Dándome que me deis la presencia y la apetencia, yo seré capaz de echarle el miao al Girasol, que se perdió por salir a esperar a los Reyes.

En la sala del palacio de don Juan, «que en el Ayuntamiento te quedas tieso», discuten los dueños de cultura: el párroco, los maestros, el telegrafista y los propietarios de agricul-

tura: don Juan, don Sixto, don Felipe.

—¿De qué va a servir al tonto Muselina tanto paquete, tanto lujo y tanto abalorio?

—Y por intentarlo, ¿qué se pierde?

—Si, un suponer, se le estropean las galas al rey Muselina, ¿quién responde?

—Que responda el arca municipal.

Las chimeneas, centinelas sobre los tejados, disparan sin cesar sus humaredas contra el agua nieve que invade el pueblo.

Con atavío real: túnica de la Cofradía de San Alberto, capa del capitán árabe de los moros y cristianos, cetro en la diestra, y en la coronilla la corona cedida por el San Luis del convento, cabalga el rey Muselina, caballero en caballo bayo que lleva jaez de gala de la romería de San Antón y dos faroles lucientes, uno a cada lado, uncido al arzón.

Las alforjas parroquiales de pedir y llenar el día de la Patrona van a la grupa del real trote, prestadas por el señor cura y aprovisionadas por el tendero Bienvenido con trenes, y balones, y plumas de piel roja que relucen a la luz de los dos faroles.

Y a la mañana siguiente Benito el Girasol decía:

—Yo estaba atascado y tiritando en la viña... Pasaron primero unos bandidos con escopetas..., y yo me amagué entre las cepas, sin respirar... Luego vi una luz..., y vi un caballo..., y vi otra luz, y en medio, el rey... Pues yo di voces, lo llamé y...

pliegos sueltos de **La Estafeta**

54



EL REY MUSELINA

por MELIANO PERAILE



—¡Holaaa, ciegoo!

—No le llames ciego, que no le gusta y entonces saca la honda y se lía a cantazos que nos escalabra.

—¿Y cómo te atina con la honda, en no viendo?

—A lo mejor, Dios le ha dejao una rendija para ver.

—¿Y por qué te conoce si le dices «¡Hola, Marcial!».

—Pues porque ve con el oído.

—El más amigo del ciego Marcial es el tonto Muselina. Siempre andan juntos.

—Menos cuando el tonto Muselina está en los patios y el ciego Marcial está en las esquinas: el tonto, ¡venga a resollar sacando agua de los pozos!, y el ciego, ¡venga a pregonar lo que se vende y lo que se ha perdido!

—Sí, pero el ciego Marcial trabaja menos que el tonto Muselina. La pila de mi patio cabe cuarenta cubos y dos de sudor que se le rezuman al tonto tirando de la maroma hasta que el cubo brota en el brocal.

—Y el tonto Muselina, en el campo santo, cavándole el hoyo a cada muerto, no me dirás que no la hinca más que el ciego Marcial.

—Y el ciego, echando al vuelo las campanas ¡A ver si no suspira más fuerte que el tonto!

—Pero el tonto va a la vendimia y sube en vilo los cuévanos al camión.

—Pero el ciego se pasa la noche de los Santos doblando las campanas, allá arriba, él solo toda la santa noche.

—No doblan las campanas... Son los muertos, que cuando les pisan el alma se quejan.

—Yo me tapo los ojos con la al-

mohada por anteojera porque las ánimas señalan la colcha de un aletazo.

—¿Y cómo saldrán las ánimas de su casa con tantas arrobos de tierra detrás de la puerta?...

—Si las nombráis a lo mejor nos oyen y vienen...

—Mas entonces llamamos al ciego Marcial y al tonto Muselina que van por aquel carril y se llegan a nosotros y las espantan con el garrote.

—¿Adónde irán los dos ayuntaos?

—El tonto Muselina pone los ojos y el ciego Marcial pone la listeza y se van por las veredas y las trochas a coger piñas, y moras, y escaramujos, y a cazar lagartos, y liebres, y setas.

—Las setas son flores que se comen.

—Pero no se cazan, se están quietas y se dejan coger vivas.

—¡Adiooós, Museliiina!

—¡Adóoonde vaais por ese carril, Marciaal!

—¡A contaar los fraaailes, que faaalta uuuno!

—¿Adóoonde estáan los fraaailes?

—¡En la fraileríia!

—¡Y vosoootroos a urraacas, ¿eh, sacristaaanes?

—¡Quiaaa. Vamos a esperaaar a los Reeyes que vienen de Orieeente con estrella relucieente!

—¡Nuestras boocas saaben el camiiino que traen los Maaagos! ¿Qué nos daais por abriiros el secreeto?

El tren de los chicos, corriendo a cardo traviesa, atropellando trigos recién nacidos, sale al paso de la pareja tonticiega, en medio del carril.

—Marcial, yo te doy dos güitos

el eco amarillo del sol que ya camina trasmontano.

—¡Esperaaar!

Por el camino del tejar viene el estiércol montado en carro, con escolta de olores a cuadra y dando al aire recuerdo de bueyes y nocturnos. El carrero camina al lado del traqueteo izquierdo del carro y le va exprimiendo la nicotina al celta rechupado que se hospeda estable en el costadillo izquierdo de la boca.

—¿Adónde camina a estas horas la gente de respeto?

—¿Ha visto usted a los Reyes por la senda del Labajo?

—En aquel rodal me los crucé... Pero les vino otra idea y se han ido a los rediles, con la miel de que allí los pastores les regalarán lo uno y lo otro: la paja de rumiar y el agua de beber, más algún trago de vino, si se terciá.

—¡Arreando para los rediles!

—¡Muchachos, que a sol puesto es hora de volver!

Cerca del lugar en donde la industria le quita el hueso a la aceituna, Blasito, Paulinico, Joselín, Julito, Rose y la honda de Paulinico se encuentran con el son del campanil del convento, que al pasar junto a las tapias de la almazara les saluda dándoles la prima noche.

—¡Toma, las nueve! Me barrunto que ya nos están buscando.

—¡Claro que os andan a la busca, sinvergüenzas! ¡Todo el pueblo! ¿De dónde salís a estas horas?

—De esperar a los Reyes... Pero a lo último, arriba, en los rediles, nos dicen los pastores: «Acaban de irse... Ahí, en esa, y esa, y esa piel

han estado en cuclillas, alrededor de la lumbre, y comiendo y bebiendo hasta que acaban de salir trotando...»

—¡Eh..., alcalde..., que ya apareció la tropa!

—Cuenta a ver si están todos cabales y sin merma o portillo en el cuerpo... ¡Arrimar esa luz!

—Se echa de menos uno, alcalde. El Girasol no se presenta.

—¿Dónde se os ha descarriao ese...?

—Se conoce que con la pierna zámbiga...

—Como la pierna mustia no le hacía yunta con la otra, a lo mejor se atolló en el pedregal... Yo no he vuelto la cabeza.

—Iría un hombre a cada cuadrilla buscadora, de orden del alcalde, que sigan el ojeo, a ver si levantan la pieza que anda suelta.

El humo no duerme como cada noche a las diez en cama de cenizas. Esta noche, el humo sale de casa por las chimeneas, trasnochador. Están las luces despiertas, asomadas a las ventanas.

—¿Qué, han traído noticia alguna?

—La Guardia Civil ha vuelto sin ventear rastro.

—Con ese descuento en la pierna, el chico no puede haber triscado lejos.

—¡Lo que no pueden fuerzas pueden querencias! ¡A donde no llegan flores llegan olores!

Anidado en medio del campo oscuro, el pueblo aletea y se rebulle.

—Pues la partida que mandaba el cura joven acaba de tornarse con las manos vacías.

—A ver si Juanjo, que lleva la voz cantante en la otra cuadrilla, con lo

aquí...?; ¿estáis formando la cofradía...?

—No, señor..., que nos ha pregonao el ciego Marcial que por este carril entrarán los Reyes a la hora misma cuando sale el morciguillo.

—Para acá venían, que los he visto con mis propios ojos, pero les entró sed a los caballos y se han ido al Labajo a abreviar.

—¿Y le pidieron a usted el permiso para entrar en el pueblo?

—¿Cuántos camellos traen, don Ramiro?

—A lo mejor secan el Labajo tantos caballos y camellos bebiendo a la vez...

—Si echamos un trote, los cogemos entremientras abrevan.

Una urraca se espanta, acelera las alas y se esconde en lo espeso del robleal.

—¡Eh..., correr, que se hace de noche!

Allá detrás, entre la maleza, Benito el Girasol arrastra su pierna seca, que no da fruto de carrera. A cada paso, la pierna malograda se le quiebra hacia dentro, y el Girasol se dobla por la mitad, juntando casi la oreja derecha con el tobillo de ese lado.

—¡Esperaaar!

Benito jadea su ansia de ver a los Reyes, y remolca su lisiadura. El ansia va por delante, por el pedregal, vivero de peces, la pierna insolvente va detrás, rastrillando el barbecho.

—Debemos pararnos a rezar, lo está mandando la campana.

—Quien se detenga no pilla a los Reyes en el Labajo.

—¿Y por qué llegarán al pedregal las voces de la campana?



—Porque tiene la lengua larguísima.

—¡Esperaaar!

La muchachada lleva un trote largo a través de la sementera. El Girasol lleva la pierna mala colgando. Los sarmientos caninos de la viña ya le han mordido la pierna buena, la que mantiene a su pareja, y le han dentellado la pobre pierna, la que vive a expensas de la otra.

—¡Esperaaar!

El Girasol, plantado por la fatiga en mitad del viñado, gira su cara de torta llena de pipas como pecas y ve

cuando me digas por cuál camino han de venir los Reyes.

—Y yo te regalo mi trompo, con la coronilla pintada de azafrán.

—Y yo, mi tirachinos de horquilla de hierro.

Encandilados, los chicos moscocean alrededor de la luz que el tonto y el ciego puedan darles sobre la marcha y el paradero de los Magos.

—Y, yo a ti, Muselina, te obsequio con mi pito, que no es de caña, que es de metal.

—Mañana vais a mi casa y yo os afirmo por dónde vienen.

—Mañana no vale.

—Mañana ya han pasao.

El enjambre de los chicos zumba en torno a la vista tonta del Muselina; el avispero de los chicos enjambrea alrededor de la ceguera lista de Marcial.

—Mañana se han vuelto a Oriente y ya no les vemos el pelo.

—Porque lo llevan cubierto con la corona.



Pian, aletean, intentan cortar el paso y se apartan para no ser atropellados por la andadura del ciego Marcial, recto, impasible, enhiesto. —Marcial, ¿a que no echas un pregon, diciendo en la esquina, «por este y por este camino han de venir los señores Reyes»?

—Aquí, en mitad del campo, no hay esquinas, zagal.

—¡Las que quieras! Un árbol es una esquina por todos los lados.

De improviso el ciego alza su garrrote, y los chicos, que ven el palo, de repente, sobre sus costillas, se desbandan. Plantado en medio del carril, el ciego iza su garrrote. Tras el olivo, el pino y la zarzamora, los chicos, a la defensiva y a la expectativa, asoman y atisban. Marcial volteo su cachava. La contera se vuelve hacia la boca del ciego, la boca se vuelve embocadura, y la cachava toda se vuelve la pita de pregonar el ciego. Con la pita en los labios, Marcial alza la cara al cielo. Por los puentes secos de las órbitas no pasa ningún arroyo de luz.

—¡Tarararrrrr!

Después de regar con un choro de música redonda, las rodadas del carril y las zarzas del ribazo, el ciego Marcial echa el pregon:

De parte de los que vienen / a caballo desde Magia / viniendo con herraduras / pudiendo venir con alas / se hace saber a la tropa / de zarza van por moras / y al arroyo a coger ramas / que a eso del anoche- cer, / más bien sombra que solana, / asomarán las alforjas / por el carril de la Escarcha, / que las traen llenas de juegos / y a media noche las

cambian / por un celémín de higos, / por un cestico de paña. / Quien quiera saber quién hizo / esta copla pregonada, / en la provincia de Cuenca / Villanueva de la Jara / preguntará por Marcial, / el que perdió la mirada.

—¡Viva Marcial!

—¡Y que nos ha pregonao por cual ojo de la velería vienen los Reyes. —Toma, los güitos que yo te he jurao.

—Toma, mi trompo con toda la guita. —Yo te debo mi tirachinos, que se lo tengo oculto al maestro.



—No me amuela darte mi pito. Mi boca silba más. Mira...

El silbido de Benito el Girasol en- tarta de parte a parte las piñas de todos los pinos del pinar y hace un collar instantáneo.

—¡A traviesa lomo llegamos antes al carril de la Escarcha!

La cuadrilla de muchachos cruza el pinar, lleno de fuentes ocultas que manan frescor. —¿A que no sabéis quién es aquel que viene por el carril, en la tartana? —No es una tartana, es un tilburi.

—Un tilburi es más magro que una tartana.

—Sí, pero, ¿quién viene dentro? —Pues don Ramiro, el amo.

—Será el amo de tu padre, que el mío no trabaja en la tierra, que lo gana haciendo arros y jaeces.

—¡Don Ramiroooo! ¿Ha visto usted a los Reeyes?

El amo tira de las riendas, le da vueltas al manubrio de la galga, adelanta el pecho cruzado en bandolera por una cadena rizada de cartuchos perdigueros. —¿Qué música traéis vosotros por