

la
estafeta

nº

551

1 noviembre 1974

20 ptas.

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

PROCESO A LA EDUCACION

Z-44

**de donde y como nació
"CIEN AÑOS DE SOLEDAD"**

**EL
SIMBOLISMO
DE LAS MANOS**



**EDICIONES
DEL
CENTRO**

EC

1. EDUARDO BARRENECHEA
LOS NUEVOS PIRINEOS
Trébol Verde
2. ANTONIO SANCHEZ GIJON
EL CAMINO HACIA EUROPA
Trébol Verde
3. JULIO CARO BAROJA
ALGUNOS MITOS ESPAÑOLES
Trébol Violeta
4. ELENA QUIROGA
LA CARETA
Trébol Rojo
5. EÇA DE QUEIROZ
(Traducción de Mariano Tudela)
EL CONDE ABRAÑOS
Trébol Rojo
6. EZEQUIEL DIAZ-LLANOS
**PORTUGAL EN LA ENCRUCI-
JADA**
Trébol Verde
7. HECTOR VAZQUEZ AZPIRI
CORRIDO DE VALE OTERO
Trébol Rojo
8. FERNANDO QUIÑONES
DE CADIZ Y SUS CANTES
Trébol Verde
9. PABLO CORBALAN
**POESIA SURREALISTA EN
ESPAÑA**
Trébol Rojo
10. JOSE MARIA DE QUINTO
RELATOS
Trébol Rojo
11. VOLTAIRE
(Traducción de Germán Sánchez-
Espeso)
EL INGENUO
Trébol Rojo
12. BENJAMIN JARNES
CITA DE ENSUEÑOS
Trébol Azul
13. ELIAS AMEZAGA
ENRIQUE IV
Trébol Violeta
14. ANDRES SOREL
FREE ON BOARD CAROLINA
Trébol Rojo
15. DANIEL SUEIRO
**EL CUIDADO DE LAS MANOS,
O DE COMO PROGRESAR EN
LOS PREPARATIVOS DEL AMOR
SIN PRODUCIR AVERIAS EN LA
DELICADA ROPA INTERIOR**
Trébol Rojo
16. CIRO BAYO
**CON DORREGARAY, UNA
CORRERIA POR EL MAES-
TRAZGO**
Trébol Rojo
17. EMILIO OROZCO
**SENTIMIENTO Y PAISAJE DE
LA NATURALEZA EN LA POE-
SIA ESPAÑOLA**
Trébol Rojo

DE PROXIMA APARICION

18. NINO QUEVEDO
LAS CUATRO ESTACIONES
Trébol Rojo
19. CLAUDIO SANCHEZ ALBORNOZ
**VASCOS Y NAVARROS EN SU
PRIMERA HISTORIA**
Trébol Violeta



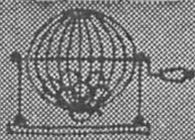
Trébol rojo LITERATURA
Trébol azul ARTE
Trébol violeta CIENCIAS HUMANAS
Trébol amarillo CIENCIA Y TECNICA
Trébol verde ENSAYO

EC

A

NADA LE ES AJENO

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS



PUEDEN JUGAR

II BIENAL DE PINTURA JOVEN DE MANRESA

1. En esta Bienal Nacional de Pintura podrán participar todos los artistas nacionales que lo deseen con una sola obra de tema y procedimiento libres. Para la Bienal de Pintura Joven regirán las mismas normas, pero quedando limitada la edad de los participantes, de los catorce a los veintiún años.

2. El tamaño de las obras no podrá ser inferior a un 25 ni superior a un 80 (medidas universales), y enmarcadas con listón de 3 centímetros de ancho.

3. Las obras serán presentadas en el Círculo Artístico de Manresa (plaza de Valldaura, número 2, segundo) de siete a nueve de la noche, y durante los días del 2 al 16 de noviembre. Los participantes podrán, si así lo prefieren, enviar sus obras a Galerías Syra (pasaje de Gracia, número 43, Barcelona), los días del 7 al 14 de noviembre.

4. No se admiten obras fuera de concurso, pero podrán los interesados optar solamente al premio «Ricardo Oliva Masats» si así lo indican.

5. El jurado, que será de admisión y calificación, estará formado por: Un crítico o pintor delegado por la entidad correspondiente de cada una de las cuatro capitales de las provincias catalanas.

Un miembro del Círculo Artístico de Manresa, que actuará de presidente del jurado (correspondiéndole dos votos si llegara el caso), y el artista ganador del primer premio de la I Bienal Nacional.

Actuará de secretario, sin voto, el de la entidad.

6. Estas exposiciones, que tendrán lugar del 30 de noviembre al 15 de diciembre de 1974, serán presentadas al público:

La II Bienal de Pintura Joven: en las salas de actos del Círculo Artístico de Manresa (plaza Valldaura, 2, segundo).

La II Bienal Nacional de Pintura, en la sala de actos del Colegio Nacional Generalísimo Franco (plaza Independencia, número 1).

7. Será imprescindible, para la admisión de obras, presentar debidamente rellenos los impresos de envío. Dichos impresos pueden solicitarse en la entidad organizadora.

8. En casos de venta de alguna de las obras presentadas, la entidad organizadora se reservará un 20 por 100 del importe señalado por el autor.

9. El veredicto del jurado será hecho público el día 7 de diciembre durante la cena de hermandad. Los participantes recibirán información concreta sobre dicho acto de la bienal.

10. Toda obra premiada quedará de propiedad de los respectivos donantes de los premios. Excepto los tres accésit de la Pintura Joven.

11. El importe de inscripción al concurso será de 250 pesetas y de 125 para los participantes de la II Bienal de Pintura Joven. Los socios del Círculo Artístico de Manresa tendrán un descuento del 50 por 100. En ninguno de los ca-

sos posibles será devuelto el importe de la inscripción.

12. Las obras no premiadas tendrán que ser retiradas en un plazo de sesenta días, a partir de la fecha de clausura de las exposiciones.

13. El solo hecho de participar en la Bienal supone la total aceptación de estas Bases. Reservándose el Círculo Artístico de Manresa el derecho de resolución para los casos no previstos en las mismas.

II BIENAL NACIONAL DE PINTURA

Premio «Ricardo Oliva Masats», dotado con 300.000 pesetas y medalla de oro del Círculo Artístico de Manresa.

Premio del «Excelentísimo Ayuntamiento de Manresa», dotado con 40.000 pesetas y medalla de oro del certamen.

Premio «Manuel Ribera Firmat», dotado con 20.000 pesetas y medalla de plata del C. A. de Manresa.

Premio «Industrias Framun», dotado con 15.000 pesetas y medalla de bronce del C. A. de Manresa.

Premio «Joyería Garros», dotado con 15.000 pesetas y medalla de bronce del C. A. de Manresa.

Premio «Luis Espinalt Vendrell», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «Jorba Gicos», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «Banco de Sabadell», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «Depsa», dotado con 10.000 pesetas.

II BIENAL DE PINTURA JOVEN

Premio «Radio Club Manresa», dotado con 15.000 pesetas y medalla de oro del C. A. de Manresa.

Premio «Círculo Artístico de Manresa», dotado con 8.000 pesetas y medalla de plata del C. A. de Manresa.

Premio «Cámara del Comercio y de la Industria de Manresa», dotado con 5.000 pesetas y medalla de bronce del C. A. de Manresa.

Premio «Galería de Arte Xipell», dotado con 4.000 pesetas. Accésit «Estanislao Vilajosana».

Accésit «Pinturas Teixidor». Accésit «Pinturas Procolor».

CABALGATA DE REYES MAGOS 1975

Primera. El excelentísimo Ateneo de Sevilla convoca concurso público para la elección y adquisición del cartel anunciador de la Cabalgata de Reyes Magos del próximo año 1975.

Segunda. A este concurso podrán concurrir cuantos artistas lo deseen.

Tercera. Los originales deberán ser inéditos y realizados, aunque con libertad de procedimiento, de forma que puedan ser reproducidos en un máximo de tres tintas, a cuyo efecto los artistas deberán tener en cuenta estas circunstancias en la confección del ori-

ginal que presenten al concurso, así como no adosarles elementos extraños a la pintura, ni emplear oro y plata. Será requisito indispensable para que sean admitidas las obras que éstas se presenten fijadas sobre bastidor, a fin de que, si así se dispusiera por el jurado calificador, puedan exponerse al público toda o una selección de ellas.

Cuarta. Las dimensiones de la superficie pintada del cartel serán de 50 centímetros de alto por 40 de ancho. Dentro de dicha superficie pintada deberá figurar la inscripción siguiente: «La cabalgata de los Reyes Magos espera vuestro donativo». El cartel deberá llevar en sitio bien visible el emblema del excelentísimo Ateneo de Sevilla. Toda obra que no se ajuste a la leyenda que se indica y al dibujo exacto del emblema del Ateneo no será admitida al certamen.

Quinta. Los concursantes quedan en libertad para escoger el tema o composición, pero deben tener en cuenta el carácter de la fiesta y la finalidad que persigue el cartel.

Sexta. El plazo de recepción de las obras quedará abierto al publicarse estas bases y terminará a las veintidós horas del día 10 de noviembre del año actual.

Séptima. El jurado que ha de fallar el concurso estará constituido por el presidente del excelentísimo Ateneo; el presidente de la Hermandad de Ex-Reyes Magos; el director de la cabalgata; el presidente de la Sección de Bellas Artes; un miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte, nombrado por la Junta Directiva de la docta Casa y el secretario general del Ateneo, que actuará como tal del jurado.

Octava. Se concede un premio de 8.000 pesetas para el cartel que el jurado considere digno de obtenerlo y el original premiado quedará de propiedad del excelentísimo Ateneo, con los consiguientes derechos de reproducción sin limitación alguna.

El jurado no podrá dividir este premio, ni elegir más que un solo cartel, que será el premiado, pero si podrá declararse desierto el concurso si considera que ninguno de los trabajos presentados al mismo reúnen méritos suficientes para optar al premio citado o no responden a la finalidad que persigue el certamen.

Novena. Los concursantes conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar sus obras, las que designarán únicamente con un lema de su libre elección, que deberá estar compuesto de dos o más palabras, a fin de evitar en los mismos posibles repeticiones.

Dentro de sobre cerrado y lacrado, en cuyo exterior se pondrá el mismo lema que ostente la obra, se hará constar el nombre y apellidos de su autor, residencia y domicilio.

Los concursantes que presenten más de un cartel acompañarán sobre para cada uno. Décima. Los carteles se entregarán en la Secretaría del excelentísimo Ateneo dentro del plazo y en la forma determinada anteriormente en estas bases.

Undécima. Se faculta al jurado para que una vez elegido el cartel premiado pueda resolver el que por su autor se introduzcan reformas que contribuyan al perfeccionamiento del cartel.

Duodécima. Transcurrido el plazo de treinta días, contados a partir de la fecha del fallo del concurso, sin que hayan sido recogidos los trabajos no premiados, se entenderá que sus autores renuncian a él y el excelentísimo Ateneo no reconocerá sobre los mismos derechos de reclamaciones o indemnizaciones de clase alguna.

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: Avda. de José Antonio, 62 :-: Madrid-13 :-: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :-: Administración: San Agustín, 5 :-: Edita: EDITORA NACIONAL :-: Suscripción anual: ESPAÑA, 425 ptas. Resto de EUROPA, 800 ptas. (avión), 600 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.900 ptas. (avión). 840 ptas. (ordinario)

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

Sumario n.º 551

PROCESO A LA EDUCACION, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 9.)	
DE DONDE Y COMO NACIO «CIEN AÑOS DE SOLEDAD», por Dasso Saldivar. (Páginas 10 a 14.)	
EL SIMBOLISMO DE LAS MANOS, por Luis Bonilla. (Págs. 15 a 18.)	
MUJERES EN EL MUNDO NOVELISTICO: TRISTANA, por Teresa Barbero. (Págs. 18 y 19.)	
LA AGRUPACION SINDICAL DE ESCRITORES DE CEUTA, por José López Martínez. (Págs. 21 a 23.)	
MESTRE QUADRENY Y LA EXPLORACION DEL SONIDO, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 27 y 28.)	
CASTELLANIA Y UNIVERSALIDAD DEL ESCULTOR JOSE LUIS MEDINA, por Luis López Anglada. (Págs. 29 a 31.)	
EL ORDEN DE LA RAZON Y LA SENSIBILIDAD DEL INSTINTO EN LA OBRA ESCULTORICA DE RICARDO UGARTE, por Carlos Areán. (Págs. 32 y 33.)	
DIMITRI PAPAGEORGIU, HACIA LA EXTENSION DEL GRABADO, por Jesús Fernández Palacios. (Págs. 33 y 34.)	
EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE FANTASTICO Y DE TERROR DE SITGES, por Luis Gómez Mesa. (Pág. 41.)	
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS: «Tras el espejo» (poema), por Gregorio Cedillo Mencia, y «El viejo y el fénix» (cuento), por Vicente Sabido Rivero. (Págs. 46 y 47.)	

Secciones: Págs.

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
FOTOS QUE DAN PIE, por Carlos Murciano	9
EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS, por «Cojuelo»	14
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	23
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	24
MUSICA, por Carlos-José Costas	25
ITINERARIO DE EXPOSICIONES	34
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés	36
CINE, por Luis Quesada	38
ESTAFETA NOTICIAS	42
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	44
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1889 a 1904.)	
PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega número 73: LOS OJOS MIS OJOS UNOS OJOS, por Ricardo Martín Rodríguez y Carlos Faraco. Ilustra: J. Faraco.	

PORTADA DE VIOLA

PROCESO A LA

nietzsche sur l'avenir
de nos établissements
d'enseignement



idées/gallimard

NIETZSCHE, PROFETA ACTUAL

Hace tiempo que la Cultura está sometida a un hondo proceso crítico. Su crisis ha sido analizada bajo infinitos aspectos. Pero el aspecto radical ha sido el que se deriva de las relaciones profundas, permanentes, inexorables, entre Cultura y Educación.

Nietzsche, profeta actual en tantos aspectos, lo es igualmente en este sentido. El antecesor filosófico del nihilismo, dedicó singulares y apasionantes meditaciones en su juventud precisamente a la crisis de la Educación en su tiempo. Su tiempo, convie-

ne no perderlo de vista, era el tiempo orgulloso de la «Kultur», o mejor dicho de la «Kulturkampf» de Bismarck. Y a Bismarck, el profeta del superhombre, lo admiraba mucho, pese a la crítica despiadada a la cual sometía la cultura alemana en su radical despliegue animado por ímpetus idealistas. Estamos en 1872. Nietzsche tiene veintiocho años y es famoso. Es profesor de la Universidad y pocos meses después publicará el «Nacimiento de la Tragedia». En este año pronuncia en la Universidad de Basilea cinco conferencias sobre el porvenir de la Educación y la Enseñanza, que según el testimonio de Jacobo Burckhardt fascinaron y escandalizaron al mismo tiempo. El tema es de apasionante actualidad y por ello acaba de merecer comentarios y reediciones. Es el tema de la Cultura que Nietzsche analiza, manejando la evidencia y la paradoja, a la luz de los problemas de la Educación. Estamos en el umbral de la Educación de masas. El filósofo la denuncia como la peor amenaza para el gran patrimonio de la Cultura. Amenazada ya, según Nietzsche, en su propio tiempo, por la enseñanza secundaria, considerada entonces como el más importante eslabón educativo —y la consideración sigue siendo de candente actualidad—, al igual que por la enseñanza universitaria.

El filósofo se erige en profeta de la decadencia de la Cultura, víctima del Estado fuerte; a cuyo servicio iba a ser puesta, del progresismo, el cientificismo positivista, la masificación y de la aventura historicista y la invadente especialización y profesionalización utilitaria de la Enseñanza. Las cinco conferencias de Nietzsche contienen meditaciones que marcan de un modo impresionante nuestra actualidad. Tanto la tendencia de ensanchar, como la de reducir las dimensiones de la Cultura, son condenadas en tono

mesiánico. Se nos habla de futuros «hombres serios», legisladores de la educación cotidiana que lleva a la Cultura a un porvenir amenazado por la pleamar del nihilismo. De la destrucción de las instituciones de enseñanza media y superior, en una visión «laxista» de una Cultura nostálgica o muerta. Del «epicureísmo inmoral» de una Cultura puesta al servicio del Estado y de la economía, o de «la gran masa que va a saltar un día del escalón intermediario para echarse sin trabas en la felicidad terrestre». De la situación crítica de la enseñanza media «cuyo fin cultural debe servir de unidad de medida para todas las demás instituciones», incluso para la Universidad. De la Cultura puesta al nivel del periodismo, en el cual Nietzsche identifica el destino mismo de la Cultura venidera. Pero en el centro de la atención del filósofo está, sin duda, más que ningún otro, el tema del gran conflicto de la Cultura moderna. El conflicto entre una Universidad libre, autónoma, con todas sus secuelas, y la Universidad filológica, nostálgica del pasado, formal, sin raíces en la realidad. Allí está el «estudiante ligado a la Universidad nada más que por su oído». El estudiante que escucha, es «autónomo cuando habla, cuando ve, cuando marcha, cuando camina en compañía». Estudiantes que escuchan, profesores que hablan, enseñanza «acroamática». ¿Es que ha cambiado mucho la imagen de la Universidad desde Nietzsche hasta hoy? Frente a ello, la crisis de la Cultura clásica. «Las Universidades de nuestra época no tienen ninguna consideración hacia elementos culturales tan completamente muertos y crean cátedras de Filología sólo para la educación de nuevas generaciones de filólogos». ¿El resultado? Hombres de cultura «degenerados». «Nacidos para la Cultura y educados por la incultura».



Nietzsche

«Bárbaros sin recursos, esclavos del día, ligados por la cadena del instante y hambrientos, eternamente hambrientos».

«BARBARIE IMPENITENTE»

EDUCACION

Por Jorge USCATECU



El discurso de Nietzsche está, desde luego, muy distante de tener esta reducción ideal que acabamos de trazar a través de la plasticidad de su incisiva polémica. El sarcasmo, la ironía, el ditirambo, la paradoja, envuelven con su arte singular estas ideas aurorales del destino de la Educación en una sociedad de masas. Precursor de la hora presente, el filósofo ve ya en su hora, en las doctrinas pedagógicas, la causa de la crisis personificada en la «barbarie impenitente». Y tras los términos polémicos apasionantes está la idea misma de una profunda reforma educativa. Una idea que merece renovada consideración por saber distinguir en términos educativos los dominios de la Cultura real, de los términos de la Cultura formal. Afectada por la «perversión periodística», la Cultura, cuyos horizontes se abren ante el filósofo, es obra del instante, sin perspectivas y sin hondura, realidad «viscosa» que pretende la integración de «todas las clases sociales, de todas las artes y de todas las ciencias». La misma Cultura se identifica con el universo de la especialización. Nietzsche denuncia, en términos parecidos a los que emplearía Ortega tres generaciones más tarde, la especialización universitaria. Esta «estrecha especialización de nuestros sabios y su apartamiento cada vez mayor de la verdadera Cultura». «Un hombre de ciencia exclusivamente especializado se parece a un obrero de fábrica que durante toda su vida no hace sino producir un mismo instrumento o un mismo tornillo».

Es el de Nietzsche un auténtico proceso hecho a la Educación en el origen mismo de la Cultura y la sociedad de masas.

LA PALABRA DEL FILOSOFO

Pero la Educación, puesta a prueba, ha atravesado largos y profundos avatares desde los tiempos del joven Nietzsche. Todo ello ha tenido lugar bajo los dominios imperantes e imperativos de la filosofía de la Praxis. En la filosofía de la Praxis, se ha ido sustituyendo en ancho despliegue, el pensamiento que medita, por el pensamiento calculador. Una paradójica bipolaridad ésta. Más que Teoría y Praxis, se trata simplemente de esto: Meditación y Cálculo.

Vale la pena detenerse en ello a propósito precisamente del grave problema de la Educación sometida a prueba y proceso. Porque los problemas de la Educación subyacen en esta bipolaridad, al mismo tiempo que son condicionados por ella. Conviene tam-

bién esta vez buscar, para que nos venga en ayuda, la palabra del filósofo. El filósofo de nuestro tiempo capaz de inclinarse en grave meditación sobre nuestro tiempo. Porque toda meditación en nuestro tiempo encuentra casi inexorablemente, en su difícil camino, las palabras del filósofo. En ella, él ya no acude a la enseñanza de los griegos, más concretamente a la de Platón en torno a la «Paideia» que es, a la vez, Formación, Educación e Información, muy al tono de los días que corren. Se trata del filósofo de nuestro tiempo que vive filosóficamente en y para nuestro tiempo. El que dirige los mejores pasos del pensamiento. El que defiende los derechos y las exigencias del pensar en la meditación. Martin Heidegger. Jamás nos sobraré su compañía, sobre todo en este singular proceso al cual en nuestro tiempo está sometida la Educación del hombre.

que se insinúa en el mundo de hoy por doquier. Porque hoy se aprende todo de la manera más rápida y más económica, y un momento después se olvida tan rápidamente como ha sido aprendido. El hombre huye del pensamiento meditativo, tras el pensamiento calculador, el de resultados definidos, el que no deja descanso para la meditación reflexiva, la que busca sentidos, se centra en el reposo, la serenidad. El pensamiento que calcula huye sin pausa. El pensamiento que medita se detiene, lento y paciente. Tiene tiempo y busca su esencia en el esfuerzo y la dificultad. «El pensamiento que medita exige a veces un gran esfuerzo y requiere siempre un largo entrenamiento. Reclama cuidados más delicados que cualquier otro oficio auténtico.» No se trata, se nos recuerda hoy como lo hiciera antaño Heráclito de subir a esferas «superiores» de pensamiento. Se trata de algo

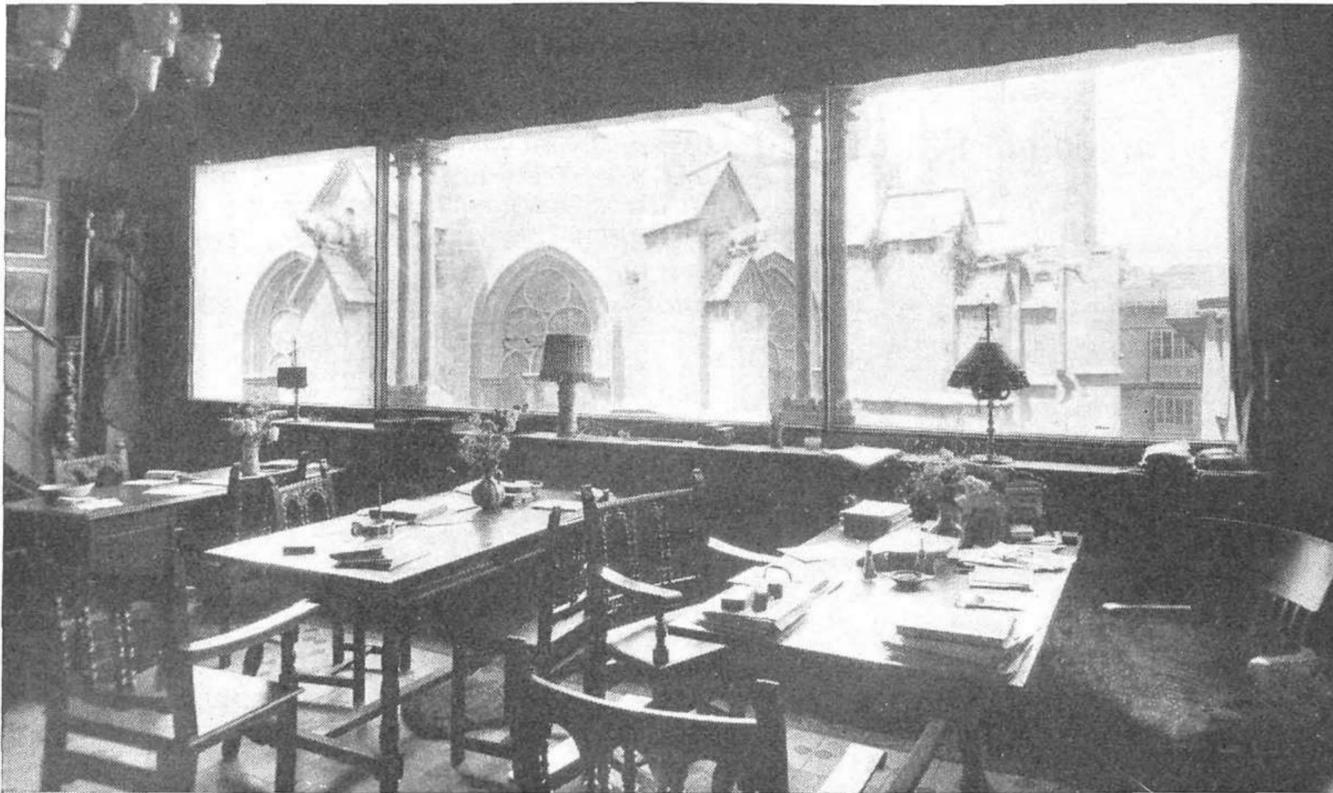
simplemente calcula. Grave, dramática cuestión del hombre, en un mundo en el cual la Educación está puesta a prueba.

LA DÉCADA DE ORO DEL DESARROLLO

En este espíritu de honda meditación sobre la técnica, y no en el espíritu calculador, conviene enfocar la tragedia del Tercer Mundo analizada en la perspectiva del proceso a la Educación y del proceso al Desarrollo. La pasada década de nuestro siglo ha sido definida como la década del Desarrollo. Ha sido la palabra mágica de planificadores y tecnócratas. La palabra marcaba su edad de oro, con sus ilusiones, su filosofía, su mentalidad radicalizada, su estrategia de lucha, su enorme carga de autosuficiencia.

Nadie duda que esta breve edad de oro del desarrollo tecnocrático ha tocado a su fin. De su doctrina emanaba la primacía de la eficacia y estaban excluidos conceptos tan arraigados en la conciencia del hombre como Política y Cultura. Pero si el ocaso del desarrollo tecnocrático con exclusión del desarrollo político y cultural, puede ser aún discutible en la esfera de sus resultados, en la historia de la sociedad industrial avanzada, en los países capitalistas o socialistas, este caso aparece como espectacular en el examen de la situación del Tercer Mundo. El tema no es de frecuente tratación, pero documentos de espectacular perspicacia, hondura y sentido de alarma no faltan. Uno de ellos lo constituye sin duda el ensayo de Josué de Castro «Una política para el Tercer Mundo». Su lectura, apasionante en grado sumo, personalmente nos enfrenta, en una línea emocional que no podemos evitar, con el auténtico testamento espiritual y político del ilustre amigo, recientemente desaparecido. Volvemos a encontrar la dialéctica apasionante, el ansia de síntesis, la gran lucidez que emanaba de los escritos de este gran brasileño enamorado de la libertad y el humanismo, en su combustión espiritual que ganara para siempre nuestro afecto y admiración al principio de la década antes mencionada, en el ambiente cálido y cordial entonces de los cursos sobre «Europa y el mundo actual».

La crítica de Castro a los planes de desarrollo de la «década de las ilusiones», referentes al Tercer Mundo, parte de una situación actual. «El Tercer Mundo se debate actualmente en su más grave crisis económica, social y política.» Los autores de los planes de desarrollo ignoraron que se trata de un fenómeno esencialmente político, educativo y cultural. Esta ignorancia ha hecho que los 100.000 millones de dólares «regalados» no han hecho sino aumentar el abismo entre los países industrializados y los países del Tercer Mundo. Los tecnócratas del desarrollo, en su pragmatismo seguro y



El filósofo ha alcanzado hace tiempo la edad del pensamiento culminante en la serenidad. Como Platón y como Kant, en la plenitud de sus edades prolongadas. Así se nos revela, en el cautivador despliegue del pensamiento en el texto del discurso pronunciado en 1959 en una fiesta conmemorativa en su pueblo natal. *Gelassenheit*: Serenidad. Así suena el título de este fascinante texto sobre los privilegios del pensamiento educativo que en términos heideggerianos es el pensamiento meditativo, opuesto aun al llamado pensamiento calculador, culminante emanación de la filosofía de la «Praxis» en una edad que «piensa» sin los beneficios del reposo y del espíritu pausado. Una edad que «piensa» sin meditar. Eludiendo así, a pesar de las apariencias y la retórica en uso, el mayor esfuerzo. El más intenso. El esfuerzo noble de la meditación como principio de valor.

A la meditación consagra sus bellas páginas del Discurso de Messkirch, Martin Heidegger. Define su época, nuestra época, como época indigente en pensamiento. La indigencia de pensamientos es un huésped inquietante

que emerge de la hora actual del mundo, ahora y aquí, en esta tierra, cuando suena esta hora en el reloj del universo. Meditar significa volver a pisar tierra nativa, desterrar el exilio universal, recobrar el sentido de una Patria. Resulta así, que el verdadero pensamiento abstracto, roto de la realidad, es el pensamiento calculador, que huye de la meditación a través de conquistas que no tienen fin. Y que el filósofo recomienda la vuelta al pensamiento concreto, en una auténtica conquista de la realidad.

Sólo en base de esta reconquista de la realidad sería posible aun el gobierno del mundo en una época a la cual Heidegger se refiere en estos términos: «Ninguna organización puramente humana se halla en condiciones de tomar en mano el gobierno de nuestra época.» Porque, nos dice, en una época sin gobierno como la nuestra, «el hombre de la edad atómica sería entregado sin consejo y sin defensa al oleaje creciente de la técnica». Lo sería, en efecto, si, allí donde el juego se torna decisivo, el hombre renunciara a apelar el pensamiento que medita, contra el pensamiento que

altisonante, han alcanzado los extremos del abstractismo social y humano. Han hecho caso omiso de la concepción del hombre, de su psicología, de sus condicionamientos históricos y sociales. La gran estrategia ha desembocado abstractamente en la Utopía. Ella se ha fundado sobre una economía mundial integrada y sobre la planificación del desarrollo, teniendo en cuenta sólo el frenesí de la productividad.

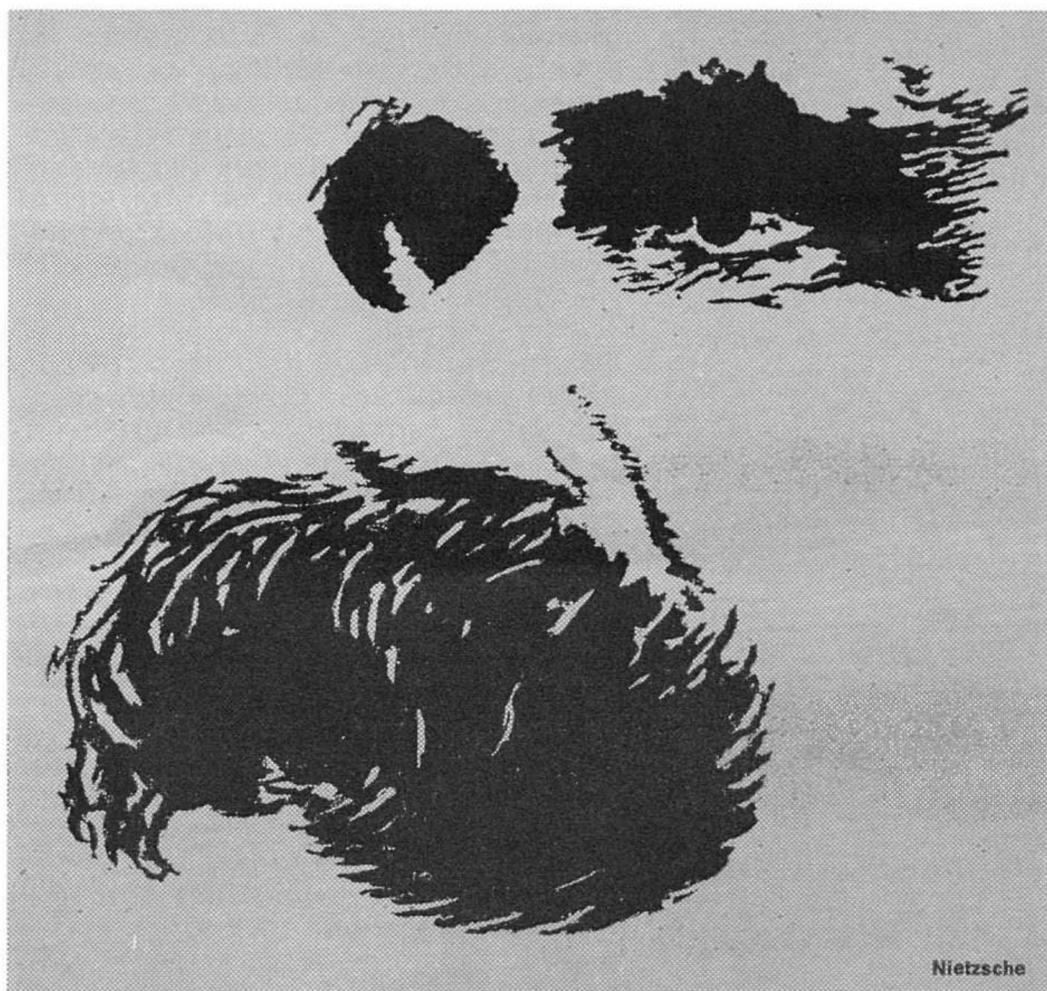
Trágico resultado para el mundo del subdesarrollo. Allí, el Desarrollo no significa libertad. La «mano invisible» de la gran economía no puede universalizar la abundancia. La cooperación internacional es una farsa. Ante el fracaso resuenan las voces de alarma. Con grave sentimiento de alarma se apela a la psicología económica, a una política cultural en gran escala y la condena del fatalismo inexorable de la miseria.

que sean las ingentes masas humanas de nuestro planeta.

Pero este problema, que se coloca cada vez más en vanguardia, que es la Educación, arrastra un sinfín de otras preocupaciones y actividades. En conexión íntima con él, y a veces en profunda contradicción con sus términos y planteamientos, está el vasto problema del mundo de la información y la comunicación; los rumbos que toman hoy, en distintos lugares y mentalidades, las cuestiones pedagógicas; la marcha de la economía y sus posibilidades de garantizar las nuevas revoluciones educativas y pedagógicas. Y, sobre todo, se plantea la cuestión de encontrar nuevos términos de adecuación entre los problemas educativos y los problemas políticos. Tema este último de enorme importancia en un mundo dominado cada vez más por una mentalidad integrada en lo que se viene a llamar

que hoy día se convierte a la luz de la evidencia, en la auténtica tragedia del Tercer Mundo. Tragedia que en los problemas de la Educación tiene sus más profundas motivaciones y raíces. El Tercer Mundo aparece como un reflejo trágico de lo que para los «avanzados» resulta por ahora solamente un complicado entresijo de contradicciones de una dialéctica histórica.

Mientras en la abundancia, el consumo y la productividad, a la alternativa Utopía y Esperanza, se sustituye la más sombría alternativa entre la Utopía y la Muerte, bien distintos son los términos de la alternativa en el mundo de los desheredados. Términos que el mundo llamado libre y avanzado encubre con su silencio y su indiferencia. Sus medios de información, más concretamente el informadísimo «Le Monde», dedicaban escasas líneas en 1972 a la muerte por hambre de



Nietzsche



Josué de Castro

EDUCACION PLANETARIA

La cuestión nos lleva de la manera más natural posible al tema de la Educación, que como hemos visto tanto incide por su ausencia o por sus deformaciones en la filosofía del desarrollo y en la trágica situación del Tercer Mundo. El tema de la Educación ha alcanzado dimensiones en la sociedad de masas. Cada vez que se plantea, suscita un sinnúmero de polémicas, cuya significación adquiere dos tipos de dimensiones, radicales por su rigor y por su campo extensivo. Polémicas que buscan, al mismo tiempo, en un ritmo trepidante de dificultades dialécticas y reales, la hondura de las posibilidades educativas del hombre, en su respectivo contexto cultural, y la amplitud de la educación, cuyas beneficiarias se pretende

la Filosofía de la Praxis, que integra la relación entre Desarrollo y Educación y que lleva los problemas de la Educación misma hacia los cambiantes horizontes de la política cultural en el mundo.

Tema sin duda entre los más importantes y más dramáticos éste de la política cultural y educativa a escala planetaria. Su arduo planteamiento, su dramatismo, resaltan más que de su examen en la agitada, anárquica realidad del mundo de desarrollo industrial de la sociedad de la abundancia, en el llamado Tercer Mundo. La situación del Tercer Mundo ofrece en este sentido aspectos paradigmáticos, pero al mismo tiempo base de reflexión para acercarse al problema en los términos de una especial gravedad. Lo que conviene llamar cada vez más justificadamente la tragedia del Tercer Mundo, tiene sus raíces precisamente en los dominios de la política cultural. Más arriba analizábamos los términos de lo

75 millones de hindúes a la vez que largas columnas a las profundas «meditaciones» y piruetas mentales de Bobby Fischer. Política, Educación, Desarrollo. Tres conceptos dominados en los tiempos que corren por la filosofía de la Praxis.

SILENCIO CULTURAL Y EDUCATIVO

Entre los tres conceptos aludidos, es el del Desarrollo el que más graves aventuras ha sufrido. La filosofía del Desarrollo merece, sin duda alguna, un análisis aparte en función de un grave silencio en su propio contenido. Ni en las dimensiones formuladas a nivel de una expansión de vanguardia o a nivel de la movilización de vastos instrumentos psicológicos y persuasivos, y menos aún a nivel de su pro-

yección en un mundo de milenario atraso económico y social, en nada de esto esta filosofía ha querido tener en cuenta auténticos supuestos culturales y educativos.

En su estudio lúcido y concentrado, en el cual denuncia sobre todo la falta de una política cultural y educativa para el Tercer Mundo, Josué de Castro nos ofrece una «historia» dramática de este proceso. Denuncia en términos claros el error de no ver que el «verdadero desarrollo» es un fenómeno político. El concepto mismo de desarrollo implica siempre una cierta concepción del hombre y de la sociedad y acaba, por tanto, en una determinación política. «En realidad, el Desarrollo no es, en su radical esencialidad, otra cosa, sino un complejo cultural y educativo que integra todos los aspectos de la cultura.» En estos términos, el Desarrollo económico y social se basa en unos supuestos falsos si no se integra en un Desarrollo político ampliamente planificado, esencialmente enraizado en los problemas de la Educación. Planificar el Desarrollo económico y social sin tener en cuenta su ámbito cultural, moral y político, sin una política actual del Desarrollo en sí, significa, en el campo del Tercer Mundo más que en ningún otro, planificar en vacío. A esta falta de perspectiva, en la Política del Tercer Mundo hay que buscar las causas del ensanchamiento del abismo que separa, inexorablemente, cada vez más los países desarrollados de los países subdesarrollados.

Una auténtica planificación del Desarrollo en lo que se refiere al Tercer Mundo, tiene que basarse, además de la idea de una pluralidad de economías de imposible integración, en una pluralidad cultural y educativa. En su crítica a los planificadores occidentales, Castro afirma: «No se han preocupado de las estructuras económicas del resto del mundo, abandonado a los sociólogos o, mejor dicho, a los expertos en folklore. Pero, sobre todo, no se ha tenido en cuenta en absoluto el habitat de aquellas regiones, sus culturas tradicionales, tan lejanas y tan diversas del hombre producto de la civilización occidental. Por otra parte, el Occidente se ha olvidado del hombre en todas partes en su frenesí de la productividad. Se ha vivido con la ilusión de que inoculando en dosis bien administradas con capitales y tecnología, producto de los descubrimientos, de las invenciones occidentales, habría sido suficiente para cambiar el marco general de las estructuras culturales tradicionales no occidentales, desencadenando automáticamente el dispositivo del desarrollo generalizado».

Se trata de un aspecto que nos lleva hacia la crítica misma de una filosofía del Desarrollo. La situación del Tercer Mundo es, sin duda, una situación límite que nos pone de manifiesto que esta filosofía no es sino una degradación de la verdad, una grave mutilación de la realidad en términos ideológicos o utópicos. De esta grave mutilación, de esta profunda degradación, nacen las contradicciones del Desarrollo, que afectan incluso sus espectaculares triunfos.



ALARMA Y CRECIMIENTO CERO

Los documentos del Club de Roma, fruto del sentimiento de alarma ante las contradicciones de la economía de la productividad y consumo y la grave disminución de las fuentes de energía son uno de los hechos más reveladores de la hora presente. Propugnan ni más ni menos, como solución de los males, una solución extrema en fórmula escueta que ha dado la vuelta al mundo: retorno al crecimiento cero.

Las contradicciones insolubles de la economía de consumo y de la abundancia tiene su motivación primera en el falso planteamiento de una política cultural y educativa en el ámbito del Desarrollo mismo. La falta o el falseamiento de unas directrices culturales y educativas han hecho que el Desarrollo, de cuya escasa y pragmática filosofía nos ocupábamos más arriba, llegue a un callejón sin salida donde la voz de alarma, universalizada, apele a remedios radicales, recesiones absolutas, vuelta a una zona cero del Desarrollo mismo. Se habla

de una autodestrucción operada por la economía del Desarrollo y los profetas de la catástrofe reclaman la compañía aleccionadora de los anticipadores de la economía de consumo y la abundancia, tales como Ricardo, Marx, los economistas de la Escuela de Viena, Walras o Keynes. La filosofía del crecimiento cero, si implica por una parte una autoconciencia de la crisis del Desarrollo, no cabe duda de que tiene igualmente implicaciones en el orden cultural y educativo. El proceso al Desarrollo va junto radicalmente con el proceso a la Educación.

La pasión del consumo, proclamada hace ciento cincuenta años por Malthus, reactualizada en el instante auroral de la época presente por Keynes, se ha ido convirtiendo en una obsesión del Desarrollo. Para frenar esta obsesión tecnológica, los nuevos profetas sugieren un retorno a la economía política. Pero no ha sido una falta de planificación político-económica lo que en realidad ha fallado, sino los términos de una política cultural y educativa. Un espacio mínimo que confía este sector de gran importancia para que los mismos Planes funcionen en su mecanismo interior, al automatismo o a una rigidez dogmática dominada por supuestas leyes económicas y tecnológicas. En esta situación, se trata de algo más que «rehabilitar la economía política». Se trata de reinstaurar la Cultura en su contexto vivo y dinámico, con el fin de superar la inseguridad en que las contradicciones económicas han proyectado al hombre de la sociedad de consumo, de la productividad ilimitada y de la inflación desenfrenada en virtud precisamente de las exigencias del consumo y productividad limitados.

La fórmula del anticapitalismo, capaz de rehabilitar según la doctrina de última moda, lanzada ahora por Paul Fabra, no es una fórmula suficiente para soslayar las contradicciones tenidas en cuenta por la doctrina de los medios económicos. «Tal doctrina, decía Ortega hace exactamente medio siglo, conmemorando el centenario de Kant, cien veces convicta de error, no puede interesarme.» Las contradicciones que caracterizan la situación presente son esencialmente contradicciones de naturaleza cultural y educativa. Dominadas por el progresismo exclusivista de las doctrinas pedagógicas, las sociedades desarrolladas condenan la educación y desprecian y masifican los valores culturales. No es extraño, en este contexto dominado aún por la filosofía de la Praxis, que las soluciones de la presente y grave crisis se busquen en la recuperación de los dones clásicos de la economía política y en el Nirvana economista del crecimiento cero.

PEDAGOGIA POLITICA, PEDAGOGIA LIBERTARIA

Anarquía y autoritarismo beben, cada día que pasa con ansia mayor, de las mismas fuentes. Mayor es la

semejanza, más intenso es el enfrentamiento. Un análisis riguroso y lúcido, como lo hace Ruyer, de los problemas educativos ilustra mejor que ninguno el carácter de la situación.

Según este análisis, en la planificación y la orientación de la sociedad del Desarrollo, las doctrinas pedagógicas han tomado en todas partes la iniciativa, de forma que pedagogía y enseñanza tienden a relegar en un espacio que tiende a convertirse en punto muerto, la Educación, por su pretendido carácter antisocial, por no corresponder a las exigencias de la sociedad de masas. Esta tendencia se manifiesta en las revoluciones políticas y económicas, pero sobre todo en las revoluciones «culturales». La cuestión nos lleva al mundo de un «socialismo pedagógico», a un sistema socializante cada vez más extenso, que pretende «arrancar» la transmisión de la cultura a las familias y reservarla a la pedagogía científica controlada por el Estado o por el partido ideológico dominante. La nivelación social mediante la enseñanza y la pe-

dagogía adecuadas es la clave y la garantía de la nivelación económica y política.

Lo cierto es que esta tendencia no pertenece solamente al sistema o a los sistemas socialistas propiamente dichos. La ideología política y tecnocrática de la sociedad de consumo y productividad, la idea que de la Educación tienen las Universidades experimentales occidentales y la revolución cultural pertenecen, esencialmente, a la misma tendencia. La cultura de la Información tiene a su base no la Educación amplia, humanista, sino la doctrina pedagógica progresista, científica, niveladora. Los Estados y la tecnocracia la difunden a través de sus órganos de comunicación, el primero de ellos la televisión, para la cual la Cultura es cada vez más pedagogía informativa y menos educación formativa. Pero la Universidad experimental es la que ha recibido de la sociedad tecnológica el cometido de planificar en términos de pedagogía científica la cultura de las nuevas generaciones. Así, en el momento de su crisis, la so-

ciudad del desarrollo se enfrenta con la situación de que «la ideología pedagógica» se encuentra con la «ideología libertaria». Se trata de una «pedagogía de punta», progresista a ultranza, «paraíso de los utopistas y los ideólogos». En este contexto se tiende a suprimir exámenes, selección, diplomas; a llevar el nivel educativo a una línea de capacidad espontánea de los alumnos y no a la inversa.

Pero el encuentro de la «pedagogía libertaria» y la «pedagogía ideológica» no es el único encuentro de la hora de la planificación en materia de cultura de masas. A la cita está presente también la «pedagogía política». A la falta de planificación educativa se sustituye con gran urgencia una total planificación pedagógica. Científica en sus ambiciones. Esquemática en sus resultados. Pragmática en sus reducciones máximas. Futurista en sus prospectivas.

Condenada como reaccionaria, relegada ideológicamente al ámbito familiar, la educación es la cenicienta, por antonomasia, de la gran sociedad.

FOTOS QUE DAN PIE

«Estoy en la fuente»... «Voy a la fuente»... «Te espero en la fuente»... deben ser frases cotidianas en este pueblo que enciende el sol, que albea al sol. El agua es el pretexto: el chorro es parco y la cántara tarda en llenarse, en desbordarse, glugleante. En tanto, brota propicio el palique, la cháchara, el comadreo; se lía la hebra, se charla, se garla. Salta la habladería, el cuentecillo, la noticia inocente, el

secretillo picante. A tres niveles.

Porque coinciden las tres generaciones: la que se aleja lentamente; la que permanece, madura; la que llega, impetuosa. Anfora, cántaro, cubo, botijo, aguardan. Lo importante es la tertulia, el reposo, el respiro en mitad del largo faenar. Pared por medio, el agua se va entregando sin prisas, fresca y golosamente. Buena sombra la del húmedo rincón, propicio a dar esquinazo al ajetreo; buen burladero para esquivar al novillero de los domésticos afanes.

Afuera, punza el sol, tábano de oro. Hay una plaza, unos soportales, un muleto que cruza coleando, un perro, unos chiquillos gritadores. Vendrán luego, a poner las bocas sedientas bajo el chorrillo refrescante, empujándose, atropellándose, urgidos por volver a su juego. Y algún anciano—boina, negro blusón— moverá la cabeza, viéndolos, entre sermoneante y nostálgico.

Una vez más el agua—la madre agua, la hermana agua— despliega su ancho poder de convocatoria: y voca su llamada, y la gente acude y en torno a ella se agrupa y confraterniza y sonríe, olvidando pesares. Y el pueblo se hace más verdadero, más pueblo blanco y uno. Y, a su son, la vida discurre como un arroyo, como una fuente serena.

Carlos MURCIANO

(Foto: E. Carrión Fos.)



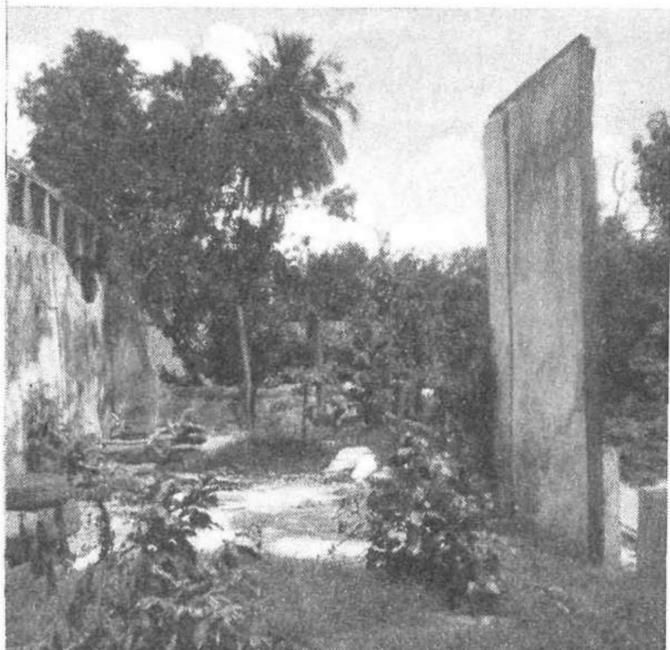
narrador, se distinguían por ser la familia de más aristocracia y prestancia de Aracataca. Esto de por sí les deparaba un principio de autoridad y de conducción. Por eso, pues en la obra de García Márquez casi todo está concebido a partir de hechos cotidianos y familiares, en Macondo los Buendía son la familia de más noble y elevada prosapia y quienes directa o indirectamente deciden todo en el pueblo.

Más adelante prosigue la descripción de la casa de los Buendía: «Tenía (...) un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas.» El inolvidable castaño gigantesco, a cuyo tronco amarraron a José Arcadio Buendía en sus años de senectud y de delirios quiméricos y en donde años más tarde habría de morir el coronel Aureliano Buendía, de veras existió en cuerpo presente hasta hace unos tres o cuatro años. Dicen los actuales dueños de la casa, que el castaño permaneció seco de pie por varios años. La lucha con el tiempo fue larga y penosa. Después fue erradicado y dispersado en trozos. Hoy existe únicamente un fragmento de él y su nombre encarnado en un mamón que sembraron en su lugar como digno sustituto, y que siguen llamando «el

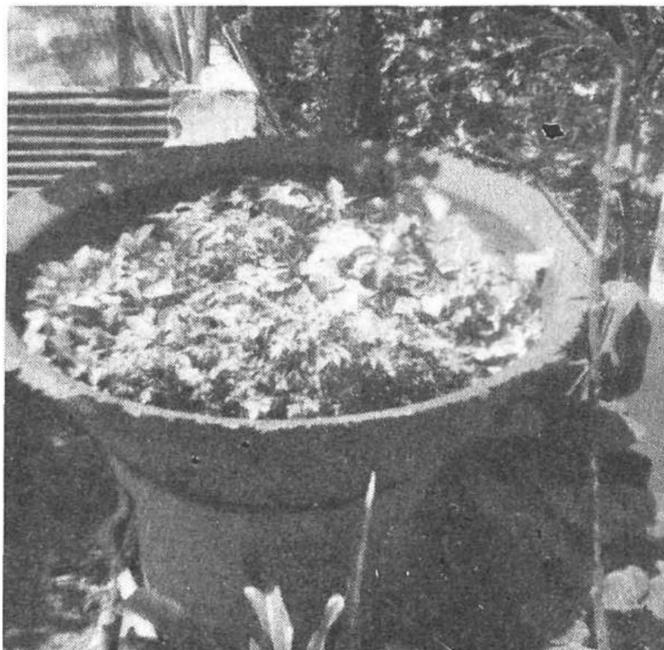
abuelos constituyen tan importante influencia para él? Las vivencias e impresiones de la infancia son las que más recoge el escritor y las que más perduran en él. García Márquez vivió hasta los ocho o nueve años con sus abuelos. Estos, quienes fueron una pareja de múltiples y difíciles avatares, lo saturaron de sus vivencias, historias y anécdotas. El nieto era una especie de mono que vivía a toda hora trepado en la espalda del abuelo, mientras éste le refería sus experiencias de veterano ex combatiente en la Guerra de los Mil Días. Siempre que él recordaba el motivo que lo había hecho sentir sus reales en Aracataca, le decía al nieto: «Tú no sabes, Gabito, lo que pesa un muerto.» Don Nicolás Márquez nació y vivió durante muchos años en Riohacha, capital del departamento de la Goajira. Pero cierto día dio muerte a un hombre que lo molestó durante mucho tiempo. Los familiares del difunto no sólo amenazaron de muerte al abuelo, sino que le hicieron la vida imposible, hasta que don Nicolás tuvo que emigrar a Aracataca. Por eso, al experimentar el sinsabor de la nostalgia por la tierra perdida, le decía a Gabito: «Tú no sabes lo que pesa un muerto.» En *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía mata con una lanza a Prudencio Aguilar, cuya ánima

A los veinte años leyó el padre de Macondo, en un cuartucho sofocante por la época en que vendía enciclopedias y libros de medicina en la Goajira, una frase de la novela «Mrs. Dalloway», de Virginia Woolf (1), que le permitió vislumbrar el proceso de descomposición de Macondo y su destino final. Sin embargo, no volvió a intentarlo hasta que no sintió toda esa potencialidad ciclónica necesaria para concebir sus *Cien años de soledad*.

Cuando el incipiente creador se siente por primera vez un verdadero escritor, ello constituye para él todo un hallazgo, la puerta de entrada a una dimensión diferente de su ser. Esto, como todo logro de una conquista, hay que celebrarlo, y de hecho cada escritor, cada artista, lo celebra a su manera. Cuando García Márquez empezó a escribir *La hojarasca*, su primera obra más o menos sólida, a los familiares y amigos no sólo les comentaba el argumento de ella, sino que por las noches les leía capítulos enteros. Con esto el novel escritor buscaba una idea o un comentario que le sirvieran de aporte para superar el vacío y la incertidumbre frente a lo que estaba escribiendo. El número de títulos que se inventó para esta obra primeriza fue bastante profuso. Casi que agotó el recurso de la metáfora y



Vestigios de los cuartos de los laboratorios y del taller de platería



Paila en la cual la abuela de García Márquez preparaba el almíbar para los animalitos de caramelo



Escuela Montessori

castaño». Adyacente a «el castaño», toda llena de tierra sirviendo de continente a una minúscula selva de plantas, está la paila en la cual doña Tranquilina Iguarán Cotes (quien, como se verá más adelante, tenía en la realidad la misma fábrica de caramelos de Ursula) preparaba el almíbar para su fábrica de animalitos de caramelo.

Como quien cuida un valioso tesoro, el niño Gabriel García Márquez cuidaba el afecto de sus abuelos maternos, el coronel Nicolás Márquez y doña Tranquilina Iguarán. Ellos eran su más grande veneración. Cuando los hermanos iban a la casa de los abuelos, Gabito (desde niño este ha sido su nombre familiar) se ponía en vigilia. Tomaba nota del cariño que le prodigaban a los otros, del trato que con respecto a sus hermanos le deparaban los abuelos a él, cuidaba que ninguno se quedara mucho tiempo en casa, pues si tal cosa no hacía, el cariño monopolizado por Gabito correría peligro. Aunque en ese entonces el niño lo ignoraba, al velar por el cariño ingente que le tenían los abuelos, estaba cuidando uno de sus mayores tesoros literarios. Alguna vez declaró el escritor que aquéllos y «Las mil y una noches» representan sus mayores influencias literarias.

12 ¿Por qué dice García Márquez que los

lo persigue e incomoda hasta hacerlo emigrar y fundar Macondo. La muerte de Prudencio Aguilar pesa en la conciencia de José Arcadio Buendía y en cierto modo condiciona su vida.

Son muchos los hechos que determinan la vocación del artista en un momento dado. Pero hay uno que se caracteriza como primordial y definitivo. En el caso del novelista colombiano, el hecho que determinó su vocación literaria, más que ninguno otro, fue el haber acompañado a su madre a Aracataca cuando acosada por la penuria económica ésta decidió vender la casa de los abuelos, donde había nacido el novelista. Ese día una comadre de Aracataca salió a recibir a doña Luisa Márquez, con una euforia desbordada que se tornó en llanto para ambas, y se estuvieron como media hora abrazadas, mientras al lado el entonces adolescente García Márquez naufragaba en los profundos piélagos de la nostalgia y la conmoción al ver cómo la acción implacable y dialéctica del tiempo le daba patadas de avestruz a su Aracataca. A partir de ese momento —dice él— sintió el imperativo de contarle todo en una especie de «Largo poema de la vida cotidiana». Lo intentó a los dieciséis años. Por la falta de madurez literaria no le salía lo que quería concebir.

el juego de las palabras. Entre los primeros títulos se recuerdan «La casa» y «Ya cortamos el heno». Son las dificultades, por supuesto, del primer parto.

Después de que los García Márquez salieron de Aracataca, anduvieron por muchas partes, movidos por su carácter nómada. De Barranquilla pasaron a vivir al pueblito Sucre, del departamento de Bolívar. Allí empezó a gestarse el cuento *Los funerales de la mamá grande*, que es el germen de su novela cumbre, pues en él, al lograr por primera vez el empalme entre la realidad real y la realidad irreal, se determina la característica principal de su realismo mágico. El ambiente que más se refleja en el citado cuento es, en efecto, el del pueblito Sucre, y no el de Aracataca. En él vivía una señora alta, gorda y de buena posición económica. La señora, cuyo nombre era Petronila Alvarez, y demás familiares eran los

(1) Esa frase es la siguiente: «Pero no había duda de que dentro (del coche) se sentaba algo grande: grandeza que pesaba, escondida al alcance de las manos vulgares que por primera y última vez se encontraban tan cerca de la majestad de Inglaterra, del perdurable símbolo del estado que los acuciosos arqueólogos habían de identificar en las excavaciones de las ruinas del tiempo, cuando Londres no fuera más que un camino cubierto de hierbas, y cuando las gentes que andaban por sus calles en aquella mañana de miércoles fueran apenas un montón de huesos con algunos anillos matrimoniales, revueltos con su propio polvo y con las emplumaduras de innumerables dientes cariados.»

gamonales del pueblo. La crasa ignorancia y la posición económica boyante los llevaba a decir que el saber no servía para nada y que mucho menos útiles eran las matemáticas, que en caso de necesitarlas comprarían una sumadora. Cuando la señora Alvarez murió, sus familiares se complacían sobre manera pregonando el hecho de que a los funerales habían asistido el ministro X, el doctor Y, el señor obispo, fulano, mengano, zutano y perencejo. Así que el ambiente del pueblito citado, aunado a las costumbres de la señora gorda y adinerada, constituyen el pilar real y fundamental a partir del cual García Márquez concibió el hermoso cuento. Pero hay que advertir, aunque sea de paso, ya que no nos podemos detener en un análisis, que al escritor no le interesa de ninguna manera presentarnos una radiografía de dicha realidad, sino que a partir de ella crea una verdadera parábola para dar política y socialmente unos mensajes concretos, bien concretos de la realidad colombiana y latinoamericana.

Como en casi todos los personajes, García Márquez, para su conformación, amasó rasgos físicos y caracteres psicológicos de diferentes personajes de la vida real. Para el personaje Melquiades, de su padre tomó el carácter viajero y sus incursiones de

bién al origen remoto del argumento de *La hojarasca*. A este demonio familiar se une un demonio histórico lugareño para ir perfilando no sólo el personaje central, sino toda la trama de la novela citada (2). Años después de la llegada a Aracataca del hombre de los relojes de péndulo arribó un médico venezolano, quien se alimentaba únicamente de vegetales. En su país fue un protegido de Juan Vicente Gómez, y luego de que éste dejó el poder en 1929 (el futuro médico cursaba entonces su último año de medicina), dejó a Venezuela y vagó por el mundo, hasta que el remolino de la hojarasca bananera lo llevó a Aracataca. Fue durante algún tiempo el médico del pueblo que atendía los muertos andantes explotados por la United Fruit Company, pero luego vino a menos por la competencia de los médicos oficiales de la compañía. Un demonio cultural (una influencia) viene a acabar de perfilar el personaje central de *La hojarasca* (3): García Márquez lee «Antígona», de Sófocles, donde se cuenta que Antígona, a pesar de la prohibición de su tío Creonte, rey de Tebas, da sepultura al cadáver de su hermano Polinice, quien se había levantado en armas contra Tebas, por lo cual había sido condenado a quedar insepulto.

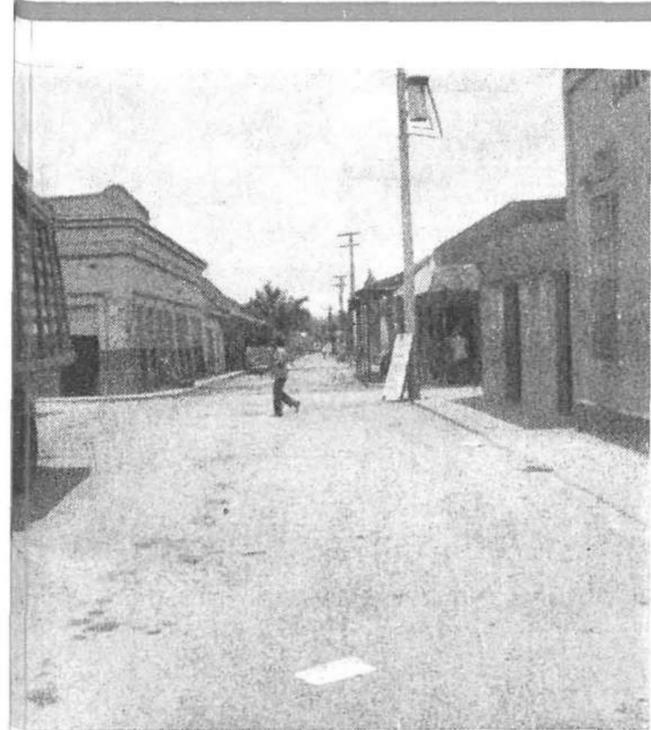
Otro ejemplo de cómo el escritor de Ara-

En la casa de Gabito otrora había un ázar de la India, a cuyo pie se sentaban todas las tardes a dialogar Gabito y la india Remedios. El muchacho, a pesar de sus ocho años, se enamoró de ella, por lo que el padre debió deshacerse de la india. Tal como está anotado en el libro de Vargas Llosa, la versión para el ascenso al cielo de Remedios, la bella, sí la tomó Gabo del incidente de una familia vecina y no de un hecho familiar, que es lo que se ha pretendido hacer creer.

Es muy común que García Márquez fusione un demonio histórico con otro familiar o personal, burlando la distancia cronológica que separa sus respectivos momentos de acaecer, en busca de recursos técnicos que le permitan un desarrollo más consecuente en la trama (o a veces: en las subtramas) de la novela.

Quien en la realidad se sentó en un fogón encendido fue una prima hermana del coronel Nicolás Márquez Iguarán, abuelo del escritor. Cuando durante la Guerra de los Mil Días los conservadores se tomaron a Aracataca, ella sencillamente se sentó del susto en un fogón, quedándole del incidente tales huellas que se tradujeron en el mayor complejo de su vida. Burlando la barrera del tiempo, el autor asciende del plano familiar al histórico, para fusionarlos y luego decirnos: «Cuando Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Ursula (Petronila Iguarán) se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido» (*Cien años de soledad*, pág. 22). Este hecho, varios siglos más tarde, se traduce en la causa que genéticamente da al traste con la estirpe Buendía, pues el que permite que los bisabuelos de Ursula emigren a una rancharía de la sierra, y que varios siglos después el bisnieto (José Arcadio Buendía) del criollo cultivador de tabaco (don José Arcadio Buendía) se case con la bisnieta (Ursula Iguarán) del comerciante Aragonés (Aureliano Arcadio Buendía), quienes eran primos hermanos entre sí como lo fueron los abuelos de García Márquez, para que más tarde la misma sangre (cuando ya muere Ursula, el ojo avizor) siga buscándose por los vericuetos de la colateralidad, y finalmente, merced a la amnésica memoria de los descendientes Buendía, Aureliano Babilonia y su tía Amaranta Ursula, engendren el monstruo prehistórico que pone fin a la estirpe.

«¿Qué día es hoy?» Aureliano le contestó que era martes. «Eso mismo pensaba yo», dijo José Arcadio Buendía. «Pero de pronto me he dado cuenta que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias. También hoy es lunes» (*Cien años de soledad*). Aquí, como en aquello de que Ursula se quejaba del tiempo que pasaba sin pasar, de que casi un siglo de barajas le habían enseñado a Pilar Ternera que en los Buendía todo era un engranaje de repeticiones, o de que el coronel Aureliano Buendía, metido en el pericarpio del indehisciente y agrio fruto de la soledad, fabricaba pescaditos de oro que deshacía y volvía a fabricar, García Márquez, como buen dialéctico, no hace más que cifrarnos literariamente toda esa decadente concepción metafísica de nuestro mundo, la cual defiende cierto estatismo de la realidad, apoyada en el principio de identidad. Esta visión del mundo y de las cosas en *Cien años de soledad* tuvo su origen a partir de la observación del niño Gabito sobre hechos familiares: un coronel, ex combatiente de la Guerra de los Mil Días, quien ahogándose en la soledad de la guerra se encerraba en un taller de platería a fabricar primorosos pescaditos de oro dentro de un círculo vicioso, y una abuela que se paseaba como el aire por toda la casa diciendo: «Cada año nos trae las mismas cosas.»



Calle de los Turcos



Casa y finca Macondo

químico sin cartón. Don Gabriel García era un gitano que viajaba incesantemente por todas partes, vendiendo muchas veces los ungüentos y medicamentos que su innato sentido de galeno le permitían preparar. Era un verdadero especulador de la química farmacéutica. También influyó en el origen del personaje Melquiades, un viejo amigo de la casa de los abuelos maternos. Ese hombre, quien hacía relojes de péndulo y era un judío errante, llegó una tarde extenuado a la casa después de la Primera Guerra Mundial. Un amor incondicional lo incorporó para siempre a los Márquez Iguarán. Después de muchos años de vivir en Aracataca, decepcionado de la vida se envenenó con cianuro a raíz de haber visto la película «Sin novedad en el frente». El viejo Márquez lo enterró en Aracataca a dolor de algunas familias.

En la génesis de los personajes y hechos de la obra garciamarquesciana, también sucede lo contrario a lo anterior: que un personaje de la realidad, o algún episodio de su vida, dé lugar parcialmente a varios personajes de la realidad novelesca. El hecho de que el hombre de los relojes de péndulo se hubiese autoeliminado y de que el abuelo de García Márquez hubiera dado cristiana sepultura a su caro amigo da lugar tam-

cataca se valió de un personaje real para poner algo de su ser en varios personajes de la ficción lo constituye el origen de Remedios, la bella. Cataure y Visitación, en *Cien años de soledad*, son dos hermanos príncipes indígenas que renuncian a la herencia del trono por huir de la peste del insomnio. Sirvieron de modelo para estos dos personajes secundarios un par de indios goajiros que el abuelo del novelista compró por cien pesos. Pero de la belleza y ciertos comportamientos de la india se desprende, además, el origen de Remedios, la bella. Ella, quien realmente se llamaba Remedios, era un hurí que se bañaba en la alberca adyacente al castaño y luego se paseaba en traje de dormir por toda la casa. Tenía una especie de balandrán que se ponía sin colocarse nada más debajo y hacía cosas que conturbaban a los sensuales hombres, como, por ejemplo, sentarse e ingenuamente levantarse el balandrán hasta medio muslo.

(2) Los «demonios» de que he hablado son, según Mario Vargas Llosa, las influencias del escritor, las cuales pueden ser personales, familiares, históricas, culturales, etc.

(3) Es un taciturno médico que se ha ahorcado después de haber sido relegado por los galenos de la compañía bananera, el pueblo lo condena a quedar insepulto (pues el médico durante una masacre que hubo en Macondo se negó a atender algunos heridos), pero el coronel, contra el querer popular, da cristiana sepultura a sus despojos, ya que tenía una deuda de gratitud con él: en cierta ocasión éste le había salvado la vida.

Pero también, cuando se trata de un punto de observación que es autobiográfico, sucede lo contrario, aun en un mismo personaje de espíritu metafísico: el coronel Aureliano Buendía llegó asombrado «de la forma en que había envejecido el pueblo en un año. Los almendros tenían las hojas rotas, las casas pintadas de azul, pintadas luego de rojo y luego vueltas a pintar de azul, habían terminado por adquirir una coloración indefinible» (*Cien años de soledad*, página 109). La anterior es la conclusión a ojos vistas que García Márquez sacó tras haber vuelto a Aracataca el día en que fue con su madre a vender la casa de los abuelos.

La mutación poética que en *Cien años de soledad* experimentan los hechos más banales y prosaicos al ser elevados al plano del realismo mágico lleva al lector, tras haberle hecho dar crédito a la manida y desprestigiada palabra «inspiración», a creer que su autor concibió la novela gracias a la intervención divina de las pegásides. Pero la realidad es otra si uno ha asistido a la historia de Macondo: no hay nada en dicha novela que no esté creado sobre la más desconcertante simplicidad.

Así vemos cómo el dialogismo cantaleta de Fernanda del Carpio—del cual no dejo de pensar que formalmente es el origen de esa saga garciamarquesiana *El Último Viaje del Buque Fantasma* y, quizá, el de las frases largas y envolventes que tendrá El

Otoño del Patriarca—tuvo su génesis en los despotriques a que doña Luisa Márquez de García se vería obligada a propalar por los comportamientos de los hijos: «...que estos muchachos que creen que los triunfos se consiguen en la cocina, que piensan que yo soy un parche pegado de la pared, que están convencidos que esta pobre vieja les va a durar toda la vida...».

No menos simpático y simple es el origen de Mauricio Babilonia. García Márquez no tenía cinco años cuando llegó a la casa un electricista a cambiar el contador. Volvió varias veces. Una de ellas, encontró Gabito a la abuela Tranquilina en la cocina espantando una mariposa con un trapo, y diciendo: siempre que ese hombre viene se mete en la cocina esta mariposa amarilla. Más tarde ha dicho el novelista que al escribir la novela le convenía por razones técnicas que las mariposas del libro fueran azules, pero que cuando les ponía este color no lograba que las mariposas volaran en la novela, en tanto que con el amarillo sí.

Las lecturas de enciclopedias que Aureliano Segundo le hacía a sus hijos, los numerosos hijos del coronel Aureliano Buendía, la Fábrica de animalitos de caramelo de Ursula y el cuento del gallo capón (aunque éste aparece en alguna obra de Thomas Mann), tienen su concepción larvaria a partir también de los demonios familiares, respectivamente: en los ratos de ocio el abuelo le leía al nieto pasajes interminables de las

enciclopedias inglesas y americanas y además lo embuía en las páginas del diccionario en busca de la opulencia lexicográfica; el abuelo Nicolás, durante la Guerra de los Mil Días, a su paso dejaba por ahí hijos naturales, quienes ya crecidos buscaban todas las navidades la casa del padre; la abuela Tranquilina, para asesorar al patrimonio familiar, tenía una fábrica de animalitos de caramelo que producía canastadas y canastadas diarias, las cuales eran distribuidas luego por toda Aracataca y demás pueblos aledaños; en las tardes, en el pueblito Sucre del departamento de Bolívar, Gabito se reunía con los hermanos y amigos a contarse el interminable cuento del gallo capón.

Finalmente, como dato curioso, hay que destacar que muchas de las cosas que García Márquez dijo en sus libros, han tenido lugar posteriormente en Colombia. Ellas son: la venida del papa once años después de escrito el cuento «Los Funerales de la Mamá Grande», donde precisamente se describe un viaje de aquél a Macondo para asistir a los funerales de la Mamá Grande; la muerte del novelista y periodista Alvaro Cepeda Samudio, profetizada en *Cien Años de Soledad*; el hallazgo de los restos de una antiquísima nave marina cerca de Barranquilla; el inminente fenecer de su pueblo natal de Aracataca; y el nacimiento por los contornos de éste, de un niño con una especie de cola o apéndice, hecho médicamente comprobado.



**el mundo de
LAS ANECDOTAS**

de todos un poco

★ Eugenio d'Ors, en trance examinador, preguntó a una alumna, demasiado rápida a la hora de las respuestas:

—¿Dónde vivió el hombre primitivo...?

Y la pobre respondió sin pestañear por lo que el filósofo contaba:

—En las afueras...

★ La aparición de la última novela del escritor argentino Ernesto Sábato, titulada «Abaddón, el exterminador», coincide con la salida del libro «Genio y figura de Ernesto Sábato», debido a María Angélica Correa. Aunque nada informa de

un autor como la lectura directa de sus obras, y en este caso, de la reciente novela del autor de «El túnel», conviene en muchos casos llegar al mismo, mediante el conocimiento de esta clase de textos, donde la devoción por encima de todo, familiariza a quienes los consultan, con particularidades y aspectos siempre curiosos del creador analizado. El libro de María Angélica Correa debe destacarse en este sentido. La estudiosa de la obra sabatiana, recoge en él a lo largo de la trayectoria vital y literaria de la gran figura platense, opiniones y enfoques con los que se esclarece su problemático perfil.

—He llegado a la literatura —puede leerse en el mismo— por

motivos oscuros, abandonando otra actividad más clara y honorable.

—La diferencia—aclará Sábato alguna vez— entre un novelista y un loco, es que el novelista puede ir hasta la locura y volver.

—Escribir para mí—respondió el autor de «Abaddón» a un periodista—, es una oscura cadena de resultados igualmente oscuros. Ambigua.

• • •

★ —¿Qué es a lo que usted llama en definitiva veranear...? —le preguntaron una vez a Wenceslao Fernández Flórez.

—A trasladar de residencia mi despacho...

• • •

★ En la inauguración del Museo Solana, en Quevedo (Santander), alguien que conocía profundamente al pintor extraordinario, le adjudicaba el siguiente y posible comentario:

—A mí esto de ver mi pintura en un museo me resulta un lujo excesivo... Sobre todo por estar instalado en un lugar que limita al norte con las Cuevas de Altamira, y al sur con las industrias lácteas de Torrelavega...

COJUELO

EL SIMBOLISMO DE LAS MANOS

Por Luis BONILLA

Desde las pinturas rupestres y las esculturas protohistóricas el signo de la mano es el más viejo testimonio de un lenguaje mímico de ritualizaciones donde comienza la evolución simbólica que persiste a lo largo de los milenios. Suelen interpretarse dichos vestigios como antecedentes primitivos del lenguaje organizado. Sin embargo, el proceso más significativo fue a la inversa, es decir, cuando el gesto sustituye al signo del lenguaje, oral o escrito, y es capaz de sugerir una compleja serie de ideas que forma la simbolización. Aquí reside la diferencia entre el lenguaje animal (signos de agresión, de celo sexual, de rendimiento) y el lenguaje humano de los símbolos. En este sentido, los relatos silenciosos de la mano en los rituales (ya sean mágicos o religiosos), el ritmo danzable de la sacerdotisa con la sucesión dinámica de sus gestos manuales y el instante mágico estereotipado en la postura simbólica de las manos de una escultura ofrecen todos ellos la persistencia de una riqueza ancestral de comunicación humana, cuya ansia de trascendencia se vale del cauce intuitivo y llega de inmediato a las raíces emocionales del pensamiento, sin pasar por la lenta concatenación del lenguaje racional.

DE LOS EX VOTOS IBERICOS AL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO

Las huellas de manos en rojo o en negro, tan abundantes en las cuevas paleolíticas junto a otras pinturas de más artística y amplia composición, representan no ya los ensayos de un arte incipiente, sino la utilización de un signo mágico. Estas cavernas son el lugar donde los rituales cumplen una función social que ayuda a sobrevivir frente a las dificultades ambientales. Allí se pretenden captar las fuerzas de la naturaleza mediante la invocación y el sortilegio. La pintura del ritual erótico de la cueva de Cogull o la danza de arcos y flechas de la caverna de Alpera no proceden del caprichoso entretenimiento de un hombre cualquiera; pertenecen al historial mágico de escenas rituales esquematizadas en la piedra por la mano de un hechicero. Es la misma mano que atrae o rechaza la lluvia, el viento, la caza, que une y desune las parejas de la tribu, o preside los ritos de iniciación de los jóvenes y las doncellas.

La mano de un hechicero o de una sacerdotisa (según la evolución religiosa) cobra un significado supranormal en todas las civilizaciones. La mayoría de las manos aisladas que se hallan pintadas en las cuevas paleolíticas de España y Francia parecen generalmente femeninas, lo cual hace suponer manos de sacerdotisas y por tanto una cierta evolución mítica religiosa donde ya no se trata de la magia del brujo tribal, sino de mitos ejercidos por vestales, sibilas o pitonisas en la gruta sagrada.

La mano invocadora, cuya huella mágica



1. Signo de paz y de ayuda, o del abhaya mudra brahmánico «no temas».—2. La mano sobre el corazón que atestigua.—3. Las manos juntas de elevación espiritual.—4. Manos entrelazadas, signo de amistad y de unión en el amor.—5. Como el ave sagrada remonta su vuelo...—6. Mítico venado.—7. Una cama.—8. Símbolo evástico del giro evolutivo de la vida, la muerte y el renacer.—9. Signo de meditación (Fotografías otorgadas en exclusiva para el autor de este artículo por una estudiante del arte y folklore orientales)

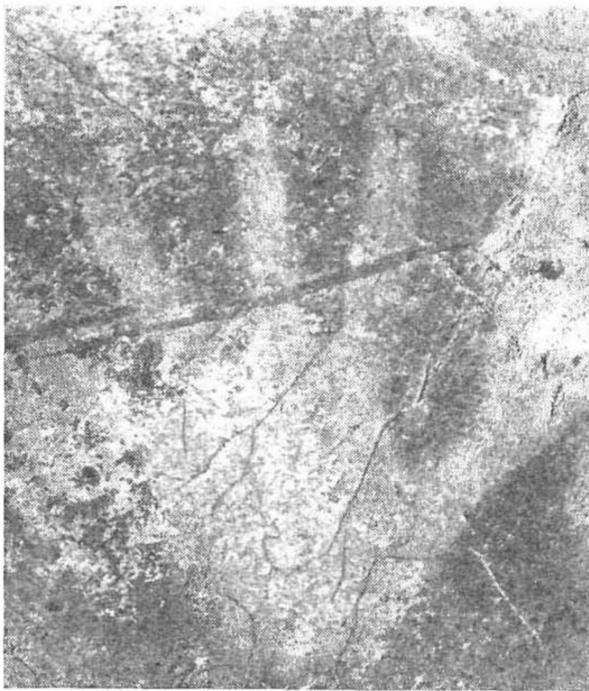
fue pintada en la cueva, impuso respeto cuando se alzó abierta en diversas actitudes simbólicas que serían luego, al cabo de los milenios, transmitidas al arte de los imagineros en los albores de las culturas de la Antigüedad. Así, pertenecientes ya a los tiempos de la civilización ibera, se han descubierto en las excavaciones arqueológicas cientos de figurillas femeninas en bronce con las manos extendidas en indudable actitud ritual cuyo significado desconocemos.

En realidad se ignora casi todo respecto a la religión autóctona de los iberos. Puede conjeturarse un culto que en sentido espiritual se dirigía a los astros y fuerzas de la naturaleza, pero relacionado con las inquietudes vitales y cotidianas como la caza, la guerra, el amor y los actos correspondientes de propiciación mágica. Las figurillas de bronce halladas con mayor profusión en los santuarios de Despeñaperros suelen estar en pie con el brazo izquierdo pegado al cuerpo y el derecho doblado, para mostrar al frente la palma de la mano abierta; otras presentan los brazos separados hacia abajo y adelante, con ambas manos extendidas. Los distintos ademanes pudieran estar inspirados en los diversos momentos invocativos de un lenguaje mímico perteneciente a los rituales.

Las estatuillas citadas (de 8 a 10 centímetros de alto) han sido definidas como ex votos junto a otras representaciones (hombres, animales, carrillos votivos, caballos) depositados en los santuarios o lugares de ofrendas; pero es indudable que dichas figuras de mujer (ya sean sacerdotisas, damas oferentes o idolillos) se elaboraron de acuerdo a una mitología, con actitudes cuya postura de las manos debió pertenecer a una especie de clave simbólica. Así fue al menos en otras culturas mejor conocidas gracias a su legado literario-religioso que aclara los significados; por ejemplo, están plenamente determinadas las diversas posturas simbólicas de las manos en las esculturas de la India antigua, así como las normas tradicionales de las bayaderas al mostrar sus manos en los ballets desde hace tantos siglos hasta nuestros días.

Los escultores que tallaron las antiguas imágenes de Buda se atuvieron en las posturas de las manos a la tradición simbólica. En el Buda sentado de Borobudur, su mano derecha presente de frente la palma extendida, lo cual corresponde al signo denominado «no temas». Una actitud muy clásica es la de las manos juntas sobre las rodillas, signo de «la meditación». En otras esculturas la mano izquierda del Buda, sentado tradicionalmente, toca levemente el suelo para significar que «toma la tierra de testigo», mientras la derecha se alza abierta con el signo de paz, o el índice y el pulgar unidos por los extremos, que es signo de la «argumentación». También es frecuente observar en algunas estatuas las manos ante el pecho, semicruzadas y como si estuviesen en movimiento giratorio, lo cual simboliza «la rueda cósmica» o sucesión de las vueltas en la «rueda de la ley». Todas ellas son actitudes muy conocidas en las imágenes de Buda y de sus avatares o Bodhisatvatas.

Las innumerables esculturas brahmánicas de Visnú, Siva, Parvati, las representaciones de orantes y danzarinas sagradas, ofrecen al observador toda una gramática simbólica del lenguaje manual; porque en



Mano prehistórica de significación mágica, pintada en la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Santander). Sus características anatómicas indican a simple vista un estado de evolución (hace unos veinte mil años) similar al actual, sin tosquedad ni primitivismo antropológico. El procedimiento fue por aplicación de la mano sobre el muro rellenando los intersticios de los dedos con el color, por lo que el interior conserva el fondo natural de la roca. Parece tratarse de una mano femenina que no fue pintada como ensayo de arte incipiente, sino expresión de una mítica que dejó vestigios de todas las cavernas paleolíticas del norte de España



Las manos entrelazadas y sobre el corazón, en esta figura china bordada en seda, son como un juramento de amorosa unión indisoluble

la India se llegó tradicionalmente a una depurada estilización y una complejidad expresiva de la mayor riqueza ideológica. Sin embargo, la génesis de toda esa expresividad es prehistóricamente universal, aunque evolucionase en cada pueblo de acuerdo a sus creencias, a su ambiente, a su psicología colectiva y las influencias de las migraciones culturales.

En la cultura romana el signo de la mano, ya sea en el lenguaje o en el arte, representó el dominio; así respecto a la familia se decía quedar *in manus* (*) o

(*) *In manum feminae conveniunt*: Las mujeres quedan o están bajo la potestad del marido. En Cicerón, con sentido de proteger a alguno: *In manibus aliquem habere*. En el mismo: *Manum tollere* significa levantar la mano, ceder. En Quintiliano, en sentido de dar la mano, ayudar: *manus tollere*.

bajo la autoridad paterna, y en el orden político-militar significó la autoridad imperial, por lo que hubo enseñas o *signum* de las legiones rematadas en alto por una mano. Pero a estos simbolismos emanados del practicismo y la objetividad romana se infiltraron desde la expansión militar conquistadora del Próximo Oriente otras significaciones de sutileza mística, características de religiones y mitologías importadas en el ámbito cultural latino. Llegaron de Grecia, Egipto, Mesopotamia, Asia Menor, Persia y la India, creencias y costumbres rituales que despertaron interés o desdén; a veces quedan incorporadas sin obstáculo al sincretismo romano de los últimos tiempos de la decadencia, pero otras se rechazan como prácticas viciosas o bárbaras. Cuando Roma resulta una encrucijada entre las mitologías orientales y las célticas surge entre los propios latinos una inquietante polémica para adaptar o combatir las ideologías extranjeras, consideradas por unos ilustración y por otros corrupción. La invasión de los bárbaros ejercería una depuración que ya previó Tácito cuando consideraba en su obra *Las costumbres de los germanos* las virtudes naturalistas de aquéllos. Pero Roma aportaba un legado cultural que no desdeñaron los bárbaros, y de tal manera se romanizaron, luego se cristianizaron y abrieron las puertas a la Edad Media.

La Europa medieval acrisola un viejo legado simbólico donde se mezclan conceptos occidentales y orientales. Los tallistas de los capiteles y los miniaturistas de los códices reflejan en su arte dicho mestizaje de la fantasía orientalizante y la sobriedad occidental. El signo de la mano conserva el prestigio latino de autoridad, la evocación exorcista de los druidas célticos y el misticismo del Próximo Oriente. El simbolismo de los artifices cristianos llega a establecer una especie de código de alegorías; así, por ejemplo, una mano que irradia luz y aparece en el cielo significa la presencia de Dios; la mano extendida que presenta al frente la palma es signo de paz o de bendición; si está con los dedos anular y meñique doblados, pero extendidos el pulgar, índice y corazón, simboliza la Trinidad.

Aunque en el primitivo cristianismo se oraba con los brazos extendidos y manos abiertas, como se ve en los dibujos de las catacumbas, en cambio desde la Edad Media fueron las manos juntas y hacia adelante la forma más general de orar, lo cual es una actitud heredada del signo de sumisión o reconocimiento jerárquico practicado en los pueblos nórdicos y trasfundido al feudalismo medieval. En todo caso, juntar las manos hacia adelante quedó instituido por la costumbre como súplica ritual en sentido religioso y profano. Otro símbolo clásico fue el de dos manos enlazadas que significaron desde entonces amistad fraterna; en el plano amoroso unión o matrimonio, y en el emblemático de relaciones socio-políticas ayuda mutua.

Aparte del valor significativo de las manos en la estricta simbología, apenas merece atención el historial supersticioso acumulado en el transcurso de las influencias recíprocas de unas y otras áreas culturales. Por ejemplo, entre los amuletos muy al uso durante la Edad Media figura la *higa*, manita de coral o azabache, como de buena suerte. Es una manita cerrada,

que asoma el pulgar entre los dedos índice y corazón. Se llevaba colgada de las pulseras femeninas, al cuello, pendiente de la cintura en los niños o en las cadenas de los hombres. La principal función supersticiosa de la *higa* era librar del mal de ojo, y con el mismo propósito se hacía el ademán con el puño y los dedos en dicha posición, aunque más tarde pasó a constituir una burla o desprecio hacia otra persona. Pero a la primitiva *higa*, en su atribución antiojadora, no es difícil encontrarle cierto paralelismo con el talismán islámico de la «mano de Fátima». Dicha mano (pero extendida) fue siempre una querida tradición del mundo musulmán, y solía esculpirse o tallarse y se pintaba generalmente de azul a la entrada de las casas como feliz protección y amuleto contra el mal de ojo.

Desde la Edad Media se incorporaron a la vida cotidiana una serie de actitudes

LA MANO DERECHA Y LA IZQUIERDA

El simbolismo postural de las manos vino a reforzarse con el clásico dualismo Bien-Mal y masculino-femenino, vinculado a la diferenciación de mano diestra y siniestra. A la mano derecha se adjudica sexualmente lo masculino, y a la izquierda lo femenino. En el orden ético y en el emocional del actuar y discurrir corresponde a la mano derecha significar lo reflexivo y consciente; a la mano izquierda lo afectivo e inconsciente. Otra diferenciación fue establecida tradicionalmente con la excepcional mano de seis dedos (aunque no sea tan infrecuente como se supone), ya desde la génesis supersticiosa de las atribuciones transmitidas popularmente o asociadas a las prolijas lucubraciones mágico-matemáticas de los sabios medievales y renacentistas, tan versados en el simbolismo



El hechicero africano, curandero y enemigo de brujas, levanta ritualmente sus manos al cielo para recibir los poderes sobrenaturales que han de permitirle sanar al enfermo, de acuerdo a milenarios conjuros mágicos, donde sus manos juegan un papel exorcista de gran sugestión

simbólicas que no es preciso enumerar, puesto que llegan con vigor ritual a nuestros días, como el acto de jurar con una mano en alto y la otra sobre la Biblia. Así también el instintivo ademán de colocar severamente la mano derecha sobre el pecho, acto de invocación a lo consciente o de la fiel interioridad al dar fe de algo. Es una postura de dignidad, como la que adopta el caballero pintado por el Greco en su famoso cuadro. Al margen ya de esta postura arquetípica tan magistralmente interpretada por el pintor, el cuadro despertó siempre eruditas controversias al querer atribuir a dicho caballero una personalidad real de su época o considerarlo un autorretrato. Quizá lo que más importa no es la puntuosidad o rigorismo histórico de buscar al cuadro una personalidad que ya la tiene con carácter universalizador de una actitud psicológica, como cierto arquetipo caballeresco que hoy desgraciadamente suele pasar inadvertido.

numérico legado por el filosofismo helénico e islámico. Cinco era la expresión del equilibrio orgánico, como el conjunto de los cinco sentidos, y también de las cuatro extremidades más la cabeza rectora en el ser humano, simbolizada en el dedo pulgar. Pero la mano de seis dedos, que fue siempre mágica desde las remotas creencias protohistóricas, se considera luego por evolución simbólica un signo de pureza y espiritualidad creadora. A veces en el eslabonamiento de estos símbolos se alude a un paralelismo bíblico respecto a la dinámica divina al crear el mundo en seis días.

La unión de la mano derecha e izquierda, en sus diversas variaciones posturales al realizar dicha conjunción, tiene siempre por base la mítica del amor: el sensorial la izquierda y el espiritual la derecha. También cuando la mano derecha señala el cielo y la izquierda se dirige a la tierra resultan expresión de la simbiosis de la hu-

mana naturaleza en ambas aspiraciones. Por eso a través de la mítica universal es la mano derecha la que rige las invocaciones y la izquierda toma conciencia de la realidad material.

En la ecuación existencial donde el hombre intuye su realidad psico-somática, el ritual sonoro del tambor sagrado batido con ambas manos funde la energía terrenal y femenina de la mano izquierda con la espiritual y masculina de la mano derecha. La habilidad del batidor consiste en saber «narrar» ese coloquio sonoro de la mano izquierda y la derecha; esencial conjunción de lo femenino y lo masculino en un relato de amor y tragedia, de existencia y muerte, de instinto sexual y tánático, de afares biológicos y metafísicos, como la vida misma hecha mito.

En la forma occidental de saludo, la mano que alarga una persona a otra es la derecha. Corresponder con la mano izquierda a quien tiende su derecha vino a ser considerado descortesía o mala disposición, desde que a las atribuciones míticas negativistas de la mano izquierda se incorporaron supersticiosos signos desfavorables. Sin embargo, hay una maravillosa excepción que hunde sus raíces en lo inconsciente de la simbólica expresión en la pareja humana. El fenómeno se produce cuando un hombre y una mujer se dirigen uno a otro. Si estrechan recíprocamente ambas manos los dos, la derecha de la mujer en la izquierda del varón, y la izquierda de ella en la derecha de él, es como si un circuito ancestral se cerrase para ambos en su búsqueda y hallazgo de la intuida necesidad complementaria, donde se realiza el mito del andrógino. En el dualismo psíquico (ánimus-ánima o masculino-femenino) de cada persona en la citada pareja, el ánima (elemento femenino) de ella significada en su mano izquierda, se une al ánimus (elemento masculino) del varón por el signo de su mano derecha, mientras el ánima de él simbolizada en su mano izquierda se une al ánimus de la mujer en la mano derecha de ella.

RITMO Y SORTILEGIO DE LAS MANOS

Las manos de la danzarina tejieron siempre con hilos invisibles cierto ritual del orden-desorden o equilibrio-desequilibrio del concierto de lo temporal y atemporal, de la realidad orgánica y la cósmica. En ese ritmo del continuo e inexorable hacer y deshacer del mundo externo y el interno hay un misterioso nexo que las manos de la danzarina pretenden asir. Si ella es consciente de lo que intenta expresar, o si por el contrario realiza sus movimientos intuitivamente, en ambos casos resulta un vínculo entre el sentido de la vida sensible y el universo insensible. Sus manos trazan un emotivo coloquio de símbolos, que resultan para el espectador un medio de llegar hasta el otro lado del velo donde subyacen todas las misteriosas interacciones de lo sexual y lo místico, de la vida y la muerte, de lo reflexivo y lo irracional en su permanente dialéctica de la existencia. Los sentidos recogen esa comunicación existencial de las manos, cuyo lenguaje mímico llega más a fondo que las palabras, hasta las raíces insospechadas de los porqués emocionales que eluden la ley de cau-

salidad. A través de los siglos, desde las manos de las danzarinas sagradas hasta las manos de nuestros directores de orquesta, se da la continuidad evocadora de una serie misteriosa de mensajes que brotan rítmicamente a su voluntad como un sortilegio.

Junto a la vibración sensorial que transmiten las manos, coadyuvan al propio tiempo a reforzar el fluir de una comunicación extrasensorial que parece actuar por telepatía al remitir aquellos pensamientos y emociones que subyacen en el inconsciente colectivo. Fisiológicamente pudiera explicarse dicho fenómeno como una manifestación de lo que ya Bechterev en la época de su colaboración con Paulov denominó: radiación biológica.

La actitud simbólica de las manos y su contacto son dos aspectos, uno ideal y otro biológico, del mismo fenómeno sugestivo, que llámese magia, hechizamiento, sortilegio o como se quiera, sólo es realmente un cauce de comunicación suprasensorial, cuyos mensajes proceden de la síntesis sublimada de los distintos sentidos al servicio de todos los instintos, desde la vibración sexual de las células del individuo hasta su complejidad de ser organizado, donde se manifiesta la diversidad en la unidad. Fenómeno de génesis biológica



«El caballero de la mano en el pecho». Retrato de un desconocido, por El Greco. Museo del Prado

que parece sobrenatural al desconocerse sus causas y percibir sus efectos, cuando, por ejemplo, a través del simple contacto de las manos de cierta mujer en las de un determinado hombre parece circular una corriente estática indescriptible. No hay magia sino una especie infrecuente de manifestación metasensorial de las fuentes de la vida, un *presentimiento* que puede entenderse o percibirse como sortilegio existencial.

Aparte del mencionado fenómeno básico, e indiscutiblemente auténtico, puede recogerse un vasto historial mitológico sobre el contacto de las manos de algún especial personaje. Entonces el substrato biológico del fenómeno de comunicación es sofisticado con escenografía mágica al servicio de otros fines de superioridad, de reafirmación jerárquica, bajo la capa de supuestos poderes sobrenaturales en las manos privilegiadas de esa persona. A veces la sugestión que promueve resortes ancestralmente mágicos se viste con ropaje de religiosidad; así, por ejemplo, aquellas rituales *imposiciones de manos* de los reyes de Francia, que luego imitaron los de Inglaterra, mediante lo cual pretendían curar a los enfermos escrofulosos. Fue un modo ingenuo o astutamente ingenioso de corroborar la posesión de ciertos recursos divinos atribuidos a la dinastía. Sin embargo, no todo fue explotación de la supersticiosa índole de la época, pues la sugestión operó sus consabidos efectos y reforzó la creencia entre las gentes sencillas, que «por si acaso» acudían a recibir el contacto milagroso de aquellas manos cuyas prerrogativas legendarias resultaban institucionales. En las audiencias curativas en grupo donde los enfermos eran tocados uno a uno, parece ser que había un reconocimiento previo por los médicos de la Corte, los cuales elegían algunos casos de vez en cuando, hábilmente seleccionados para lucimiento de la curandería regia.

A pesar de la simplicidad de la cuestión fue objeto de enconadas polémicas ya en los últimos tiempos de su larga vigencia secular, porque a su fondo mágico se habían incorporado religiosas interacciones. Por eso el depurador de tantas otras supersticiones y trapacerías, el preclaro Feijoo adelantado como siempre a su época, expuso cuanto debía pensarse de aquella supuesta virtud que *heredaban* los reyes de Francia. Merece leerse en *Cartas eruditas y curiosas* la 25, titulada: *Sobre la virtud curativa de los lamparones atribuida a los reyes de Francia*, sin olvidar que Fr. Benito Jerónimo Feijoo escribía en el siglo XVIII y debía andarse con sumo cuidado al poner en tela de juicio aquellos prodigios que en el mejor de los casos sólo eran posibles por lo que él llama efecto de la fe y nosotros de la sugestión. Como es sabido Feijoo se mantuvo dentro de la ortodoxia católica, pero introdujo en España cuando todavía existía la Inquisición el espíritu crítico perteneciente al europeísmo del siglo XVIII.

Siempre hubo en el transcurso de los siglos alguna derivación supersticiosa respecto a cualquiera de las manifestaciones simbólicas de la emotividad humana; pero si las supercherías se olvidaron, las tendencias instintivas persistieron con su carga mítica de legado ancestral, dispuestas a brotar del inconsciente. Este es el vigor del simbolismo de las manos, intextinguible porque se basa en la interior realidad sensible de cada persona, y en la relación interindividual es medio de comunicación emotiva. Las manos no necesitan el recuerdo de haber sido magia de hechicero, sortilegio de sacerdotisa o danzarina, invocación religiosa, misticismo gótico, ni romanticismo amoroso, paradójicamente no precisan historial para ser historia, porque su acumulación alegórica es más sentida que razonada y brota vitalmente en cualquier momento aun en nuestro tiempo.

[A historia de Tristana, una de las creaciones más lúcidas no sólo de Pérez Galdós, sino de la femenina iconografía literaria española, es, fundamentalmente, la historia de una mujer que libró—y perdió—la batalla de su identidad. Es también, a pesar de todo, la historia de una liberación, porque hay batallas que, aun perdiéndose, o acaso por perderse, liberan, como hay ilusiones que, al alejarse, depuran. Tristana es un enorme contrasentido como ser humano, pero envuelto en la perfecta e irritante coherencia de una mujer en la sociedad crepuscular del XIX. Vista desde hoy, no sabría decirse si Tristana es una valiente precursora de las «women-lib» o una pobre sirvienta con imaginación, incapaz de luchar en profundidad contra su condición.

Tristana es esa típica mujer que se asoma al mundo por una ventana que había permanecido cerrada y que tiene una tardía toma de conciencia. Veintiún años flotando en una sociedad que la excluye, manipulada física y moralmente por el viejo y caballero don Lope, que salvó de la deshonra y la miseria a sus padres y que hizo de ella, una vez huérfana, la pariente pobre con visos incestuosos de hija-amante. Inculta, pasiva—aunque contenidamente apasionada—, con la única compañía de la vieja criada analfabeta, recoge, sin embargo, en una lenta cosecha, las palabras, ideas y sentencias del hidalgo protector, que le ha hecho presa fácil de sus apetitos amorosos. Y de pronto, las ideas mínimas, como semillas, fructifican en el alma femenina, y la conciencia se hace lúcida para entrever, ya que no entender, el género de alienación a que su condición de mujer primero y de criatura desamparada después le han sometido.

A partir de este momento la alienación ya no la vive, la padece; la toma de conciencia la lleva hacia ese polo de investigación para psiquiatras y feministas en el que, o sobreviene la sublevación o (siempre condicionada a los privilegios que de ello pueda obtener) la aceptación pasiva. Su problema de identidad no puede resolverse hacia un desarrollo óptimo; ni el amor del viejo Lope ni el que más tarde cree hallar en Horacio el pintor conducen a su realización como ser humano.

Curiosamente, Tristana nunca cae en el escepticismo, a pesar de esa su condición como de esclava con cadenas que no hacen ruido; su deseo de realización no se destruye. Ella va de una a otra vocación—actriz, pintora, profesora de idiomas, etc.—con el mismo entusiasmo que si vislumbrase claramente el éxito que nunca llega, el escape de sus inquietudes, no por más irreales menos dolorosas. Sus

Mujeres en el Mundo Novelístico

TRISTANA

Por Teresa BARBERO

contradicciones, sus incoherencias, que a veces nos la hacen creer completamente enajenada, no son más que un claro muestrario de la dificultad que, en la esfera en que ha de desenvolverse, encuentra la mujer para resolver su conflicto de identidad.

Ya nos adelanta el autor al principio de la obra que el único maestro de Tristana, es decir, don Lope, su amante, tiene una «moral compleja, que, no por ser suya, dejaba de ser común, fruto abundante del tiempo en que vivimos». En amor, su moral es absolutamente particular. Jamás matrimonio. En el terreno erótico, «no admitía crimen, ni falta, ni responsabilidad». Tristana, al iniciarse su crisis espiritual, al sorprender «los rebullicios de su alma», parece desear hacer de ésta el reflejo del alma de su tirano; pero, ¿cómo buscar un amor sin ligaduras cuando ya las posee? ¿Y cómo pensar en independizarse si es una pobre mujer sin preparación alguna para sobrevivir, sin lo que llamamos «oficio ni beneficio»?

«Sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas —le dice la fiel sirvienta cuando ella le participa sus desazones—: o casarse, que carrera es; o el teatro...; vamos, ser cómica, que es un modo de vivir; o... no quiero nombrar lo otro.»

Aparece en ella por vez primera la idea de la «honradez libre», que después nombra a menudo; se afana por intentar lograrla; mas ¿cómo?

Después del encuentro con Horacio, el joven pintor, del cual Tristana se enamora ciegamente, hacia la pasión que despierta en ella encauza sus insatisfacciones psíquicas, sus afanes de realizarse como ser humano. «La verdad se me sale a los labios y el sentimiento se me desborda». Siéntete entonces con mayor claridad los barrotes materiales de su cárcel. Tiene una revelación. «Y lo raro es —piensa al acusar a don Lope— que si este hombre comprendiera que no puedo quererle, si bo-

rrase la palabra "amor" de nuestras relaciones y estableciera entre los dos... otro parentesco, yo le querría...»

No hay comprensión en don Lope, pero tampoco en Horacio. Este percibe el divorcio de sentimientos entre su amor y el amor de la cuitada. Tristana está imposibilitada para hacerle comprender con palpables muestras la realidad de lo que sólo sospecha, pero que no puede definir. De ahí ese tartamudeo, esa incomunicación entre ambos. Horacio quiere una esposa en el amplio sentido de la palabra; «había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo y que con los ojos y el corazón de él ve y siente.» Pero Tristana, acercando muchos años el progreso de la mujer, abriéndose a una luminosa alternativa, explica: «Toda mujer aspira a casarse con el hombre que ama; yo no. Yo te quiero y te querré siempre, pero deseo ser libre. Por eso ambiciono un medio de vivir... Pero yo pregunto: ¿es locura poseer un arte, cultivarlo y vivir de él?»

Pero el sistema social en el que Tristana flota no le capacita para solucionar debidamente su tremendo problema amor-independencia.

A veces, obsesionado por las palabras de la mujer amada, Horacio se deja arrastrar en ellas: «Tú resolverás quizá —dice en cierta ocasión— el problema de la mujer libre...» Y el tirano Lope, que no ve en la mujer más que el juguete de sus caprichos, aunque ordenado a escala familiar, se sorprende de las palabras de la joven y sólo se le ocurre pensar: «Le ha salido talento... Sin duda, ama.»

Entre uno y otro hombre, la mujer que empieza a reconocerse como un ser humano con capacidad de elección y no como «una invención de la Historia», en frase orteguiana, se debate en pensamientos mal encauzados, mal digeridos, pero intuitivamente cer-

teros. Porque una cosa es que Tristana tenga conciencia clara de su irrealizabilidad y otra que renuncie a jugar hasta el final un juego que sabe que perderá.

Horacio juega el tema de la maternidad para convencerla de su dependencia del hombre. Tristana se siente acosada, y aunque se defiende entre balbuceos explicando su independencia aunque tuviera un hijo suyo, acaba por rendirse dolorida. «Me salen ideas como me podrían salir granos en la cara», se disculpa.

Está sola, a mil años de un feminismo consciente e institucionalizado, pero proféticamente se sabe portadora de la verdad.

Horacio, a pesar de reconocer en ella todos los encantos de una mujer casi perfecta, según los clichés de la época (ternura, delicadeza, sensibilidad, sinceridad casi infantil...), se aleja asustado por su descubrimiento: la superioridad en cuanto a afectos e inteligencia de aquella mujer. Un revuelo de cartas, cúrsiles cartas de enamorados, va surgiendo en la ausencia.

Con esta ausencia empieza, de una manera sutil, la crisis de derrota de Tristana. «No quiero yo alas ni alones —escribe—, ni andar entre ángeles sosos que tocan el arpa...; quiero ser algo en el mundo, cultivar un arte, vivir de mí misma... Quiero tener una profesión, y no sirvo para nada, ni sé nada de cosa alguna... No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límite.»

En este punto la conciencia de Tristana se debate en la impotencia de su situación, adquiere un lúcido sentido crítico. Sin cultura, sin medios para defenderse en el mundo, nunca hallará la independencia ni el amor de «honradez libre» que exige su carácter independiente.

Es ahora don Lope el que mejor la comprende. A pesar de su penuria económica, de su estúpida pobreza con bla-

sones, busca una profesora para Tristana que le enseñe cuanto la apetencia intelectual de la mujer anhela saber. Pronto la discípula rebasa la medida de su profesora; el afán de conocimiento es como la sed de una planta del desierto; todo lo absorbe. «Con las ideas de casa han entrado otras nuevas, desconocidas», dice al referirse a sus conocimientos.

A medida que la ausencia del hombre a quien ama se prolonga, Tristana, que ha hecho de él un símbolo, le va adornando de todas las virtudes que desearía que tuviera; así le cree más inteligente, mejor pintor, más cumplido amante... Se aferra a estas ideas con furia de psicópata, como meta ansiada de una felicidad que a cambio de sapiencia se va alejando de su vida. «El Horacio nuevo e intangible parecíase un poco al verdadero, pero nada más que un poco. De aquel bonito fantasma iba haciendo Tristana la verdad elemental de su existencia, pues sólo vivía para él, sin caer en la cuenta de que tributaba culto a un Dios de su propia cosecha.»

Ahora Tristana regresa muy lejos de su mito; vuelve a poner los pies en su propia peana. El Horacio hombre no es el Horacio sueño. La mujer cultivada, sensibilizada por el dolor, se ha marginado a sí misma al desarrollar su inteligencia en una medida que la sociedad no le permite. Se le acumulan vocaciones tardías: en sus umbrales se atropellan la pintora, la músico, la beata de iglesia..., aprendiz de todo y hastiada de todo. Una coraza neurótica detrás de la cual Tristana se incomunica definitivamente.

Ni la pérdida de Horacio, ni la boda desfasada con don Lope (por motivos económicos), ni la invalidez física siquiera, son ya más que anécdotas en su vida, anécdotas que no rozan ya su alma metalizada por el fracaso. Del voluntarismo transformista ha pasado a la indiferencia de sí misma. Tristana ha perdido la batalla de su identidad.

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

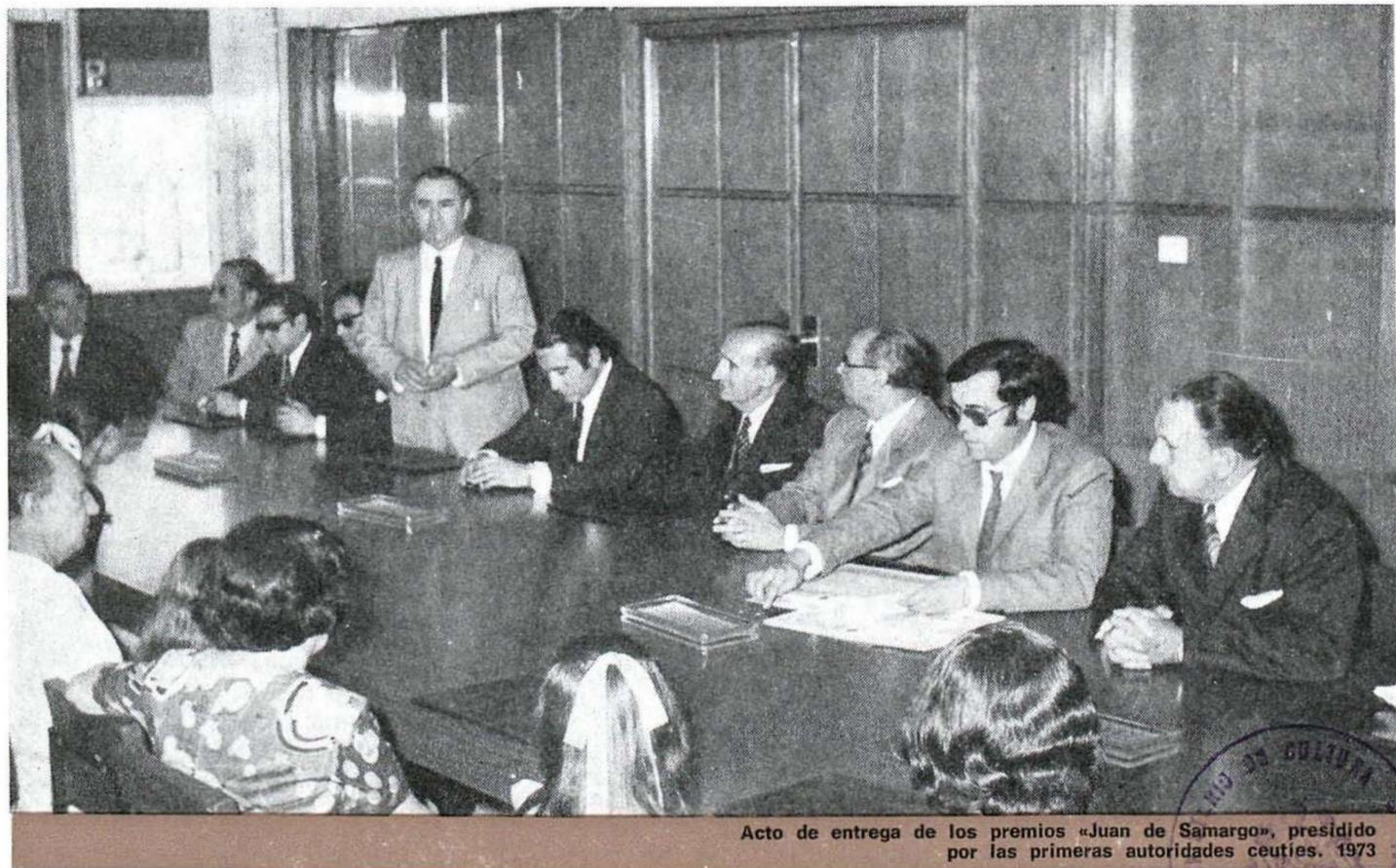


LA AGRUPACION SINDICAL DE ESCRITORES DE CEUTA

Por José LOPEZ MARTINEZ

Preside la Agrupación Sindical de Escritores de Ceuta un hombre de grandes inquietudes intelectuales y de una notable capacidad organizativa. Nos referimos a Juan de Sahagún Martín Gallejo, profesor de Educación General Básica y abogado. En la amplia entrevista que hemos mantenido con él, aprovechando su estancia en Madrid, nos ha dicho que desde muy joven sintió la vocación literaria, así como la teatral, cultivando el artículo periodístico, el ensayo, la poesía y el cuento. Respecto al arte de Talla se considera más intérprete que autor. Aunque lo que especialmente le preocupa en estos momentos es el cumplimiento de un ambicioso programa elaborado por la Agrupación que preside. De ello vamos a tratar en este trabajo. Comenzamos preguntándole cuándo y quiénes pusieron en marcha la entidad en Ceuta.

—La creación de las agrupaciones provinciales de escritores, de conformidad con las normas de la Agrupación Nacional, que reside en Madrid, requiere, como mínimo, un número de diez, y esta labor estuvo a cargo —un año antes de publicarse los estatutos de la Nacional— de Emilio Zamanillo Pérez. El, con su exclusivo esfuerzo, fue capaz de llevar a cabo algo tan difícil, aunque parezca paradójico, como el agrupar a un puñado de escritores. Al señor Zamanillo, pionero de la acción organizativa, debemos que en la actualidad la Agrupación de Ceuta esté reconocida como ENTIDAD DE HONOR. Aquel grupo inicial tuvo el honor de ser presidido por el gran es-



Acto de entrega de los premios «Juan de Samargo», presidido por las primeras autoridades ceutíes. 1973

critor, poeta y autor teatral, Manuel Alonso Alcalde, ceutí de adopción.

La finalidad de la Agrupación Sindical de Escritores Españoles en Ceuta no es otra que la establecida en los estatutos de la Nacional, publicados en el «Boletín de la Organización Sindical» número 757, con fecha 14 de diciembre de 1962, con un campo tan amplio de agrupamiento que a ella pueden pertenecer «todos los escritores, cualquiera que sea su especialidad, entre ellos novelistas, poetas, narradores,

cuentistas, colaboradores de prensa, libretistas, didácticos, científicos, técnicos, ensayistas, asesores literarios, pedagogos, investigadores, genealogistas, conferenciantes, radiofonistas, críticos literarios, humoristas, adaptadores, traductores literarios, cronistas histórico-literarios, charlistas y cuantos con carácter voluntario deseen pertenecer a la entidad».

—Efectivamente, nuestros fines abarcan una gran gama de conceptos, desde la A a la Z en los estatutos, pero creo que es

suficiente con que hagamos mención a los tres primeros: a) «El fomento y defensa de los intereses morales y materiales de sus encuadrados, tanto individuales como colectivos; b) La compenetración y auxilio mutuo de cuantos la integran, y c) Fomentar el intercambio de los valores morales, literarios y artísticos con escritores, corporaciones o asociaciones extranjeras cuyos fines tiendan al enaltecimiento de las letras y las artes, procurando la ayuda a los escritores y poetas, especialmente a los de nuestra propia lengua», lo que da idea

clara del grado de humanismo e hispanidad de nuestra Agrupación.

FORMA DE AYUDAR A LOS ESCRITORES

—¿Cómo ayuda la Agrupación a sus escritores asociados?

—En esto nuestros estatutos son generosos pues, además de lo anteriormente reseñado, considero que una de las mejores ayudas a los asociados —y a los que no lo son—, es la «creación de premios para escritores profesionales y noveles que, a juicio de un tribunal competente, constituido al efecto, merezcan estos galardones». Por supuesto que no nos conformamos con conceder unos premios, sino que, además, les damos la debida difusión, tanto si se trata de valores poético-literarios como artísticos. Sin embargo —y esto lo tiene muy en cuenta la Agrupación de Escritores de Ceuta—, nuestro afán es «impulsar y estimular a los escritores nuevos, procurando, por medio de ciclos de conferencias, cursos, lecturas, etcétera, el perfeccionamiento de su formación literaria y artística en beneficio de una mayor difusión de las letras españolas».

—¿Cómo llevan a cabo la elección del socio escritor? Queremos decir cómo determinan si una persona es escritor o no.

—Como ya queda dicho, la Agrupación Sindical de Escritores Españoles no la integran solamente los que pudiéramos llamar escritores puros, sino toda una gama de actividades relacionadas con las artes y las letras. Pero a la hora de determinar «quién es quién» es necesario que, por medio de un «currículum vitae», lo soliciten del presidente de la Agrupación; que sea presentado por un miembro de la Agrupación; que se apruebe su ingreso en Junta directiva y que lo confirme la Nacional, cosa que, de hecho, hace al expedir el carné como miembro de la misma en sus clases de: numerario, de honor, protector y noveles.

La lista de asociados en la actualidad es la siguiente: Numerarios: Emilio Zamanillo Pérez, José García Cosío, Marcial Pérez Fernández, Carmen Galán Díaz, José Antonio González Ruiz, Alfonso Muela Martín, Salvador Vivancos Canales, María del Mar Cano García, Manuel Faria de la Torre, María Africa Amelia Ocaña André, Mercedes Llanón, Vicente García López, Andrés Domínguez Espinosa, Antonio de la Cruz Agustí, Joaquín Amador García, Africa Pedroza de Alvarez, Francisco González Ruiz, José María Cano, Antonio Merfil Quirantes, Juan Carlos Ruiz, Juan Sanz Andrea, José Antonio Guerrero Alcántara, José María Baeza Herrazti, María Rosario Ruiz, Pablo J. Ginés, Lucas del Valle Heredia, Rafael Orozco, Antonio Rodríguez Guardiola, Alberto Jesús Fuentes, padre Alejandro Sevilla, José Solera Barcos, Teodoro Martín Sánchez, Guillermo Gon-



El presidente presenta, ante el delegado sindical de Ceuta, las memorias de la Agrupación al comandante general de Ceuta y delegado gubernativo, don Luis Serena Guiscafré



Entrega del carné a miembros numerarios. Lo entrega el director de cine Rafael Gil al miembro numerario señor Cabrera Guadarrama

zales Busto, José Martín Ramos, Juan Cabrera Guadarrama, Francisco Amores López, Francisco Muñoz Morales, Víctor Alvarez Martínez, Ildefonso Alvarez Felip, José Fernández Espinosa, Antonio Martín de Villas, Manuel Calvo Perseguer, María de Africa Gran-Ele y el padre Casimiro Rodríguez Fernández.

Seguidamente tomamos nota de los miembros de honor: don José Zurrón Rodríguez, ex alcalde de Ceuta y actual gobernador civil de Badajoz; don Alfonso Sotelo Azorín, alcalde de Ceuta y jefe provincial del Movimiento; don Joaquín Ferrer González, gerente-propietario del «Faro de Ceuta»; don Teodomiro Sánchez Valverde, ex delegado provincial de Sindicatos de Ceuta; don Luis Serena Guiscafré, comandante general de Ceuta y delegado del Gobierno; don Francisco Verdú Rodríguez, delegado provincial de Sindicatos de Ceuta; ilustrísimo Ayuntamiento de Ceuta; don Jaime Rigal Magallón, delegado provincial de Educación y Ciencia de Ceuta; don Lorenzo Vidal Vidal, inspector técnico de E. G. B. de Cádiz y Ceuta; don José Torrado Sánchez, delegado provincial de Cultura del Movimiento en Ceuta; don Teodosio Vargas-Machuca García, director del Instituto de E. M. Femenino de Ceuta, y don José Vinuesa Martín, director de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Ceuta.

Asimismo han sido nombradas entidades de honor, la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Educación General Básica; los institutos de Enseñanza Media, masculino y femenino, de Ceuta y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Ceuta.

ACTOS CULTURALES DE LA AGRUPACION

Pedimos al señor Sahagún nos dé noticia de los actos culturales más importantes celebrados por la Agrupación. Nos dice:

—Es indudable que una Agrupación como la de Escritores, después de creada —para lo que ya de por sí requiere un gran esfuerzo por parte de los organizadores— necesita un tiempo lo suficientemente amplio para empezar sus actividades públicas. La de Ceuta ha necesitado diez años para hacerlo por primera vez en mil novecientos setenta y uno con la celebración de su décimo aniversario; aniversario que, como el de mil novecientos setenta y dos, tuvo carácter eminentemente local con actividades culturales, recreativas, conferencias y cena de hermandad para los asociados. Estos actos fueron la puesta a punto para los directivos y miembros en gene-

ral que dio origen a que el decimosegundo aniversario, que se celebró en enero de este año, por aplazamiento al coincidir con el cincuenta aniversario del Centro de Hijos de Ceuta, y que fue organizado en su totalidad en homenaje a don José María Pemán, podemos decir que, no sólo tuvo resonancia nacional a todos los niveles, sino que también llegó su eco al plano internacional con nuestro deseo de solicitar para el ilustre escritor gaditano el premio Nobel de literatura. Fueron tales los actos que realizamos y tuvimos tal colaboración, tanto de los centros como de las entidades culturales de Ceuta, que pasó a denominarse dicha semana del catorce al diecinueve de enero «Primera Semana Cultural Ceutí».

—¿Tienen creado algún premio o ayuda para los escritores?

—Hasta mil novecientos setenta y seis sólo se habían publicado algunos premios literarios de forma esporádica, pero en la mencionada fecha, con vistas a revelar nuestros valores literarios, la directiva, que entonces presidía el señor Fonseca Santos, estableció de forma permanente el concurso literario-infantil de cuentos «Juan de Samargo», que en su cuarta edición fue ampliado con «tema libre» para los jóvenes que cursen Enseñanza Media en Ceuta. Estos premios los vienen patrocinando la Inspección de Educación General Básica de Ceuta y la Organización Sindical. Todos los miembros noveles que en la actualidad pertenecen a la Agrupación son premio «Juan de Samargo». A partir del decimosegundo aniversario se creó un premio literario de ámbito nacional al que pueden concurrir todos los escritores españoles, pertenezcan o no a la Agrupación Nacional. Este premio tiene carácter permanente y se falla durante la primera quincena de diciembre de cada año, coincidiendo con la celebración de los aniversarios de nuestra Agrupación. La entrega de dicho premio se realiza en una cena de hermandad que tiene lugar con motivo de la clausura de la «Semana cultural».

—¿Realizan algún tipo de publicaciones?

—Aún no hemos podido coordinar todo lo necesario para hacer una o varias publicaciones conjuntas, pero es muy posible que durante mil novecientos setenta y cinco salga una edición de temas ceutíes que probablemente haremos en colaboración con el Instituto de Estudios Ceutíes y el Centro de Iniciativas y Turismo de la localidad. En eso estamos. Igualmente, durante dicho año, esperamos poder publicar un compendio de premios literarios bajo el título «Diez años de premios literarios a la juventud ceutí».

—¿Proyectos para más adelante?

—Una de las normas de esta Agrupación es la de no hacer proyectos a largo plazo. Sin em-

bargo es deseo de todos mantener para el futuro los premios literarios establecidos y las semanas culturales, que alternativamente dedicaremos a un escritor nacido en la península, en nuestras islas o en Ceuta y Melilla. Pero nuestro proyecto más ambicioso es el de buscar la unidad cultural—cosa que estamos consiguiendo a nivel local— a escala nacional, sin olvidar las publicaciones de las que hemos hablado.

OTROS ASPECTOS Y ACTIVIDADES

Hablar sobre el momento actual de la literatura en Ceuta es tema obligado en esta entrevista. Juan de Sahagún nos dice que se trata de «un momento en mar-

cha, un estar en movimiento y buscar metas de superación, lo cual denota una gran vitalidad». Se resiste a darnos nombres por miedo a olvidarse de otros, cosa que comprendemos.

—¿Quiénes forman la Junta directiva de la Agrupación actualmente?

Nos da la lista de nombres y cargos, omitiendo el suyo, ya mencionado reiteradamente: Manuel Calvo Perseguer, vicepresidente; Juan Sanz Andréu, secretario; Salvador Vivanco Canales, tesorero, y vocales: padre Casimiro Rodríguez Fernández, asesor religioso; Francisco Muñoz Morales, asesor jurídico; Mercedes Llanón González, relaciones públicas; María de Africa Granelle, poesía y teatro; José García Cosío, investigación histórico-ceutí; Alberto Jesús Fuentes Pra-

do, miembros noveles, y Teodoro Martín Sánchez, prensa y radio. Actúa como secretario sindical Felipe Escriña Valverde.

—¿Alguna cosa más que estime oportuno agregar?

—Sí, deseo notificar que con motivo de nuestro decimotercer aniversario se celebrará la Segunda Semana Cultural de Ceuta del nueve al catorce de diciembre, organizada, conjuntamente, con la Delegación Provincial de Cultura del Movimiento y la colaboración de otras entidades culturales y económicas. Con tal fin tenemos convocados un concurso literario de ámbito nacional y otro local en homenaje al poeta ceutí Luis López Anglada. Habrá un ciclo de conferencias en el que intervendrán tres eminentes personalidades; teatro de cámara y ensayo, festival de la juventud

y recital poético del señor López Anglada.

Finalmente Juan de Sahagún nos da los nombres de los escritores noveles de la Agrupación: Luis Albarracín, Isabel Acosta, Pedro Duarte Fernández, Rafi Romero Borrego, José González Sala, Remedios Acosta, María de las Nieves Alcalá, Francisco Javier Luque, Alejandro González Cabello, Concepción Salvador Reyes, Amelia Trujillo, Manuel Trujillo Romero, Diego Valdivia Quero, María del Carmen Azcoitia, José A. Guerrero Miralles, Inmaculada Guerrero Miralles, José Emilio Santillana, María del Rosario Espinosa, Josefina Fernández Bertoméu, Nuria del Carmen Carnero, Francisco Cózar de Quintana, Patricia Ballesteros Villodre, Teresa Julia Albert de las Heras, María José Morillas y Mercedes López Juliá.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

NOTAS en una lectura de Vicente Gaos: Paso a paso, con absoluta independencia, con cierto elegante desdén, con ausencias voluntarias entre ruidos y ruidillos, el que empezó anunciando: «No, para mí este mundo no es oscuro», dirá hoy todavía: ¿A qué esa locura de pedir luz, más luz, en vano?

Y es que la luz en poetas como Vicente Gaos no es luz en sí. Diremos que no es tampoco un espacio iluminado por donde el poeta pasa con su apacible lira al hombro dejándose al lado los dioses que le abren el camino. El, que tituló «Arcángel...» para el primer título de sus versos, nos da que pensar que a las cimas del título de un libro, por breve o críptico que se nos presente, siempre hay algo que delata la totalidad del autor.

Algo ha habido siempre de orgullo en Vicente Gaos. Y tiene razón. El que sabe de tantas cosas, sabe también de olvidos pasajeros, de críticas controvertidas, de subrayaditos de una línea en los libros de texto. Pero poca mella ha dejado todo eso en un perseguidor como lo de la poesía propia y de la ajena... Se ha hablado de Gaos como de un poeta demasiado inteligente que podría aparentar rompimientos con ciertas fórmulas, pero no deslumbrarnos con auténticas y novísimas invenciones. En esto está teniendo en vida algo de «clásico olvidado», lo cual hay que tomarlo como una virtud más.

* * *

CARLOS-JOSE Costas ha publicado un libro muy breve que titula «Falla, cincuenta años después del retablo». Libro que se nos ha quedado casi volando entre las manos porque el tema daba para mucho más y porque el autor ha querido cortar el cuello al cisne sin agotar el procedimiento investigador. Sus ideas sobre el músico son muy claras y aleccionadoras para quien ha tomado la figura del gran músico por el haz o por el envés, sin detenerse demasiado en eso de situar un nombre en el valor intrínseco de su creación. Recoge Costas unas palabras de Theodor Adorno en las que dice que las interpretaciones del Retablo o su representación reciben caracteres de acontecimiento, lo que significa un nuevo y más grave perjuicio para su difusión. El público medio recibe la impresión de que se está desenterrando «algo» especial en un tributo a la cultura y no que la obra merece ser conocida por todos. A todo esto, agrega Carlos-José Costas. «Esta es la situación. Una situación que tiene mucho de peligrosa cuando, por otra parte, y con lógica, exhibimos el estandarte de Falla en nuestra incorporación a la música universal. No puedo negar que la identificación Falla-castañuela me produce tanta irritación como creo que le parecía al propio Falla, que solía ser terminante, como lo fue al negar a Diaghliet su permiso para que montara como ballet «Noches en los jardines de España...».

Todavía nos dirá: «Mientras de los Pirineos para abajo se ha intentado hace muchos años una revalorización de Falla en base a su universalidad y a su técnica y modos impresionistas, se ha cultivado fren-

te al resto del mundo su pintoresquismo, como tratando de asegurar su éxito.» Un libro en el que se pone muy en claro la diferencia que puede existir entre los artistas verdaderos y los acertantes, como la que existe entre lo universal y lo provinciano, y se persigue con juicios muy acertados y sugestivos nuestra defensa ciega de cosas que tenemos demasiado cerca y no nos atrevemos a la fórmula de Juan Ramón: «lo andaluz universal».

* * *

UN libro sobre el que queríamos escribir hace algún tiempo, Vamos, Jonás, del poeta Rafael Alfaro. Una línea la suya que nos ha dejado suspensos desde su primer libro y que nos ha hecho seguirle sin detenimientos. Dos líneas le bastarán para tocar el misterio de la poesía:

Bajo la lluvia es fácil recordar
el nombre de la nada.

Porque en Rafael Alfaro nos encontraremos frecuentemente con esa expresión que afirma preguntando, con uno de esos poetas, ciertos, que tienen la quemazón del preguntarse y preguntar a los demás por el destino del hombre y por la cifra de su alrededor...

Vuelta aquí de lo debatido tantas veces. ¿Es el tema el que da el poema...? Y tenemos que decir una vez más que no. Porque en este breve libro parece que el abanico de asuntos se abre para llevarnos a lugares distintos, a motivos distintos, a pequeños dramas que podían resolverse con independencia. Sin embargo, todo acaba por volverse unidad verdadera en el poeta. La duración de su salmo no se interrumpe para que entre el aire en la extraña y personal estancia. Así, oiremos:

Vamos, Jonás. Oimos un canto poderoso porque es verdad que el mar es una sangre
[unísona
movida por un solo corazón.

FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA

Por Angel PALOMINO



UN poco tarde es ya para este comentario, pero la pila de libros crece; ni siquiera para los que uno mismo compra hay tiempo, y uno lee cuando puede. JULIO CORTAZAR sigue haciendo lo mismo y haciéndolo bien; enamorado de sus mundos nos lleva a ellos y los transitamos con ojos como platos, con el corazón encogido por la miseria de nuestras limitaciones; CORTAZAR en «Octaedro» (Alianza Editorial) nos confirma una vez más que BORGES no está solo. CORTAZAR es CORTAZAR y BORGES es BORGES; no hay forma de confundirlos, cada uno es cada uno; sin embargo, leerlos es sentirse dentro de los mismos augustos, descifrables, perfectos laberintos. Tengo un amigo muy aventurero erótico; se le da bien, nunca se sabe por qué; con años y con una potra extraordinaria para el ligue; y un poco tocado de ciática; eso es como el éxito en el teatro: inesperado. A pesar de todo lee; hace años—más de veinte—se lo pasó sabroso con una señorita de Medina del Campo; ahora tiene llave del apartamento de una hija de la que fue señorita de Medina del Campo. *Todo muy placentero y satisfactorio—dice—; no se repiten, pero esta chica me recuerda a la otra, es—añade irrespetuoso, gallardo y calavera—como leer a BORGES y a CORTAZAR.*

Le digo que BORGES tiene fama de conservador y CORTAZAR de socialista, y me responde que *ya ves, chico, hasta en eso me lo recuerdan. Aquella era muy beata y a ésta que no le hablen del rosario en familia.*

☆

PLANETA» ha hecho la cobertura económica de un premio muy digno y culto, el «Benalmádena» de ensayo, crítica y otras erudiciones. LARA siente un particular afecto por ANTONIO PRIETO que ejerce en la casa papel de columna noble e inasequible al desaliento; LARA nunca confunde el negocio con otras cosas; y sabe que ser mecenas no es pagar derechos de autor. Y, mucho menos, la

viceversa. Por eso, cuando decide ejercer el puritito mecenazgo lo hace sin trampa; el «Premio Benalmádena» ha sido lucrativizado con doscientas mil pesetas libres, auténticas y verdaderas; doscientas mil pesetas de premio; los derechos del autor quedan aparte, los cobrará íntegros ANTONIO GARCIA BERRIO, el ganador, por su obra «Introducción a la poética clasicista: Cascales». Los cobrará en proporción al interés comercial de su «Cascales», que está escrito como ejercicio aristocrático de las facultades intelectuales del hombre para recreo y enriquecimiento de su espíritu. Y que si, además, pega, nos dará a todos una alegría. Y al premio más dinero en el futuro.

☆

ANTONIO GALA sufre tanto con sus éxitos teatrales—antes del éxito; después la púrpura se hace llevadera—que está escribiendo, o piensa escribir, una novela. La aparición de un autor que maneja como él la disciplina satírica—quiero decir el disciplinador látigo de siete colas del humor flagelante—, es un regalo para todos; para la novelística, para los novelistas, para los editores y para los lectores de novelas. ANTONIO GALA es culto; es uno de los más auténticamente cultos escritores que tenemos y está en las antípodas de la pedantería, de la confusión, del garbancismo, del exquisitismo, de la memez; todo lo que dice, le queda clarísimo; y utiliza, siembra y reparte esos dos regalos, esas dos vigas maestras, esos dos angélicos dones que nunca están ausentes en la obra de los grandes escritores: Poesía y Humor.

Ojalá, de verdad, su—más o menos—buena fortuna con «Las Cítaras» no le haga olvidar que nos debe, ya, esa novela.

☆

DICE don EUGENIO EVTUCHENKO—la COMPUTADORA me reprocha esa «k»; ella tiene muy forzada la elección por culpa de la lógica electrónica, de la

impasible ecuanimidad de relés y transistores, y encuentra pocos huecos para utilizar una «k» donde la «c» cumple dignamente su oficio; así que, para no perder el tiempo en vanas discusiones cibernéticas, sigo sin concesión al palotaje cirílico—; dice don EUGENIO EVTUCHENKO en su prólogo a «Dzhan», de PLATONOV (Alianza Editorial) que el lápiz rojo de STALIN escribió sobre tan hermosos textos este categórico juicio crítico: ¡BASURA!

STALIN cometió burradas mucho más gordas, sensiblemente más graves, traumáticas y dolorosas; STALIN está siendo acusado de haberse cargado personalmente mucha literatura, mucha pintura y mucha música; pero sospechemos que no tenía tiempo para tanto; se tarda menos en ordenar el fusilamiento de 10.000 polacos que en leer un cuento; sospechemos que eran otros los del lápiz; porque el padrecito murió, pero la cosa sigue; a EVTUCHENKO y a mucha gente les está dando un juego fenomenal el cadáver desglorificado y desmomificado del zar de todos los proletarios de antes de la guerra. Como el de DON BENITO a los italianos.

☆

REINAR después de morir: LUIS MARTIN SANTOS sale con su obra inédita. «Tiempo de Destrucción» (Barral) (creo que con Seix). Sabemos—ya es verdad proclamable—que L. M. SANTOS está descubierto; con él no murió una promesa; con él enterramos, o nos enterraron, a un maestro. Ahora se puede decir; ahora, que está muerto.

CRITICA UNANIMEMENTE FAVORABLE anuncia—sin haber leído la obra—el rodillo crítico de la COMPUTADORA.

Lo de siempre; que hay que morirse. Bueno, no todos; algunos, cuando se mueran, ni así, vamos. Pero siempre ayuda.

☆

SIGO recogiendo testimonios dignos de crédito. Espectadores de la cosa literaria generalmente bien informados me autorizan con sus declaraciones a tranquilizar a la afición: la novela no se muere. Dice FRANCISCO GARCIA PAVON que de eso nada: *Lo decisivo es que haya grandes escritores, como los hay. En cambio, a quienes no se les ocurre nada, quienes no se han olido aún que el auténtico talento literario reside en la imaginación creadora, andan diciendo por ahí que esto de la novela va a desaparecer de un momento a otro. El espíritu de destrucción y la impotencia casi siempre van juntos, ¿sabes?*

El problema, pienso yo, es que los que dicen que la novela se muere van—ellos—y hacen antinovela. Y me pregunto: ¿para matarla o para salvarla? No se sabe; porque ni en un sentido ni en otro influyen en la salud de la novela; para eso, tendría que leerlas la gente. Porque las novelas, se diga lo que se diga, se escriben para la gente. Gente que no lee antinovela no mata a la novela.

Y más aún; aleluya: gente que lee antinovela y no se entera, se anda con mucho cuidado, y, a partir de tan dolorosa experiencia, se asegura antes de que lo que va a leer es novela. Eso que un escritor se saca de la cabeza.

música

Por Carlos-José COSTAS

DE OLIVIER MESSIAEN A SCHOENBERG PASANDO POR LA DANZA

DECENA DE MUSICA DE SEVILLA

★ Entre septiembre y octubre se ha celebrado en Sevilla la VI Decena de Música, organizada como las anteriores por la Comisaría General de la Música, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes. De entre los programas entresacamos el estreno de *Grimorios*, de Juan Antonio Larrauri, a cargo del Quinteto de Viento Koan, integrado por Rafael R. Cros (flauta), Adolfo Garcés (clarinete), José García (oboe), Peregrín Caldes (trompa) y Rafael Angel (fagot). El título de la obra, encargo de la Decena y escuchada en estreno mundial, alude a los libros de magia o de ocultismo. No tuvimos ocasión de asistir al estreno por lo que recogemos fragmentos del comentario de nuestro compañero Antonio Iglesias en el diario «Informaciones»: «El compositor ha pretendido cierto clima de irrealidad, bien conseguido desde el mismo planteamiento de una fórmula inicial de la que parece derivarse la obra en su transcurso total de veintidós minutos; hay momentos de interés armónico de perfecta elaboración, se incluye lo aleatorio de una cinta magnetofónica sugerente, los propios instrumentistas, ya hacia el final, utilizan sus voces dentro de un valor exclusivamente fonético, pero el todo nos da un resultado muy actual y sabiamente ensamblado con lo tradicional dentro de unos tonos vivos, alucinantes en ocasiones, trazados con buen conocimiento del quinteto de viento utilizado, de difícilísima interpretación.» Completaban el programa *El juego de la música*, de Claudio Prieto; *Serpentinata*, de Becker, e *Improvisaciones y Sinfonías*, de Peter Schaf.

La Decena había comenzado con las actuaciones del ballet Le Theatre du Silence, del organista Francis Chapelet y del Cuarteto Italiano, antes del concierto de estreno, seguido del recital del flautista Franz Bruegggen, del presentado por el pianista Jan Wijn y de la actuación del Collegium Musicum de Strasburgo.

De forma paralela con la Decena ha tenido lugar el Seminario sobre «Las publicaciones musicales: su problemática, en el que intervinieron como ponentes Manuel Angulo («El compositor ante la publicación musical»), Manuel Carra («La revisión de obras musicales»), José de Juan («La edición de partituras en España»), Carlos Gómez Amat («Los problemas de la grabación musical») y Ramón Jiménez («Historia y perspectiva de las ediciones musicales»). El Seminario se desarrolló bajo la dirección de Antonio Igle-

sias, actuando Angel Botia como secretario. Como siempre que tienen lugar estos Seminarios, reproducimos seguidamente las conclusiones del mismo:

Primera.—Se recomienda a la superioridad la perentoria necesidad de que la Editora Nacional, el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, o entidades oficiales o paraestatales análogas, consideren la necesidad, dada su trascendencia cultural, de reanudar la publicación de obras musicales, ya sea en forma directa o en colaboración con empresas privadas. Igualmente debería ser planteada, revisada y ampliada una política de publicaciones discográficas. En ambos casos debe procurarse la más adecuada y amplia difusión de estas publicaciones, mediante una bien estudiada distribución.

Segunda.—Ante la considerable inversión que la publicación de obras de música «culta» —en su mayor parte deficitarias o escasamente rentables— exige, debe estudiarse una adecuada fórmula de ayuda o subvención, ya sea mediante la coedición, la adquisición de determinado número de ejemplares, o bien afrontando los gastos de edición según la modalidad que se acuerde. En cualquier caso, deberá figurar en la publicación la procedencia del patrocinio.

Tercera.—Se considerará como imprescindible la publicación de todas aquellas obras españolas, fruto de «encargos» o premiadas en concursos nacionales e internacionales, así como de aquellas otras adscritas al rico acervo del pretérito musical de España, que deben merecernos una estimación tal como la que se distingue como monumento del Patrimonio Histórico Artístico.

Cuarta.—Sería deseable que la edición musical disfrutara de los mismos beneficios fiscales que otras industrias análogas. Asimismo, debería aplicarse a la música impresa la misma tarifa postal que la que disfrutaban los libros, a los que está equiparada por otras disposiciones oficiales.

Quinta.—Ante la próxima «Ley del Libro», según anteproyecto remitido recientemente a las Cortes Españolas, resulta urgente que en el mismo conste expresamente la equiparación de la música impresa al libro.

FESTIVAL DE DANZAS

★ Han continuado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid las representaciones del III Festival Internacional de Danza. Tras el Ballet Nacional de México, que comentamos en nuestra crónica anterior, estaba

prevista la presentación del Teatro de la Danza de Harlem, que por diversas circunstancias no pudo desplazarse y fue sustituido por la Compañía Oficial Francesa «El Teatro del Silencio», con figuras de la Ópera de París.

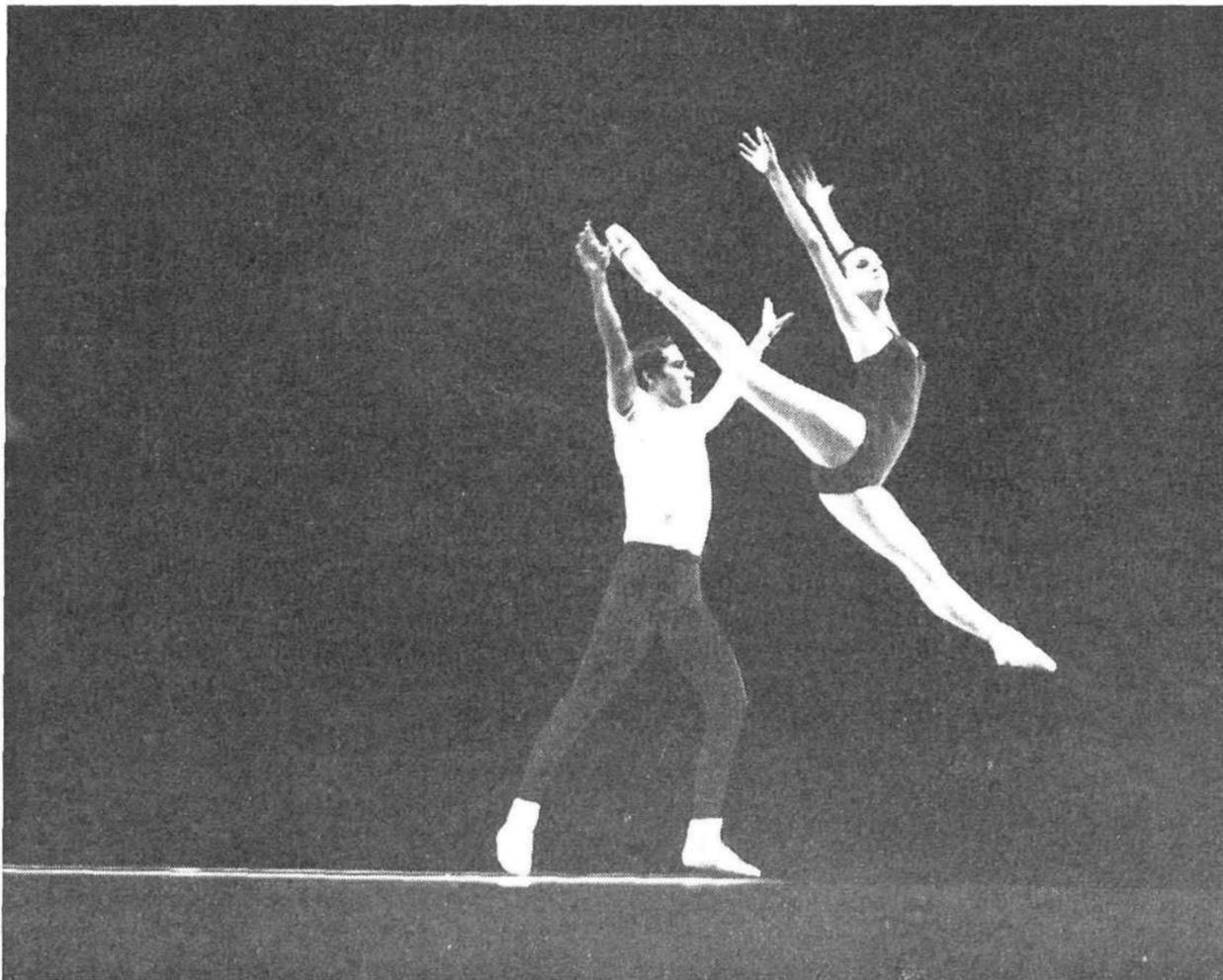


Antonio Gades, que ha estrenado el ballet *Bodas de sangre* con su Compañía en el II Festival Internacional de Danza



Christiane Vlassi y Attilio Labis, del Ballet de la Ópera de Ginebra

El conjunto de París no es numeroso, pero se advierten los muchos ensayos y el trabajo en común. Entre las obras presentadas,



Una escena de las actuaciones del Ballet de Ginebra

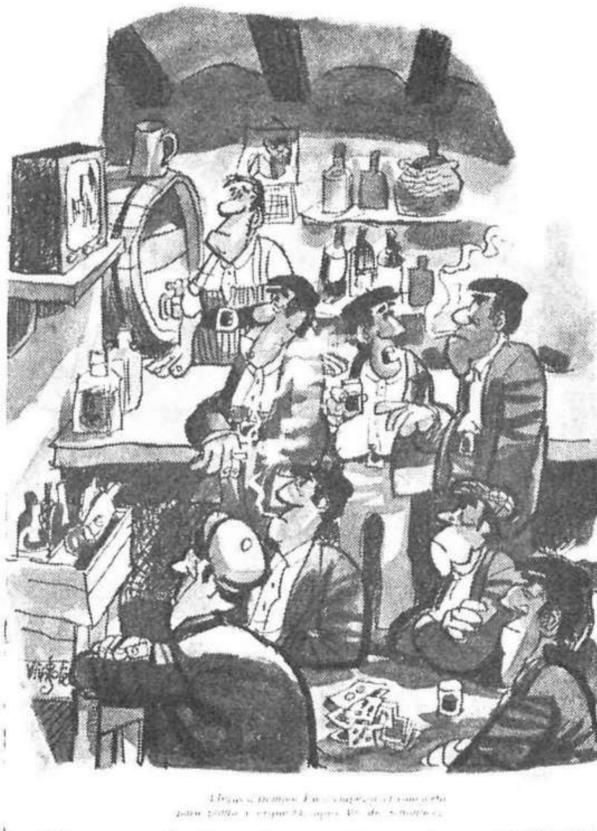
destacamos la actuación de Brigitte Lefevre en *Leda*, sin música, que utilizaba como materia rítmica un poema de Paul Eluard, leído por la propia bailarina y por Daniel Gelin. Excelente versión de *El pájaro de fuego*, de Strawinsky, con coreografía de Maurice Bejart, dentro de unas líneas de tradición clásica, pero más esquematizada. Michel Denard y Michel Bouche fueron las figuras principales frente al grupo de «partisanos», en el que según el sistema de los ballets modernos se incluyen bailarines solistas en otros ballets.

El primer lleno total del Teatro de la Zarzuela desde que comenzó el Festival se produjo con la presentación de la Compañía de Baile Español de Antonio Gades, con Cristina Hoyos como figura femenina principal. La primera parte incluía una serie de temas andaluces que respondían a la línea de su actuación anterior; sin embargo, la segunda estuvo dedicada al estreno de *Crónica del suceso de Bodas de sangre*, inspirado en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, y en la noticia de un suceso ocurrido en Níjar en 1928. El argumento ha sido creado por Alfredo Mañas, con música de Emilio de Diego y escenario y vestuario de Francisco Nieva. El resultado, incluyendo la dirección y coreografía de Antonio Gades, es de una fuerza extraordinaria; la historia es contada en auténtica danza, con algunos momentos especialmente dramáticos en los que la coreografía dice, en su propio lenguaje, tanto como pueden decir las palabras.

En el momento de cerrar esta crónica se ha presentado el primer programa del Ballet del Gran Teatro de Ginebra, con la colaboración de la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por André Presser, del Ballet Nacional Holandés. La mayor parte de los ballets respondían a coreografías de George Balanchine, educado en la tradición y evolucionado a una síntesis de lo clásico como base de una concepción más moderna. Para muchos resulta frío, pero cuenta sobre todo la belleza de los movimientos y su entronque con situaciones más de nuestro

tiempo. *Los cuatro temperamentos*, de Hindemith, abría el programa, y quizá sea el «tercer tema» el que aporte mayores dosis de originalidad. Un paso a dos de *La bella durmiente* sirvió a Vera Kirova y a Attilio Labis para mostrar su dominio de la técnica. Seguía una excelente versión de *El hijo pródigo*, de Prokofiev, en el que estuvieron especialmente acertados Peter Heubi, en el hijo, y Laura Smeak, en la cortesana. Otro nuevo paso a dos, *Flores*, interpretado por la misma pareja del anterior, y, por último, *Sinfonía en do*, de Bizet, que sirve para un recorrido de posibilidades de adaptación clásica para solistas y conjuntos.

Mingote, en color



Dibujo de Mingote, publicado en la revista Blanco y Negro, que vuelve a la actualidad con motivo del programa Schoenberg ofrecido por Sociedad Cultural Hispano-Austriaca

SCHOENBERG, EN LA SOCIEDAD HISPANO-AUSTRIACA

★ No era abundante el público que asistió al homenaje a Schoenberg organizado por la Sociedad Cultural Hispano-Austriaca en la Sala Fénix, como casi era de esperar. Actuó el Conjunto Kontrapunkte, dirigido por Peter Keuschnig, y formado por piano, violín, viola, cello, flauta, clarinete y fagot. En orden inverso a su creación y, por tanto, de evolución de su obra, presentaron en primer lugar la *Suite* para piano, instrumentos de viento y cuerda, Op. 29, que nos muestra al Schoenberg ya dentro de su escala de los doce tonos, obra sólida que no vamos a descubrir, aunque sí sea, como casi todas las del compositor vienés, auténtica novedad por la rareza de las inclusiones en conciertos. La segunda parte comprendía la *Sinfonía de Cámara*, Op. 9, en mi mayor, arreglada por Anton Webern para piano, violín, cello, flauta y clarinete. Aunque la indicación de «en mi mayor» sea relativa, porque Schoenberg ya abocaba al atonalismo, todavía se mantiene en unos principios generales de la música tonal.

Es de agradecer a la Sociedad Cultural Hispano-Austriaca la organización de este concierto—y entre sus miembros al doctor Zúmel, de quien gentilmente recibimos la invitación—y muy especialmente porque ya sabían que no era programa de «lleno».

ORQUESTA DE LA RTVE

★ Dio comienzo la temporada de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, bajo la dirección de Enrique García Asensio, que abrió el programa con obertura para *El Barbero de Sevilla*, de Ramón Carnicer. Pese a que el compositor trató de seguir el estilo de Rossini lo más fielmente que le fue posible, esta obertura tiene calidades suficientes para liberarse del título que la sitúa y la condiciona. Seguía el *Concierto núm. 4*, de Beethoven, con la actuación del pianista Luis Galve, que estuvo en calidad muy encima de la orquesta. La segunda parte estuvo dedicada a la *Misa de Gloria*, de Puccini, en conmemoración del L aniversario de su muerte, en la que colaboraron como solistas Julián Molina y Antonio Blancas, con el coro de la RTVE. No se trata de una obra de gran calidad, y sólo se justifica su elección para este homenaje en el hecho de ser estreno en España, ya que la partitura ha permanecido en la oscuridad hasta su reestreno en 1952 en Nápoles. Por otra parte, Puccini utilizó partes de la misma en obras posteriores, lo que es un índice de su nulo interés en conservarla. Ahora bien, como «pieza curiosa» sí encontramos acertada su elección.

Dos obras de Mozart, *Sinfonía núm. 40* y *Réquiem*, formaban el segundo programa

de la orquesta, bajo la dirección de Karl Richter, con la colaboración de los solistas Eda Moser, Marga Hoffgen, Ernest Haefliger y Peter Lager, y el coro de la RTVE.

La novedad se presenta con el estreno de la sinfonía *Turangalila*, de Olivier Messiaen, bajo la dirección de Odón Alonso, con la colaboración de Yvonne y Jeanne Loriod y del violinista Konstanty Kulka en el *Concierto* de Mendelssohn. Con este motivo se ha trasladado a Madrid Olivier Messiaen, que se prestó a una rueda de prensa en el Real Musical. A las diversas preguntas contestó Messiaen, por lo que se refiere a su labor en el campo de la música con diversos aspectos. Señaló que no cree que haya «evolucionado», sino que partiendo de la misma posición que tenía frente a la música a los dieciocho años, ha ido enriqueciendo su formación y realización. Mantuvo que, como dijo en uno de sus libros en 1946, la melodía sigue siendo la base de la música, aunque con un criterio más amplio del que se



Olivier Messiaen nos ha visitado con motivo del estreno de su sinfonía *Turangalila* por la Orquesta de la RTVE, bajo la dirección de Odón Alonso

tiene comúnmente por melodía. Con respecto a la posibilidad de una música universal, como consecuencia del acercamiento de las músicas de Oriente y Occidente (de las que él en parte muy importante es responsable), manifestó que se puede llegar a una estética universal, pero que la música tiene un sentido especial para cada pueblo, y que él frente a la música de Bali no puede sentir lo mismo que un natural de Bali. A la pregunta sobre su impresión sobre las distintas interpretaciones que ha escuchado de su *Turangalila*, incluso a las mismas orquestas, indicó, con modestia, que las versiones siempre habían sido buenas, pero que la desilusión que le producían era de su propio trabajo, y que habría deseado modificarla después de cada audición. Fue una rueda de prensa grata, informal, pero de acercamiento, bien lejos de la mínima audiencia que asistió hace ya bastantes años al concierto que ofreció en el Instituto Francés de Madrid.

MESTRES QUADRENY

Y LA EXPLORACION DEL SONIDO

Por Mary Carmen DE CELIS



La música, en esta hora de la mañana, con la compañía de Josep Maria en el último rincón sonoro de Barcelona, va descubriendo su aventura, el largo itinerario en la búsqueda, cuando se percibe una lejanía de timbres que arrastran a la creación, a la entrega que presenta su espiral para envolver el tiempo, que dice su suceder, el continuo traslado de motivos, fiesta para la memoria temblorosa, para la pereza de luces que despiertan a la noche. Después es el silencio imitando la carrera del sonido, el lugar donde tocar las notas repartidas, que hacen disminuir la espera, los rostros asociados que conducen su mundo con la densidad vertida en el agujero de la voz. Lamentos del ordenador *tapan* preguntas, cuando viene el pensamiento a oscurecer relatos, y la ceremonia del desayuno no es sino el perfil que se presta a la conversación para no encender ventanas, para simular encuentros que repiten sus re-

sultados, la división puntual que queda como único reducido del papel, materia sobre la que construir una historia que quiere ser nueva, aunque esté quebrada por el peso de la distancia.

La oficina está en el sobrecorrido y Mary Carmen completa el acento tímido de Josep Maria con su catálogo de respuestas. La dirección es única y basta salir al eco de la música imaginada. Puede que hayamos puesto demasiados adjetivos para sorprender esa energía que investiga el sonido y lo lleva dentro, para descifrar el mecanismo de la voluntad, que no es dueña del momento porque no aproxima, porque es difícil concebir una manera de juntarse en la música sin sobresaltos, con conciencia de saberse útil, sin la indiferencia de la costumbre de escribir aunque no existan apuntes entrañables, que se recuerdan con el mismo olor a tinta, con el sabor del café marcado en las letras y asomando contenido. Pero ahora

vuelven otros aires al escape de lo pasado, y ni la tentación del diálogo con la música de la cinta parece describir lo que de perdido hay en tantos reflejos que quedaron atrás, tratando de llegar a la gente en expresión, con el solo equipaje de un deseo, con una palabra que tantas veces se equivoca: comunicación.

Ya en la calle, la casualidad de Joaquim Homs cruzando hacia nosotros reproduce fielmente la temperatura anterior. Combinamos lo poco que abarca la mirada para impulsar una noticia, unos nombres conocidos, un antiguo viaje o el destino del día. Luego, el

cansancio atrasará fechas, el rumor del olvido poniendo un puntito gris en la despedida. La música, se dice, cuando la tristeza coloca en la piel sus razones, su vaivén flotando a la deriva, cuando crece la tiniebla que salta del conocer sin que nada cambie, sin que se sienta el camino de la sugerencia, que pudiera llenar lo que falta siempre en un primer estadio de acercamiento. ¿La música suple? Y, paralelamente, se abre un texto de Brossa, para separarse muy despacio, verso a nota, y llegar de nuevo al comienzo: la música, en esta hora de la mañana...

BIOGRAFIA

Josep Maria Mestres Quadreny nació en Manresa el 4 de marzo de 1929. En 1955 obtiene en Barcelona la licenciatura en Ciencias. A los trece años comienza estudios de piano con L. Sigg, los que prosigue, alcanzados los

diecisiete, con Rosa María Kucharsky. En 1950 se produce su encuentro con Cristóbal Taltabull, con el que se inicia en los estudios de composición, que proseguirá hasta 1956. En 1952 se incorpora al «Círculo Manuel

de Falla». colabora en la formación de las Juventudes Musicales barcelonesas, y compone una música de escena para Edipo, Rey de Sófocles. En 1955 promueve la organización del ciclo de «Primeras audiciones» en conexión con el «Centre International des Premières Auditions» y produce una nueva música para la escena, la de Las Troyanas de Eurípides. Estrena su primera obra en público en Bayreuth, en el IV Encuentro Internacional de Juventudes Musicales. En 1960 interviene en la formación del grupo «Música abierta».

COMPOSICIONES:

Instrumental:

1957. **Sonata per a piano** (Barcelona, 1960; J. Giró).
 1960. **Sonata per a orgue** (Barcelona, 1962; M. Torrent).
 1961. **Cop de poma**. Piano. Colaboración con Miró, Tàpies, Brossa y Villelia (Estocolmo, 1965; L. Nilson). Edición RM.

1962. **Tres peces per a violoncel i piano** (Barcelona, 1968; P. Penassou, C. Santos).

1963. **Soliloqui**. Flauta (Bremen, 1963; J. Andreu).

1964. **Dúo para Manolo**. Clarinete y piano (Barcelona, 1966; J. Pañella y C. Santos). Edición: Seesaw Music Corp.

1965. **Tres canons en homenatge a Galileu**. Instrumento solista y tres magnetofones. Existen tres versiones de esta obra: todas ellas pueden ser interpretadas conjunta o separadamente.

1965. Versión piano (Barcelona, 1966; C. Santos).

1968. Versión percusión (Barcelona, 1968; M. Ranta); y

1969. Versión ondas Martenot (Madrid, 1969; A. Sibon-Simonovitch); Ondas y percusión (Festival Avignon, 1970; A. Sibon-Simonovitch, S. Gualda); Ondas, percusión y piano (Nueva York, 1970; A. Sibon-Simonovitch, R. Desroches y Takahashi).

1968. **Perludi**. Guitarra (Festival de Orleáns, 1972; L. Brower).

1970. **Micos y papallones**.

Guitarra y percusión. Edición Seesaw Music Corp.

Cámara:

1961. **Triade per a Joan Miró**. I. Música de Cámara N.º 1. Fl., Pno., Perc., Vl., Cb. (Barcelona, 1960; Dir.: J. Bodmer). II. Música de Cámara N.º 2. 3. Cl., C. l., Trp., Trb., Perc., Vl., Vla., Vcl. (Mar de Plata, 1962; Dir.: N. Romano). III. Tres moviments per a orquesta de Cámara. Instrumentos: Suma de las dos Música de Cámara (Barcelona, 1961; Dir.: B. Lauret).

1961. **Invincions movils**: N.º 1. Fl., Cl., Pno. (Barcelona, 1961; S. Gratacós, J. Pañella, B. Eiser). Edición: Seesaw Music Corp. N.º 2. Voz, Trp., Guit. (Barcelona, 1965; A. Ricci, J. Foriscot, M. Cubedo). Edición: Seesaw Music Corp. N.º 3. Cuarteto de Cuerda (Barcelona, 1964; Cuarteto Clásico de la RTV). Edición: Seesaw Music Corp.

1962. **Tramesa a Tapiés** (Barcelona, 1962; X. Turull, M. Valero, R. Armengol). Edición: Seesaw Music Corp.

1962. **Quartet de Catroc**. Cuarteto de cuerdas (Barcelona, 1965; Quator Parrenin). Edición: Moeck Verlag.

1962. **Divertimento «La Ricarda»**. Fl., Cl., Cb. (México, 1963; R. Islas, A. Flores, D. Ibarra). Edición: Seesaw Music Corp.

1967. **Música per a Anna**. Soprano y cuarteto de cuerdas (II Festival de América y España) (Madrid, 1967; A. Ricci, Cuarteto Clásico de RTV). Edición: Moeck Verlag.

1968. **Trío**. Vr., Vla., Vcl. (VI Festival Internacional Barcelona, 1968; Trío de Cordes Français). Edición: Moeck Verlag.

1970. **Variacions essencials**. Vl., Vla., Vcel., Perc.

Canto:

1958. **Epitafios**. Cantata para sopranos, cuerda, arpa y celesta. Texto de Juan Ramón Jiménez (Barcelona, 1959; A. Ricci, Orquesta de Cámara Solista de Barcelona. Dir.: D. Ponsa).

1959. **Tres cançons de bressol**. Canto y piano. Texto de J. Brossa (Barcelona, 1960; Anna Ricci, J. Giró).

1960. **Excursió colectiva de 5 dies**. Cantata. Texto de J. Brossa. Soprano, Fl., Cl., Trp., Trb., 2 perc., piano.

1966. **Triptic carnavalesc**. Cantata. Texto de J. Brossa. Soprano, Fl., Cl., Trp., Trb., 2 perc., piano.

1969. **Poema**. Soprano y piano. Edición: Seesaw Music Corp.

Orquesta (de Cámara y Sinfónica):

1964. **Digodal**. Orquesta de cuerda (II Festival Internacional de Barcelona, 1964; Münchener Kammerensemble. Dir.: F. Büchtger). Edición: Moeck Verlag.

1964. **Antiodes**. Orquesta.

1965. **Conversa**. Orquesta de cámara. Texto J. Brossa (Barcelona, 1965. Dir.: J. L. de Delas).

1967. **Engidus**. 4 Fl., Trp., 4 Trb. (Madrid, 1967. Dir.: J. M. Franco Gil).

1969. **Ibemia**. Orquesta de Cámara (VII Festival Internacional de Barcelona, 1969; Ars Nova

Ensemble de Nüremberg. Dir.: W. Heider). Edición: Moeck Verlag.

1969. **Quadre**. Orquesta de Cámara (Barcelona, 1969; Conjunt Català de Música Contemporànea. Dir.: K. Simonovitch).

1970. **Doble concert**. Ondas Martenot, Perc. y Orquesta (VIII Festival Internacional de Música de Barcelona, 1970; Orquesta de la Ciudad de Barcelona. Dir.: K. Simonovitch). Edición: Seesaw Music Corp.

1972. **Homenatge a Joan Prats**. Fl., Cl., Trpa., 2 Trb., Tb., 4 Perc., Cuarteto de cuerda. Instalación electroacústica y 6 actores.

1973-74. **L'estro aleatorio**. Doce conciertos para solista y orquesta.

Teatro:

1959. **El ganxo**. Opera de Cámara. Libreto J. Brossa. Tenor, barítono y orquesta de cámara.

1961. **Roba i ossos**. Ballet. Libreto J. Brossa. Edición: Seesaw Music Corp.

1962. **Petit diumenge**. Ballet. Libreto J. Brossa. Edición: Seesaw Music Corp.

1962. **Vegetació submergida**. Ballet. Libreto J. Brossa. Edición: Seesaw Music Corp.

1964. **Concert per a representar**. Teatro musical. Guión: J. Brossa. 6 músicos y 6 actores (Barcelona, 1964. Dir.: A. Milhaud).

1966. **Suite bufa**. Teatro musical. Guión: J. Brossa. Pianista cantante y bailarina (Festival Sigma II; Burdeos, 1966; C. Santos, A. Ricci, T. Mestres). Edición: Seesaw Music Corp.

Diversos:

1963. **Oxo** (música electrónica).

1964. **Peça per a serra mecànica** (música electrónica). Colaboración con Villelia (Masnou, 1965).

1969. **Frigoli-Frigola** (música ambiental). Grupo instrumental indefinido (Barcelona, 1969; Conjunt Català de Música Contemporànea). Edición: Seesaw Music Corp.

1972. **Aronada** (música ambiental). Grupo instrumental indefinido (Encuentros, 72; Pamplona). Edición: Seesaw Music Corp.

1973. **Self-Service**.

DISCOGRAFIA:

Música de Cámara-I: RCA VICS 1542 (Inglaterra) y RCA LSC 16329 (España).

Música per anna: Edigsa 10/103 (España), **Harmonía Mundi** HME2-14102 (Francia) y **Candide** 31047 (USA).

Tres cançons de Bressol: Belter 17077 (España).

Tres canons en homenatge a Galileu: (versión, ondas y percusión) y **Lavoix de son maître** C 065-11690 (Francia).

Divertimento «La Ricarda»: Desto DC 7128 (USA).

Doble concert: Edigsa AZ 70/07 (España).

Invençió móvil II: Edigsa AZ 70/07 (España).

Quartet de catroc: Edigsa AZ 70/07 (España) y **Candide** 31048 (USA).

Micos i papallones: Edigsa AZ 70/07 (España).

Colección

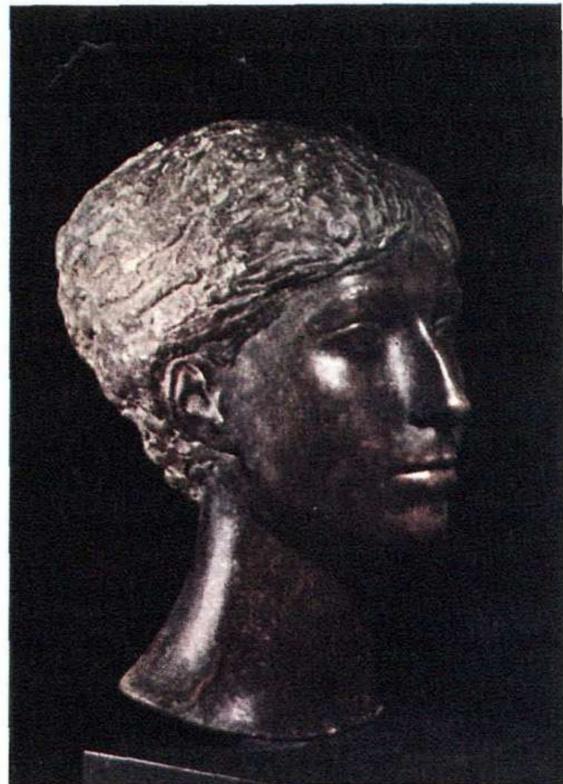
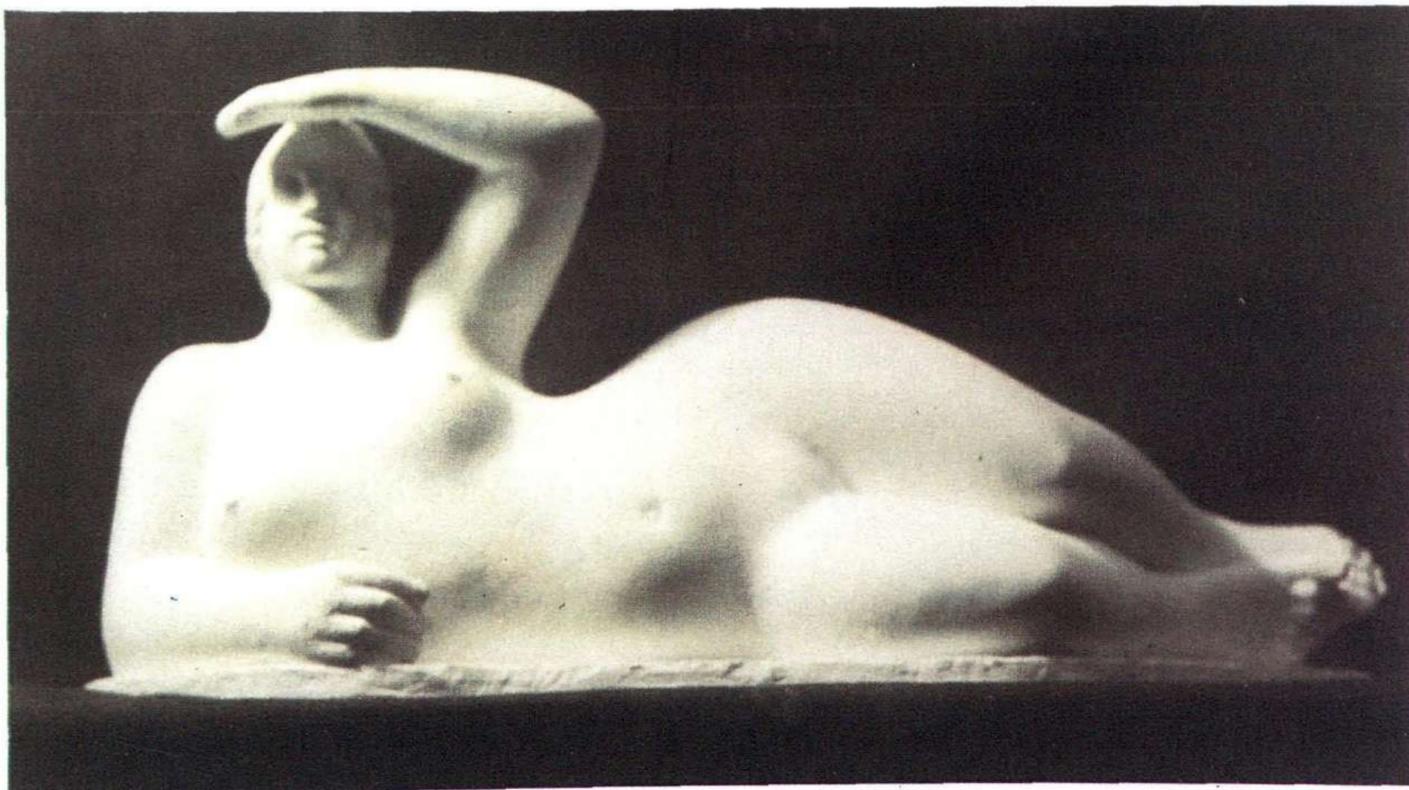
“SELECCIONES DE POESIA UNIVERSAL”

	Pesetas
Recientemente aparecido:	
HUELLAS EN LA TIERRA, de Artur Lundkvist. Versión de Francisco Uriz	225
En la misma colección:	
ANTOLOGIA, de Sylvia Plath. Versión de Jesús Pardo.	250
DE «VIDA DE UN HOMBRE», de Giuseppe Ungaretti. Versión de Giovanni Cantieri	225
ANTOLOGIA, de Jules Supervielle. Versión de Jacinto Luis Guereña	200
ANTOLOGIA, de Víctor Segalen. Versión de Leopoldo Azancot	175
EL PUENTE Y OTROS POEMAS, de Hart Crane. Versión de Agustí Bartra	175
ANTOLOGIA POETICA, de Antonia Pozzi. Versión de Mariano Roldán	175
ANTOLOGIA, de Carl Sandburg. Versión de Agustí Bartra	150
ANTOLOGIA, de W. B. Yeats. Versión de Jaime Ferrán.	125
LA EPOPEYA DE GILGAMESH. Versión de Agustí Bartra	100
POEMAS ESCOGIDOS, de Fernando Pessoa. Versión de Rafael Santos Torroella	175
SALMOS, de Patrice de la Tour du Pin. Versión de Manuel Alvarez-Ortega	125
LA NUEVA POESIA SUECA. Versión de Justo Jorge Padrón	250
POEMAS, de Paul Eluard. Versión de Jorge Urrutia ...	165
POEMAS ESCOGIDOS, de Leonard Cohen. Versión de Jorge Ferrer-Vidal. Segunda edición	200
ANTOLOGIA POETICA, de Ted Hughes. Versión de Jesús Pardo	175
ANTOLOGIA POETICA, de Cesare Pavese. Versión de José Agustín Goytisolo	125
ANTOLOGIA, de J. C. Bloem. Versión de Henriette Colin	125
POEMAS, de William Blake. Versión de Agustí Bartra.	175
STANYAN STREET Y ESCUCHAD LA TERNUDA, de Rod McKuen. Versión de Jorge Ferrer-Vidal	175
ANTOLOGIA DE LA «BEAT GENERATION». Versión de Marcos Ricardo Barnatán. Segunda Edición	125

PLAZA & JANES

Virgen de Guadalupe, 21

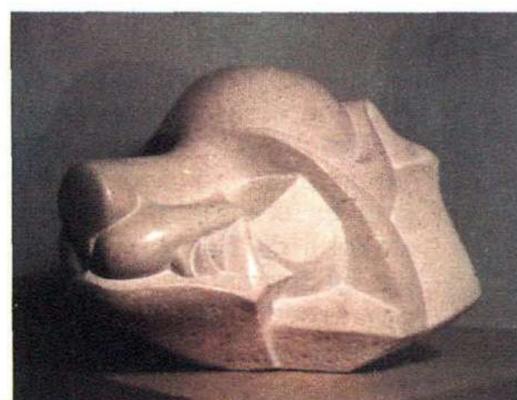
Esplugas de Llobregat (Barcelona)



CASTELLANIA Y UNIVERSALIDAD DEL ESCULTOR

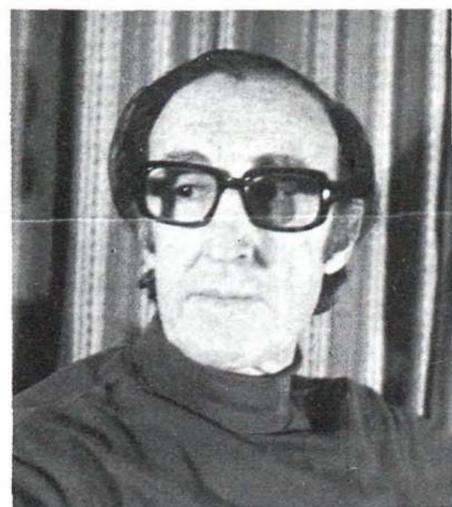
JOSE LUIS MEDINA

Por Luis LOPEZ ANGLADA

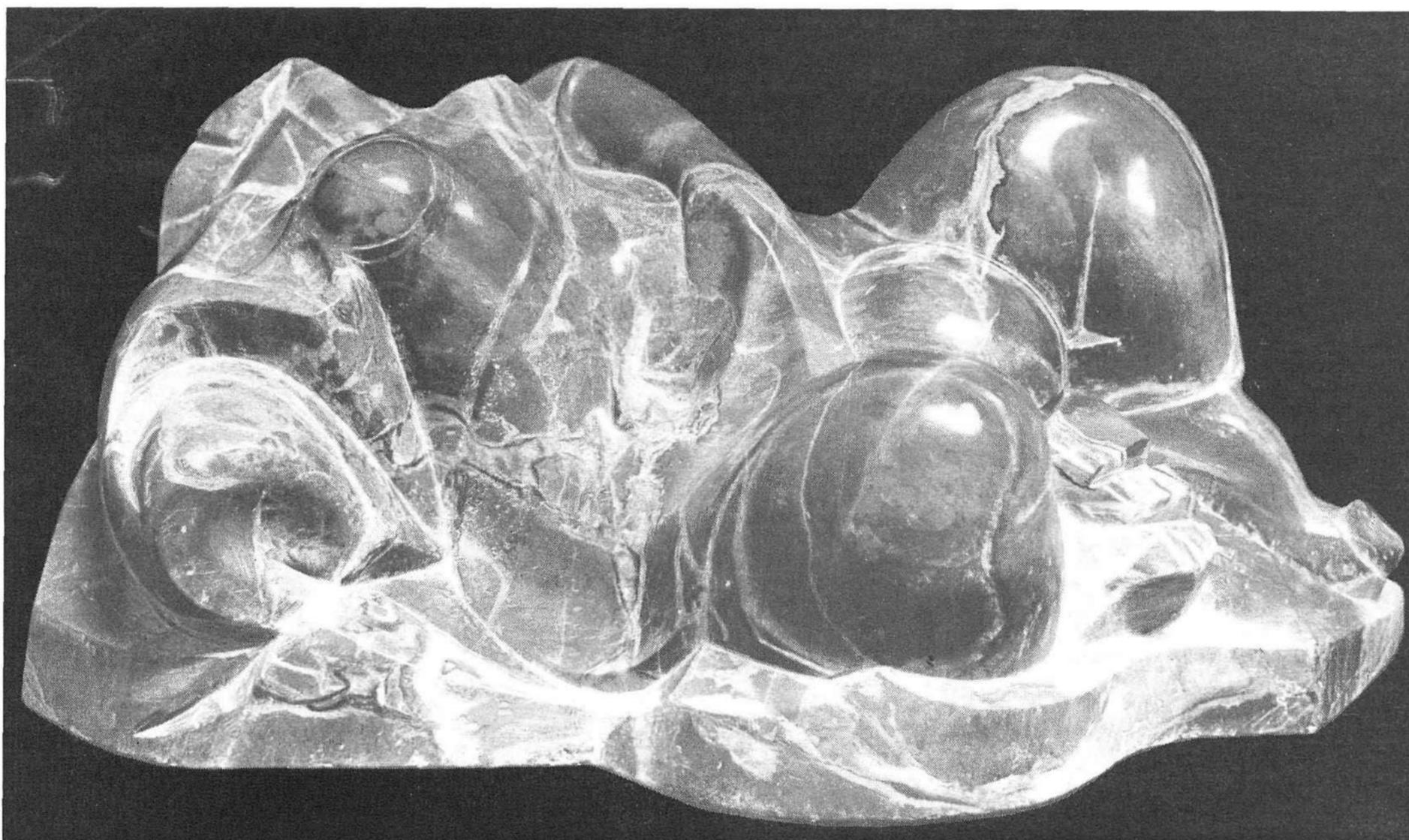


Es alto y seco, como los que acostumbran a vivir entre pinos. Habla con ese tonillo vallisoletano, a medias sentencioso y a medias musical. Cojea, porque cuando la vida lo trunca a uno el derecho a la felicidad lo menos que queda es el quebranto físico y la procesión por dentro.

La de fuera, las que él vive en su niñez por las calles castellanas, le iniciaron en las figuraciones que Berruguete y Gregorio Fernández inventaban allá en los tiempos en que de los pinos de junto al Duero surgían cristos y dolerosas increíbles. Como el viento que silba entre los cerros suele estar cargado de ritmos misteriosos, a José Luis Medina se le fue filtrando por las venas una tendencia a dar sentido musical a lo que veía y a lo que soñaba; la palabra se le iba al verso



y las manos al barro. Lo que ocurre es que en Castilla —José Luis Medina nació, y lo proclama a todos los vientos pajareros, en Serrada (Valladolid)— es todo tan real, tan pan es el pan y tan vino el vino, que no hay posibilidad de largarse por los cerros de Ubeda en esto del arte, y las cosas salen a la buena de Dios, que no es dormirse en-

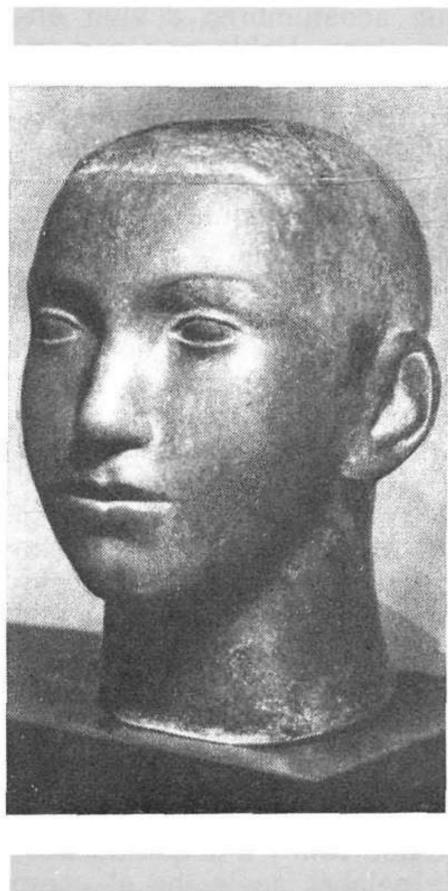


tre laureles —pocos hay en Valladolid— y desgraciar las vocaciones, sino entender lo que es elemental, sustancial, dejarse de florituras y meterse en harina para que lo que sea creado sustituya al verbo y viva por sí mismo como viven las acequias y los álamos.

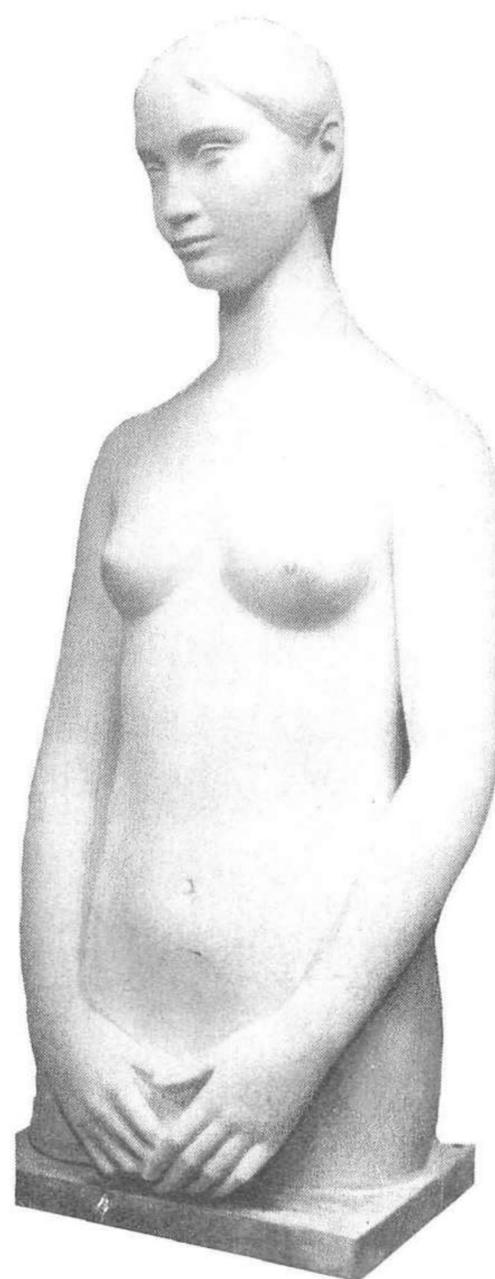
José Luis Medina apuró todas las posibilidades del arte, hizo discípulos a los que inició en la magia de lo verdadero, colocó sobre el pecho de sus figuraciones las medallas del triunfo y se volvió, con aires de hidalgo de los de galgo corredor, a sus campos de Serrada. El sol otoñal de los membrillos y las tierras segadas podían haber dorado su asendereada madurez si, a su debido tiempo, la Providencia no hubiera venido a probar sus resignaciones, a hacerle Job o Quijote tundido y a afilarle las facciones para que Pedro Mozos le pintase con gesto de Cristo clamante. Hoy esta madurez bien probada se vuelca en la dedicación a los tres asideros que le liberan de todo rencor; el hilo, la Naturaleza y la escultura. Trilogía que salva todo lo salvable, que le proyecta hacia el futuro, hacia lo uni-

versal y hacia lo que sigue naciendo de sus manos largas, de labriego de la meseta o de Francisco de Asís que el Greco pintase alucinado por tantas realidades castellanas.

En ese espacio en que Madrid fue, no hace muchos lus-



tros, era o majada y hoy se ha convertido en avenida fulgurante por donde escapan las fatigas cortesanas hacia la liberación de los campos, tiene su piso José Luis Medina. Sucede que el visitante se sitúa, de inmediato, en ese ambiente que avisa que el que nos recibe viene de un linaje de artistas que saben lo que se pesca y de gentes acostumbradas a moverse por entre muebles de severa condición. Bargueños que se fingen pequeños escoriales de nogal, mesas de dura cerviz y sillones beatos que Jorge Guillén eligiera como modelo para sus décimas. Una cabeza de Cristo, que parece asomada a los siglos, preside las conversaciones. Una escultura que José Luis nos afirma salió de las manos de Berruguete y una increíble composición que diviniza la escalera maternal por la que Santa Ana se acerca al Niño, sentado sobre las rodillas de María. En una pared, un boceto —¿Goya?— y luego dibujos y pinturas de maestros contemporáneos con los que José Luis Medina compartió estudios y esperanzas en los tiempos en que el arte no era cuestión de

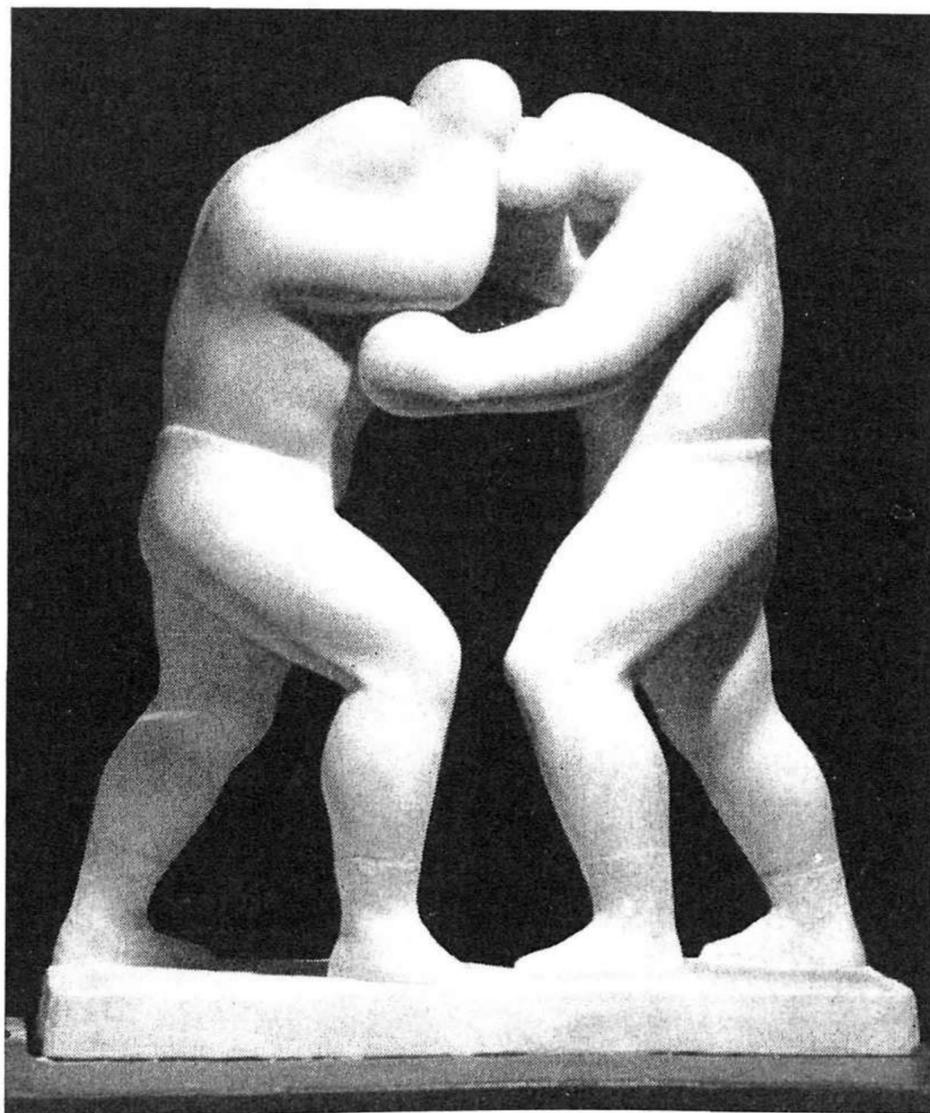


fabulosas inversiones crematísticas, sino divina locura de unos muchachos que oficiaban en el menester de los elegidos de la Belleza.

El hijo viene pronto a descubrirnos los secretos de la supervivencia del alma del artista y toda la habitación se ilumina con un aire distinto. Hubo un tiempo, hace muchos años en que el cronista, novicio en poesía, acertó a conocer a un poeta anciano y poderoso en su poética comunicación. También se llamaba Medina y era afilada su cara. Entroncado en el modernismo que Rubén había traído de allende las fronteras, tenía también la facilidad de su paisano Zorrilla. De aquel don César Medina, poeta vallisoletano de entrañable recuerdo, nacieron estos Medinas que hoy nos reciben en su casa de la calle de Cea Bermúdez, y es como si toda una vena de gentes iniciadas en mágicos quehaceres siguiera sin interrupción procurando horas de distinta naturaleza a los que hemos tenido la suerte de conocer a tres generaciones de estos Medinas artistas.

Y luego el estudio. No necesita mucho espacio José Luis para su trabajo. Tampoco su limitada posibilidad de movimiento le exige mucho ámbito. En un cuarto reducido vemos las figuras que un día lucieron su gracia en las salas de exposiciones y que el escultor ha querido guardar para sí. Son, casi todas, imágenes que José Luis admiró antes sobre los campos. Luce una oca inmensa toda la patosidad de su naturaleza, erguido el alto cuello y a punto el graznido. Una rana gigante amaga un salto prodigioso en el que va a cantar toda la sinfonía estridente de las charcas. Y hay, en un rincón, una agresiva y hostil cabeza de perro, afilados los dientes poderosos y hueco en su cráneo, como si un vacío inmenso moviese estas mandíbulas asesinas. José Luis Medina mira con rencor hacia la figura, porque en ella tal vez ha vertido todo lo que se oponía a esta madura resignación del hombre que acepta su destino. Es el privilegio de los creadores, que por sacar de sí mismos la emoción vivida en cada instante pueden también librarse de lo que puede ser un peso muerto en el corazón.

Y los desnudos, de los que Cervantes hubiera afirmado ser «divi-sí escondieran más



lo huma». Porque en Castilla no es posible disimular la humanidad, que siempre está erguida y a la vista de todos en el centro de las llanuras. José Luis nos va explicando la concepción y desarrollo de cada obra, que fue primero sorpresa en el campo y motivo de admiración nunca apagada, porque este es uno de esos para los que la naturaleza parece haber montado su justificación y a la que huye y en la que se refugia tan pronto el tiempo le depara unos días propicios para ello.

Los demás el artista los dedica a sus funciones de profesor de Bellas Artes. Podéis encontrarle todas las mañanas por las veredas de la Ciudad Universitaria camino de la Escuela, en la que vierte José Luis todo lo que fue aprendiendo a través de los años y sus cavilaciones.

Un día, estas cavilaciones las fue traduciendo a unos versos, más bien prosas poéticas, que publicó con el título de *El alma del paisaje*. Claro que ese alma no era sino la suya de castellano irreductible, de soñador empedernido, de campesino que de todo se evade menos de sus propios sueños.

«Mi corazón —decía, en hablando de la primavera— no es un espejo que refleja el paisaje. Mi corazón tiene su clima, y entre las hojas de

azul y transparente, nubes de tormenta. El cantar de los pajarillos es débil y triste. Y la mariposa vuela, mustia, como la flor de un pensamiento escapado del cementerio. Esta primavera no tiene pulmones para cantar. Al quererlo hacer se ahoga. ¿Llegará algún día mi primavera?»

La respuesta se la ha dado ya el propio artista, cuando afirma su fe en el hijo. Renuevo del tronco añoso, esperanza cada día renovada.

—¿Como eres ahora, José Luis?

—Soy más diluido que antes y a un tiempo quizás más concreto. Soy, esencialmente, mi hijo, la escultura y la maravillosa Naturaleza.

Alto, seco, cubierto, como un tronco machadiano, de muchas iniciales, cifras que son fechas, ramas que parecen quebrarse y encuentran fuerza para seguir mirando al cielo. Artista por la sangre y porque a él, como a Gabriel y Galán, Dios y el campo hicieron poeta. Sus manos largas acarician la superficie de sus esculturas como si estuvieran acariciando el lomo de los árboles de Castilla.

los verdes árboles, escondidas, ve orugas; tras el cielo

Elicia

GALERIA DE ARTE

GINES LIEBANA

INVOCACIONES Y MAGIAS

EXPOSICION ANTOLOGICA



NOVIEMBRE

Teléfono 226 59 12

Paseo de Calvo Sotelo, 14

MADRID

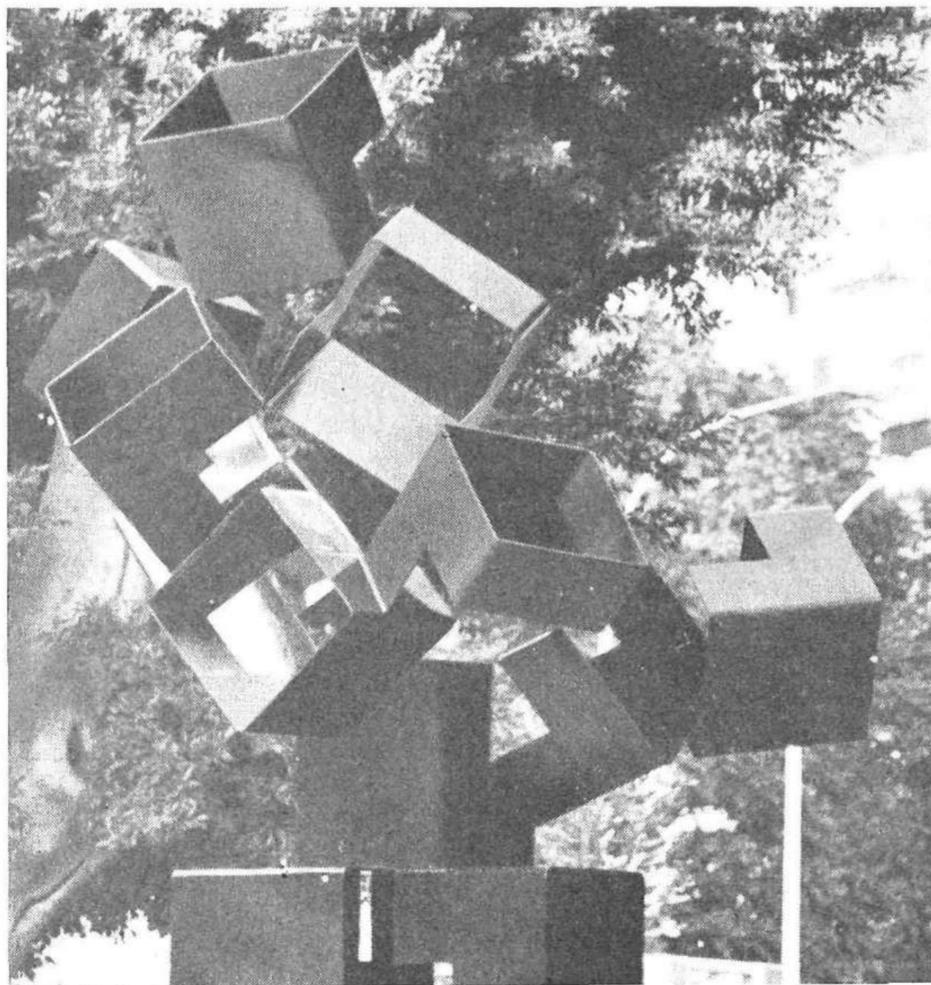
EL ORDEN DE LA RAZON Y LA SENSIBILIDAD DEL INSTINTO EN LA OBRA ESCUPTORICA DE RICARDO UGARTE

Por Carlos AREAN

En el Museo donostiarra de San Telmo, benemérita institución que ha contribuido de manera ejemplar a la exaltación del clima artístico de San Sebastián, se está celebrando actualmente una de las exposiciones más ricas y sugerentes de toda su historia. Se trata de una muestra antológica del gran escultor local Ricardo Ugarte de Zubiaurráin, ganador del gran premio de la Primera Bienal de Escul-

tura de San Sebastián y autor de notables monumentos públicos concebidos en función del ámbito urbanístico que los rodea.

Que un escultor de la generación del 63 sea ya gloria local en San Sebastián equivale a decir que figura ya entre los de primera calidad universal. Ser gloria local en su ciudad en otro aspecto o en otra en el escultórico no sería una proeza reservada tan sólo a los elegidos,

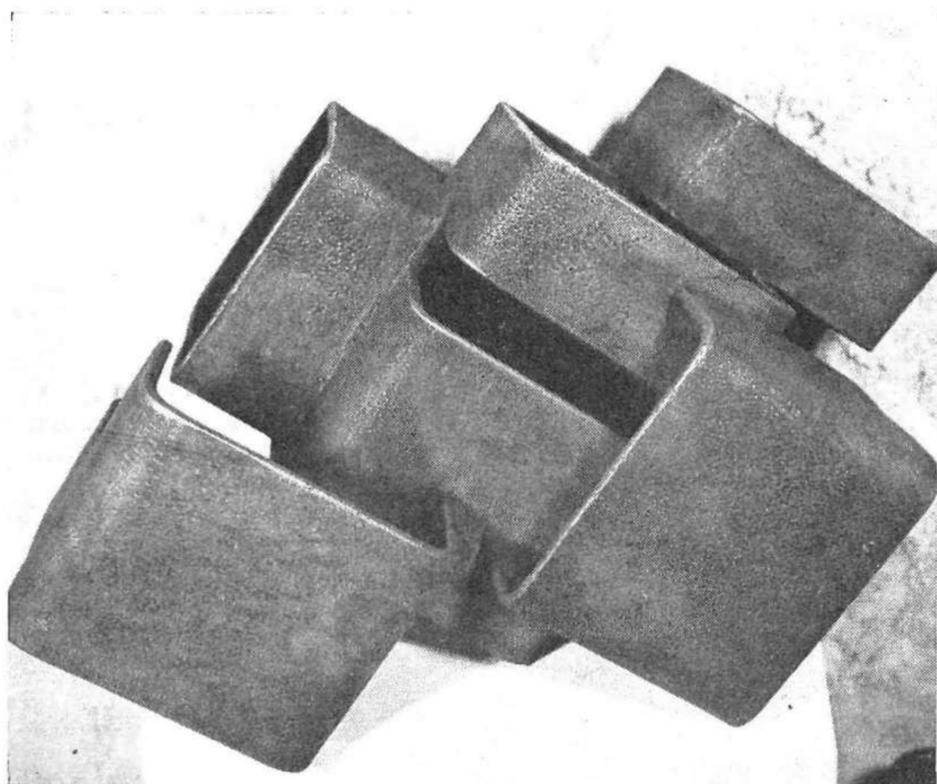


pero serlo como escultor en la ciudad que posee hoy la más rigurosa escuela de escultura no imitativa del mundo es tan difícil como serlo en Nueva York o en Buenos Aires, las dos grandes urbes más revolucionarias en ese terreno. La dificultad de Ugarte para obtener el triunfo era mayor todavía, debido a que los indiscutidos maestros guipuzcoanos pertenecen todos ellos a la generación inmediatamente anterior a la suya. No son, por tanto, ni hombres de su misma edad ni venerables ancianos mucho mayores que él. Se hallan en plena actividad, pero tienen un pasado quince años más largo. Chillida, Oteiza, Basterrechea, Mendiburu, etc., aportaron entre todos ellos múltiples variantes en la ordenación de las formas y una especial sensibilidad en la visibilización de la interpenetración espacial, que parecían haber agotado en su conjunto todas las vías posibles en el futuro inmediato. Ugarte tenía que encontrar su propio camino sin negar, no obstante, los supuestos que caracterizan a toda auténtica vanguardia. Se encontraba además con un problema que acucia tan sólo a los hombres dotados de un riguroso sentido ético. Ugarte es vasco por los cuatro costados, y los vascos son muy a menudo hombres de una sola pieza. Cuando creen en algo, creen con pasión, y pasan difícilmente a través de los colores intermedios, sino de un solo salto desde el blanco hasta el negro o viceversa. Ugarte cree que la primera misión de un ser humano es servir a la paz, al entendimiento entre los hombres, a la lucha contra la crueldad y el horror y a todo cuanto haga aflorar cuanto de noble radica en nuestro propio interior. Cree en todo ello con tal intensidad, que consideraría poco digno cerrarse en una torre de marfil y realizar una escultura que fuese simplemente hermosa o per-

fecta, pero que no sirviese para ennoblecer en la medida de lo posible a cuantos disfrutasen de ella.

Esta segunda dificultad, consistente en poner una obra abstracta al servicio de algo que la depasa, unida a la antes recordada de que eso tenía que hacerlo precisamente en San Sebastián, hubiera descorazonado probablemente a un hombre menos cabal y tenaz, pero no a Ugarte, en quien hombría de bien y entrega apasionada a lo que considera su deber constituyen el fundamento de su propia personalidad.

Para un hombre que se sienta verdaderamente hijo de su época, la autenticidad, si es además artista, consiste no tan sólo en realizar una obra digna, sino en que ésta responda verdaderamente a las exigencias actuales. Dichas exigencias, que constituyen para Ugarte un tercer imperativo que complementa a los dos anteriormente recordados, son en parte inéditas y en parte heredadas de nuestro pasado occidental. Lo heredado es que una obra de arte, en Europa, no se limita a sus valores estrictamente formales, sino que suele englobar otros de tipo extraplástico que, aunque nada digan, en principio, ni a favor ni en contra de la misma en cuanto creación artística, son, no obstante, los que más nos conmueven e interesan desde un punto de vista humano. Dichos valores tienen como fundamento a los estético-formales y carecerían de capacidad de emoción si estos últimos no fuesen eminentes, pero son a la hora de la verdad los que garantizan entre nosotros la perduración de la obra. Lo más habitual es que se trate de valores de tipo expresionista, a diferencia de los normativo-paradigmáticos que eran también en Grecia extraplásticos, pero de una manera menos evidente al primer golpe de vista.



DIMITRI PAPAGEORGIU,

HACIA LA EXTENSION DEL GRABADO

Por Jesús FERNANDEZ PALACIOS

Ugarte acepta la intensificación de la capacidad expresiva de la materia y de la textura, pero cree que éste no es el camino único para los occidentales. El lo sigue muy a menudo en la manera de martillar el hierro al azul o al blanco y en la obtención de la más sutil matización cromática mediante oxidaciones controladas, pero cree que hay también un normativismo occidental que no es precisamente el helénico—inención de modelos ideales a los que «debería» imitar la naturaleza para ser verdaderamente «perfecta», sino el de la razón geométrica, ordenadora de estructuras e inventora de unos modelos de entronques de formas que no tienen necesidad de ser arquetipos naturales, sino autosuficientes en su no relación directa con ningún objeto identificable.

Estos objetivos son legítimos y ambiciosos, pero encierran una incipiente contradicción en su solo deseo de fundirlos en uno. El expresionismo es, en principio, intuitivo, desmelenado y poco amigo de módulos y angulaciones no impensadas. El normativismo abstracto responde, en cambio, a una auténtica dictadura de la razón y a unos análisis geométricos para los que el sometimiento a módulos constituye una ayuda sumamente eficaz. Ugarte se empeñó en hacer expresionismo y en hacerlo normativamente. La manera como lo consiguió constituye su mayor lección y es además una seria garantía de su triunfo y de su vocación de servicio.

Toda la obra de Ugarte está hecha con módulos. En sus comienzos el módulo era único y la variedad consistía en la manera de combinarlo consigo mismo en ángulos siempre rectos. Poco más tarde comenzó a cortar los módulos y a hacer que los unos doblasen las dimensiones de los otros, dándole así mayor flexibilidad a los entronques. Las superficies laterales se doblaban lo mismo en la una que en la otra dirección. En un tercer momento los encabalgamientos de angulaciones, de aperturas y de entronques inusitados, convirtieron primero en flores y luego en «campanas para el espíritu» a unas piezas en las que el análisis matemático previo no es perceptible ya a simple vista. Ugarte sigue ahora muy a menudo su instinto sensibilísimo al idear cualquiera de estas campanas que no sólo son para el espíritu, sino que son ellas mismas espíritu, luz y sonido. El análisis matemático actúa después para decidir cuáles de las intuiciones previas resultan viables y cuáles no. Razón e instinto se funden así en una nueva unidad de expresión en esta obra calma y serena, en su segura elasticidad y saturada, no obstante, de una violencia concentrada que puede llegar a estallar algún día en estructuras desgarradas, sujetas igualmente —otra cosa sería lo mismo que decir que Ugarte se negaba a sí mismo— a una rigurosa medida y a un orden libre, pero nunca arbitrario.

En el taller de Dimitri (así firma sus grabados) todo es entrañable. Charlamos en su despacho, un despacho pequeño con una mesa sencilla, fotos de Grecia, su tierra natal, y un grabado de sus padres en Nea Makrissi, su pueblo, junto a las Termópilas, en la región de Delfos. Desde hace veinte años Dimitri trabaja en este taller, donde hace xilografía, linóleum, aguafuerte, acuatinas y toda clase de técnicas. Clasicismo y vanguardismo. Armonías al enriquecer la materia con la rigidez de lo clásico. Obtención de calidades especiales mediante ácido nítrico. Investigación de formas mediante líquidos gaseosos: cerveza, ceras, sal, azúcar, «casera» y similares elementos.

—Tú iniciaste tu actividad artística como pintor: ¿por qué te has dedicado al grabado? ¿Alternas la pintura con el grabado?

—No me he educado en la pintura, porque Grecia carece de pintura. Conoció este arte a través de estampas. Solamente he pintado algunos cuadros, sin importancia, que jamás intenté exponerlos. Sin embargo, sí, me especialicé en grabado. La experiencia me ha demostrado que a través del grabado el arte llega a más personas. Trabajo, al respecto, con voluntad de servicio. Y me consta que mi salvación personal está en el grabado y en otras artes, porque se salen de lo cotidiano. Creo mi grabado huyendo de la muerte.

—¿Qué te impulsó a quedarte a vivir en España?

—España fue una gran fuente de pintura para mí. Aquí, debajo de cada piedra hay un pintor. También influyeron el clima, el hermoso paisaje, el carácter profundo, Don Quijote de la Mancha, etcétera. España me comprendió. Aquí justificaron mis creencias. Por esto quiero decir que en España me encuentro mejor que en mi país en el ambiente pictórico.

—¿En qué situación estaba el grabado en España cuando llegaste en el año mil novecientos cincuenta y cuatro? ¿En qué situación se encuentra hoy?

—Entonces no había casi nada. Sólo trabajaban cuatro o cinco grabadores muy sujetos a la disciplina, muy amanerados. Eran más artesanos que otra cosa. En comparación con la pintura, el grabado no significaba nada en este país hace veinte años. Hoy, por el contrario, hay tantos grabadores, que ya se ha perdido el control. Pienso que he contribuido técnicamente al auge del grabado en España, enseñando el lenguaje, el alfabeto del grabado a muchos artistas que pasaron por mi estudio. También es posible que dicho auge haya sido motivado por las influencias francesas y americanas llegadas des-

pués del año sesenta, y que aún persisten. Creo que el grabado, de cara a Europa, tiene tanta importancia como la pintura, aunque el primero esté aún en sus comienzos, como aquel que dice. Espero se den en este país grandes obras con la técnica del grabado.

—¿De quién recibiste influencias? ¿Tuviste algún maestro o maestros o, por el contrario, has creado escuela?

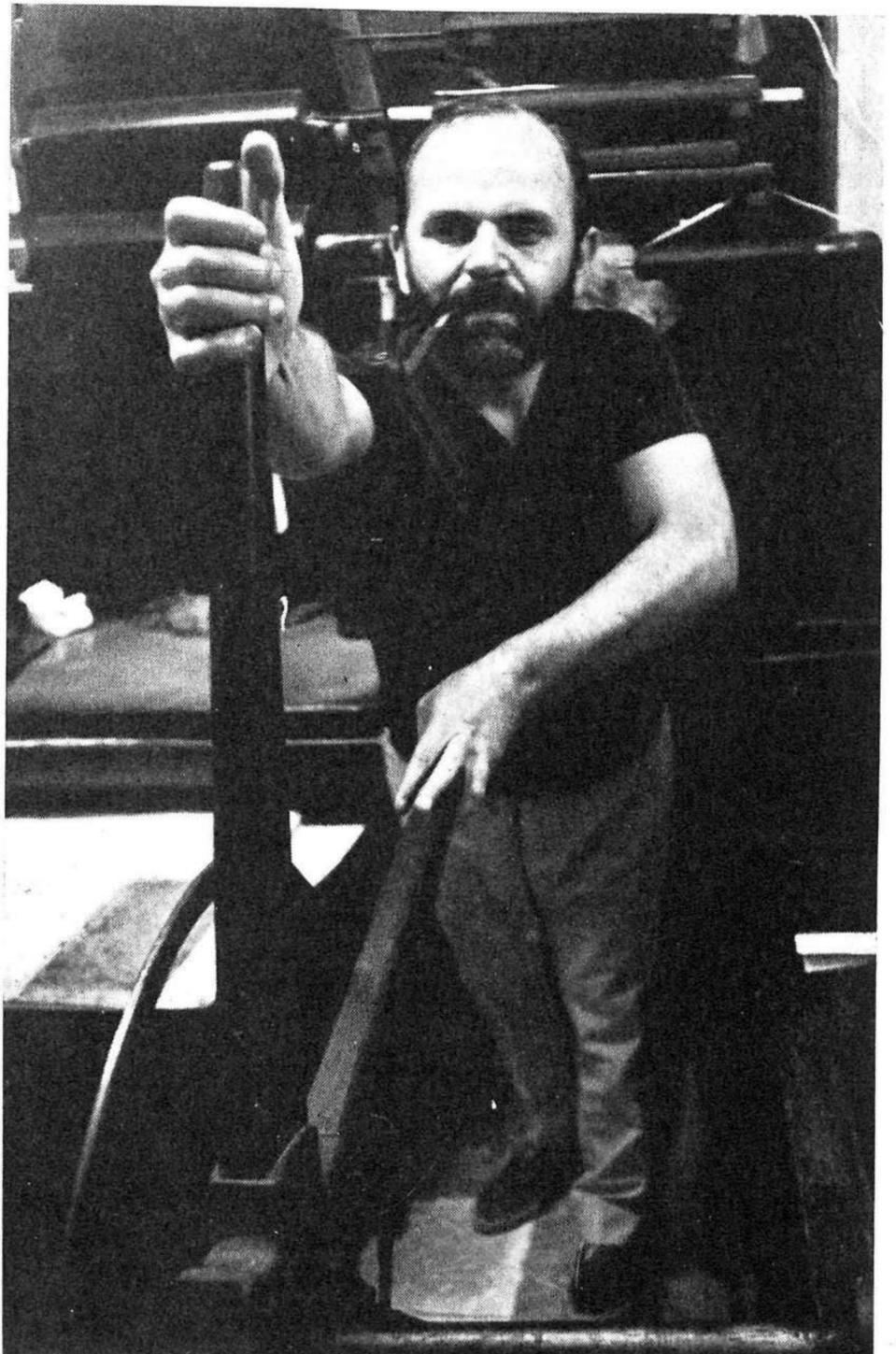
—He tenido influencias de casi todos los grandes, sobre todo por la sinceridad que les hace grandes; desde los vasos antiguos griegos y egipcios, desde los pintores del Renacimiento, hasta Picasso, Chagall, Matisse, etc. No puedo decir con plena certeza que haya creado escuela. Desde luego, nunca lo pretendí. Pero si he influido sobre todos los que vinieron a aprender en mi taller.

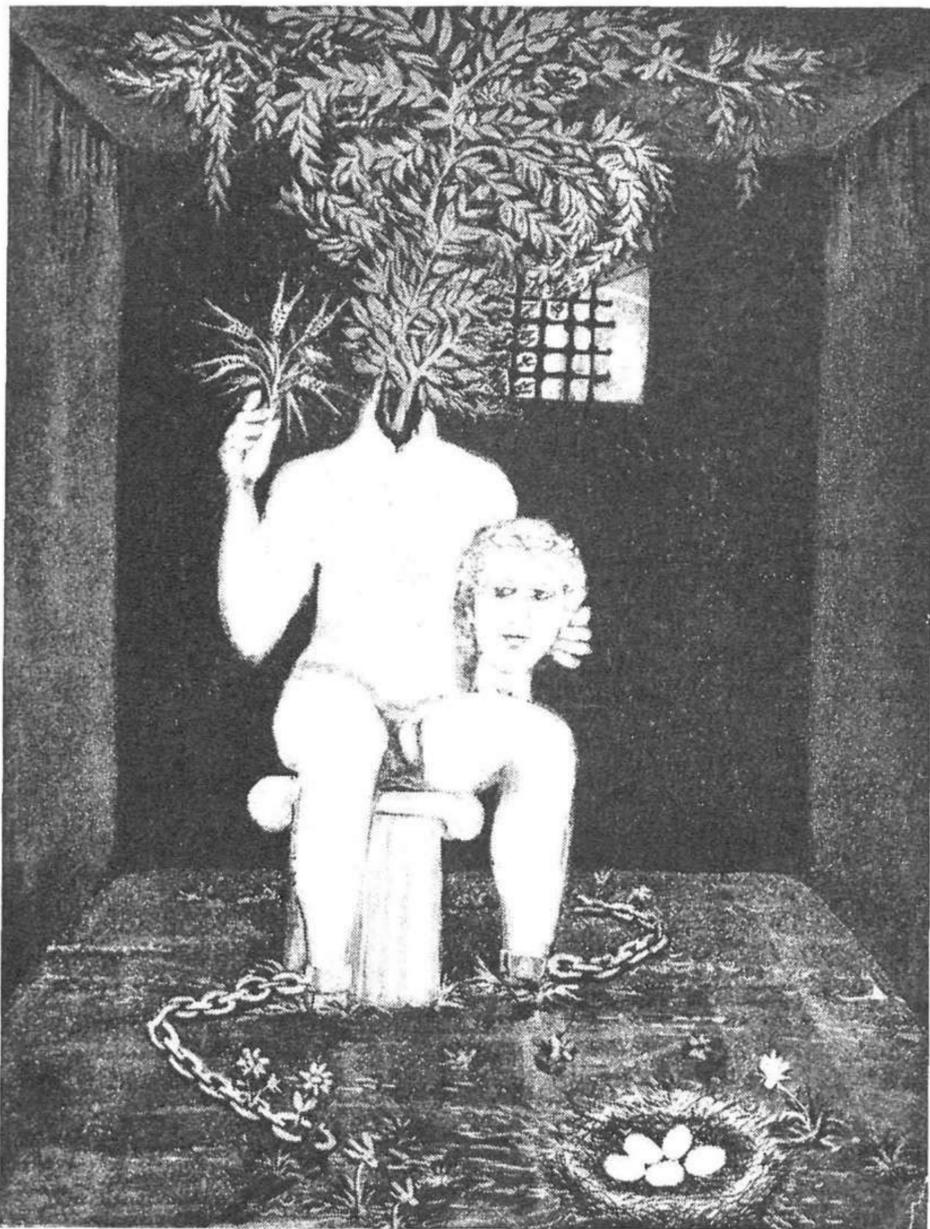
—Pienso que el grabado es un arte muy antiguo, practicado por

muchos artistas desde épocas remotas. ¿Qué diferencias fundamentales pueden existir entre el grabado de otras épocas y el actual?

—¿No crees que aquéllos se dejaban llevar más de la intuición que los contemporáneos?

—El grabado está sujeto a los problemas de cada tiempo. Cambia acorde con la psicología del hombre. Por mi parte, yo hago grabado consecuente con la época que me tocó vivir. Técnicamente el grabado ha evolucionado muchísimo con los nuevos descubrimientos científicos de tintas, papeles, ácidos, plástico, etc. Los grabadores de otras épocas se realizaron con los medios técnicos que tenían a su alcance, y eso ya era un mérito cuando la obra estaba bien realizada. Ellos se dejaban llevar más por la intuición, lo que es importante, pues es la única que no te engaña. Sin la intuición es fácil que





asimiles mal las influencias ajenas. Puedes caer en el virtuosismo. La intuición te marca tu época, te comunica con tus semejantes.

—¿Qué importancia tiene en tu trabajo el azar? ¿Y la inspiración? ¿Y la técnica?

—El azar tiene mucha importancia, pero hay que saber aprovecharlo. El azar sin inteligencia no supone mucho para el hombre contemporáneo. La inspiración es

vida, supone un ingrediente importante en mi obra. Y la técnica es importante: un pastor puede tener mucha inspiración, pero si no tiene una técnica difícilmente podrá expresarse. Es así que la técnica es el medio de expresión. El hombre sencillo tiene su alma cargada y busca el medio de expresarlo, en la necesidad de comunicarse con los demás.

—¿Cuáles son tus colores preferidos y por qué?

—Eso depende de mis estados de ánimo. Como estoy limitado en mi trabajo a utilizar determinados colores, los que más empleo son los azules, los verdes, los ocre, los sepías. Me gustan los colores que abundan en España, en el paisaje de sus tierras.

—¿Qué temas prefieres?

—Temas ingenuos, oníricos, de paisajes. Utilizo frecuentemente temas surrealistas. También me parece sumamente sugestivo el mundo clásico. Siento nostalgia del nacimiento del espíritu, como el hombre empezó a pensar.

Dimitri puntualiza que, igual que la pintura, el grabado ha atravesado por una serie de «ismos» que han enriquecido, en las distintas etapas, los trabajos que se realizaban. Los artifices de esos movimientos artísticos eran a la vez pintores y grabadores, y de sus obras han perdurado más las pictóricas, quedando sus grabados en un segundo lugar.

—¿Cómo marchan tus proyectos de extender la técnica del grabado a otros puntos de la geografía española?

—Con mi total ayuda, se han montado talleres en Granada, en Las Palmas de Gran Canaria y en Murcia. Ahora estamos intentando montar otro en Santiago de Compostela. Más tarde le tocará el turno a Jaén.

—¿En qué trabajas ahora? ¿Próximas exposiciones? ¿Puedes detallarme dónde has expuesto hasta la fecha?

—Trabajo actualmente en una colección de nueve grabados para el libro Dieciocho canciones llanas de la amarga tierra griega, del poeta griego Yannis Ritsos, que ya tengo prácticamente acabados. También preparo otro libro, de diez o quince grabados, para la Fundación Rodríguez Acosta, que acompañarán a la obra Cuentos de la Alhambra, de Washington Irving. En otro orden de cosas, quiero comunicarte que tengo proyectos de exponer en todas las provincias. Próximamente iré a Santander y a Jaén. Hasta la fecha he expuesto en Murcia, Córdoba, Cádiz, Santia-

go, en Madrid varias veces, Cerdilla, Barcelona, en una colectiva y en otras ciudades que ahora no recuerdo. Esto en lo que concierne a España. Fuera de aquí expuse en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Grecia, Chipre, Japón, etc.

—¿Y tu labor de traductor de autores griegos?

—Sí. He traducido el libro de Ritsos Sonata al claro de luna, que he publicado yo, con ilustraciones mías y un disco del compositor Manuel Angulo (música atonal), que lleva un prólogo y la valiosa supervisión del poeta y crítico de arte José Hierro. Asimismo he traducido otros tres libros del poeta griego: Piedras, repeticiones, enrejado, Pasillo y escalera; el tercer título no lo recuerdo ahora, que pienso publicar en la primera oportunidad que encuentre. También llevo traducidos unos doscientos poemas del griego Cavafis, que aún permanecen inéditos. Quiero aclararte que esta labor mía de traductor de poesía griega y turca la desarrollo simplemente en calidad de aficionado.

Bien. Hemos llegado al final de la entrevista, y aún me quedan muchas cosas que aprender de Dimitri. Pero Dimitri posee un tiempo valioso que debe aprovechar en la ejecución de su obra, de sus grabados.

Buscando la salida del taller se pueden ver de refilón algunos de los innumerables grabados, propios y ajenos, que posee el artista. Dicen que posee una colección privada cifrada en unos diez mil grabados de las firmas más importantes del país que fueron pasando por su estudio. Sin duda alguna, como dice J. R. Alfaro, con esas obras se constituiría el mejor museo del grabado, en que estarían representados todos los artistas contemporáneos con sus mejores obras. Dimitri Papageorgiu dispuesto a ceder una gran parte de su colección si existe algún organismo o entidad que ofrezca unas instalaciones adecuadas.

itinerario de EXPOSICIONES

GOMEZ MARCO,

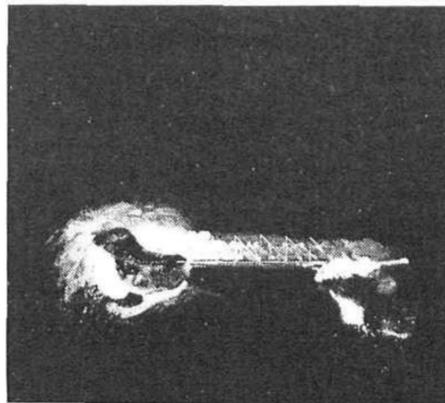
en la Galería Kreisler 2, de Madrid

Un nuevo Alejandro Gómez Marco se nos impone hoy con su perfección habitual en la Galería Kreisler 2. No ha querido esta vez el gran pintor, cuya vida oficial se inició precisamente hace ahora diez años, con la exposición que le organicé en 1964 en la Sala Amadis, ofrecernos tan sólo sus tablas, sino que nos ha contado también cómo veía sus propios problemas en función del reto a que lo sometían el ambiente exterior y los prejuicios habituales, iluminados no tan sólo desde su circunstancia actual, sino como culminación de todos los procesos de la evolución. Lo curioso es que en su escrito, muy digno de meditación, no hace Gómez

Marco una sola afirmación completa, sino que deja en el aire tres interrogaciones. Los «monos evolucionados que se regían por los hábitos más curiosos—nos dice Gómez Marco—practicaban la vida en comunidad y ésta se apoyaba sobre tres grandes verdades: lucro, sexo e instinto de conservación». Nos recuerda luego Gómez Marco el origen de la religión y de la represión sexual y cómo los monos convertidos en hombres se dedicaban de vez en cuando a la guerra, para retornar luego «a la normal desenfadada actividad de intentar reconstruir lo destruido». Entre las cosas que estos monos hacían estaba, claro está, el arte, que es,

al fin y al cabo, uno de los pocos posibles caminos de liberación, pero menos importante que el del sometimiento a un imperativo ético.

La manera de expresarse de Gómez Marco es la pintura y también en ella pueden aflorar, aunque sea tan sólo en sordina, sus otras preocupaciones. Ello acaece en medio de la desmelenada apertura de sus formas en el espacio, pero tam-

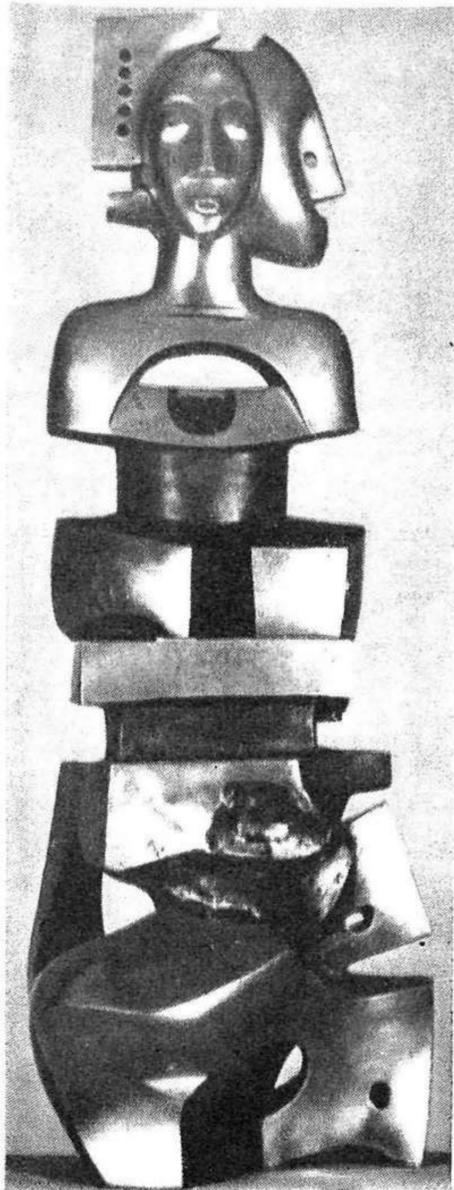


bién en su textura microrrealista, que parece descascarillar todo cuanto nos rodea. En otras ocasiones ese mismo espacio se hace sombrío y se desnuda literalmente de formas. Tan sólo un eco sangüinolento, con alusión a un puente posible que no se sabe a donde conduce, corta de lado a lado esa soledad estremecedora. Gómez Marco pinta ahora mejor que nunca, pero se halla también más que nunca transido de ansiedad. Por eso ha querido contarnos en su catálogo la historia de la evolución del hombre y ha llegado luego, en algunas de sus tablas—en la reproducida en estas páginas, por ejemplo—, a convertir en realidad una ausencia infinita que no deja de hacerse esperanzas en algunas otras de las obras menos contrastantemente programáticas expuestas en Kreisler 2.

CA



LEANDRO MBOMIO,
en la Galería Rottemburg



necen a los más profundos estratos anímicos e intelectivos del artista responden a una voluntad comunicativa que deja al descubierto la individualidad y universalidad del hombre como fragmento del cosmos.

Del mismo modo que los ritmos sincopados de una máscara negra unen hombre, animal, planta y remolinos de agua, y condensan en su tenso patetismo toda una concepción del mundo, estas esculturas sintetizan el trans fondo cultural del escultor en el cual tienen cabida las tradiciones y cultura del ayer y su reactualizada proyección ante el futuro, merced a la incorporación de técnicas aprehendidas del exterior, que una vez incorporadas y asimiladas se diluyen en la expresividad única que anima la obra del artista.

Leandro Mbomio sintetiza en estas esculturas, junto a un evolutivo proceso de abstracción, una depurada versión de su expresionismo original. En cada una de sus formas, que permiten captar una doble, e incluso, triple visión, depende desde qué lado la contemplemos, los huecos intercomunican los diversos frentes de la parte inferior y abstracta. Sobre ella, a modo de tronco sustentante, se eleva la forma figurativo-simbólica, la máscara de dos o tres rostros perfilados en la que culminan triunfantes los caracteres raciales imperturbados.

La exposición incluye, además de bronce, tierras, serigrafías y una obra en madera. No quiero aquí dejar de constatar el impacto emocional a que me avoca la contemplación de las obras en madera de Leandro Mbomio, en las que palpita una expresividad íntima y esencial, ascéticamente mostrada. Estas obras revelan a un escultor de gran talla. El canto expresivo de sus formas responde a los elevados contenidos espirituales y humanos del escultor, que se sirve de su dominio de las técnicas para potenciar, unificado, el alcance de su manejo.

RML

Bajo el bronce pulido, sometido a la cálida opacidad de la pátina, toman forma el sentimiento, las creencias, los sueños y el amor en estructuras que armonizan la convulsión expresionista y la quietud misteriosa. Leandro Mbomio, nacido en la que fue Guinea Continental española, expone obra escultórica y gráfica en Madrid. Esculturas cuya expresividad da cauce a contenidos que perte-

BERNARD BUFFET,
en la Galería Biosca

Frente a la corriente futurista en la que militaron Severini y Boccioni, cuya meta fue la de hacer derivar al



cubismo hacia un extremo dotándolo de energía y movimiento; y frente al purismo de Ozenfant y Le Corbusier, cuyos propósitos, igualmente renovadores, trataron de llevar al cubismo hacia el extremo opuesto, es decir hacia la serenidad y el reencuentro con formas geométricas no muy abstractas, semejantes a un diseño arquitectónico, el arte moderno propugnó otras corrientes artísticas. Junto a las manifestaciones señaladas brotó la poderosa fluencia realista o naturalista que mantuvo vigente el apego a los valores humanos y sentimentales, conservados a lo largo de una secular tradición. El nuevo realismo se afirmó en su independencia, muy alejado de la pintura académica, pero sin rechazar las conquistas logradas por las corrientes más avanzadas, aprovechándolas incluso para una disciplina constructiva que no dejó relegado en el olvido el espíritu clásico.

El pintor francés Bernard Buffet bien podría formar parte de la serie de artistas cuyas obras propugnan esta postura sintética. La exposición que presenta la Galería Biosca de Madrid nos ha permitido contemplar

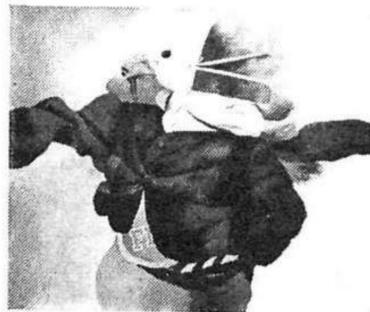
por vez primera una muestra casi antológica del pintor, con obras realizadas entre 1954 y recientes paisajes fechados en 1973. Construcciones urbanas, escarabajos, peces, escenas de un brutal tormento medieval, personajes circenses en tétrico abandono, patéticas mujeres, y amplios espacios que ocupan humildes enseres, escaleras, sillas, un caballete..., forman parte del variopinto mundo que escenifica plásticamente Bernard Buffet. Un expresionismo lacerante anima los rostros descompuestos de sus figuras, y la agresividad hiriente del trazo que recorta sus contornos, intensifica el dramatismo deshumanizado de las formas que se inscriben en un espacio hermético. Sobre estas superficies, Buffet, del que guardan obras, entre otros museos, el de Arte Moderno de París, deja constancia de una tragedia intemporal que el hombre protagoniza ya sin sentimiento.

En sus paisajes urbanos o marí-

timos, de producción reciente, el pintor se sirve, una vez más, de cierto constructivismo virtuoso. Son bellas recreaciones del natural, donde juega la luz por vez primera a potenciar una nueva paleta en azules, malvas, verdes y rosas atemperados, ajena a los grises, ocre y blancos hueso que la caracterizaban. La línea aristada que perfila, construye y define los contornos ha estilizado su grosor y se ofrece ahora sobre el lienzo como una fina retícula que contiene la realidad representada. Expresionismo, neorealismo, constructivismo (e incluso hiperrrealismo en sus últimas obras) son tendencias estilísticas que pueden ayudarnos a penetrar la obra de este gran pintor, aun cuando la clasificación sea en todo caso orientadora en torno a la forma de hacer de este artista que posee una personalísima y original dicción plástica.

RML

GALERIA DE ARTE
NOVART



NATALIO BAYO
NOVIEMBRE
1974

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

GALERIA  KREISLER DOS

A. UBEDA
«Amorios, tal vez»

21 octubre - 16 noviembre

HERMOSILLA, 8
TEL. 2264264 - MADRID-1



biосca
MINISTERIO DE CULTURA
BIBLIOTECA GENERAL

GENOVA, 11
TELEFONO 419 33 93

GREGORIO DEL OLMO

NOVIEMBRE



teatro

Por Juan Emilio ARAGONES

ANÁLISIS DE LA INCOMUNICACION HUMANA



HAROLD PINTER: *Viejos tiempos*. Traducción y dirección: Luis Escobar. Intérpretes: Lola Cardona, Francisco Rabal e Irene Gutiérrez Caba. Escenografía: Enrique Vara. Iluminación: Francisco Fontanals. Teatro Eslava. Fecha de estreno: 18 de septiembre de 1974.

A los pocos minutos de iniciada la acción de *Viejos tiempos* se hace patente su identidad estilística con *Un ligero dolor*, también obra de Pinter, estrenada meses atrás por el TEI en el Pequeño Teatro de Magallanes. 1. Aunque los cauces argumentales difieren sustancialmente en una y otra pieza, el tratamiento dado es el mismo y proporciona la clave esencial para entender rectamente los medios expresivos que utiliza Pinter en la ideación de su teatro, uno de los de características más peculiares y válidas, hoy, en el panorama de la dramaturgia universal.

Clave que, a mi juicio, radica en un inteligentísimo, sutil y sugestivo empleo de los recursos coloquiales, junto a frecuentes y sabios silencios... casi audibles por cuanto están calculados en función de poner de manifiesto estados emocionales de imposible transmisión verbal.

Porque Pinter, perteneciente a la promoción de «jóvenes airados» del teatro japonés, ha sido el único que, alejándose de los trillados caminos de la protesta social, ha dado a su descontento —a su *contestación*, para que lo entiendan los supuestos lectores de la última hornada— una dimensión intimista, personal e intransferible. De ahí el que su mayor mérito consista en la prodigiosa naturalidad con que pone sobre el escenario un lenguaje coloquial hecho de medias frases y de sobrentendidos, en boca de personajes cuya cruz es la ten-

dencia hacia la incomunicación con sus semejantes, incluidos los afectivamente más próximos. Y uno se pregunta: ¿no será ésta una forma de protesta social, expresada en profundidad?

El ambiente de difusa —y apasionante— tensión creado desde las primeras réplicas entre los tres personajes del «subterráneo» drama que es *Viejos tiempos*, hace suponer que sí. Que en Pinter hay un radical descontento hacia las torpes, oscuras, quizá cobardes razones originadoras de esa incomunicación que denuncia en las relaciones de los seres humanos.

El portentoso dominio de la técnica teatral que atestigua el autor inglés hace que, desde la primera escena, queden los espectadores prendidos en la evocación de unos recuerdos confusos que muy diáfananamente desparraman los personajes. Entre las dos mujeres y el hombre, todo cabe y nada se prueba. Porque Pinter tiene el secreto para hacer que sus obras sean, también, el instrumento que lance al público a ejercitar su imaginación en torno a las relaciones pasadas y presentes de las tres criaturas escénicas, de tan perceptible como incomunicadora proximidad afectiva.

Traducir a otra lengua unos diálogos tan matizados y sutiles como los de Harold Pinter no ha de ser tarea mollar: supone el hallazgo de equivalencias de paralela expresividad e idéntico poder de sugestión, etc. Luis Esco-

bar supera todas las dificultades y su labor traslaticia es en verdad impecable... a no ser que tenga parte en los vicios de uso del pronombre personal en sus formas femeninas en los que, con tenacidad digna de mejor causa, incurrió Rabal. Al menos en su función de director, Escobar debió corregir la tendencia laista del intérprete...

Sin tal proclividad, la reincor-

poración de Rabal al teatro habría logrado, sin duda, mejor calificación, pero sin alcanzar las cotas de perfección interpretativa a las que llegan Irene Gutiérrez Caba y Lola Cardona. La primera consigue otra —¿cuántas ya?— de sus creaciones antológicas. Y Lola Cardona, en cometido con menores posibilidades de lucimiento, da a su «Katey» la turbadora pasividad requerida.

INDAGACION SOBRE ESPAÑA

ANTONIO GALA: *Las cítaras colgadas de los árboles*. Dirección: José Luis Alonso. Intérpretes principales: Manuel Dicenta, Conchita Velasco, Jesús Puente, Berta Riaza, Manuel Torremocha, Margarita García Ortega, Francisco Cecilio, María Luisa Armenteros y Antonio Cintado. Escenografía y figurines: Mampaso. Efectos especiales: Pablo Pérez. Teatro de la Comedia. Fecha de estreno: 19 de septiembre de 1974.

En esta obra, Gala ha intentado escenificar, con talante indagatorio, lo esencial del ser de España. Y, más concretamente, las raíces del descomedimiento español. Y, entonces, ocurre que la pieza le ha salido, también, descomedida.

Incorre en error de cálculo, por demasia, y éste en el teatro —fundamentalmente, arte de síntesis— resulta siempre un reparo de los de mayor cuantía, por cuanto supone olvido —quizá deliberado, no digo yo que no— del



fenómeno que eufemísticamente designó Lope de Vega, de una vez para siempre, como «la cólera del español sentado». Acaso Gala creyó poder superarlo con el señuelo valiosísimo de su lenguaje incisivo, poético, mordaz, crudo, desenfadado y pletórico de admirable espontaneidad... y no fue así. Al menos, la noche del estreno. (Según me dicen, en las inmediatas representaciones ya la obra había sido adecuadamente *peinada*, hasta quedar reducida a la dimensión que puede tolerar la dicha «cólera del español sentado».)

La concepción del cuadro inicial ha sido escenificada con admirable y muy logrado dramatismo: esa matanza, reveladora de tanto como distanciaba a unos españoles de otros, de la abismal sima que los separaba —mientras en Yuste iba a morir el emperador Carlos I—, reúne a cristianos viejos, judíos conversos, señores, mozuelas y siervos, cada cual con su función en el fasto hogareño, implica un acierto dramático difícilmente superable, y cabe incorporar tal cuadro a la ya abundante lista de las más válidas y personales aportaciones de Antonio Gala al teatro español contemporáneo.

Después... la alegoría se ensombrece por el excesivo barroquismo del lenguaje, y también porque Gala da a ciertos personajes trazos caricaturescos y ridículos que sobran: una presentación más objetiva hubiese contribuido a incrementar su eficacia, me parece.

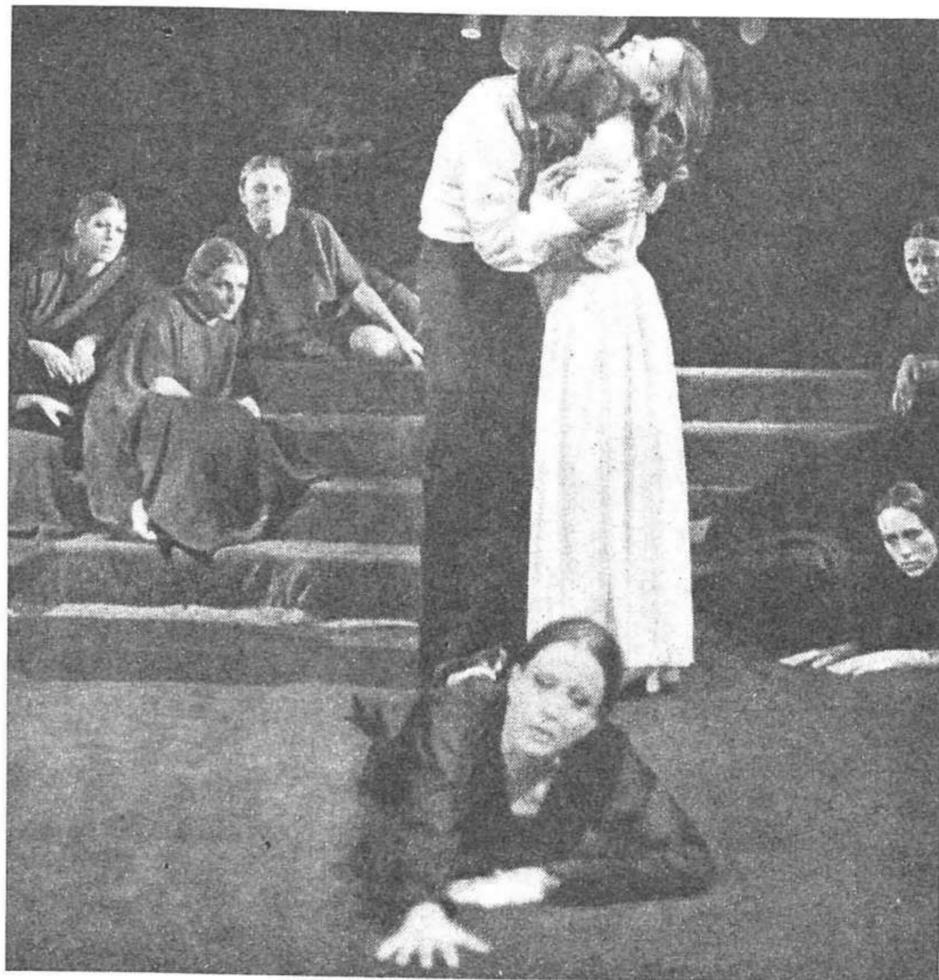
El hipócrita integrismo del cristiano viejo, enfrentado a la pacífica liberalidad del repatriado de

Nueva España, son dos comportamientos demasiado distantes para resultar convincentes. La España conflictiva que Gala ha querido llevar a la escena lo es justamente porque en cada español concurren sentimientos encontrados, en mucha mayor medida que por el exteriorizado conflicto entre españoles de distinta condición. No entenderlo así ha contribuido en mucho a frustrar buena parte de esta que pudo ser la más ambiciosa invención dramática de Antonio Gala.

(Y hasta pudiera ser que, con las supresiones efectuadas tras el estreno, se hayan eliminado los elementos frustradores...)

Los factores puestos al servicio de esta alegoría dramática de nuestra España más conflictiva lo hicieron óptimamente, desde la pormenorizada dirección de José Luis Alonso a la portentosa escenografía de Mampaso y a sus bien ideados figurines, sin olvidar los efectos especiales de Blas Pérez, si es que en ellos se incluye el cerdo de la matanza, de tan lograda veracidad.

En cuanto a la interpretación, hay que citar ante todos el nombre de Manuel Dicenta, magistral como siempre; y es que no existe cometido secundario para un actor de sus excepcionales dotes. A seguido, Conchita Velasco, perfecta simbiosis de ternura y desgarró, expresados con su hermosa voz. Berta Riaza fue a más, hasta concluir muy cabal. Y un elogio también encendido para Margarita García Ortega, Jesús Puente, Antonio Cintado, Francisco Cecilio, Manuel Torremocha y María Luisa Armenteros.



fueron apareciendo por esos mundos y que hubiera sido bueno adaptar a nuestra escena, con las variantes exigidas por el medio ambiental».

Pues bien, cuanto ocho años atrás intuyera este crítico, expresándolo de una manera difusa y generalizadora, en el mero plano de la teoría, ha sido llevado a la práctica ahora, y del todo certamente, por el talento adaptador de Alfredo Mañas, más la diáfana visión actualizadora de Guerrero Zamora en su tarea de coordinación, que han contado con la decidida colaboración de «Corral de Comedias» —el más arriscado y lúcido promotor del novísimo teatro entre nosotros—, y otras cooperaciones igualmente significativas, desde la de los valerosos intérpretes hasta la de Enrique Alarcón —espacio escénico intemporal, superador de las iniciales fronteras ruralistas— y de Waldo de los Ríos, que ha revestido a la «copla» de musicalidad idónea.

Así es como *La Malquerida* ha ascendido de drama aldeano a su verdadera entidad de tragedia —o de tragedia épica—. La obra cumbre estrenada en 1913, mantiene intactos sus valores —uno se atrevería a decir que acrecentados— en 1974, merced a la mancomunada tarea de Mañas, Guerrero Zamora, «Corral de Comedias», Alarcón, Waldo de los Ríos y los intérpretes, desde la eminente Carmen Bernardos hasta esas doce componentes del coro, que prestan entusiasta y disciplinada aportación, a sabiendas de que nadie las va a nombrar...

Gracias a la inteligente y apasionada colaboración de todos ellos el del Lara es un espectáculo vibrante, hermoso y susceptible de atraer las positivas adhesiones de tirios y troyanos: de los

benaventinos tradicionales —uno de ellos me dijo, al concluir: «¡Tenias razón: qué maravilla!»— y de cuantos creemos que únicamente previa actualización estética conservará la dramaturgia de Benavente sus valores permanentes.

Pero tampoco vamos a engañarnos: de la ingente obra benaventina, sólo cuatro o cinco títulos perdurarán en las antologías del teatro universal, previa actualización estética: además de *La Malquerida*, *Señora ama*, *Los intereses creados*, *La noche del sábado...* acaso *La losa de los sueños*, y pare usted de contar. Que no en vano —y pido disculpas por el repetido recurso a la autocita— aduje en 1966 que, para la Antología, «he seleccionado fragmentos de su producción anterior a 1925 fundamentalmente, reservando a la restante algún que otro párrafo que sirvan de testimonio a su inmovilismo, a su detención en un tiempo y unas circunstancias que poco tienen que ver con nosotros».

Similar sendero ha seguido la adaptación actualizadora que se nos ofrece en el teatro Lara. ¿No he de congratularme por ello?

De la tarea adaptadora de Mañas, así como de la coordinación de Guerrero Zamora, quedan testimoniadas mis fervorosas adhesiones, que han de hacerse extensibles al capítulo de la interpretación: Carmen Bernardos, impresionante «Raimunda», en plenitud de veracidad, que la lleva al punto culminante de su gran ejecutoria artística. Le dan adecuada réplica Elisa Ramírez y Juan Luis Galiardo. Miguel Ángel supo extraer a su personaje «El Rubio» inéditas raigambres, y los secundaron estimablemente —con buen oficio— Alberto Bové, Ana del Arco y Francisco Marsó.

BENAVENTE, ACTUALIZADO

JACINTO BENAVENTE: *La Malquerida*. Versión: Alfredo Mañas. Dirección: Juan Guerrero Zamora. Principales intérpretes: Carmen Bernardos, Elisa Ramírez, Juan Luis Galiardo, Alberto Bové, Ana del Arco y Miguel Ángel. Espacio escénico: Enrique Alarcón. Música de la copla: Waldo de los Ríos. Coreografía: Carmina Miracle. Producción: «Corral de Comedias». Teatro Lara. Fecha de estreno: 26 de septiembre de 1974.

De la anterior ficha técnica es fácil colegir que han sido muchos los factores estéticos agregados al texto inicial benaventino por el adaptador Mañas y el director Guerrero Zamora, en esta producción alentada por «Corral de Comedias». Para justificar la circunstancia de que ésta sea, más que una crónica analítica, un comentario de exegeta, el crítico se ve obligado —por una vez y sin que sirva de precedente— a la autocita. El lector sabrá disculpar tamaña avilantez.

En 1966 se cumplía el primer centenario del nacimiento de Benavente. Para su colección «Lo español y los españoles», la edi-

torial «Doncel» me encargó el volumen correspondiente al insigne dramaturgo. Y en el pertinente estudio previo a la selección antológica, osé vaticinar: «Que Benavente ha sido nuestro primer y más renombrado autor desde el Siglo de Oro, es algo incuestionable. Pero no supo —o no quiso— evolucionar, y su estética de 1954 es muy pareja a la de 1894. Como durante esos sesenta años Benavente fue amo y señor absoluto de la escena española, su inmovilismo ha deparado al teatro español el irreparable daño de haber permanecido indiferente a los nuevos postulados dramáticos que en tan largo lapso

LA CARTELERA MADRILEÑA AL COMIENZO DEL OTOÑO

Por Luis QUESADA

La amplia referencia que hemos dedicado en los dos últimos números de «La Estafeta» al Festival Internacional de San Sebastián impidió, por falta de espacio, la aparición de nuestros habituales comentarios a los estrenos que se han venido sucediendo en las salas madrileñas desde mediados de septiembre. Con las notas que siguen queda subsanado este forzoso lapsus en nuestro itinerario a través de la actualidad cinematográfica.

No han sido muchos, en verdad, los estrenos ni sobresaliente la calidad. De fechas anteriores a los meses de verano siguen en cartel de estrenos *La prima Angélica*, de Carlos Saura; *Gritos y susurros*, de Bergman; *El golpe*, de Roy Hill, que sigue beneficiándose de sus Oscar, y *Cuerno de cabra*, el filme búlgaro de *Metodi Andonov*. Además han aparecido algunas reposiciones de viejos o nuevos éxitos: *La gran juerga*, mediocre pero multitudinaria película, con *Louis de Funès*; *Desde Rusia con amor*, un título de la serie *James Bond*, y, en sala especial, *El proceso*, de *Orson Welles*. Mención especial merece la reposición de *Ana Karenina*, realizada en 1935 bajo la dirección de *Clarence Brown* y con *Greta Garbo* como protagonista. Obra mediocre, pero que merece ser vista, al menos por el trabajo de la «divina» sueca.

En cuanto a los filmes estrenados, los principales han sido:

LA LOBA Y LA PALOMA, de *Gonzalo Suárez* (España). Fue una de las dos películas que representaron a España en el reciente Festival de San Sebastián (ver número 549 de «La Estafeta»). Su autor no acaba de penetrar en el secreto de la realización cinematográfica, a pesar de hacer gala de una técnica depurada. Planificación, encuadre, ambien-

tación, ritmo de la acción, son irreprochables; y no obstante, la narración resulta fría, aséptica, epidérmica. No se penetra en el interior de los personajes ni los intérpretes «dan» los caracteres que les han sido encomendados. *La loba y la paloma* pretende ser un filme de terror, angustioso, de seres primitivos, rudos y despiadados. La atmósfera no es

esa. *Gonzalo Suárez* utiliza una trama argumental corta y elemental, con detalles ingeniosos. Recurre a la sangre y a la violencia como elemento de choque, sin que por ello logre causar en el espectador el impacto deseado. A *Gonzalo Suárez* le sobra fantasía y le falta garra. En la elección de temas demuestra una tendencia hacia la aventura con resonancias literarias que lastran sus propósitos de hacer un cine directo, donde la fuerza y la expresividad residan en la imagen. En una palabra, *Suárez* es un novelista que quiere hacer cine-cine sin darse cuenta que para ello no bastan ni los propósitos ni las teorías. De ahí que en ocasiones caiga en el mimetismo y determinados pasajes de *La loba* nos recuerden a *Polanski* y que en toda la obra se advierta un desesperado esfuerzo por convencer al público.

En parte también ha habido un error en la elección de actores. *Donald Pleasance* nunca podrá, con su blandura de estilo, encarnar al aventurero ambicioso y sediento de venganza. *Aldo Sanbrel* es un actor mediocre, y lo mismo podríamos decir de la jovencita *Muriel Catalá*. En cuanto a *Carmen Sevilla*, medianamente dirigida, se encuentra más encajada, sin llegar a ser, ni mucho menos, «la loba» carnal que deja entender el título y la publicidad. Queda, entonces, un filme bien realizado pero ali-corto.

LA REPENTINA RIQUEZA DE LOS POBRES DE KOMBACH, de *Volker Schlöndorff* (R. F. A.). Nacido en 1939, *Schlöndorff* comenzó su carrera cinematográfica en 1960 como ayudante de dirección de *Resnais* y *Louis Malle* (*Marienbad*, *Zazie*, *Viva María*). En 1966 realizó su primer largometraje, de vuelta a la República Federal Alemana. El joven *Torless* despertó en seguida la atención de la crítica europea; después dirigió *Asesinato y homicidio*; *Michael Kohlhaas*, el rebelde; *La repentina riqueza de los pobres de Kombach*, que fue presentada en 1971 al Festival de San Sebastián; *La moral de Ruch Halbfass* y *Fuego de paja*, esta última estrenada el pasado año en salas especiales.

Der plotzliche Reichtum der armen Leute von Kombach se estrena en España en salas especiales, con cierto retraso, pues data de 1971. El guión, original del propio realizador y de su mujer *Margarethe von Trotta*, se basa en una crónica auténtica redactada en 1825 por el secretario del Tribunal

de lo Criminal en *Kombach*, población perteneciente entonces al Ducado de Hesse. La servidumbre feudal había sido abolida en dicho Estado alemán el año 1820. Pocos meses después, un reducido grupo de campesinos, arruinados por los impuestos, desesperados ante un futuro miserable, decidieron asaltar el carro que todos los meses atravesaba el territorio transportando el dinero de los tributos. Al cabo de cinco tentativas, frustradas por diversos motivos, lograron su propósito. Fueron descubiertos y ejecutados por decapitación. Les delató su repentino poder adquisitivo: uno compró una carreta, el otro pudo casarse..., cuando la doctrina oficial (y la triste realidad) es que no podían hacerlo por absoluta pobreza. La narración cinematográfica es un tremendo alegato contra la situación social del campesinado alemán de la época y un duro análisis de los procedimientos estatales en los pequeños reinos, principados y ducados germánicos. Se resalta, por medio de una voz en «off» que recita trozos de las actas del proceso o bien textos literarios de la época, la misérrima condición material y cultural de los campesinos, en contraste con el duro aparato represivo que llega incluso a influir en la mentalidad de los pobres condenados para que acepten sumisos el desproporcionado castigo. De todos los componentes de la partida que asalta al correo, sólo un judío logra escapar y emigrar a América. El judío es un buhonero, es decir, un hombre desarraigado, libre de las ataduras a la tierra que inmovilizan a los campesinos, los cuales, una vez en posesión de su mediocre riqueza, no saben qué



«La loba y la paloma»



«La repentina riqueza de los pobres de Kombach»

hacer con ella, salvo intentar mejorar ligeramente su nivel vital. **Schlöndorff** traduce certeramente el espíritu que dimana de los documentos de la época: la ignorancia, el espíritu creado a lo largo de siglos por la recién abolida servidumbre feudal, han cercenado toda iniciativa de cambio o de evolución. El robo sólo ha sido un acto desesperado y primario.

La realización se ajusta perfectamente a la letra y al espíritu del tema. Fotografía en blanco y negro; puesta en escena funcional, sin barroquismos ni excesos en ningún sentido; narración lineal que detalla los principales jalones del drama: exposición de la situación, sucesivos y fallidos intentos de asalto, robo y, finalmente, investigación del juez especial con el descubrimiento de los aldeanos que se han descubierto utilizando dinero. Un detalle a retener es la colaboración que al juez prestan los habitantes de la comarca por el ansia de obtener una recompensa, que asimismo les librará de sus tremendos apuros. **Schlöndorff** ha evitado una fácil dramatización y ha escogido apoyarse en la imagen, aunque refuerza a ésta con el comentario en «off» a que antes aludíamos. Buena dirección de actores y notable creación de la atmósfera con el apoyo de unos exteriores boscosos y las humildes casas de los protagonistas.

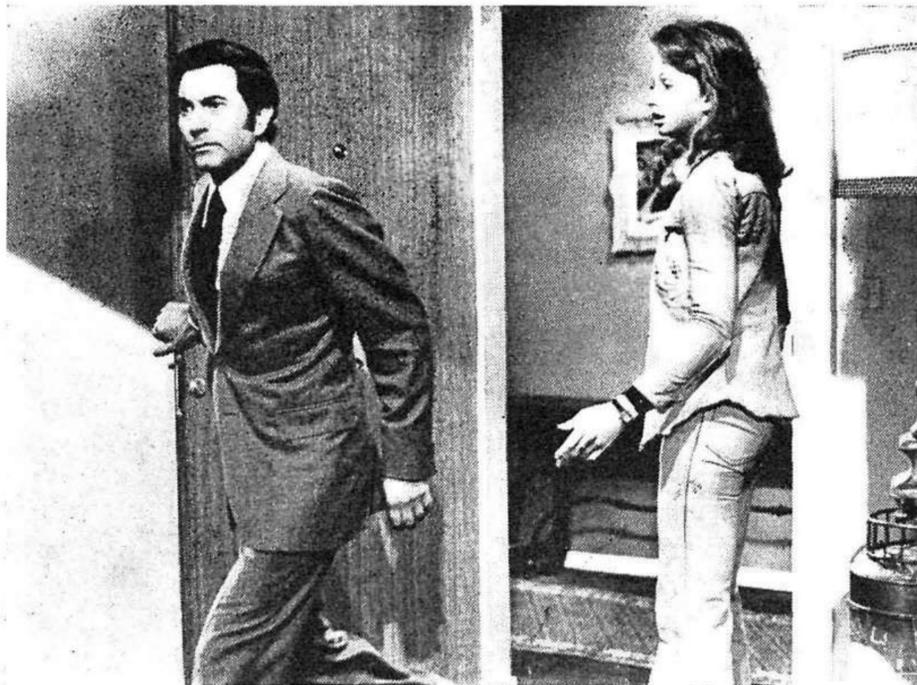
ZARDOZ, de **John Boorman** (Inglaterra). He aquí una película difícil de comentar en pocas líneas dada su complejidad estructural. En principio es una narración de ciencia ficción que asimismo encierra una fábula sobre la sociedad contemporánea. Un resumen argumental de la situación descrita puede dar ciertas claves. En el año 2293 la civilización del maquinismo ha periclitado totalmente, dejando a la tierra convertida en un erial donde pululan muchedumbres hambrientas, los «brutos», que se afanan en trabajos agrícolas para proveer de trigo al «Wortex», el único rincón amable, verde e incontaminado que ha quedado en el planeta. El «Wor-

tex» está habitado por los «Inmortales», seres que conservan una juventud eterna y viven una civilización que ha superado la tecnología, manteniendo el tesoro de los conocimientos artísticos, culturales y científicos de la civilización muerta. Son unos privilegiados que se comunican mediante un solo cerebro, con la ayuda de un anillo transmisor. Ahora bien, cuando los «Inmortales» transgreden las leyes del «Wortex» son condenados a envejecer determinados años y se convierten en «renegados» a los que asimismo está negado el privilegio de la muerte. Otros habitantes del «Wortex» son los «apáticos», víctimas de su ansia de perfección que han perdido todo interés por los ideales de la comunidad. En las tierras exteriores del «Wortex», los «brutos» son dominados cruelmente por los «exterminadores», quienes les obligan a llevar trigo a «Zardoz», enorme máscara en piedra que vuela por los aires y es a la vez el único medio que une a las tierras exteriores con el «Wortex» y el dios al que deben adorar tanto los «brutos» como los «exterminadores».

Uno de estos últimos, **Zed** (**Sean Connery**), dotado de inteligencia superior, logra penetrar en el «Wortex» para llevar la destrucción al mismo, ya que ha percibido la traición de «Zardoz». El filme es un relato de esa destrucción, en el fondo deseada por los «Inmortales». Ahora bien, la complejidad de los distintos estratos sociales y sus interrelaciones constituyen un obstáculo para el análisis del espectador, que ve aumentada su confusión por la técnica «de anticipación» impresa a la obra y que en ocasiones choca con algunas concesiones a la parábola sobre la actual situación del mundo. Así, algún crítico se ha escandalizado porque en el «Wortex» los inmortales reparten pan utilizando un carricoche arrastrado por un asno, sin darse cuenta, primero, que **Boorman** presenta una civilización ultratécnica, que regresa a la naturaleza aunque mantenga los conocimientos superiores del pasado y también que lo que se nos está contando es un trasunto de nuestros días y parece como si **Boorman** con estos detalles chocantes nos indicara que es preciso traducir la anécdota que desfila sobre la pantalla.

La realización es irregular, con momentos muy planos, aburridos y otros más brillantes, que despiertan la atención. La tónica general es de lentitud y de cierta nebulosidad narrativa, derivada de ese carácter simbolista del relato y de un amontonamiento de situaciones liminares que sobrecargan la acción. De ahí que un gran número de espectadores se sientan desconcertados.

SERPICO, de **Sidney Lumet** (U. S. A.). A pesar del rótulo que cierra el filme y que parece da a entender que se trata de un hecho real, el argumento de este filme se basa en la novela



«Tocata y fuga de Lolita»

homónima de **Peter Maas**. No obstante, las situaciones y sobre todo la denuncia de corrupción de los agentes de policía norteamericanos responden tristemente a una realidad comprobada. **Frank Serpico** (**Al Pacino**) es un hombre joven que cree en la justicia y en la necesidad de ejercerla a través de la maquinaria más idónea: los cuerpos de policía uniformada y secreta. Pronto se da cuenta de que una gran mayoría de sus compañeros perciben cantidades de dinero por cerrar los ojos ante los manejos de las bandas que controlan el juego, la prostitución o la droga. En solitario, parcialmente apoyado por algunos policías honrados, emprende una desigual lucha para denunciar la corrupción.

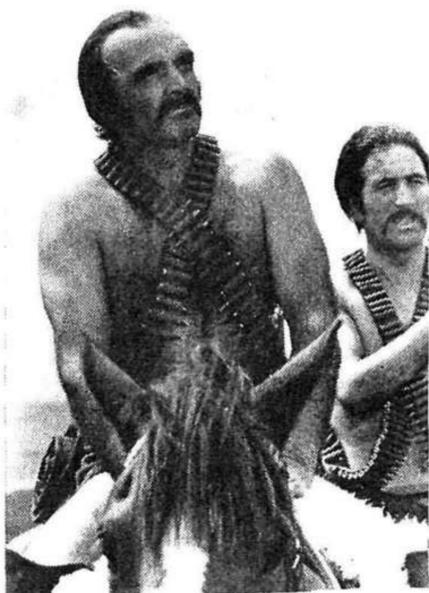
Sidney Lumet lleva adelante este alegato en defensa de la sociedad americana y sus grandes mitos de democracia y libertad con una escritura simple, funcional, sin recurrir a los ingredientes típicos del «policíaco» (persecuciones, duelos a pistola, etc.). Se limita a poner en imágenes bien construidas y engarzadas la peripecia personal de **Frank Serpico**. Sin embargo, llega al exceso presentando a éste en un interminable cambio de disfraces, con los que se mezcla entre los delincuentes neoyorquinos. Acaso haya sido una imposición de divismo para resaltar aún más la presencia de **Al Pacino**. En todo caso las extrafalarias metamorfosis, aunque hacen las delicias del espectador, resultan un contrapeso inadecuado en la línea del filme.

LES ZOZOS, de **Pascal Thomas** (Francia). Ignoramos las razones de incluir esta película en la programación de las salas especiales porque no resulta minoritaria en comparación con otros títulos de la explotación normal ni sus calidades o tema lo justifican. A pesar de haber sido rodada el pasado año, tanto la historia como la técnica narrativa nos recuerdan determinados filmes de los primeros años de la «nouvelle vague». **Pascal Tho-**

mas acusa inseguridad en el tratamiento, y así, mientras que en ocasiones alarga innecesariamente determinadas secuencias, a veces parece como apresurado por cortar y dar paso a distinta situación. Sin embargo, la sencillez del tratamiento, la frescura y sinceridad con que la película está contada es un considerable tanto a su favor.

La jugosidad, el acento de verdad acaso se deba a que **Pascal Thomas** utiliza recuerdos de su infancia, porque **Les zozos** es la crónica de la vida de unos estudiantes del último año de bachillerato en un liceo del Poitou. Existencia trivial pasada entre clases, momentos de expansión, charlas sobre los temas que más inquietan a estos espíritus que nacen a la vida. El lenguaje es directo, sin remilgos. Unas vacaciones en Suecia suponen para los dos amigos asomarse al mundo del sexo, con sus tremendos problemas. Suena a legítimo este relato de un despertar a la vida, escrito con caligrafía balbuceante, pero llena de vivacidad y espíritu.

UN HOMBRE COMO LOS DEMÁS, de **Pedro Masó** (España). Hemos aquí frente a un cine oportunista ciento por ciento. **Pedro Masó** tiene habilidad (y un engranaje industrial a punto) para fabricar rápidamente la película cuyo asunto incide en los temas de rabiosa actualidad en el país. Eso es, en principio, una virtud si consideramos que una de las más nobles e importantes misiones del cine es ser reflejo de la vida y de los problemas del hombre en un momento dado. Pero sucede que **Masó** utiliza esa problemática urgente o ese tema controvertido, no como base de un análisis en profundidad, sino como reclamo, trivializando tanto los planteamientos como los desarrollos y soluciones. Eso sucedió con **Experiencia prematrimonial** y eso sucede ahora con **Un hombre como los demás**. **Masó**, atento a los temas de conversación del hombre masa, le brinda inmediatamente su versión cinema-



«Zardoz»

tográfica. Pero sabe que sus espectadores ni comprenden ni desean una exégesis a fondo, sino unas fórmulas estereotipadas y cómodas que sigan la corriente del ideario simplista del hombre medio.

Un hombre como los demás es un joven sacerdote de un pueblecito arañés. Una visita a Madrid le pone en contacto con una muchacha de la alta burguesía que está a punto de casarse. La muchacha se siente «fulminada» desde el primerísimo instante en que divisa al cura. Su desesperado amor llega a conmover fuertemente al religioso, pero, como ya estaba previsto, vence la vocación sacerdotal. Todo perfecto, verosímil incluso, pero Masó se queda en la superficie del asunto, sin apenas desbrozar el problema. De hecho, la construcción dramática se asemeja a esas narraciones piadosas que se revisten vergonzantemente de audacias para mejor demostrar el triunfo del Bien.

En cuanto a la técnica, Masó conoce perfectamente su oficio. Dentro de un clasicismo a la americana, construye magistralmente el relato en imágenes (y en sonidos) dentro del más puro estilo melodramático. Un punto flaco en esta ocasión, pero que acaso es una baza más frente a determinados públicos, ha sido la elección de actores. Alesio Orano, más que joven sacerdote, parece un horterilla despistado. Sonia Petrova, de mediocre presencia, algo más encajada, no da el amplio registro expresivo que requería su papel. Peor escogidos están otros actores secundarios, como, por ejemplo, Andrés Mejuto, encarnando al obispo. Pero estos son menudos detalles frente a la vaciedad de una obra que se pretende trascendente.

TOCATA Y FUGA DE LOLITA, de Antonio Drove (España). Se habla de que ésta es una de las películas con las que el cine español parece haber encontrado la fórmula para lograr una comedia filmica con personalidad propia. Sin embargo, aunque efectivamente se aleja de los moldes italianos utilizados comúnmente hasta ahora por nuestros autores de comedias ligeras, por la técnica y los planteamientos se aproxima bastante al modelo francés de corto vuelo. En este género no ha de buscarse semejanza con la realidad y sí en todo caso una parodia de la misma para acentuar cierta crítica burlona y leve. Esto es en esencia *Tocata y fuga de Lolita*, obra amena, sin honduras ni pretensiones de ningún tipo. La realización es mediocre, cayendo a veces en el puro teatro fotografiado. La dirección de actores es irregular y más aún podríamos decir que no existe y que aquéllos han sido dejados sueltos a su albedrío; de ahí que, junto a un insoportable Arturo Fernández, destaque el casi desconocido Paco Algora, y Amparo Muñoz, «Miss Universo», resulte desvaída a pesar de sus in-



«El viaje»

tentos «sexísticos». Antonio Drove nos había hecho concebir grandes esperanzas con su mediometrage ¿Qué se puede hacer con una chica? Su primer filme largo, peor que malo, es mediocre.

EL VIAJE, de Vittorio de Sica (Italia). ¿Qué fue del interesante autor de aquellos filmes neorrealistas? Con algún que otro «renacimiento», la filmografía de Vittorio de Sica marca una línea en continuo descenso, y buena prueba de ellos es *El viaje*, película de autor en pleno crepúsculo aun cuando conserve cierto refinado gusto en la composición de los planos o el buen oficio planificador adquirido a lo largo de una obra abundante. Al abandonar sus temas de contenido social, De Sica ha perdido el nervio creador y la hondura analítica. A pesar del carácter dramático de la novela de Luigi Pirandello, que da tema a esta película, *El viaje* no pasa de ser un folletín vulgar, desplazado totalmente de los gustos y preocupaciones de un espectador medianamente formado. Vittorio de Sica ha querido incorporarse acaso a la moda «retro» y ha elegido el peor de los melodramas, que, más que de Pirandello, parece sacado de una novela por entregas, con ese primogénito que sufre en silencio ante la boda de su hermano menor con la guapa del pueblo, la cual a su vez está enamorada precisamente del mayorazgo. Sólo la imposición testamentaria del padre de los dos hermanos ha hecho posible la boda. Lógicamente, muere el esposo, con lo que los dos enamorados pueden vivir juntos su pasión; pero ¡ay!: los hados en forma de angina de pecho siegan la vida de la mujer. La historia abracadabrante está servida por dos «monstruos» del cine, pero también aquí la fortuna ha sido adversa, pues ni Richard Burton encarna convincentemente, con su británica frialdad, el tipo del siciliano enamorado en secreto, ni Sofia Loren realiza una labor apreciable, pues no basta poner expresión dolorida al principio, rostro resplandeciente en medio y mueca de dolor al final. Eso es reducir a trucos simplistas una actuación cinematográfica.

DISELO CON FLORES, de Pierre Grimblat (España-Francia). Confusionismo narrativo e incoherencia estructural del guión malogran esta película, cuyo tema es la venganza muy «a posteriori» de ciertos hechos acaecidos en la pasada guerra mundial. Pierre Grimblat acaso haya querido hacer un cine moderno manejando los tiempos y la planificación al desgaire y lo que ha conseguido es embrollarlo todo teniendo además en cuenta que la trama gira alrededor de una familia de tarados. No consigue tampoco crear el ambiente de tensión que pretendía. La fotografía es preciosista, con un barroquismo que no viene a cuento.

LA OPINION DE LOS CRITICOS

	Pascual Caballada	Luis Gómez Mesa	Félix Martialay	J. J. Porto	José López Clemente	Luis Quesada
La loba y la paloma	5	2	8	8	5	5
La repentina riqueza de los pobres de Konbach	7	6	4	4	7	7
Zardoz	7	5		6		6
Serpico	7	5	6	7	6	6
Les zozos	6	6		4	6	5
Un hombre como los demás	5				5	5
Tocata y fuga de Lolita	5	5	5	5		4
Tratamiento de shock	6	4		0		
Shaft en Africa	4	1		3	4	
Colmillo blanco	5	2		4		
El viaje	6	3	2	2	5	4
Díselo con flores	3	3	1	1		2
Un amor de lluvia	4	2	1	1		3
Profesión: aventureros	3	1	0			1
Virilidad a la italiana		2		0		1
Billy Dos Sombreros	5			5	5	4
Caballos salvajes	6	5	7	5		5
Sex o no sex	3	1	1	0	4	3

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

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



«La posesión de Virginia»

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE FANTASTICO Y DE TERROR DE SITGES

INTERESANTE CERTAMEN ESPECIALIZADO

Por Luis GOMEZ MESA

Las manifestaciones filmicas internacionales sin concreción temática pasan por muy mal momento en lo que se refiere a lo artístico. El cine no está en crisis, sino en una etapa de evolución. Dicho suavemente y hasta con amabilidad, y de un modo esperanzador. Porque nos resistimos a creer que el cine no encuentre nuevos caminos que le devuelvan a un puesto ético y estético de gran importancia.

Los certámenes especializados, en cambio, tienen cada año más aceptación. Unir y reunir películas pertenecientes a las mismas modalidades —o géneros, si se prefiere— permite presentar un significativo muestrario. Y eso es lo que se quiere, aunque se emplee a veces el concepto «selección», tan comprometido.

El Festival Cinematográfico Internacional de Sitges sigue su marcha adelante, en contra de los que, por diversas razones y sinrazones, le auguraban una corta vida. En lucha con variadas dificultades, que sus organizadores, y en particular su fundador y director, Antonio Ráfales, conocen

bien y por ello saben que pueden vencerlas. Se logró en 1971 —IV Festival— que sea competitivo, aliciente preciso para los participantes. Cuando se le concedan otras ayudas necesarias que se aplican a los Certámenes de San Sebastián y Valladolid, la concurrencia será mayor y mejor. Y se subtitarán en español todas las películas que se programen.

En el de este año de 1974 —VII Festival— se han exhibido películas de muy distinta calidad, algunas válidas como documentación directa de estas modalidades filmicas, ya que el único procedimiento para juzgarlas exactamente es verlas.

Once largometrajes en la Sección de Concurso: La posesión de Virginia (Canadá), de Jean Beaudoin, acomete el tema de la brujería —el culto hoy al diablo— en toda su crudeza, nota que culmina en la celebración de una misa negra, fusión e incluso confusión del mundo real y del onírico (obtuvo esta película el premio a la mejor fotografía de De-

nis Gringas). La casa de los muertos vivientes (Africa del Sur), de Ray Austin, de continuo «suspense», por el hábil juego y rejuego de sorpresas (se premió a Mark Burns por su actuación en esta película). El tercer grito (Suiza), de Igaal Niddam, describe los caracteres, por sus reacciones, de personajes muy diferentes al quedarse encerrados en un refugio para los bombardeos nucleares (premio al mejor guión de Yves Navarro e Igaal Niddam). No debe profanarse el sueño de los muertos (España-Italia), de Jorge Grau, que desarrolla una diestra labor directiva, argumentalmente demasiado similar al filme hollywoodense de la serie B La noche de los muertos vivientes, y con guión de Sandro Continenza, Marcelo Coscia y los críticos españoles Miguel Rubio y Juan Cobos (otorgó a esta película el Jurado Internacional dos premios: de interpretación femenina, a Cristina Galbó, y de efectos especiales, a Luciano Bird, y le concedió el Círculo de Escritores Cinematográficos —CEC— su medalla). El

ojo de la noche (Brasil), de Walter Hugo Khouri, muy bien realizada, para lograr una atmósfera de misterio —acosa la angustia y el miedo a la protagonista— de ritmo lento (el Jurado Internacional le concedió mención especial). El perfume de la señora de negro (Italia), de Francesco Barilli, de canibalismo, muy parecida a No debe profanarse el sueño de los muertos. La maldición de Frankenstein (España), de Jesús Franco, repetición, sin la pericia habitual de este director, de tópicos de terror. La batalla del planeta de los simios (USA), de J. Lee Thompson, una película más de esta serie, sin el interés de las primeras, efectuada en táctica de «buenos» y «malos». Un camino a la luz de la luna (Polonia), de Witold Orzechowski, hecha para la televisión, de muy bella fotografía en color, adecuada a su índole de sueño. Satanás de todos los horrores (Méjico), de Julián Soler, adaptación libérrima de El hundimiento de la casa Usher, de Edgar Allan Poe, título famoso en la historia del cine por la película de Jean Epstein. Y El regreso del doctor Phibes (USA), de Robert Fuest, es una nueva aventura de este personaje típico de tramas de ciencia-ficción (se premió a Robert Fuest con el clavel-medalla de oro al mejor director).

También se proyectaron en concurso El submarino ahogado y La boda estropeada, de Václav Badrich; Era un molino sobre un río, de Jiri Brdecke —las tres checoslovacas—; Pegaso (Bélgica), de Raoul Servais —cuatro originales y estupendos dibujos animados—, y los españoles Ta Ta Boon Boon —cuyo director, Marçal Moliné, obtuvo el clavel-medalla de plata al mejor realizador de cortos—, y El aprendiz de hippy, de Ramón Monfá. Y fuera de concurso, Tanata, de Luis Marmerto López Tapia.

En la Sección Informativa se exhibieron Barbarella (Italia-Francia), de 1967, de Roger Vadim, por Jane Fonda; Ebirah (Japón), de Jun Fucuda, como la serie de Godzilla; La mansión de la locura (Méjico), de Juan López Morteizuma, fantástica y de terror; La noche de los asesinos (España), de Jesús Franco, muy convencional, pero interesante; La operación Bororo, de Otakar Fuka, excesivamente verbal, reiterativa, cuando su trama exigía mucha acción, y Valeria, de Jaromil Jires —checoslovaca como la anterior—, sin duda una de las mejores películas programadas.

En la Sección Retrospectiva, volvimos a ver Arsenio Lupin, de Ives Robert, y Judex, de Georges Fraju. Dos nombres y títulos muy famosos en el cine francés.

Se celebraron ruedas de prensa. Los propios autores, Angel Falquina y Juan José Porto, de Cine de terror y Paul Narchy —Editorial Madrid, 1974— presentaron este libro. Interesante aportación a la bibliografía del tema que define al Festival Internacional de Sitges.



LEON HERRERA ESTEBAN, nuevo ministro de Información y Turismo

Con fecha 30 de octubre ha sido nombrado ministro de Información y Turismo don León Herrera Esteban, que últimamente ocupaba el cargo de subsecretario en el Ministerio de la Gobernación.

Don León Herrera Esteban nació en Jaén en 1922. Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada. Teniente coronel auditor del Cuerpo Jurídico del Aire. Entre otros importantes cargos desempeñó los de director general de Empresas y Actividades Turísticas y director general de Correos y Telecomunicación.

«LITERATURA UTOPICA ACTUAL», CONFERENCIA DE VINTILA HORIA

En el Zayas Club ha pronunciado una conferencia Vintila Horia sobre el tema «Literatura utópica actual». Dijo el conferenciante que la actual literatura de ciencia ficción es continuación de la antigua utopía, nacida de la mano de Platón.

LOS VILLANCICOS GALLEGOS EN ESPAÑA Y PORTUGAL

En el aula de Literatura Gallega del Ateneo, el poeta José María Álvarez Blázquez pronunció una conferencia sobre el tema «Los villancicos gallegos en España y Portugal». Fue presentado por el director del aula, Celso Emilio Ferreiro.

CONFERENCIA DE PEDRO ROCAMORA EN PALMA DE MALLORCA

En el Circulo Cultural Medina, de Palma de Mallorca, con motivo de la inauguración del curso 1974-75, Pedro Rocamora ha pronunciado una conferencia sobre el tema «En torno a los Machado». Pedro Rocamora terminó su disertación diciendo que la imagen de Manuel Machado quedará como la de una alondra sonora, mientras que Antonio aguijonea el espíritu del hombre español con las lanzadas ardientes de su meditativa poesía.

BUENOS AIRES: «HISPANOAMERICA, HOY Y MAÑANA», CONFERENCIA DE MARAÑÓN MOYA

En el Centro de Estudios Hispanoamericanos de Buenos Aires, el embajador español, don Gregorio Marañón Moya, pronunció una conferencia sobre el tema «Hispanoamérica, hoy y mañana». Al final de su disertación el conferenciante dijo: «Dejemos bien sentado que América es el continente del siglo XXI.»

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA HABLO SOBRE D'ORS

Guillermo Díaz Plaja pronunció la lección de inauguración de curso de la Academia del Faro de San Cristóbal. El conferenciante habló sobre el tema «Eugenio D'Ors, personaje polémico». El acto, celebrado en la Real Academia de Medicina, finalizó con unas palabras del presidente de la Corporación, don Federico Marés.

SALAMANCA: JESUS RIOSALIDO, EN LAS JORNADAS ARABES

Las primeras Jornadas Arabes fueron inauguradas en acto presidido por las autoridades salmantinas y por el representante de la Liga de los Estados Arabes, señor Mahamud Kholaf.

Organiza dichas Jornadas el Instituto de Cultura «Alfonso X el Sabio», cuyo presidente pronunció unas palabras para explicar los fines y objetivos de aquéllas. Seguidamente, Jesús Riosalido, secretario del Instituto Hispano-Arabe de Cultura, pronunció una conferencia sobre las relaciones culturales de España y los países árabes, centrándose en su intervención en la estructura de las mismas desde que tuvieron existencia en el ámbito de las relaciones exteriores de España, y su dinámica, desde que se ha tomado conciencia de que su institucionalización a través de centros, convenios culturales y colaboración en proyectos concretos es necesaria para su progreso y efectividad.

También explicó los distintos contactos habidos en las relaciones culturales hasta nuestros días entre España y los países del mundo árabe.

MANUEL ALCANTARA, MANTENEDOR DE LOS JUEGOS FLORALES DE SALAS DE LOS INFANTES

Con motivo del milenario de la fundación de Salas de los Infantes (Burgos), se han celebrado una serie de actos, entre los que destacan los Juegos Florales, en los que actuó de mantenedor Manuel Alcántara, recibiendo la Flor Natural del certamen poético el poeta burgalés Rafael Núñez Rosaenz.

EL PREMIO DE PINTURA «LUIS DE MORALES», PARA EDUARDO NARANJO

Ha sido fallado el concurso internacional de dibujos que bajo el denominación de «Luis de Morales» fue convocado por la Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Badajoz. El primer y único premio, dotado con 100.000 pesetas, ha sido otorgado al dibujo presentado por don Eduardo Naranjo, con el título de «Sueños blancos».

LUIS JIMENEZ MARTOS, PREMIO «JUAN VALERA»

Luis Jiménez Martos ha sido el ganador del premio nacional literario «Juan Valera» dotado con 50.000 pesetas y convocado por el Ayuntamiento de Cabra para honrar la memoria de su hijo ilustre.

Los trabajos habían de referirse todos a la vida y la obra del polígrafo egabrense, del que se cumple este año el primer centenario de su nacimiento. El premio le fue concedido a Jiménez Martos por un jurado presidido por el alcalde de Cabra y por su trabajo titulado «Carta muy abierta a Pepita Jiménez», publicado en el diario «Arriba» el día 15 de septiembre último.

SAN SEBASTIAN: JORNADAS SOBRE «ARTE Y REALIDAD»

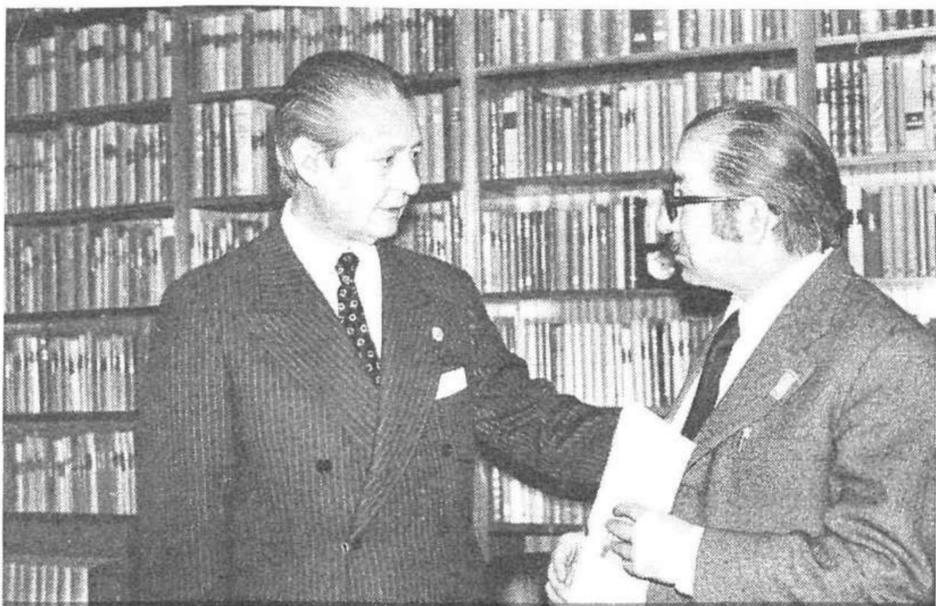
En el salón de actos de la Diputación guipuzcoana han dado comienzo las jornadas sobre «Arte y realidad», organizadas por la Fundación Internacional de Ciencias Humanas de París, con el patrocinio de la Caja de Ahorros de Guipúzcoa. En ellos toman parte 11 escritores, críticos y artistas europeos, bajo la presidencia del profesor Enrique Cavanna. Han intervenido en la primera sesión M. Bourbon Russet, el escultor alemán Herbert Gebauer, René Berger y Jorge Uscarescu. Al final de cada intervención se celebró un coloquio entre los ponentes, que fue seguido con gran atención por el público asistente.

JOSE JULIO PERLADO, GERENTE DE PUBLICACIONES DEL C. S. I. C.

José Julio Perlado ha sido nombrado gerente de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. José Julio Perlado se ocupará de todo el volumen editorial del Consejo tanto en el aspecto de obras españolas y extranjeras como de las diversas revistas que la Institución controla.

EL PREMIO «GREDOS» DE PERIODISMO, PARA EDUARDO TODA

El II Premio «Gredos» de Periodismo, instituido por el Ayuntamiento de Arenas de San Pedro y dotado con 50.000 pesetas, ha sido concedido a Eduardo Toda por su artículo publicado en ABC bajo el título «Castilla y Levante en el valle del Tiétar». El jurado estaba compuesto por Josefina Carabias, Mercedes Formica, Dámaso Santos, el director del Diario de Avila, don Juan Grande, así como el director del Instituto de Arenas de San Pedro, don Pedro Solana.



PEDRO DE LORENZO, VOCACION DE ESCRITOR

Representantes de los diversos medios de información, convocados por la Delegación madrileña de la Editorial Planeta, asistimos en casa de Pedro de Lorenzo a la entrega del talón bancario que, por importe de medio millón de pesetas, correspondía al escritor por su novela Gran Café, finalista del Premio Planeta, dotación económica que se establece por vez primera—en virtud de los méritos concurrentes en la novela de Pedro de Lorenzo—, y que permanecerá en el futuro.

Por Editorial Planeta, Jesús Domingo hizo entrega al escritor del documento bancario, en presencia de Francisco Alcubilla. Y, por supuesto, de los representantes de prensa y radio, entre los que recuerdo ahora a Basilio Gassent, Apuleyo Soto, etc.

Cuando ya se habían ido todos, el firmante de esta nota y Juan Barberán todavía arrebatamos unos minutos al ajustado horario de Pedro de Lorenzo, escritor de tan preciso verbo y tan acendrada vocación.

Entre libros, cuadros y acogedora amistad, brindamos por el éxito de su novela—inserta en la serie de «Novelas del descontento»—y hablamos de múltiples temas literarios, hasta que él tuvo que ir a A.B.C. La casa de Pedro de Lorenzo es, por encima de cualquier otra calificación, el hogar de un escritor.

FERIA DEL LIBRO DE VALLADOLID

En Valladolid se celebró la VII Feria del Libro, que en esta edición tuvo por marco la Plaza Mayor, corazón de la capital y zoco comercial, presidida por el noble edificio del Ayuntamiento. Anteriormente, se instalaba en el paseo del Príncipe, del romántico Campo Grande, lugar bello también, pero más al margen del ir y venir de los vallisoletanos que se congregan, pasean y hacen sus compras alrededor de la Plaza Mayor. Fue un acierto colocarla en este lugar de viejo sabor y de reminiscencias mercantiles. Estudiosos y profanos desfilaron por las distintas casetas, 34 en total; unos compraron, otros ojearon libros, pidieron catálogos... (la labor informativa, de asesoramiento, también es importante). Así durante quince días, la Feria del Libro fue noticia y panorama cultural de la ciudad.

Como pórtico a la Feria del Libro se celebró en la Casa Consistorial el acto de inauguración que fue presidido por el alcalde y otras autoridades locales y provinciales y al que asistió el secretario general del INLE, don Eduardo Nolla, quien ostentaba la representación del director general de Cultura Popular.

El alcalde de la ciudad, don Julio Hernández Díez, pronunció unas palabras de felicitación y bienvenida para los organizadores y expositores. El presidente de la Comisión Organizadora de la Feria, don Carmelo Romero, señaló la importancia de la muestra como modo de promoción cultural y agradeció, al Ayuntamiento, su cooperación para montar la Feria en la Plaza Mayor, y a las otras entidades, organismos, editoriales y librerías, que colaboraron en ella. El secretario general del Instituto Nacional del Libro, don Eduardo Nolla, subrayó el arraigo de la Feria del Libro en Valladolid, asegurando que la Dirección General de Cultura Popular quedaba obligada a conseguir que la muestra

vallisoletana del libro sea una de las mejores de España y a dotarla de espléndidas instalaciones.

Treinta y cuatro casetas alrededor de la estatua del viejo conde Ansúrez. Junto a los «stands» de las editoriales más prestigiosas y de las librerías locales y foráneas, los de aquellos organismos e instituciones que promueven la inquietud cultural, literaria, artística de la capital: Ayuntamiento, Diputación, Universidad, Información y Turismo, etcétera.

En torno a la Feria se celebraron distintos actos culturales: conferencias, presentación de libros, firmas de ejemplares; exposición y divulgación de las Ferias del Libro. Presentados por sus editoriales respectivas, llegaron a Valladolid autores del prestigio de Alvaro de la Iglesia, Alfonso Grosso, Francisco Umbral, Carmen Martín Gaité, J. A. Molina Foix.

Coincidiendo con la Feria del Libro, se presentó en el Museo de Pintura la exposición «La imprenta en Valladolid», en la que se ofreció al público visitante muestras de gran valor bibliográfico procedentes de la rica Biblioteca Universitaria, de la antigua imprenta del noviciado de los Padres Jesuitas de Villagarcía y de una colección particular. Junto a los antiguos libros tan raros y valiosos como el «Mamotrectus super totam bibliam», que data del año 1479, los nuevos libros del moderno quehacer editorial, libros de texto, de erudición, de investigación, de creación.

Así, pues, una muestra completa de ese medio indispensable de cultura que es el libro; el de ayer, de la vieja imprenta, y el de hoy, de las modernas Artes Gráficas.

La Feria del Libro: un escaparate de información, de cultura, de divulgación... y de comercio abierto del libro.

AS

FALLECIO ALFONSO JUNCO



Alfonso Junco, galardonado con el premio «Miguel de Cervantes» en 1973 y conocido escritor e hispanista mejicano, murió en Méjico, a la edad de setenta y ocho años.

Junco, que era miembro de la Academia Mejicana de la Lengua, sufrió un infarto cuando asistía a la Fiesta de la Hispanidad que cada 12 de octubre organiza el Club España, de la capital de Méjico, para celebrar el Día de la Raza.

Fue trasladado a un hospital local, donde, al parecer, ingresó ya cadáver.

En cumplimiento de su voluntad, fue incinerado en la capital mejicana.

ALFREDO TIMERMANS, EN LISBOA

Ha permonecido en Lisboa, en visita de trabajo, el director del Instituto Nacional del Libro Español, don Alfredo Timermans, quien ha celebrado importantes reuniones con los miembros del sector librero de la Cámara de Comercio e Industria Luso-Española en esta capital.

Durante su visita hizo entrega de diplomas a las librerías lisboetas participantes en el concurso «Miguel de Cervantes», y entregó el premio a la ganadora del citado concurso, ceremonia que tuvo lugar en la Cámara de Comercio e Industria Luso-Española, donde seguidamente fue ofrecido un coctel, al que asistieron, entre otras personalidades, el embajador de España y otros diplomáticos españoles, representantes de los organismos profesionales relacionados con el libro en Portugal y directiva del sector librero de la citada Cámara.

También celebró una reunión con miembros de la Asociación de Editores y Libreros de Portu-

gal, en la cual se trató especialmente del intercambio librero entre los dos países peninsulares.

CONFERENCIA DE MONTERO ALONSO

En el Salón de Tapices de la Casa de Cisneros, José Ramón Alonso pronunció una conferencia sobre la figura humana y literaria de Emilio Carrere. El conferenciante se refirió a la ternura de Carrere hacia los niños y su devoción al «eterno femenino», que alienan toda su obra.

UN LIBRO DE DIEGO JESUS JIMENEZ

En un acto celebrado en la Tertulia Literaria Hispanoamericana, del Instituto de Cultura Hispánica, el poeta Diego Jesús Jiménez presentó su nuevo libro de poemas *Fiesta en la oscuridad*. Actuó como comentarista y crítico Florencio Martínez Ruiz.

**RECITAL
EN EL CIRCULO
MERCANTIL
E INDUSTRIAL**

En los salones del Círculo Mercantil e Industrial de El Ferrol del Caudillo, nuestro colaborador Celso Emilio Ferreiro y la poetisa Maruxa Orjales han dado, al alimón, un recital. El acto, que alcanzó gran resonancia, se realizó patrocinado por la Sociedad Artística Ferrolana.



**BECAS
DE BELLAS ARTES
EN ROMA**

La Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores comunica que para cubrir plazas en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, tras los oportunos concursos celebrados, han sido nombradas las siguientes personas:

En pensiones de Pintura, Miguel Angel Lombardía Canga, Vicente Alvaro Zamarro y Clara Josefa Gangutia Elizegui; en Arquitectura, Teresa Pastor Cardenal y Fernando Tudela Abad, y en Escultura, José Ramón Anda Goicoechea y Rafael Spínola Romero.

Las becas de Historia del Arte

Barcelona, actualidad

**DE LAS ALTURAS DEL PLANETA
A LAS ORILLAS DE SITGES**

Por Julio MANEGAT

La concesión del Premio Planeta de Novela, que inaugura oficialmente la temporada de premios literarios, y el Festival de Teatro en Sitges son los temas principales de esta quincena. Vayamos a ellos invirtiendo su orden cronológico.

Como saben ustedes, el Planeta, en su vigésima tercera edición, ha sido concedido al escritor catalán Xavier Benguerel por su novela «Icaria, Icaria», quedando finalista Pedro de Lorenzo con su novela «Gran café». Doscientas treinta y ocho obras concurrían al certamen, dotado con dos millones de pesetas. De ellas, veintiuna pasaron a las votaciones finales, que, dicho sea de paso, no tuvieron mucha emoción, porque desde antes de la primera votación ya se corría de mesa en mesa el nombre del ganador, que, además, se había presentado con seudónimo.

NOTICIA DEL GANADOR

Xavier Benguerel, autor de «Gorra de plat», «Los vencidos», «El testament», «L'home dins el miral», «La familia Ronquier», «Los fugitivos», «El viatge», etc., es un hombre que está al borde de los setenta años. Nació en Barcelona, en el popular barrio de Pueblo Nuevo, en 1905. En 1939, política va, política viene, se exilió, viviendo en Francia y, posteriormente, en Chile. En 1954 regresó a su ciudad natal.

Desde muy joven comenzó a dar fe de vida como escritor, y ya en 1929 publicó su primer libro: «Pàgines d'un adolescent». Después llegaron «Suburbis», «El teu secret», «Poemes», «El casament de la Xela», «La màscara», «Sense retorn...». Se trata, pues, de



un escritor que tiene en su haber una considerable e importante obra literaria escrita esencialmente en catalán. Desde «Gorra de plat», Benguerel traduce sus propias obras al castellano. Sus más importantes novelas han aparecido, pues, en las dos lenguas. La obtención ahora del Planeta proyecta aún más la figura de este escritor, que ya, anteriormente, desde el primer libro publicado, había obtenido importantes galardones, como el premio «Joanot Martorell» de novela o el «Narcís Oller». La novela ganadora narra, según palabras del escritor, «la expedición italiana en la que formaban parte varios barceloneses impulsados, entre otros, por Narciso Monturiol, que se hizo en 1848 a Texas para crear allí la ciudad ideal: Icaria». Se pretendía fundar una ciudad en la que no hubiera diferencias de clase, sexo,

religión, etc. Una aventura utópica que Benguerel recoge ahora en forma de novela.

**MEDIO MILLON PARA
EL FINALISTA**

Esto del finalista y del ganador es difícil de afinar. Un voto separa, en este caso, al ganador del finalista. Un solo voto es la distancia entre el premio y nada, entre la bolsa y nada. Pero esta vez, dado el valor de la novela de Pedro de Lorenzo, José Manuel Lara ha querido que el finalista recibiera, y no se trata claro de un «premio de consolación», medio millón de pesetas.

Me parece justo que así sea y que se mantenga para los sucesivos premios Planeta. Y así parece que será.

«Gran café», según la nota facilitada por la Editorial, nos habla de un abogado que, en un café de Madrid, cuenta la vida de un pueblo extremeño en el que ha vivido durante un puñado de años. La novela es un desfile de personajes y de hechos por ellos vividos hasta un mes antes del estallido de la guerra civil.

**Y EL PREMIO
«ESPEJO DE ESPAÑA»**

Editorial Planeta convoca un nuevo premio, y dotado generosamente con un millón de pesetas. Este premio, que se concederá en Madrid el 15 de febrero próximo, se convoca con las siguientes palabras:

«Editorial Planeta, en su deseo de contribuir al esclarecimiento de las complejas realidades peninsulares de toda índole—humanas, históricas, políticas, sociológicas, económicas...—que nos

confirman individual y colectivamente, y con preferencia de aquellas de ayer que gravitan sobre hoy condicionando el mañana, convoca el PREMIO ESPEJO DE ESPAÑA para biografías, memorias, reportajes, estudios, ensayos, encuestas y cualquier y otro género que responda al espíritu que informa la colección.»

En el concurso podrán participar todos los escritores que presenten obras originales e inéditas. La admisión de originales se cerrará el último día de diciembre. Digamos, por último, que el jurado estará formado por José María de Areilza, Manuel Aznar, Manuel Fraga Iribarne, Torcuato Luca de Tena Brunet, Ramón Serrano Suñer, el editor José Manuel Lara y Rafael Borrás, que asimismo actuará como secretario. Las bases completas pueden solicitarse a Editorial Planeta, Fernando Agulló, 12, Barcelona.

Para el anecdotario de las curiosidades de la noche del Planeta, digamos que en el gran salón del Palacio Nacional de Montjuich se congregaron unas mil quinientas personas. Casi parecía un campo de deportes y no una cena literaria.

**SITGES,
OCTAVA CITA TEATRAL**

Agua pasada no mueve molino, pero cuando se trata de un Festival de Teatro es de esperar que se mueva el agua de un futuro para autores, directores y grupos participantes. Y más aún si, como en el caso de esta octava edición, se trata de un buen festival de teatro. La palabra la tienen ahora los altos organismos estatales que protegen el arte escénico.

y de Dirección Técnica Cinematográfica han sido concedidas a María Angela Franco Mata y Juan Antonio Cadenas Dapena, respectivamente.

ENRIQUE MOLINA, «PREMIO A LOS NARRADORES 1974»

El «Club de los Doce», en Buenos Aires, ha otorgado el «Premio a los Narradores 1974» al poeta bonaerense Enrique Molina por su libro «Una sombra donde sueña Camila O'Gorman». El premio está dotado con 5.000 francos antiguos.

Un buen programa, en el que hemos visto obras muy interesantes y muy bien representadas por los grupos participantes. No todo ha sido un lecho de rosas, ya que una de las obras fue materialmente destrozada por el grupo que la representó: «Akellarre, 2», que estrenó «Campanada sin eco», de Fernando Macías.

Puesto que ya no puedo alargar demasiado mi crónica de hoy, quede aquí la buena impresión de este Festival y los nombres de sus protagonistas: «Los círculos», de Luis Riaza, por el grupo «Tabanque», de Sevilla, bajo la dirección de Joaquín Arbide; «La virgen roja», de Adolfo Celdrán, por «Corral de Comedias» de Valladolid, bajo la dirección de Juan Antonio Quintana; «Primeras materias», de José María Prim, por el grupo «Teatro Experimental» de Sitges, bajo la dirección de Sagrario Sala; «Campanada sin eco», de Fernando Macías, por el grupo «Akellarre, 2», de Bilbao, bajo la dirección de L. M. Irurita, y «Tomar providencia», de Alberto Miralles, por los grupos «Cátaro» y «Estudio de Actores», bajo la dirección del propio Miralles.

Fuera de concurso participaron en este Festival: el grupo «Teatro Universitario», de Murcia, que llevó a la escena la «Farsa y licencia de la reina castiza», de Valle Inclán; la Compañía «Ángel Guimerá», del Teatro Nacional de Barcelona, bajo la dirección de Esteban Polls, que representó «Arlequín, criado de dos amos», de Goldoni, en catalán, y «Las hermosas costumbres», de Manuel Pérez Casaux, por el grupo «Teatro Libre», de Madrid.

El jurado, integrado por críticos teatrales barceloneses, concedió el premio a la mejor obra a dos de los autores participantes: José María Prim, por «Primeras materias», y Alberto Miralles, por «Tomar providencia». El premio a la mejor dirección se concedió a Sagrario Sala por su trabajo en «Primeras materias», y el premio al mejor grupo, por unanimidad, a «Cátaro» y «Estudio de Actores», por su montaje e interpretación de «Tomar providencia».

Creo que una referencia un tanto extensa debe incluirse en nuestra revista. En mi próxima crónica les hablaré de ello.

SANTIAGO CASTELO, MANTENEDOR DE LAS III JORNADAS DE LA HISPANIDAD

En el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe se ha celebrado un acto literario en el que actuó de mantenedor el escritor y periodista don José Miguel Santiago Castelo, que pronunció un discurso titulado «Guadalupe como convocatoria», en el que analizó la aportación de este monasterio a la obra de la conquista de América. El acto se celebró en el antiguo refectorio del claustro mudéjar, dentro de las III Jornadas de la Hispanidad.

En primer lugar se entregaron los premios de poesía «Hispanidad» a Nicolás Sánchez Prieto, Rafael Fernández Pombo y Manuel Simón Arias-Camisón, que leyeron sus composiciones.

Santiago Castelo estudia en su discurso las bases sobre las que debe asentarse la Hispanidad en nuestros días, señalando los problemas que atenazan al mundo y la necesidad de búsqueda religiosa que tienen hoy los hombres. Analiza a continuación la obra histórica personificada en Guadalupe: las Cédulas reales de partida al Descubrimiento; la copia de su famoso testamento que Isabel la Católica pidió que se guardase en Guadalupe; aquellos primeros indios que llegaron de América y que Colón quiso que fuesen bautizados en este monasterio de las Villuercas con agua de Extremadura; los reyes todos de España profundamente vinculados a Guadalupe... Recordó las visitas de don Alfonso XIII en 1926 y 1928, fecha esta última, y en 12 de octubre, en que coronó solemnemente a la Virgen de Guadalupe como Reina de la Hispanidad en un momento de estrecha relación entre los pueblos de España y de América, y cuando el propio rey pensaba iniciar su soñado viaje por el continente americano. Santiago Castelo estudia el número de veces —casi un centenar— que el nombre de Guadalupe está en la toponimia americana, así como los escritores que a lo largo de los siglos han glorificado esta universalidad de



Guadalupe, desde Pero López de Ayala a Pedro de Lorenzo, pasando por Garcilaso, Góngora, Lope o Cervantes, que peregrinan líricamente a Guadalupe, como peregrinaban, en ansias de santidad, Santa Teresa de Jesús, San Pedro de Alcántara o San Francisco de Borja.

El conferenciante expresó su esperanza de que próximamente se conceda a este Real monasterio la razón de cuna de la Hispanidad que la historia probadamente le ha otorgado.

Finalmente la Coral de Trujillo interpretó diversas composiciones del folklore popular español.



CARLOS MURCIANO, PREMIO «GUATEMALA» DE POESIA

El premio «Guatemala» de poesía, convocado por el Consulado General de este país en Barcelona, se otorgó al poeta Carlos Murciano, por su poema «Sinfonietta apasionada y libre para cantar a Guatemala», presentado bajo el lema «Siete Ovejas». Concurrieron 173 trabajos y el jurado que discernió el galardón estuvo presidido por el académico Guillermo Díaz-Plaja. Se otorgaron cinco accésit, por este orden: «Tiempo feliz», de Jacobo Meléndez; «Cariviglia», de José María Fernández Nieto; «Juglar», de Carlos Urueña; «Zacapa», de Juan José Darías, y «Tú, la raíz y el árbol de mi vuelo», de Cipriano Acosta. El premio consiste en un viaje para dos personas, en avión, a Guatemala, con estancia mínima de ocho días, y entrega al poeta de una placa de oro y un Diploma de Honor al Mérito.

PREMIOS LITERARIOS PARA LA JUVENTUD

Se ha celebrado, bajo la presidencia del delegado nacional de Cultura, Jaime Delgado, la reunión del jurado calificador del X Concurso Nacional Literario que convoca la Delegación Nacional de la Juventud.

El concurso ha estado dividido en las correspondientes fases provinciales, cuyos trabajos vencedores han optado a los premios, comprendiendo las modalidades de verso y prosa, resultando vencedores en la primera, y dentro de la categoría «A», el poema titulado «El muerto», de Manuel López Espiña, de Oviedo. Obtuvieron los premios respectivos en las categorías «B» y «C», Fernando Utrilla Utrilla, de Granada, y Fatma Ahamed Abdesalam, del Sáhara. En prosa, los premios correspondientes a las categorías aludidas fueron otorgadas a Jesús Victoriano Pérez, de Zamora; Juan E. Sánchez Calle, de Cáceres, y Fernando Gutiérrez Díez, de Palencia.

El Jurado lo integraron Maruja H. Sampelayo, Manuel Alcántara, José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Luis López Anglada, Carlos Murciano y Juan Van-Halen. Los premios ascendieron a más de 200.000 pesetas.

FALLO DE LOS PREMIOS «CIUDAD DE IRUN»



Han sido fallados, en su quinta edición, los premios «Ciudad de Irún», que patrocina la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Los resultados han sido los siguientes: Poesía en vascuence: castillo de oro y 75.000 pesetas a la obra titulada *De la nada a la esperanza, de la que, abierta la plica, resultó ser su autor Juan María Irigoyen Aramberri, de Oyarzun (Guipúzcoa)*; el jurado de este premio estaba integrado por Manuel de Lecuona, Yon San Martín, Yon Echaide, Milagros Bidegain y Javier Aramburu; Cuento en vascuence: castillo de oro y 30.000 pesetas a la obra titulada *No vales, de José Antonio Mújica Ca-*

sares, residente en Herrera (Guipúzcoa). El jurado de este premio estaba integrado por Antonio Zabalá, Francisco Altuna, y Antonio Arrue y José Antonio Loidi; Guiónes radiofónicos en vascuence: castillo de oro y 30.000 pesetas a la obra *Lejos del caserío, de Luis Javier Echave Eguía, de Berástegi (Guipúzcoa)*. El jurado de este premio estaba compuesto por Angel Migaray, Yon Oñatibia e Ignacio Arregui; Poesía en castellano: castillo de oro y 75.000 pesetas a *El aire sombrío, de Alfonso López Gradolí*. El jurado de esta especialidad estaba compuesto por Emilio Navas, Luis López Anglada, Eladio Cabañero, Ramón Solís y Manuel Alcántara; Novela en castellano: castillo de oro y 125.000 pesetas a la obra titulada *Cuando vive la ilusión, de Manuel Linares, de Miami (Florida)*. El jurado de esta especialidad estaba compuesto por Ramón Zulaica, Cecilia G. de Guilarte, Carmen Kurtz, Luis Pedro Peña Santiago y Angel Palomino. El premio de ensayo en castellano ha sido declarado desierto, y la cantidad de 100.000 pesetas, que era su dotación, se acumulará al premio del año próximo. La reunión fue presidida por el presidente de la Diputación, don Juan María de Aralua; el alcalde de Irún, don Federico Belgarede, y el delegado de Información y Turismo, don Alberto Clavería.

SE INICIARON LAS TARDES DE POESIA DE «PUENTE CULTURAL»

Dirigidas por el poeta Javier Lostalé, dieron comienzo las «Tardes de Poesía» de Puente Cultural, en su nuevo salón de actos de la Gran Vía madrileña, con la intervención del poeta Angel García López, quien leyó poemas de su reciente libro *Retrato respirable en un desván*, y la de Luis Antonio de Villena, que ofreció una selección de su obra poética. Seguirán lecturas de José Hierro, Manuel Ríos Ruiz y otros poetas, y se dedicarán sesiones a la llamada «Generación del 27», entre otros actos.

VALENCIA: FALLO DE LOS PREMIOS «OCTUBRE»

En una cena literaria que se prolongó hasta la madrugada fueron concedidos los premios «Octubre», que anualmente otorga la librería de esta capital Tres i Quatre.

El de ensayos, dotado con 75.000 pesetas, se concedió al trabajo presentado por Alfonso Cuco, que traducido al castellano se titula *Republicanos y campesinos*. Al de poesía, con 25.000 pesetas de premio, se presentaron 35 obras, resultando vencedora la de M. Baunza, *Notas y comentarios*.

El premio de narrativa, dotado con 75.000 pesetas, se adjudicó entre diez concurrentes, a Juan

F. Mira, por su obra cuyo título en castellano sería *Los gusanos de los siglos*. El premio de periodismo, de 25.000 pesetas, correspondió a un trabajo sobre competencia de lenguas en el sur de la región valenciana en su límite con Murcia, escrito por Agustín Ventura Conejero.

Entre los miembros del Jurado figuraban: el novelista italiano Alberto Moravia; el director de *La Vanguardia*, de Barcelona, Horacio Sáenz Guerrero, y los escritores Baltasar Porcel y Luis Carandell.

EL ALAMO DE POESIA 1974

JOAQUIN MARQUEZ OBTUVO EL PRIMER PREMIO, Y EL SEGUNDO, MANUEL RIOS RUIZ

Ha tenido lugar en Salamanca el fallo del Premio Alamo de Poesía 1974, que fue otorgado a Joaquín Márquez por su libro *El tren desnudo*. El segundo premio se le adjudicó a Manuel Ríos Ruiz por su obra *La paz de los escándalos*. Concurrieron 162 originales y el jurado estuvo formado por Jaime Delgado, presidente, y los vocales Manuel Alcántara, Juan Ruiz Peña y José Ledesma Criado, actuando de secretario Guillermo Montes. Previa al fallo tuvo lugar en el Aula de Fray Luis un recital homenaje a la Escuela Poética Salmantina con intervención de poetas de toda España, sesión que cerró con unas palabras exaltativas del acto el delegado nacional de Cultura, Jaime Delgado.

premios Estafeta para menores de 25 años

POEMAS 18

TRAS EL ESPEJO

*Ocultas siempre el rostro tras el espejo,
dividido en cavidades pequeñas de matiz rosáceo:
la vida;
interpretas siempre tus llantos tras el espejo,
con el miedo característico a recaer en la angustia,
en la indiferencia,
en la rutina,
en esa capa perlada
que te va poco a poco envolviendo;
te sincerizas siempre tras el espejo,
a él le cuentas tus problemas y tus recuerdos del ayer vacío,
la época más feliz de tu vida,
tu etapa dorada como la tuvieron tus precesores latinos,
la cultura gótica o el barroco de Quevedo;
sufres siempre tranquilo tras el espejo,
miras tu otro yo y le sonríes con fuerza,
sientes de nuevo la impotencia que te asola en la vida;
te sientes siempre completo tras el espejo,
la soledad es ridícula y absurda,
y tú mismo anhelas crearlo como en los tiempos pasados,
porque en tu alma no hay refugio para el recuerdo efímero;
criticas siempre tus poemas tras el espejo,
parece que entregas toda tu alma en escribir sentimientos,
a veces sólo palabras que te sugieran ritmo vital,
aunque creas no saber si incluso contigo mismo eres sincero;
juegas siempre a ser importante tras el espejo,
él no puede vencer tus miedos y tus luchas de joven,
o quizá es que no le quede tiempo para así perderlo,
porque un segundo en su vida es un siglo en la de los humanos;
vocíferas siempre tus inquietudes tras el espejo,
y ni siquiera te has preguntado si a él le interesa escucharte,
tu egoísmo es más coherente contigo mismo que el agua al mar;
duermes siempre contento tras el espejo,
pero no te has dado cuenta de que es tarde,
porque siempre te quedas
tras el espejo.*

GREGORIO CEDILLO MENCIA

EL VIEJO Y EL FENIX

Por Vicente SABIDO RIVERO

O podrás viejo, no te emburres.

Manuel se limpia la grasa de las muñecas con un pedazo de estopa. Se ha ceñido con una cuerda el mono de mecánico. Manuel camina despacioso, con las piernas muy abiertas, los ojos acorados e inexpresivos. De un golpe abre la portecilla del morro y manipula un rato con la palometa del carburador. Le cuelga del labio un cigarro apagado. «Vas a arrancar por tu padre.» Vuelve la vista hacia el sol candente. «Serán las seis.»

—Déjalo ya, cualquier día te va a reventar en las narices.

Tose el pistón una, dos, tres, cuatro veces. Escupe un rebufo marrón y polvo. Chillotea el cigüeñal desafortadamente, como un conejo al que estuviesen pellizcando.

—Echa candela para acá, este pito parece de orégano.

Toman café de pie, en sendos botes de hojalata. Ramonea un choto tuerto las matas de bajo monte. Zumba un enjambré sobre el jaral de interiores melifluos.

—Ha venido de pegada la tormenta, no había quien aguantase la flama.

Tarde encinada. Huyó el invierno. Charcos de la lluvia reciente. Retazos de luz ajedrezan el suelo.

—Manuel.

—¿Qué?

—Que te encuentro muy raro.

—¿Y por qué?

—Pues porque sí; porque te has empeñado en que vuele esa regadera.

—Va a volar.

—Eso no puede ser. En el pueblo todos lo dicen.

—¿Qué es lo que dicen en el pueblo?

—¿Qué dicen de mí?

—No, nada.

Manuel vive en lo que queda del aeródromo viejo, un trozo de suelo hormigonado que se usó durante la guerra. Ortigas y jaramagos emergen de entre las grietas destacando en verdes hebras sobre el blanco sucio. En un extremo del campo, protegidos por un desmonte minúsculo, se alzan los hangares color tierra. Apenas conservan cristales y esta proliferación de agujeros es aprovechada por vencejos y golondrinas para establecer sus nidos. En verano, una hamaca de saco tendida entre dos tilos le sirve de lecho. En invierno se cobija en un rincón del chamizo, cubierto por dos o tres capotes del ejército.

—Lárgate, chacho, que se te está haciendo tarde.

Ojos zarcos, quietos. Barba de días. Pelo emblanquecido. Le faltan en la sinietra un par de dedos. Vive de chapucear en camiones, del recauchutado, dice él. Hay en las traseras de un hangar un pilón mediado de agua. Al lado del aljibe, en un estante renegrido se alinean los

útiles del viejo: escoplo, tenazas, sacabocados, destornilladores, barras de hierro usadas como palancas. Sobre la mesa, baja y roma, botellas de disolvente, latas de conserva con tuercas, pedazos de cámaras viejas para reparar las nuevas.

—Más de cien caballos. En picado te coje los trescientos por hora la cacharra. ¿Sabes tú lo que es eso? En el aire las cosas son distintas. Cuando vas pegado al suelo no te fijas en nada; las matas te parecen sombras una noche de luna..., el trasto que quiere irse al aire, tú que no quieres todavía. Cuando coges a ojo los noventa o cien por hora, tirón a la palanquita y ¡aupá! En el aire las cosas son distintas...

La Focker pintarrajeada de negro y amarillo reposa en el centro. En el morro, a la derecha del asiento, trazada con regla y desvaída, se lee «Blau». Manuel explica a Venancio que copió la palabra de una revista alemana.

Entre los dos hombres colocan el aparato en el arranque de la pista. Carraspea el motor al principio; luego, el estertor se confunde con el giro, con el rumor en crescendo. El traqueteo de las bielas quiebra la hondura del aire. Manuel se encarama en la agujera del piloto.

—El motor va alegre. Me tiemblan los ojos. Lo sabía. Lo sabía.

Y después:

—Adiós, Venancio, adiós, adiós. Sea lo que fuere, lo cuentas en el pueblo. Diles que los perdono a todos.

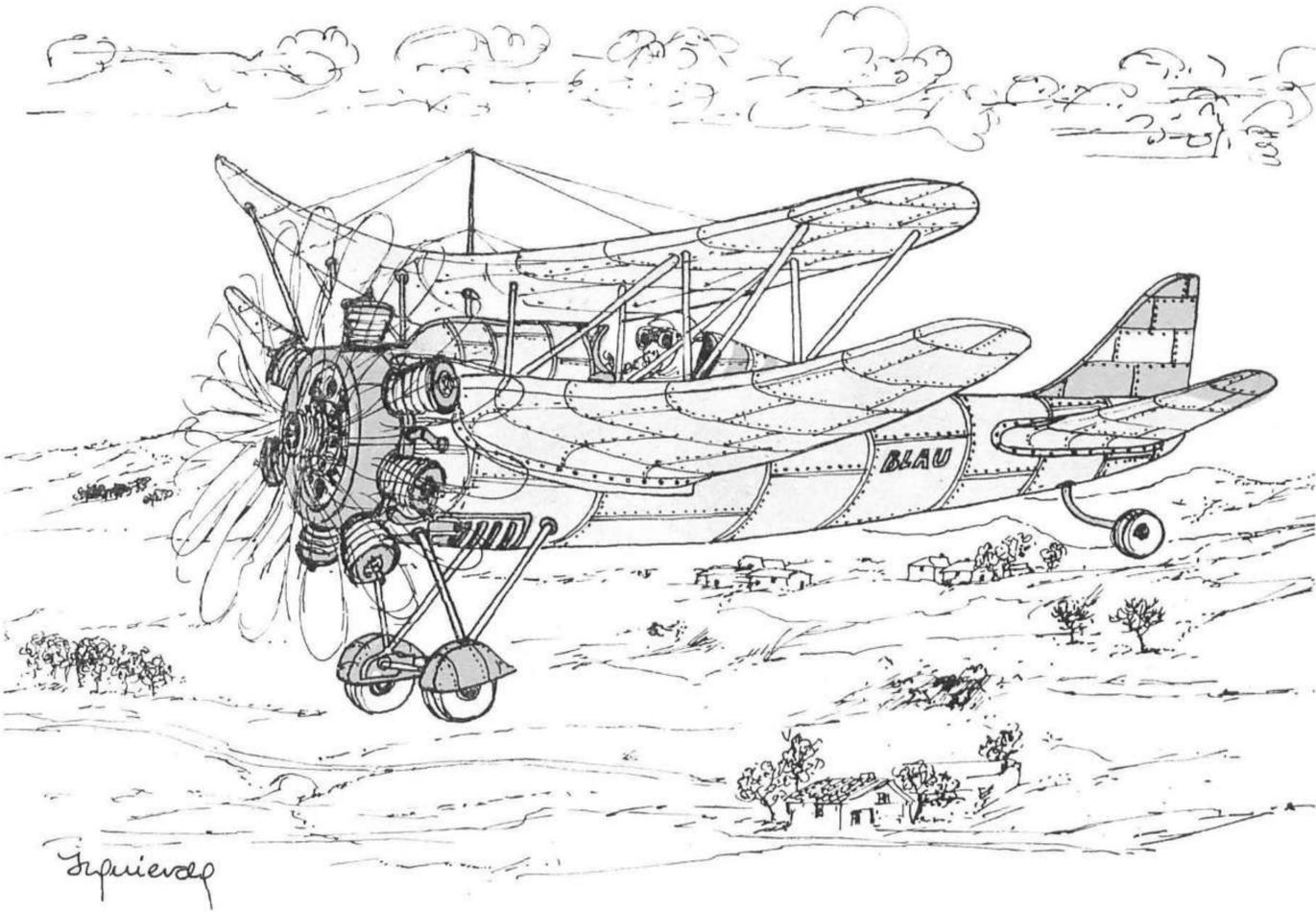
Rueda la máquina, su lentura agobia. Manuel mete la palanca de gases y el bosque de bielas, obediente, gime como un caballo azuzado. La palanca llega al tope. La piel capta y transmite el tremor del fuselaje. Como una vaharada de cierzo, el biplano frío y agudo corta el tiempo, se abalanza, discurre y se desliza cercano a las orillas verdecidas del regacho. El prado pasa raudo sobre la carlinga.

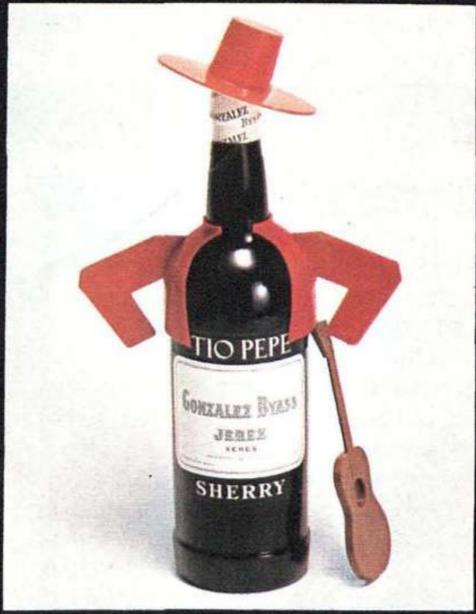
—«Viejo, no, no podrás, no te empeñes. ¿Qué sé yo? ¿Qué pienso? ¿Qué pretendo? ¿Qué puedo aseverar con firmeza? Tengo niebla en las cejas. En el pueblo todos dicen. ¿Qué dicen? Capitán de biplano, la guerra. ¡Cuántas leguas de huida! Siempre el mareo, mareado y seguro. Asfalto triste de Madrid. Se me clava el asiento en los lomos. Las cosas, sombras. Esto jamás ha volado. Capitán, capitán mío, a tus órdenes sinvergüenza. Niebla en el alma. Capitán mío, subido a una moneda, como entonces, y la moneda corre por una barra de hielo, como entonces. Y en cualquier momento el ala pincha el fango, y luego el fuego y las estrellas, y una cosa muy dulce por dentro, como entonces, como entonces. Llevo la piel crispada, niebla en las cejas, como entonces.»

El esfuerzo final, el nombre del triunfo. Tábanos gigantes, se estremecen los alerones. Máquina, máquina, armazón, seis quintales de ripio. Salta, salta, arriba, arriba. Salida en pera. La pista queda abajo, vencida. El campo, atrás. El viento, asumido. «Tengo que esquivar el bosquecillo.» La nave cabecea unos segundos, supera con limpieza la cordillera de penachos. Una boda de pájaros estalla en el barbecho vecino elevándose en arco tenso y salvaje. El rebufo del escape traza en la quietud una cola entre callada y telúrica.

—«Como entonces.»

Luz plata. No hay nadie. Poniente arranca rebrillos del tablero de mandos. Aquí un cuadrante muestra sus entrañas, allá una esfera rajada, el cabo de una aguja invitan a apartar los dedos. Luz plata. Estelas. La carlinga cuadrícula el cielo acobaltado. Ni arriba ni abajo. Luz de plata al cantar poniente las ocho campanadas. Luz plata sobre el ejido. Y en el pueblo.





TIO PEPE

Sol de Andalucía
embotellado



GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

los Libros de la Quincena



CRITICA Y SUBJETIVIDAD

CONCHA ZARDOYA: *Poesía española del siglo XX*, cuatro tomos. Editorial Gredos, Madrid, 1974; 334-300-508-258 págs. Ø14×20Ø.

En *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Concha Zardoya ha refundido dos libros que consiguieran en su primera publicación una excelente acogida—*Poesía española contemporánea* (1961) y *Poesía española del 98 y del 27* (1968)—, enriqueciéndolos con numerosos e importantes trabajos escritos posteriormente. El conjunto así configurado—que Editorial Gredos publica en cuatro densos volúmenes—constituye

una obra mayor de la crítica sobre la poesía española contemporánea y un libro de referencia ineludible.

«Toda crítica será siempre sólo una aproximación a ese sentido eternamente abierto que emana de la obra literaria.» Esta afirmación, que aparece en la «nota preliminar» con la cual se abre el primer volumen de *Poesía española del siglo XX*, proporciona las claves de la actitud crítica de Concha Zardoya, y explica las razones de sus aciertos. En efecto, para ella—y aquí hay una distinción extremadamente sutil y de la mayor trascendencia—, la riqueza de significados, la ambigüedad inagotable que aseguran la perennidad de una obra literaria, su capacidad de sintonizar con todos los avatares posibles del espíritu humano situado en el tiempo, no se debe a la posesión por la misma de una estructura abierta—es decir, por su apertura a la incoherencia—, sino por su condición de núcleo irradiante de sentidos, una condición sólo alcanzable mediante el rechazo de toda concepción previa al acto de la escritura de los contenidos que vehiculará la forma. La palabra *emana*, por ella empleada en función de ese «sentido eternamente abierto», es, en este contexto, fundamental: sirve para eludir el riesgo de toda reificación de la obra estudiada, sin, por ello, abrir las puertas a una ruptura de la relación entre los significantes y los significados de la misma.

Otro rasgo fundamental de la actitud de Concha Zardoya ante la obra literaria es su atinado sentido de la función de la crítica. En estos momentos de confusión, cuando el cientifismo y el imperialismo de los dogmas ponen en entredicho la validez del acto crítico de cara tanto al lector como al autor, ella osa recordarnos que la misión primera de la crítica literaria consiste no tanto en averiguar cuáles son las conexiones existentes entre una obra literaria y una clase social, o entre una obra literaria y un hombre concreto—el autor—, o entre una obra literaria y el género o la tradición en que se inserta, como en inventariar las virtualidades de lo humano común que dicha obra saca a luz—y aquí, *virtualidades* debe entenderse en un sentido

estrictamente literal, como lo sólo actualizable por vía de la creación literaria.

Poesía española del siglo XX, en consecuencia, ofrece los más diversos enfoques críticos de buena parte—hay omisiones, pero indeliberadas: puramente coyunturales—de las obras que Concha Zardoya considera más prestigiosas, o significativas por algún concepto, de la poesía hecha en España durante nuestro siglo. Dichos enfoques críticos se caracterizan, ante todo, por su subjetividad—quiere esto decir que Zardoya sólo aborda una obra cuando ésta le ha revelado, con la imprevisibilidad consiguiente, los contenidos implícitos que subyacen a su sentido y a su forma aparentes—, con lo que el lector se encuentra gozosamente forzado a una comunión espiritual con los autores y los poemas de que se habla, que no siempre podría alcanzar por sus solos medios.



LIBROS DE CINE

GERARD LENNE: *El cine «fantástico» y sus mitologías*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1974; 232 págs. Ø13×20Ø.

ALEXANDER WALKER: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1974; 460 págs. Ø13×20Ø.

Sostener que Cinemateca Anagrama constituye la mejor colección de libros de cine que se publica en España, no es quizá mucho, dada la pobreza del panorama editorial al respecto; habrá, pues, que añadir que se trata de una colección de nivel internacional, con obras tan fundamentales como el

Eisenstein de Sklovski, y tan útiles—a pesar de sus necesarias limitaciones—como la consagrada por Augusto M. Torres y Manuel Pérez Estremera al nuevo cine latinoamericano. Dividida en dos series—mayor y de bolsillo—, a las que hay que añadir una subserie integrada en la colección Cuadernos Anagrama, se caracteriza por la diversidad de origen de los libros que la forman, y, sobre todo, por la modernidad de su enfoque del hecho cinematográfico, gracias a la cual aspectos fundamentales del mismo—sociológicos, políticos, económicos—, por lo común desdeñados o ignorados, ven reconocida su verdadera importancia. Los dos últimos volúmenes de la misma, aparecidos recientemente dentro de la serie mayor, confirman lo que digo.

De pocos años aquí, la bibliografía francesa consagrada a lo fantástico se ha enriquecido con diversas obras del mayor interés. Por lo que respecta al cine, concretamente, cuatro libros publicados entre 1970 y 1973, han sentado las bases a partir de las cuales el estudio de este género apasionante puede emprenderse con garantías de éxito. Me refiero a *Le cinéma fantastique*, de René Prédal; a *La science-fiction au cinéma*, de

Jean-Pierre Bouyxon y Roland Lethem; a *Les classiques du cinéma fantastique*, de Jean-Marie Sabatier, y a *Le cinéma «fantastique» et ses mythologies*, de Gérard Lenne, cuya traducción nos ofrece ahora Editorial Anagrama. La obra de Lenne, que es la de mayor vuelo teórico de las cuatro, puede considerarse el equivalente, en el campo de lo cinematográfico, de la *Introduction à la littérature fantastique*, de Todorov, comparación que hace innecesaria cualquier otra alabanza: se podrá disentir de su concepción de lo fantástico—Lévy, Le Rebeller, Cordesse, Vernier, Goimard han revolucionado, posteriormente, nuestras ideas sobre el tema—, o calificar de indigente su capítulo sobre la ciencia ficción—donde defiende ideas emparentadas con las de Jacques Sternberg en *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*—, pero hay que convenir en que es un libro de la mayor coherencia conceptual, un libro que abunda en análisis de extrema finura, un libro máximamente abarcador; un libro, en suma, de lectura absolutamente imprescindible.

De Alexander Walker conocíamos en España *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*, un ensayo pleno de humor y de agudeza interpretativa aparecido hace dos años en

esta misma colección. En *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*, Walker nos ofrece un análisis sutilísimo del *star system*, conjugando con la máxima felicidad el estudio de sus principios, de sus causas, de su evolución y efectos, y la inserción de las más famosas estrellas de Hollywood—cuyos sistemas interpretativos considera con detenimiento—en el mismo. El libro, que abunda en datos y anécdotas ignorados hasta ahora, es especialmente destacable por las luces que proyecta sobre uno de los períodos menos conocidos de la historia del cine: el del surgimiento del sonoro. La «lectura» que Walker—galardonado hace cuatro años en Gran Bretaña con el premio de Crítico del año—hace del estilo interpretativo de figuras como Chaplin, Mary Pickford, Rodolfo Valentino, John Wayne—en este último caso, con especial referencia a su encarnación de los mitos de la derecha—, es realmente ejemplar, sirviendo para poner al descubierto la trascendencia en la economía de la creación cinematográfica de un elemento—el interpretativo—que en Europa nunca ha sido objeto de la atención que se merece.

LEOPOLDO AZANCOT

NARRATIVA



DANIEL SUIRO: *El cuidado de las manos, etc...* Ediciones del Centro. Madrid, 1974; 156 págs. Ø14x21Ø.

El cuidado de las manos, o de cómo progresar en los preparativos del amor sin producir averías en la delicada ropa interior: así es el título completo del primer relato, que bautiza el libro, compuesto además por otros doce. De ellos, algunos son muy breves, pero dos, «Solo de moto» y *Felis domesticus*, se extienden hasta los márgenes de lo que entendemos por novela corta. De hecho, «Solo de moto» apareció como tal, hace algunos años, en una colección de la editorial Alfaguara. Y hay en el libro otras narraciones conocidas también anteriormente, como es el caso de «Cambio de rasante» y «Una bocanada de aire», cuentos premiados con Hucha de Plata y publicados, por tanto, en la Antología que de cada edición del concurso hace la Confederación de Cajas de Ahorro. Nada de esto se advierte al lector en el libro. ¿Acaso para no deteriorar algún tipo de unidad temática o estilística? No parece probable. En los relatos se da una gran variedad de asuntos, y la modalidad, expresiva, también ofrece grandes diferencias. El libro debe entenderse, por tanto, como una simple agrupación de narraciones cortas que su autor aprecia y que ponen de manifiesto la flexibilidad y la madurez narrativa de un escritor sensible y constante.

«El cuidado de las manos» y «Solo de moto» sí presentan puntos de contacto más que superficiales. En ambos se aborda el tema de la voracidad sexual, más fantástica que auténtica, del joven macho ibérico. Narrados en

primera persona, se desarrolla ante el lector toda una teoría de la seducción, más sofisticada en el protagonista del primer cuento, más primitiva en ese espléndido ejemplar, incansable pero íntimamente desesperado, que es el joven mecánico de «Solo de moto». El fracaso de ambos resulta más conmovedor que patético, y esa perseverancia que se adivina a pesar de todo de la auténtica medida de unas narraciones perfectamente escritas, de lenguaje expresivo y jugoso, de enorme coherencia interior, justas de emoción y de una gran habilidad en el tratamiento de los personajes, consiguiendo el autor brillantemente incorporarse a una mentalidad entre elemental, ingeniosa y astuta.

Del resto de las narraciones destaca la atmósfera en lenta corrupción que envuelve «Felis domesticus», esa sensualidad enferma, sucia, morbosa que define, con sorprendente delicadeza, la figura de esa mujer condenada, hasta sus últimas consecuencias, al cuidado de los gatos. Asimismo, el simbolismo cálido y prudente de la «Historia del hombre solitario y maduro...», etc., la proximidad y hondura del drama que se desarrolla suavemente en «De luto» y la desnuda violencia de «El mango del cuchillo, la culata del fusil». Por el contrario, «Cambio de rasante» me parece un cuento forzado, demasiado esquemático, y considero equivocado el tratamiento narrativo dado a «Los ojos del niño». «Una bocanada de aire» se emparenta, en cierto modo, con «Solo de moto», y el momento central lo redime de un cierto tufillo moralizante que, a pesar de todo, cuesta trabajo olvidar por completo. El resto de las narraciones son más serenas y, si se exceptúa «Tres historias navideñas», en mi opinión la más floja de cuantas componen el libro, en todas ellas late la vida doliente y resignada, veraz, de unos hombres cansados, tristes, perseguidos por su propia y confusa desazón.

EDUARDO MENDICUTTI

CARSON McCULLERS: *La balada del café triste*. «Biblioteca Breve». Seix Barral. Barcelona, 1974; 464 págs. Ø13x19,5Ø.

La importancia de Carson McCullers en la narrativa norteamericana del presente siglo es incues-



tionable. Ahora nos llega lo más importante de su obra reunido en el presente volumen.

McCullers articula sus historias a partir de un profundo sentimiento de comprensión hacia el problema que, para todo hombre, significa el mero hecho de moverse en la existencia. Un universo que se describe desde la desesperanzada perspectiva de un testigo lúcido. En su puesto de observación omnisciente, Carson McCullers atraviesa la capa externa de los actos, se hace presente en las fuerzas que en apariencia mueven a los hombres; fuerzas que, al fin, llegan a acabar con lo que pusieron en movimiento algún día. Personajes como la temperamental Miss Amelia, la Bienchen oprimida por quienes creen ayudarle, el jockey amargado y solo al fin, el soldado Williams, constituyen la ejemplificación de unas víctimas del entorno opresivo que la vida les tiende. McCullers les comprende y les justifica desde su lucidez. Ella ha sabido comprender lo que la vida significa, lo que significa exponerse a la vida y lo que ésta tiene de asunto lastimoso. Los pobres seres, que no reciben sino la amarga respuesta de la vida, logran, a través de la gran novelista norteamericana, su más coherente testimonio. Porque, a través del problema doméstico, del estrecho límite de una existencia sin relieve, McCullers llega a la conclusión de un ejemplo que se hace arquetípico.

La exposición que el narrador hace de su propio esquema, su incursión en el relato para adecuar sus pasos a lo ya narrado o a lo que ha de llegar, se integra también en el discurso como opción elegida de cara a testimoniar con lucidez lo que la razón del narrador ha asimilado.

No puedo dejar de señalar la extraordinaria traducción que de

estos relatos ha realizado María Campuzano. En un panorama tan pobre como el de la traducción de obras extranjeras en España, trabajos como el presente constituyen la constatación de una labor seria, consciente y preocupada.

LUIS SUÑEN

DONALD BARTHELME: *City Life*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1974; 158 págs.

El norteamericano Donald Barthelme, nacido en Filadelfia en 1932, constituye una saludable excepción en medio de la general ignorancia de las letras extranjeras que celebra nuestra cultura. Otros dos títulos suyos (*Vuelve, dr. Caligari* y *Prácticas indecibles, actos antinaturales*) han sido traducidos al castellano antes de *City Life*. Y estas tres obras, junto a *Sadness*, inédita en España, se aparecen al lector, en su plural y anárquica formulación narrativa, como correlato estético de la realidad americana.

En una lectura consciente de estos relatos, se descubre la contestación de Barthelme a unas formas de vida y de pensamiento que le son ingratas. Y este inconformismo, jamás gratuitamente estético, se traduce en una reconstrucción irónica y abultada o quintaesenciada, siempre demoledora y corrosiva, de los objetos y modos de su radical discrepancia. Así, el autor asume las inflexiones y gestos de la subcultura y, para su drenaje, los enfrenta a su trasunto: la realidad americana. A través de esta operación, el lector adquiere conciencia de la engañosa inhumanidad de la cultura de masas. A otro nivel, pero dentro de este mismo ámbito de interrelación escritura-sociedad, el anarquismo narrativo de Barthelme constituye una puesta en evidencia de la absoluta desintegración moral de la vida en USA. A este respecto, resulta muy ilustrativa la elección de uno de los personajes de *Prácticas indecibles...*, al afirmar: «Los fragmentos son las únicas formas en que confío» (pág. 161).

Hay una teoría, refrendada por la historia literaria y por ensayistas de la talla de Blanchot u Octavio Paz, que entiende la escritura fragmentada (por usar un clisé fácilmente inteligible) como respuesta al caos o inseguridad de la realidad que lo provoca. Ateniéndonos a la historia literaria, es el caso, por ejemplo, del supuesto Renacimiento del siglo XVI español, momento en que proliferaron los libros de apotegmas y de máximas. A un nivel indudablemente más hondo, se produce este trasvase en-

tre creación y experiencia en la obra de los surrealistas de entreguerras. Sobre el asunto han escrito Blanchot y Octavio Paz en estos términos: «El habla como fragmento tiene relación con el hecho de que el hombre desaparezca.» (Blanchot); «Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. (...) La expresión más perfecta y viva del espíritu de nuestra época, tanto en la filosofía como en la literatura y las artes, es el fragmento.» (Octavio Paz: *Corriente alterna*.)

En los catorce relatos que conforman *City Life*, Barthelme maneja a su capricho a los personajes, repitiendo, también aquí, los vapuleos que la sociedad inflinge a sus indefensos peles. Haciendo ostensión de un virtuosismo verbal que convierte la lectura en una fiesta para el lector, Barthelme practica un repaso implacable a lo que Gavin Millar llama «los lenguajes usados para enmascarar la verdad». De esta manera, utiliza desde la calcomanía hasta la lente distorsionadora y son sus especies la sátira despiadada, el humor negro o la parodia más sutil. Personalmente, he visto en *Escenas de mi padre llorando* una feroz desmitificación de la institución familiar, a través de un escepticismo total; en *Paraguay*, una parodia de la sociedad tecnificada, progra-

mada y trágicamente inhumana; en *Perro cayendo*, la ridiculización, rayana con el absurdo, de la vanguardia artística gratuita; en *El baile de los policías*, una crítica del *american way of life*, tomando el rábano por su hoja más verde; en *Frase*, ataca a los degeneradores del período narrativo joyceano, y en *El amigo del fantasma de la ópera*, ejerce la misma labor respecto a la literatura de terror. Por supuesto, los ocho relatos restantes no son más benévolos. Simplemente, varían el pretexto y la forma; la diana última y más profunda permanece.

Como innovación respecto a sus obras previas, se advierte en *City Life* la irrupción de las imágenes y de los *graffittis*, que puede ser entendida como culminación (¿traición?) de su proceso expresivo. Otros aspectos aparentemente novedosos, así la utilización de la forma pregunta-respuesta («permite muchas emisiones importantes. Eso es una ventaja considerable»), presente en dos relatos, o de las monadas numeradas, que Cela introducirá entre nosotros con *Oficio de Tinieblas*, 5, sólo potencian y actualizan hallazgos de sus libros anteriores.

En resumen, el mérito principal de Barthelme reside en la profunda coherencia observable entre sus planteamientos literarios y su postura cívica. Por eso,

la indicación esencial ha de consistir, sin duda, en señalar cómo ética y estética mantienen, en su obra, unas relaciones ejemplarmente fieles.

ERNESTO ESCAPA



GIORGIO BASSANI: *El olor del heno*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974; 152 págs. Ø12,5 x 19,5Ø.

La obra de Bassani no es demasiado amplia, pero en cada uno de sus títulos hace gala de una elegancia honda y, por consiguiente, exteriormente discreta,

de una sensibilidad ancha aunque minuciosa, volcada en matices hábilmente dibujados, en trazos finos, muy sutiles, sosegados y, sin embargo, punzantes. Cada página de Bassani es un modelo de penetración y autodomínio, de delicadeza espiritual, de economía expresiva que, pese a todo, no renuncia a ninguna de las sugerencias que la contemplación pausada, lírica, del universo despierta en él.

Bassani parece empeñado siempre en un retorno íntimo, emocionado e imposible. Basta recordar aquellas *Historias de Ferrara*, donde el recuerdo gemía envuelto en una compostura deslumbrante, donde la melancolía por el tiempo que se fue iba derramándose con una austeridad que conservaba firmes las proporciones de los relatos, tan equilibrados, tan serenos. En una novela tan ambiciosa, tan amplia, como *El jardín de los Finzi-Contini* nunca se perdía el sentido de la medida, la grandeza del drama estaba siempre abrigada por unos perfiles sobrios y cálidos. El olor del heno insiste en esta forma de narrar, donde la anécdota se desnuda con esa precisión que sólo puede resistir lo veraz, donde los personajes se mueven en una cierta desgana que, a la postre, no es sino un método crítico guiado por la nostalgia y la piedad, una manera respetuosa y lúcida

ROBERT WALSER: *Jakob von Gunten*. Un diario. Barral Editores. Biblioteca de Rescate. Barcelona, 1974; 152 págs.

«Descubrir a Walser —ha escrito R. Calasso— es pasar de la sospecha de la mistificación a la certeza del misterio y, finalmente, al descubrimiento de que el centro de ese misterio es su casi identidad con la mistificación». Nacido en 1878, Robert Walser, antecesor de Kafka hasta el punto de que Musil considerara a éste «un caso particular del modelo Walser», admirado por Walter Benjamin y por el mismo Kafka, quien reconocía las deudas de *El Castillo* respecto a Jakob von Gunten, escribió tres novelas (además de un capítulo de otra —Theodor— que se tiene por inacabada o perdida), numerosas glosas y publicó ocho libros de poemas, para terminar sus días en un sanatorio psiquiátrico, en 1956, catorce años después de haber sido recluido. Su existencia se consume en aras de un ideal tan abyecto como envilecedor: la pasión de servir; esta obsesión —«el servicio como posibilidad suprema de la vida»— galvaniza sus novelas y da entidad a su expresión literaria más depravada: la glosa.

Jakob von Gunten (1908) es la tercera novela de Walser, anterior, en su publicación, a los libros de poemas. En ella (calificada por el propio autor como su «libro más querido, pero quizá demasiado temerario») se advierte la presencia de ciertas convenciones narrativas asumidas de los grandes románticos alemanes. Esta herencia, sometida a un tratamiento implacablemente irónico, se ve desplazada a un ámbito —la ausencia de pensamiento; la palabra en estado salvaje, carente por completo de intenciones (Benjamin)— en que el lenguaje se transforma en conciencia del autor, en su tumba y corona. La novela, subtitulada diario, relata el ingreso, permanencia y abandono del Instituto Benjamenta por parte del alumno Jakob von Gunten. El mencionado Instituto, cuyos alumnos son internados para



destruir su personalidad y no aspiran a otra cosa que a convertirse en «un hermoso cero a la izquierda» (pág. 47), se propone enseñar la servidumbre. Sus métodos son la repetición, la mimesis, el culto al reglamento y la lucha contra la conciencia individual. No obstante, si una vez concluida la lectura de Jakob von Gunten, alguien ha caído en la fácil interpretación del Instituto Benjamenta como imagen de la sociedad oprimida, habrá que advertirle de su error; y ello, porque el I. B. creado por Walser se instala en un plano en el que la pugna cultura-naturaleza carece de sentido, y una identificación como la desechada (I. B.-solar de la opresión) estaría asentada en tal oposición, es decir en un exceso de espíritu de la letra. Y la letra en Walser carece de encarnadura, es puro esqueleto; detrás de su escritura, hay nada.

A lo largo del diario, que es tal en cuanto al esquema, al ritmo narrativo, el autor va desapareciendo conforme la prosa cobra autonomía; proceso paralelo, en

su desarrollo, a la integración de Jakob en el Instituto. En este punto, triunfan al unísono la enseñanza del Instituto Benjamenta —que ha logrado hacer del reticente Jakob su discípulo más fiel—, y la escritura de Walser —que erige su vitalidad sobre anécdotas anodinas, insignificantes, y, nacida del asombro, tiende al misterio—. De aquí, que, una vez configurada correctamente la estética de Walser, no haya, en ningún momento, pretexto válido que justifique una posible caza de correspondencias mitológicas o de alusiones políticas. La obra artística, cuando alcanza vida independiente, nos exime de cualquier remisión a las intenciones de su autor. Y en ello radica su grandeza. Por tanto, no debe extrañar a nadie que el señor Benjamenta se convierta en el dios Cronos y la señorita Lisa Benjamenta en Adrastea, su colaboradora en el gobierno del mundo. A este nivel, resulta muy útil el estudio posliminar de Roberto Calasso, incluido en la presente edición. No se puede decir otro tanto de su traducción, estúpidamente ceñida a la máscara, en detrimento de la vida interior del texto original. En el mismo defecto incurre la versión de la nota prologal de Walter Benjamin. En cuanto a la traducción de Jakob von Gunten, cuyo castellano es correcto, hay que lamentar el grave fraude que supone el hecho de que se ignorase el original alemán, limitando la atención a la versión italiana, a su vez bastante inferior, en opinión de la crítica, a la francesa. Si una empresa se bautiza de rescate debe ir acompañada de mayor rigor. Rigor que está ausente también de la tipografía, con bastantes erratas. Por lo demás, esta transgresión de la voluntad confesada de Walser —«soy un cero y quiero ser olvidado»—, sólo puede merecer gratitud por nuestra parte. Y es que, por fin, con un retraso de casi setenta años, disponemos de la versión castellana de una de las novelas capitales del siglo XX.

ERNESTO ESCAPA

al mismo tiempo de amasar la melancolía.

El olor del heno no es exactamente un libro de relatos. Ciertamente se compone de historias breves, cerradas desde el punto de vista narrativo, pero su intención, su propósito, no es expresamente contar esas historias, dejar constancia de unas situaciones o unos personajes; su intención es desmembrarlos cuidadosamente para extraer de ellos el aroma que encierran, esa ceniza siempre tibia, siempre acuciante, del pasado. Las historias reflejadas en El olor del heno parecen todas distantes, frías y, sin embargo, despiertan en el lector sensaciones muy próximas, muy accesibles, muy auténticas. El dolor de lo perdido nos alcanza con una claridad que nos vence sin violentarnos, hasta llevarnos a un acoso perfecto que nosotros mismos construimos.

El olor del heno es una crónica fragmentada del mundo ido. El autor recurre a recuerdos precisos, aunque casi furtivos, como cazados tras un fogonazo repentino y anárquico de la memoria, la mayoría de ellos no demasiado importantes, pero capaces de revelar la insalvable distancia que el hombre va abriendo en su interior conforme crece, conforme envejece, conforme se aleja. Hay en el libro momentos de la niñez y de la adolescencia, de la juventud entregada a un empeño político, e incluso de años inmediatos que, sin embargo, ya empiezan a corromperse. Y acaba el libro con una información sobre cómo se gestaron y escribieron las Historias de Ferrara, sobre cómo un hombre puede sufrir y desconcertarse tratando de recuperar, lo más limpio posible, algo de lo que fue.

EDUARDO MENDICUTTI

POESIA

MANUEL ALTOLAGUIRRE: *Fin de un amor*. Trece de nieve, libros de poesía/2. Madrid, 1974; 60 páginas; Ø15x23,5Ø.

(Doble felicitación a *Trece de nieve*, por el rescate de este Altolaguirre prácticamente desconocido y ya por muchos olvidado, así como por el cuidado y gusto con que lo presentan. También quiero aprovechar este breve parentés de cabecera para recomendar muy especialmente a las editoras de las Cajas de Ahorros Provinciales la presentación y diseño del presente libro, y de

todos cuantos preparó el maestro-editor malagueño a lo largo de su vida.)

El propio Altolaguirre divide su labor poética en dos antologías con intención cronológica: para los primeros años, más activos, *Las islas invitadas* (1936), con un recorrido neorromántico, surrealista y místico. Su segundo período, de exilio y aplicada dedicación cinematográfica, lo recoge en un último libro: *Poemas de América* (1955). A esta época corresponde *Fin de un amor* (Méjico, 1949).

Para Cernuda hay en Altola-



DOS POETAS EN LA ORBITA DE CORDOBA

Lúcido en ciernes es el sexto libro editado de Antonio Almeda (Puente Genil, 1929) con el que obtuvo el Premio Ricardo Molina, concedido por primera vez. Pontonenses uno y otro, bonita coincidencia para que todo se quedara a orillas del Genil, aunque Almeda viva desde hace tiempo en los Madriles (ciertamente muy plurales).

La sensación de esfuerzo no corresponde, en ocasiones, a la realidad del mismo. Dicen que Gabriel Miró escribía sin apenas tachaduras, y es lástima que no podamos tener ni siquiera una leve idea de cómo se las apañaba don Luis de Góngora. Ocurre que esa sensación de esfuerzo corresponde normalmente al orbe poético barroco, al trabajo engastado de la palabra. Esa línea de actuación lírica es muy cordobesa, más por el cumbroso ejemplo gongorino que por la abundancia de ella en su historia de ayer y de hoy. Almeda ha ido acercándose con notoria claridad a ese barroquismo, especialmente cuando después de *El otro* (1967) han seguido *Tuera y alimento* (1969) y *Territorio* (1971). Pero es ahora el momento en que esa adscripción viene a consumarse de modo muy preciso. Ya en los libros últimos citados, se advertía una creciente presencia de los valores elementales, terrestres y de contorno nativo, cuya equivalencia verbal fue tornándose complicada. Es decir, a una materia sensualista, de transpiraciones climáticas, directas y simples, corresponde un lenguaje que se retuerce sobre sí mismo y se apoya mucho, en su tensión, sobre plantas de adjetivos y adverbios, lo que ya nos indica un trabajo de orfebrería.

Con la base del heptasílabo, Almeda va acumulando una fuerza que transmite sobre todo sensaciones de raíz primaria: la sed, la comida, el sueño, el deseo carnal, la visión de los animales del campo, etcétera. A través de ellas se percibe, claro es, la ligadura del hombre a su naturaleza de origen, local y provincial, a lo que le agarra de modo absoluto. Así, *Tierra de dioses manes, tierra / cámbica, tierra de limburguitas / y basaltos, de desarrollos / sonos, tierra pródiga en criptas / y miliarios, tierra / de locos, vieja tierra, / recíbeme. / Los brazos / ábreme en alto*

con ardor, / con calentura y gesto / de persona.

Como el procedimiento que usa Almeda es muy semejante, salvo en dos poemas que tienen ritmo de soleá, podemos ver en este trozo sus rasgos: lentitud emocionada, a flor de los sentidos; acarreo constante de engastamientos que espesan brillantemente. Las enumeraciones son, con abundancia, la forma de hilar y de retrasar la expresión del verdadero nudo del poema. Las cosas se imponen al poeta, que habla por sus ojos absorbido en la atmósfera del Sur: *Caligine voraz, territorio / tremante, pitanza / de la luz, solar orgia / por donde va la tórtola / en zigzag, veloz atravesando / en temeraria lucha / con lo tórrido...* A veces, una bocanada de muerte y amargura, de desdén y de ahogo, nos revela la condición humana de quien *tiznado de pasiones* prefiere el encuentro con *Hombres que esperan duros / la muerte; sí / la muerte, y se quedan / ante un vaso de vino / contemplando, sin luz, / la lejanía.*

Al fin, se produce la salida de esta atmósfera asfixiante. Es en Córdoba. Almeda hace suyo el son popular, y con diríamos que obligada sencillez canta sus recuerdos y su anticipada nostalgia: *Que me digan el porqué: / todavía no me he ido / y estoy pensando en volver. O Nadie en libertad se crea: / entre los ojos y el patio, / la cancela.* Pero la liberación sólo llega cuando el camino hacia el mar se halla abierto. Este impulso, que tan bien conozco y expresé en mi *Encuentro con Ulises*, ocupa aquí el último poema: *Venga / la mar. A su extensión / me atrevo / malherido / de cal por las esquinas / del tiempo.*

Todo barroco corre el riesgo de ser excesivo, y Almeda no podía librarse de esa ley tan evidente. Lo es muy a conciencia, sin medias tintas. A cambio, el valor de la palabra adquiere dimensiones deslumbrantes, duras, heridoras por sus superficies y por el fondo dolorido que, en ocasiones, muestran. Este lenguaje, del que resulta la belleza, creada como con sudor, hace de *Lúcido en ciernes* buen ejemplo de una de las posibilidades a que la poesía andaluza, y concretamente la cordobesa, suele tender. Sigue tendiendo. Ha encontrado en este lírico de Puente

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Aparece diez veces al año

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3. MADRID-6

Teléfonos: 262 49 30 - 262 26 76

Precios de suscripción: España, 450 pesetas; extranjero, 540 pesetas o su equivalente en otra moneda

RAZON Y FE



guirre algo de la herencia mística de San Juan de la Cruz, algo de ese «impulso» hacia una meta ultraterrena». Sin embargo, el misticismo de *Fin de un amor* me sugiere la necesidad de una matización, algo que podría anunciarse como «existencial», pues el ajeteo de Altolaguirre parece responder a una necesidad de conformar esquemas, esquemas dolorosos. Trataré de explicarme: el poeta no se somete a un trance, no es asistido por ningún tipo de alucinación ni gracia, porque sus hallazgos (balbuceos espantosos) se materializan al tomar contacto con el papel, y lo que queda es la sensación dolorosa de una vivencia hace tiempo descarnada. Naturalmente, su «existencialidad» (1), por su origen

(1) Tanto «existencial» como «existencialidad» son conceptos que me acabo de

lirico, tiende a una posición salvadora frente a lo sucedido (aunque sin esa ilusión o magia gigantesca de *Ramón de amor*). Salinas domina a la mujer, la elabora, la educa entre las manos; Altolaguirre, sin embargo, ya no pued(e) ver el río que pasa sin jamás irse, porque su experiencia poética sobrevive más allá del recuerdo, por detrás de la vida (2), cerca de las «islas invitadas» (las islas Huxley, las islas Ferlosio-Alfanhui, las islas Pascua), cerca del yo universal que aún cree en la convivencia y no puede, sin embargo, olvi-

inventar. No se confundan con la doctrina filosófica de hombres enlutados y nauseabundos. A lo que aquí me refiero es a vivir un poco más allá, con o sin esperanza.

(2) *Desperté y ahora quiero / encontrar la escalera / para subir sin alas / poco a poco mi muerte.*

dar la catástrofe. Cerca de uno mismo, demasiado cerca.

La segunda parte del libro «Soledad en el bosque», transcurre ya en lo ultraterreno, en el ensueño —la mística triunfa plenamente ahora—; hay una salida imposible y brillante (se trata de una verdadera Oda Vegetal). Hay una reencarnación en el árbol y una fe ciega en el poder de un alma con profundas raíces en la tierra.

F. TORRES

CÉSAR MORO: *Versiones del surrealismo*. Tusquets Editor. Barcelona, 1974; 168 págs. Ø10x18Ø.

Bajo el título de *Versiones del surrealismo*, se recogen en un libro insólito —por la perfección de estas versiones y la rareza de

algunos textos— las traducciones que el poeta peruano César Moro publicó entre 1938 y 1949 en revistas de Méjico y Lima. Todas ellas provienen del francés y, mayoritariamente, del movimiento surrealista. Se añade también un poema de Picasso en español, lengua en la que fue escrito.

El libro está estructurado en seis partes, a las que hay que añadir un prólogo y notas, ambos realizados por Julio Ortega. Para información del lector, las describiremos de una manera escueta, añadiendo algún dato que pueda, quizá, dar una idea más exacta del contenido del libro: Primera. Una «Breve antología del surrealismo», compuesta por sendos poemas de Arp, Breton, Eluard, Chirico, Dalí, Duchamp, Hugnet, Paalen, Péret, Picasso, Prassinos y Rosey.

Génil un intérprete puesto a la hora en punto.

* * *

En *Hombre nuevo*, de Mariano Roldán (Rute, 1932), que con él obtuvo el Premio Adonais de 1960, libro recogido, como todos los suyos, en el volumen *Poesía* (1), hay un poema que se titula *La sencillez*, donde leemos: *Bien venida tú seas, / casta muchacha. Aquí, / te he preparado el pan / y el vino. Aposenta / conmigo. Restítuyeme. / Dispón el sacramento... Qué sencillo / el vivir. / Y el morir...* Estos versos poseen las trazas de un propósito de poética, que su autor había, en líneas generales, cumplido. Años después, ahora, la preocupación por las palabras —la ley del canto, como el propio Roldán diría— se ve que no puede quedar contenida solamente con aquella actitud. Pero la sencillez persiste, aunque latiendo en una forma más compleja.

Elegías convencionales (2) comienza por recordarnos el trayecto entre lo que el poeta pensaba ayer y lo que hoy piensa: *Creyó / que el mundo se había hecho de una vez / para siempre, y que bueno era el humano... Pasó el tiempo, sufrió sobre su carne / y pensamiento / el desgarrón violento del vivir entre otros... Y concluyó que todo estaba bien, / que el hombre es maula y la razón es poca, / que Dios está tan alto que es bien Dios, /*

(1) Mariano Roldán: *Poesía* (1953-1973). Plaza y Janés. Barcelona, 1974. 11,5x19 cm. 254 págs.

(2) Mariano Roldán: *Elegías convencionales*. Colección Dulcinea. Madrid, 1974. 15x21,5 cm. 78 págs.

y que el mundo que hicieron los humanos / es el mejor suceso posible de la historia, entendida, eso sí, como antesala al vómito. Entre una y otra punta del hilo, no poca distancia y experiencia.

La poética de Roldán puede resumirse en estos términos: *Unos escriben versos como armas de combate, / otros como si solo la belleza de la palabra importara, / y algunos, en fin, creen / que estructurar un poema es componer un jeroglífico. / Insensatos... / A los primeros les quitará razón el tiempo, / a los segundos la propia palabra, / y a los terceros el aburrimiento. / Pues el mundo gira, / el instante pasa / y todo lo que no sustenta la tierra (y da felicidad) / es como si no hubiera existido.*

Tales declaraciones facilitan —buen acuerdo hacerlas— la comunicación y la manera de encajar a quien las pronuncia. En otro sitio, se dice que es *dudosa la luz, / inane la esperanza, / maleable el humano*. Desde sus comienzos, este poeta gustó de manifestarse más por medio de ideas que de sensaciones, y, por tanto, más hacia adentro que hacia el exterior, en línea atendida y consecuente al rechazo de las tres posiciones a que anteriormente aludíamos. Su mundo expresivo le lleva al ensimismamiento. O viceversa. Hasta el punto que las reflexiones, en trance de madurez —reflexiones vividas— se concretan a menudo en un *tú*, que es un *yo* desdoblado, como en gesto de pudor, o en un aire sentencioso donde persiste la naturalidad. La luz indirecta, de pantalla

en la noche, es la que mejor corresponde a esta clase de poesía.

Pero ahí no se agotan los ángulos de ella. Hay otro, que a mí me interesa especialmente: el que tiene por fondo lo cotidiano, quiero decir su aspecto entrañable, íntimo, veraz y emotivo. El epitafio a la madre es un excelente verbigracia: *A ti, pues, pasaste por el mundo / con manso corazón y generosa mano, / vayan estas palabras rebeldes que, sin lágrimas, / triste porque no estás y alegre por tu ejemplo, / hasta tu tumba traigo y las esparzo / entre las hierbas altas, petunias, alhelies, / en este atardecer definitivo / tan hermoso y tan claro como tu vida, madre.* El poema de amor a la esposa, que se funda en una situación muy real, y concluye así: *habrá otra mujer, la ha habido siempre, trajinando constante en el fuego, en la vida, en la cocina, / y otro varón, al lado opuesto de la casa / (mientras en algún sitio la luz sigue encendida), escribiendo, escribiendo un eterno poema de amor que jamás se termine de escribir...*

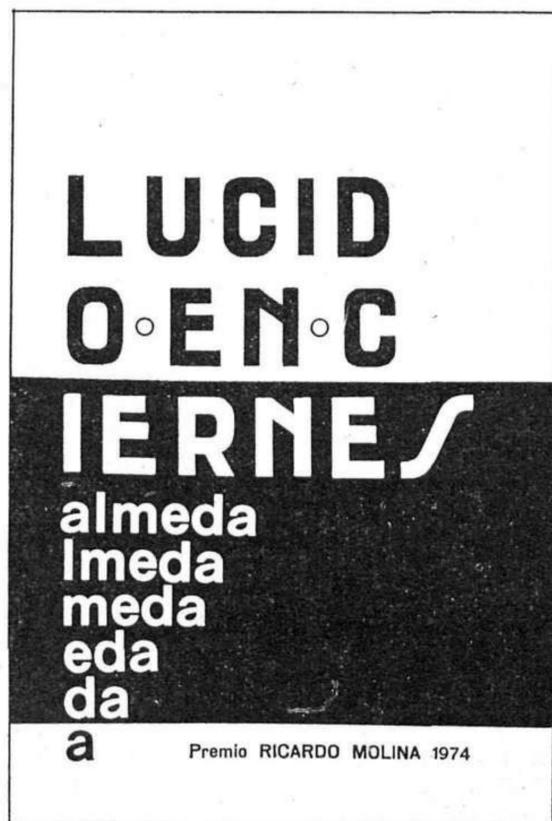
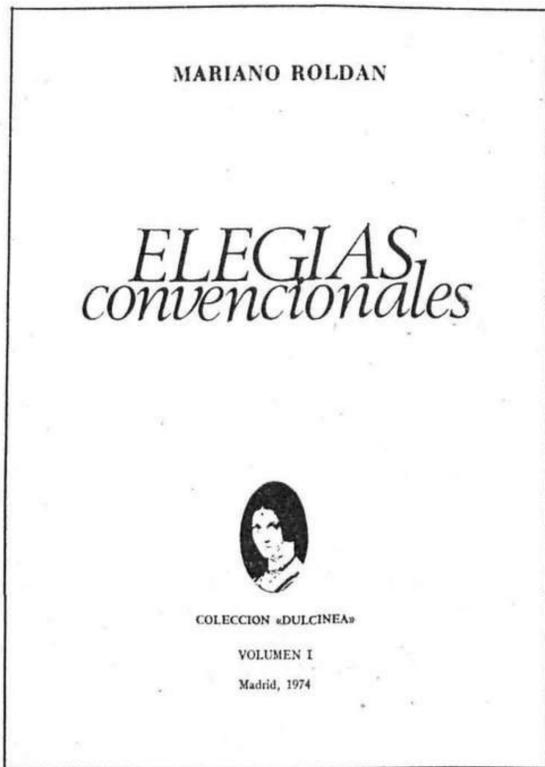
En una tercera oscilación de su poesía, Mariano Roldán toma el tema de Picasso, el de Neruda o el de Penélope, y entonces construye con solemnidad y con un mayor cuidado de la palabra misma, de su brillo y acento retórico, sobre todo en el ejemplo del pintor andaluz: *¡Vénganos / el tu reino / de la restauración de cada día, / de la renovación personal de la piel, / del siempre estar de acuerdo con la tierra / y en guerra con nosotros, semidiós serpentino!*

Ocurre, en afortunadas ocasiones, que un poeta resume sus vertientes en una sola pieza. Me aventuro a señalar que en *Curso de Ariadna* ocurre exactamente así. Roldán deja aparte cualquier tentación prosaísta; deja aparte también el aforismo vivencial para entregarse de forma plena, rigurosa y dramática (rigurosa, aunque el fragmento cuarto alterne la rima y el verso blanco) al asunto y el problema de la creación artística y la vida: *Ayuda. Pido ayuda. Ya no hay nadie. / Derrotadas palabras aún llamean. / Centellas son de pensamiento. Abrasan. / Al rojo vivo está la nada ahora / y víctima yo soy de este incendio / callado, que anticipa el de la muerte.*

La contera de *Elegías convencionales* muestra, pues, una intensidad sustanciosa, como resumen apasionado e iluminado de la situación en que se encuentra quien las ha escrito. Lejos queda el lema de la sencillez sin más. Porque vivir se encarga de complicarlo.

Dos poetas, muy distintos, en la órbita de Córdoba. Pero no precisamente locales.

LUIS JIMENEZ MARTOS



tur), Anibal Núñez (entre el despiste, lo publicitario y los poemas del corazón), Antonio Colinas (entre el despiste y la imaginación certera), José Luis Jover (de entre los más despistados), Jenaro Talens (en la excesiva clarividencia poética), Guillermo Carnero (o el complicado despiste por autosuficiencia + kultur), Jaime Siles (el acierto o la genialidad del prodigio). Todos ellos nacidos entre 1939 y 1951—de aquí su «poscontemporaneidad», defendida por Batlló y teorizada por Bousño en su Teoría de la expresión poética—y jovialmente designados «a dedo», según informa con franqueza el editor, a quien sólo reprocharé el no haberse preocupado excesivamente de corregir erratas.

Así que, si usted quiere comprobar lo «despistada» que anda esta última generación de poetas, no tiene más que pagar 280 pesetas, que en el peor de los casos estarán bien pagadas. Y si es usted asiduo lector del género y conoce la anterior Antología de la nueva poesía española (tan bien preparada, ideada y presentada por el mismo editor y tan preclara y sustanciosa en su contenido, por lo general), coincidirá conmigo en lo del «despiste», por otra parte tan extendido y generalizado en nuestra existencia-siglo XX. E incluso observará, con ligero esfuerzo memorístico, que los tres poetas seleccionados en ambas antologías—Montalbán, Ullán y Gimferrer—no han hecho sino descender a las profundas simas de su individualismo, tan pronto precoz en uno—Ullán—como ingenuamente en otro—Vázquez Montalbán—y regionalista en el tercero.

Todos o casi todos ellos son desarraigados de la poesía, que, admitiendo la contradicción—una de sus gloriosas grandes contradicciones—, no dejan, sin embargo, de practicar. Mantienen al poema como a algo inútil, originariamente reniegan del lenguaje o lo extravaloran, lo deforman, lo maltratan y lo vician, haciéndose portavoces seudopopulares de nuestra civilización. Y, a pesar de ello, no dejan de escribir, y no dejan de hablar, intentar, probar una vez más. Se despistan huyendo de su aturullamiento, del propio despiste. Se complican. En su intento por hallar algo—¡oh el hallazgo!—, los «poscontemporáneos» deambulan por los más diversos vericuetos de la expresión: desde el terreno social (a imagen y semejanza de aquella «poesía social» de posguerra) hasta el inhumano collage de corte snob—vean cómo me empeño en emularles—o ambiente beat. ¡Pues vaya un espíritu contradictor, innovador y revolucionario! Señores, por favor, ¿dónde está su hallazgo? ¿O es que acaso es necesario consultar la bibliografía citada? ¿O es que las «cosas» del corazón sólo se entienden con una buena kultur?

Hay quien confunde la frescura poética con la ventolera prosaica, y lo mantengo una y mil veces, señores, por mucho materialismo y era estúpida que me pretexten. Y añado: hay destrucciones que no tienen sentido. Claro que, si tengo que escoger entre éstos y los que aburridamente siguen escribiendo como Gabriel y Galán, me quedo con los primeros; al menos, ellos han hecho un esfuerzo por reconocerse la voz.

Y hay esperanza.

F. TORRES

ESTUDIOS LITERARIOS



MIGUEL J. FLYS: *Tres poemas de Dámaso Alonso*. Biblioteca Universitaria Gredos. Editorial Gredos, Madrid, 1974; 152 págs.

Ultimamente, el Dámaso Alonso crítico y el Dámaso Alonso poeta interesan para la exégesis, para el comentario, para el desentrañamiento. Y no es otra cosa que el grupo poético del Veintisiete (y el grupo del Veintisiete no sólo es Lorca) se encuentra «en alza». Ahí están, casi a la vez, los libros de Andrew Debicki sobre Dámaso y Guillén, respectivamente. Casaldüero acaba de reeditar su antiguo libro sobre el autor de *Cántico*, ampliado con anotaciones a *Aire Nuestro* (otro «Guillén» de inmediata aparición en la Colección «Ensayos Planeta», que codirige Antonio Prieto), y se edita a Altolaguirre, la poesía completa de Cernuda. Son noticia «Litoral» y Alberti; y *Visperas del gozo* nos trae ecos redivivos de una prosa proustiana, la de uno de los mejores traductores del francés, que fue Pedro Salinas. Y ¿para cuándo la reivindicación del teatro de Alberti, por ejemplo, o la reedición de *El desnudo impecable* de Salinas, por citar otro ejemplo? Pero, de todas maneras, el grupo poético del Veintisiete está realmente «en alza».

Los precedentes de este libro de M. J. Flys son otros trabajos del propio autor, donde la denominación de «existencialista» de Dámaso poeta y la adjetivación de su poesía como humanista, antirretórica, íntima y espiritual se subrayan (hago alusión, por una parte, al libro de Editorial Gredos *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, y por otra, al artículo «Realismo y realidad en la poesía de Dámaso Alonso», aparecido en *Prohemio*, II, 2 septiembre de 1971). Porque el profesor Flys (de la Universidad de Bowling Green, Ohio) ha sabido usar de todo el profundo conocimiento que estos trabajos le han prestado de los libros poéticos de don Alonso para emprender los tres magníficos comentarios estilísticos de otros tantos poemas que componen este libro que comentario.

Tres poemas separados en la cronología de su composición por varios años de uno al otro (tres jalones en la trayectoria poética damasiana), pero unidos por la misma preocupación del autor (existencial) por el destino del hombre y su misterio: «Mañana lenta», poema juvenil aparecido en 1923 en «Horizonte. Revista de

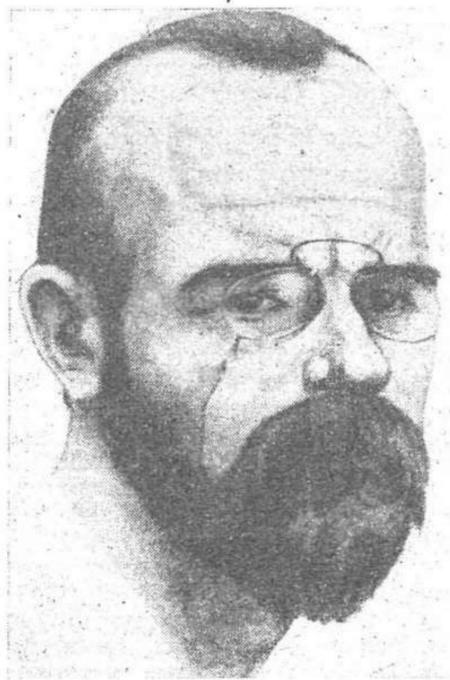
Valoración» y recogido posteriormente en el volumen *Oscuro noticia* del año 44 («Mañana lenta, / cielo azul, / campo verde, / tierra vinariaga. / Y tú, mañana, que me llevas. / Carreta / demasiado lenta, / carreta / demasiado llena / de mi hierba nueva, / temblorosa y fresca, / que ha de llegar—sin darme cuenta / seca, / sin saber cómo / seca»), donde a pesar de su creación temprana «sorprende ya lo mismo—escribe Flys—su habilidad de manejar los elementos expresivos de un poema (rima, ritmo, distribución de los versos, imágenes) como su intuición del gran problema existencial que va a determinar gran parte de la obra poética de toda su vida» (páginas 22-23). Y efectivamente, en 1943, veinte años después de «Mañana lenta», M. J. Flys encuentra esa misma interrogante—más amarga tal vez—en el análisis de «Mujer con alcuza», el poema central de *Hijos de la ira* y uno de los más importantes de la poética damasiana—donde a través de los tres planos detectados por el crítico, el real, el simbólico, el alegórico, se hacen calas en el punto—importantísimo—de la versificación, de la reiteración y del ritmo para comprobar de paso ese ajuste tan herméticamente conseguido por el poeta entre su significado y sus elementos formales que caracterizan muy especialmente el lenguaje poético damasiano, desmontando todas las piezas—estrofa a estrofa—que ratifiquen aquella apreciación global que L. F. Vivanco formuló de este poema: «Un poema como *Mujer con alcuza* basta para cimentar la grandeza de un poeta.» El tercer momento de este «tríptico de comentarios» es otro prodigioso poema de don Alonso («Ha debido pasar mucho tiempo, amigos míos, mucho tiempo / desde que yo me senté aquí en la orilla, a orillas / de esta tristeza, de este / río al que le llamaban Dámaso, digo Carlos»). «A un río le llamaban Carlos», que escribiera en 1954, donde Flys analiza la nueva versión y las nuevas connotaciones que la vieja alegoría vida = río, de tan larga trayectoria por toda la poesía española, adquiere en esta ocasión.

Si en «Mujer con alcuza» las digresiones al análisis métrico del poema denunciaban una agudeza poco común en el análisis de punto tan arduo en cualquier poema actual, donde el versolibrismo y la especial rítmica de la composición son fundamentales a la hora de calibrar el poema, las notas a la versificación de este tercer poema, descubriendo su base de grupos alejandrinos (a diferencia del análisis que del mismo poema y del mismo aspecto ha hecho López Estrada), nos ratifican en la validez de estos comentarios debidos a un excelente conocedor de la poesía de Alonso.

GREGORIO TORRES NEBRERA

G. GULLÓN, A. GULLÓN y AA. VV.: *Teoría de la novela*. Taurus. Madrid, 1974; 314 págs.

En gran medida es cierta la afirmación que abre el libro que comento: «Los críticos de lengua española no se han interesado gran cosa por los problemas teóricos de la novela» (p. 13), aun-



Leopoldo Alas «Clarín»

que a continuación se añade: «No es mucho lo que a éstos se debe, pero sí bastante más de lo que generalmente se cree.» Si debiéramos juzgar las aportaciones de la crítica española a la teoría de la novela por el panorama y antología que nos ofrecen Germán Gullón y Agnes Gullón, la visión de conjunto resultaría mucho más pobre de lo que es en realidad. Hay que admitir, aunque pese, que la teoría de la novela no ha avanzado mucho en la crítica hispana, que muchas veces ha asimilado, cuando las ha asimilado, aportaciones del New-Criticism, el formalismo y el neoformalismo, el estructuralismo o la sociología de la literatura, sin encuadrarlas en una madurez de respuesta y discernimiento. Pero hay hecho mucho más de lo que los antólogos presentan y citan en su brevísima introducción, sin que esto quede justificado desde una bibliografía final que no es crítica.

Creo que la desmesura del propósito (presentar una teoría de la novela en sus textos) explica el que no puedan conseguirse los resultados apetecibles, pues es difícil justificar desde criterios de valor los textos que deben entrar o no deben entrar en este panorama y aunque pienso que todos los que están deben estar, son muchos los que deberían estar y no están. De este modo no habría parcelas de tan amplia importancia, como la sociología de la novela, sin cubrir o cubiertas en este caso solamente por un texto de Alejo Carpentier: «Papel social del novelista». No hay mucho, pero hay más; aunque no es este lugar para un rosario de citas, estoy pensando en Teoría y praxis de la novela, de Juan Ignacio Ferreras, de agudas y claras puntualizaciones, algún texto de F. Ayala, etc. No se me oculta que éste es fácil reproche a todo libro antológico, pero en este caso se justifica porque el que comento responde a un punto de partida al que me refería en las primeras líneas.

Me sorprende que la antología no recoja ningún texto de «Clarín», a quien debemos bastante más que los Solos, y lúcidas páginas sobre Galdós. Son muy superiores las aportaciones de Leopoldo Alas a una teoría de la novela que las de Galdós, aunque se haya preferido a éste; baste re-

cordar el estudio «El lenguaje narrativo», como justificación de lo que digo.

Entre las ausencias, quiero destacar la de C. Pérez Gallego, que, en abundantes artículos y en libro (Morfonovelística), hace aportaciones de primera importancia a la teoría de la novela en un intento lúcido de conjugar estructuralismo, formalismo y sociología.

Decía anteriormente que todos los textos incluidos están, en general bien incluidos y es éste mérito indiscutible y muy estimable de Germán Gullón y Agnes Gullón. Estudios como el de Benet sobre la inspiración y el estilo, el excelente de F. Yndurain sobre la novela desde la segunda persona o el de Livingstone sobre el problema de la forma de la novela son suficientes para poner en entredicho la ausencia de preocupaciones teóricas por la novela. El resto de los textos viene a apoyar mi idea, aunque hay que reconocer un peso de calidad más que de cantidad, sobre todo si comparamos con la crítica de poesía.

La Teoría de la novela va a tener, a mi juicio, un valor fundamental, servir de acicate para continuar la indagación y ojalá sean los mismos autores de esta antología los que nos la brinden en futuras nuevas aportaciones que vengan a completar el panorama.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE



MAO TSE-TUNG: Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1974; 59 págs.

El arte y el poder han ido unas veces estrechamente aunados; otras, hostilmente divididos. Quizá haya dominado más el rencor que la alianza. El artista ha solido mirar con ojo más puro que el político o se ha negado a adoptar una postura servil ante el poder. La tesis que Mao Tse-Tung defiende—en su doble condición de artista y de político—es que el arte es, ante todo, servicio revolucionario para el pueblo. «Lo que exigimos—dice—es la unidad de la política y el arte, la unidad del contenido y la forma, la unidad del contenido político revolucionario y el más alto grado posible de perfección de la forma artística. Por progresista que sea en lo político, una obra de arte que no tenga valor artístico carecerá de fuerza. Por

eso nos oponemos, tanto a las obras artísticas con puntos de vista políticos erróneos, como a la creación de obras al "estilo de cartel y consigna", obras acertadas en su punto de vista político pero carentes de fuerza artística. En el problema del arte y la literatura tenemos que sostener una lucha en dos frentes» (páginas 45-46).

El problema es delicado y tendrá siempre partidarios en uno y otro campo. ¿Es lícito hacer un arte para exquisitos olvidando de plano a la gran mayoría silenciosa? En nuestra lengua, Blas de Otero ha replicado a Juan Ramón Jiménez dedicando su obra «a la inmensa mayoría». Pero el poeta de Moguer repudió, en carta a José Luis Cano, su propia leyenda—«a la minoría siempre»—hasta puntualizar: «Y aunque se ha dicho de mi torre de marfil, yo siempre me reí de ella y hace ya mucho tiempo que dije, como definición estética mía, "azotea abierta". Alto y para todos.» ¿Cómo conciliar al genio—un tanto imprevisible—con una línea de partido? ¿Puede el artista proponerse a su público? ¿Hasta qué punto debe o puede cercenar su propia genialidad para ponerse—humildemente—a los pies del pueblo?

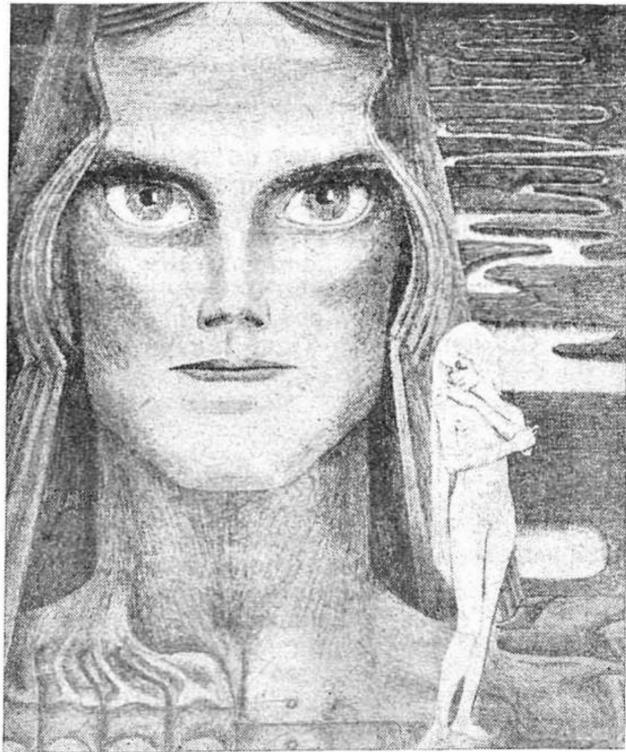
Mao siente que es posible, que es imperativo aunar la calidad con la comprensión para la mayoría. En el foro de Yenán, celebrado en 1942, se abordaron con rigor suficiente estas aporías. El arte chino del momento debía servir a la causa, y Mao se pro-

nunciaba enérgicamente contra un arte descomprometido y burgués, contra defectos tales como «idealismo, dogmatismo, ilusiones, palabrería, desdén hacia la práctica y divorcio de las masas, todo lo cual requiere una efectiva y seria campaña de rectificación.»

Siempre que se plantea este problema ancestral se desemboca en la misma pregunta: ¿Hay que elevar al pueblo o hay que popularizar al arte? La visión de Mao sobre este punto es sorprendentemente nítida y cabe resumirla en esta frase: «El pueblo demanda popularización y luego elevación, pide elevación mes tras mes y año tras año» (página 32). Pero ¿quién es ese pueblo? ¿A quién debe servir—en definitiva—el arte revolucionario? A los obreros, a los campesinos, a los soldados y a la pequeña burguesía urbana, responde Mao. Ellos constituyen en esa época—año 42—el 90 por ciento de la población china. (Lenin había subrayado ya en 1905, refiriéndose a la literatura proletaria: «Será una literatura libre, porque servirá no a damiselas hastiadas de todo, no a los "diez mil de arriba", cargados de aburrimiento y de grasa, sino a millones y decenas de millones de trabajadores, que son la flor y nata del país, su fuerza, su futuro» (Cit. en página 17, nota).

En el pueblo—subraya el dirigente chino—está el manantial de toda obra artística, el origen, la fuente, «la única posible, no puede haber otra». «El arte y la literatura revolucionarios son producto del reflejo de la vida del pueblo en el cerebro de los artistas y escritores revolucionarios» (página 28).

JOSE MARIA BERMEJO



JACQUES RIGAUT: Agencia general del suicidio, seguido de un ensayo de André Breton. Editorial Anagrama, Barcelona, 1974; 40 págs. Ø 10 x 17,5 Ø.

La evidencia de la importancia del surrealismo en la cultura de nuestro tiempo es cada día más clara. Y no sólo porque el surrealismo sea, cronológicamente, de nuestro tiempo, sino porque, deshecho como movimiento organizado, su influencia pervive hasta ser de todo punto imprescindible analizar sus consecuencias de cara a obtener una indagación precisa de gran parte de la obra de los más importantes creadores de los últimos cincuenta años.

Aglutinados bajo la mano de André Breton, se sumaron al movimiento surrealista figuras de capital importancia en nuestra

cultura. De Aragón a Char, de Max Ernst a Luis Buñuel, de Paul Eluard a Benjamín Péret, de Antonin Artaud a Eric Satie. Contrarios ellos mismos a que se les considere como creadores de algo que sabían perteneciente al pensamiento humano desde siempre, los surrealistas establecieron las bases de una revolución cuyos frutos aún se recogen y deberán recogerse todavía en el futuro.

Uno de los surrealistas menos conocidos, nunca citado junto a sus compañeros de aventura, es Jacques Rigaut. Muerto en 1929, sin ocasión de ver las más graves desavenencias del grupo, Rigaut es un claro ejemplo de la peripecia vital surrealista.

En el brevísimo volumen que comento, las palabras de Rigaut nos ponen en contacto con una mente sumida en el pleno ser surrealista. Aún no se han planteado los graves problemas surgidos de las coherentes tomas de posición política que tanto trabajo le costó al surrealismo—a los miembros del movimiento que las adaptaron—unir a sus primeros postulados ético-estéticos. Rigaut se plantea el problema de morir o no morir. Hay una disyuntiva del existir que acabará por resolverse en la muerte. Una muerte «de mi tamaño, de mi imagen, de mi medida». Rigaut acepta la vida al tiempo que piensa abandonarla. Se siente muerto a la vez que el deseo le hace aceptar la vida y comprender los actos en función de ese deseo, «todo lo que un hombre posee». Rigaut acabará por darse muerte tras resolver largamente su disputa interior.

Es Jacques Rigaut una parte más de la singular aventura surrealista. Un nuevo dato que permite calibrar, cada vez con más adecuada perspectiva, la incidencia decisiva del surrealismo en la cultura de nuestro siglo.

LUIS SUÑEN



RAFAEL LAPESA: Introducción a los estudios literarios. Ediciones Cátedra. Madrid, 1974; 202 págs.

Ediciones Cátedra, en esta colección de crítica literaria, desarrolla un doble propósito: aparte de alguna que otra obra de edición original, a), la traducción y puesta en circulación de importantes textos críticos surgidos en lenguas foráneas; b), reediciones de títulos que han gozado en ocasiones anteriores del favor del público lector: los volúmenes de Fernando Lázaro Estilo barroco y personalidad creadora y Cómo se comenta un texto literario; Introducción a la novela contemporánea, de A. Amorós, y esta Introducción a los estudios literarios, del profesor Lapesa. Todos ellos aparecidos años ha en Ediciones Anaya.

El libro de Rafael Lapesa es un conjunto de datos, definiciones y conceptos tan básicos como útiles, que varias promociones de

ROBERT ESCARPIT Y OTROS: *Hacia una sociología del hecho literario*. Edicusa, Madrid, 1974; 318 págs. Ø13,5x21Ø.

En el panorama más bien desolado de la sociología literaria española (cfr. José-Carlos Mainer, «Sociología de la literatura en España», en *Sistema 1. Revista de Ciencias Sociales*, Madrid, Instituto de Técnicas Sociales, enero de 1973, págs. 69-80); la aparición de un libro como el de Escarpit, recientemente editado por Cuadernos para el Diálogo, constituye, de alguna manera, un acontecimiento.

Publicado originariamente en francés con el título de *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature* (Paris, Flammarion, 1970, 315 págs.), el volumen, editado bajo la dirección de Robert Escarpit, reúne trabajos del propio editor y de Charles Bouazis, Jacques Dubois, Robert Estivals, Gilbert Mury, Pierre Orecchioni, Nicole Robin, Henry Zalamsky, a más de algunos «documentos» y una apreciable bibliografía.

Las fechas de las ediciones pueden llamar a engaño. A disiparlo se endereza la nota 47 del primer artículo de Escarpit (y del libro: «Lo literario y lo social»), que, después de citar a Barthes, dice a la letra: «Solamente hemos citado en este capítulo *Le degré zéro de l'écriture*, que data de 1953, porque los artículos que constituyen esta compilación son contemporáneos de nuestras primeras reflexiones y constituyen una "base de partida" común..., etc.». Si situamos «las primeras reflexiones» de Escarpit hacia 1958 (fecha de aparición de sus primeros textos de importancia sobre

el tema), veremos (quizá con rubor), la distancia real que separa el desarrollo de la sociología de la literatura francesa (por citar el ejemplo de que hablamos) de la española. Pero basta de cronologías.

El *Avant-propos* de la edición francesa (prefacio de la castellana), debido sin duda al propio Escarpit, trataba de historiar el desarrollo de la llamada «escuela bordalesa» de sociología de la literatura (que, desde 1958 y en el seno de la Universidad de Burdeos, viene realizando una prolífica e importantísima labor en este terreno), para concluir con el siguiente párrafo: «Los miembros del equipo de Burdeos llegan de todos los horizontes: hay entre ellos positivistas y marxistas, hay sartrianos, goldmanianos y barthianos. El debate entre tendencias no concluye jamás. Su formación intelectual es también diversa: hay especialistas en literatura, en lingüística, en historia, en sociología, en psicología, en economía. Cada uno de ellos estudia las disciplinas y las técnicas de los demás. El trabajo interdisciplinario se realiza al nivel de los individuos y del equipo simultáneamente. El libro que presentamos ha querido representar esta diversidad. Se hallarán en él elementos de polémica y contradicciones que, en nuestra opinión, no hacen sino enriquecer su contenido. Lo que proponemos es una investigación viva, con todo lo que la vida puede comportar de incertidumbre, pero también de fuerza y autenticidad».

Unidad y diversidad son, justamente, las notas distintivas del volumen. La unidad nace con fuerza manifiesta del pensamiento del propio Escarpit sobre lo que debe ser la sociología de la literatura. La diver-

sidad, de las diferentes tendencias o posiciones de los que son, de alguna manera, sus discípulos. En este sentido, el artículo inicial de la obra, ya citado («Lo literario y lo social») es, a la vez, programa y compendio de todo el libro.

Escarpit comienza por tratar de delimitar el concepto de literatura desde una triple perspectiva (la de la teoría literaria, la de la historia de la literatura, la de la crítica), constatando la dificultad de la empresa; pero también la existencia de una especificidad literaria que, puntualmente, se manifiesta en los siguientes aspectos: «1. La literatura difiere de las artes en que es a la vez cosa y significación; 2. En nuestra sociedad, la literatura se caracteriza por una adecuación o confrontación, más allá del lenguaje con una forma institucional y una libertad de escribir; 3. La literatura se compone de obras que organizan lo imaginario según estructuras homológicas a las estructuras sociales de la situación histórica». Estas tres notas, según apunta el propio autor, se refieren a la literatura como a algo «que es hecho», pero no como a algo que es percibido. Sin embargo, el pensamiento de Escarpit parte del supuesto básico de que «la literatura no es tal más que en cuanto es leída». Tal supuesto (que podría discutirse) tiene una consecuencia innegable: la literatura en nuestra época se caracteriza por un modo de comunicación particular que es el libro. Esta evidencia, sin embargo, está lejos de resolver el problema: aunque Escarpit no lo diga explícitamente, hay que considerar que el libro no es sólo un modo de comunicación de la literatura. Por ello el autor acude a una cuarta nota

universitarios habíamos conocido, aprendido, resumido, en nuestros comienzos, porque proporciona una clarísima y pedagógica visión panorámica de todas aquellas disciplinas que posteriormente íbamos a ampliar a través de textos muy diversos, a veces abstrusos en extremo, que nos hacían hechar de menos la clarivi-

dencia, la virtud pedagógica (su cualidad—creo yo—más destacada) de páginas como éstas de Lapesa. (Los que hemos frecuentado sus clases en la Facultad sabemos de esa sencillez en la exposición, profundidad en el concepto, aunados con la más apetecida claridad, que definen sin ambages a un maestro.)

Aun siendo un manual breve, nada que sea esencial está ausente de sus páginas, aunque sea sólo el rápido—pero certero—esbozo. Las bases de *Estética y Estilística* de los primeros capítulos («El arte y la literatura», «Lo bello y otras nociones estéticas», «Creación y tradición literarias», «El lenguaje literario», «El len-

guaje figurado», «El lenguaje poético», «Estilística») se continúan con un amplio apartado sobre métrica (siete capítulos), inexcusable para toda iniciación en este terreno nada ancilar del análisis poético (frente a lo que—tópica—pueda pensarse) para pasar en la tercera parte del libro (nueve capítulos) al espinoso tema de los géneros literarios y su teorización: definición (épica, lírica, dramática), más variantes (epopeya, poemas épico-cultos, poemas épico-didácticos, lírica culta, lírica popular, sus interacciones, géneros mayores y menores del teatro). Su síntesis de proceso histórico. La ardua teorización de la novela (mezcla y enfrentamiento de idealismo y realismo, clases de novela—ilusionista y propiamente realista, ya sea novela psicológica o novela de costumbres—, sus orígenes y evolución hasta el siglo XVII, su proceso de transformación a partir del Neoclasicismo, para acabar con un breve apartado sobre el cuento y otras formas novelísticas menores). Los capítulos obligados y acostumbrados en libros de este tipo sobre la didáctica, la crítica, la historia, el periodismo y la oratoria cierran esta Introducción a los estudios literarios. El hecho de que el autor no haya vuelto sobre ella en esta reaparición explica el que algunos puntos—nuevas perspectivas descubiertas y puestas ya en juego por los estudios literarios, como la *Sociología del Hecho Literario*—no aparezcan ni mencionados en la obra. De todas maneras, el libro sigue vigente. Por eso, bien venida su nueva salida para guía de nuevos lectores interesados.

GREGORIO TORRES NEBRERA

RESEÑA

de literatura,
arte
y espectáculos

HA PUBLICADO EN SU NUMERO 78 (SEPTIEMBRE-OCTUBRE):

Panorama narrativo USA 73-74.

«Si te dicen que caí».

«Grandeur nature».

«El coraje de un pueblo».

«Portier de nuit».

Joan Miró: Audacias de una retrospectiva.

PUBLICARA EN SU NUMERO 79 (NOVIEMBRE):

Música: A. Schönberg y Ch. Ives: 1874-1974.

«El recurso del método».

Onneti y sus cuentos.

«Zardoz», de J. Boorman.

«Bananas», de W. Allen.

«Tirano Banderas».

Festival de cine de San Sebastián.

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

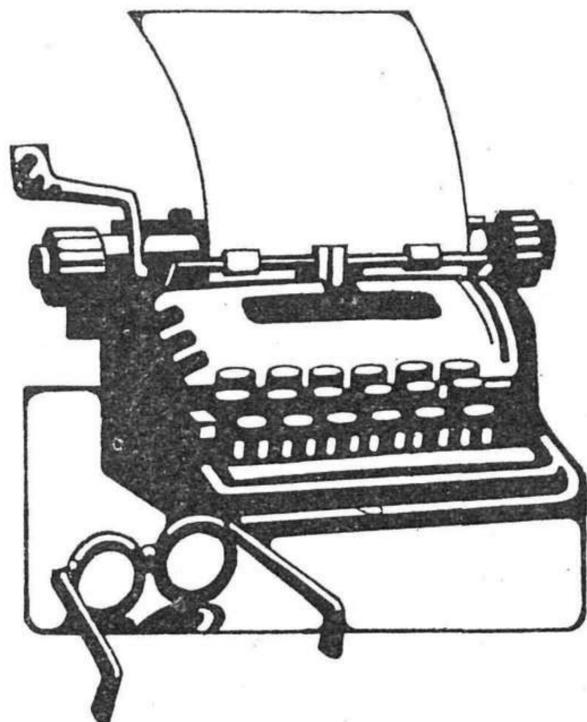
Redacción: Pablo Aranda, 3 - Madrid-6 - Teléfono 262 49 30

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

Número suelto: 50 ptas.

de la especificidad literaria, emparentada, a través de Julia Kristeva, con los semióticos soviéticos, el concepto de la entropía, la múltiple probabilidad de sentido que distinguiría a la literatura de otros discursos y que Escarpit resume diciendo: «Es literaria la obra que posee una determinada aptitud o receptividad para la traición, una disponibilidad tal que resulta posible, sin que deje de ser ella misma, hacerle decir en otra situación histórica otra cosa de lo que ha dicho de modo manifiesto en su situación original». Al expresar así el concepto, Escarpit, en rigor, está optando por una de las dos posibilidades de la sociología literaria que él mismo indica (estudio de la literatura en la sociedad o estudio de la sociedad en la literatura): en efecto, desde el punto de vista de esa cuarta nota distintiva lo que cobra relevancia es la lectura de una obra (sus efectos, su aceptación, su interpretación) en tal o cual sociedad, pero no el análisis de tal o cual obra en cuanto producto de una sociedad determinada.

Sin embargo, Escarpit no desdeña otras posibilidades: su artículo, que concluye proponiendo una posible tripartición de los estudios de sociología literaria (una sociología del libro, una psicología de la lectura, una sociología de la obra literaria), afirma también la necesidad de un «arsenal metodológico muy flexible, cuyas dos armas fundamentales serían el análisis estructural o dialéctico para el estudio de lo particular y el aprovechamiento de las técnicas estadísticas para el estudio de lo múltiple», y finaliza aseverando que «ahora es necesario que los equipos se documenten, se diversifiquen y se de-



finan los unos en relación a los otros, a fin de que el cuadrículado del terreno a explorar establecido en común pueda poner de manifiesto las ignorancias, las carencias y los malentendidos».

A este programa responden, sin duda, los artículos que conforman el resto del volumen («hacia una historia sociológica de la literatura», «Hacia una crítica literaria sociológica», «La teoría de las estructuras de las obras: problemas del análisis del sistema y de la causalidad sociológica», «El estudio de los contenidos, etapa fundamental de una sociología de la litera-

tura contemporánea», «Éxito y supervivencia literarios», «Creación, consumo y producción intelectuales», «Sociología del público literario», «La lectura», «Literatura y desarrollo»), en que se explicitan, complementan o en ocasiones contradicen algunas de las afirmaciones de Escarpit, si bien su pensamiento ductor suele advertirse en el conjunto. Junto al anterior (y tal vez como representante más destacado de «la otra» manera de entender la sociología de la literatura), abundan en diversos lugares las referencias a Goldmann, poniendo así de manifiesto (aun cuando a menudo se le cite para refutarlo) la importancia creciente de su pensamiento en el ámbito de las ciencias humanas (a este respecto, y entre paréntesis, no es ociosa la lectura de un artículo reciente de J. M. Palmier, «Goldmann vivante», en *Esthétique et marxisme*, Paris, 1974, Union Générale d'Éditions, 299 págs.).

Completan el volumen una serie de documentos, entre los que cabe destacar «La definición del término literatura», de Escarpit, texto indispensable y, hasta el momento difícilmente asequible, presentado en Utrecht, en 1962, al III Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada.

Así, pues, el volumen editado en España por Cuadernos para el Diálogo ofrece una muy interesante introducción a uno de los caminos más fructíferos de la actual sociología literaria, introducción cuya (mínima) parcialidad se ve abundantemente sobrepasada por los méritos que reúne el libro.

LIM

CIENCIAS SOCIALES



AMANDO DE MIGUEL: *Sexo, mujer y natalidad en España*. Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974; 198 págs. Ø11 x 17,5Ø.

Ultimamente, la mujer está rompiendo las viejas arcas donde se vendía. Su condición de segundo sexo, su inferioridad social, su doble alienación, etc., han sido denunciadas por los intelectuales más comprometidos. La discordancia surge a la hora de sacar conclusiones. Cada cual arrima el ascua a su sardina, busca la trinchera más conveniente para situarse mejor en la polémica. Amando de Miguel recoge las

posturas más dispares para, a través de ellas, darnos su óptica personal sobre el tema. Asistimos a lo largo de todo el libro a una constante ridiculización de las ideas trasnochadas. Sin embargo, no se trata de un ensayo teorizador sobre la mujer. Late un anhelo de realidad en todas sus páginas. Son los propios datos concretos los que marcan el alcance sociológico que tienen, para Amando de Miguel, todos estos problemas en la vida española. Tampoco necesita recurrir a presupuestos más o menos ideológicos. «Yo me he propuesto —escribe— registrar lo que pasa, no lo que debe pasar.» Al fin y al cabo, es la verdad real la que deshace siempre todas las mitologías. Así, contrariamente a lo que podríamos deducir si nos guiáramos por las respuestas estereotipadas de la mayoría de la población respecto al control de la natalidad en España, el autor ha llegado a resultados positivos. La natalidad ha disminuido en relación con el número de matrimonios en los últimos años. Los datos tienen voz. Son más fiables que los argumentos convencionales erigidos en presunta defensa de la moral tradicional, de lo que «siempre ha sido así». «Importa poco —escribe de Miguel— que el siempre sea relativo, un cómodo expediente, a veces, que sustituye a la investigación de la realidad. Lo que el autor realiza es una sociología de testimonio.»

El contenido del libro gira en torno del título. Aportaciones al

estudio del trabajo de la mujer en España, los condicionamientos sociales de la fecundidad, la educación sexual, la crisis de la pareja, la liberación de la mujer en un plano de igualdad con el hombre. Existe un *Women's Lib* a la española que busca su realización como persona, una ruptura recuperable con el mito del «eterno femenino», de la esposa encerrada en la casa encendida. Pero el problema surge acerca de la forma de realizarse la liberación dentro de una estructura machista. Aranguren plantea muy bien la disyuntiva: erotización o politización, como dos postulados que se excluyen. Amando de Miguel es el autor del justo medio. Sin pasar por alto que la erotización presupone una forma sutil de alienación, así como su irrupción en el mundo del trabajo una explotación de su mano de obra barata en consonancia con los intereses del neocapitalismo, sin embargo ve positiva esta salida a la calle, ya que supone cierta culturalización de la mujer, «en una circunstancia en que el atraso educativo de la mujer es uno de los elementos clave del reaccionarismo dominante». De todas formas, en España, se acepte o no, los hechos van muy por delante de las convicciones.

El último capítulo reviste especial importancia porque se ocupa de resumir las polémicas sobre el «crecimiento cero». Algunos autores proponen reducir la producción, una vez rebasado cierto nivel, a partir del cual se

convierte en un fin en sí misma. Otro tanto sucedería con la natalidad, reducida a suplir las defunciones. En estos autores —entre los que cabría incluir a Amando de Miguel— late cierto malthusianismo camuflado de teoría moderna. La falacia de todo esto resulta de que el crecimiento, a la vez que agudiza sus contradicciones, es connatural al capitalismo.

AVELINO LUENGO VICENTE



FELICIANO BLÁZQUEZ: *Ideario de Hélder Câmara*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1974; 232 páginas. Ø12 x 18Ø.

¿Quién no conoce la figura de Hélder Câmara, el arzobispo de Recife, en el Nordeste brasileño?

EZEQUIEL G. DÍAZ-LLANOS: *Portugal en la encrucijada*. Ediciones del Centro, Madrid, 1974; 239 págs. Ø13,5x21Ø.

Parece tratarse de un libro al que cogió el toro de los acontecimientos. Arranca en directo, sin prólogo ni introducción ni nada que se le parezca. En cambio, tenemos un «Epílogo: Intervención directa del Ejército», que costa de treinta páginas. En realidad, es un epílogo-añadido más que un epílogo-conclusiones-previstas. A pesar de estar fechada la obra al final de este epílogo con un «Madrid, Lisboa, Amsterdam 1974». La bibliografía y labor de hemeroteca en el libro preepílogo raramente alcanzan al propio 1973.

La estructura y contenido del libro da la sensación de que éste ha sido escrito primero y bautizado después, y el bautizo proviene más del epílogo que de lo demás. Epílogo aparte, consta de seis capítulos seguidos de notas. De no haber coincido su publicación—epilogada—con el derrumbamiento del posalazarismo, habría sido menos llamativo. Su lectura en realidad se hacía obligatoria por eso y por la anunciada «encrucijada». Pero el contenido es de lo más corriente, aunque con datos y citas interesantes, el «epílogo» yo diría que estaba ya mal enfocado y peor concebido de entrada. Se dirá que esto es fácil decirlo meses después de su publicación, mas lo cierto es que inmediatamente después del «25 de abril» los interrogantes sobre Spínola y el pretendido spinolismo eran notorios y así lo hicieron constar simples observadores.

El gran defecto es hacer sinónimo Spínola de Fuerzas Armadas, del mismo modo que yo tampoco apostaría nada ahora (dimisión de la Presidencia de la República por ese mismo Spínola)

de creer que «Movimiento de Capitanes» y Fuerzas Armadas son sinónimos. Lo peor para Portugal, aun en el supuesto de que logre evitar una guerra



civil, está por venir. Que Portugal ha renegado del salazarismo y secuelas está claro; adónde se encamina Portugal está por ver, si es que llega al final del trayecto. El momento económico, la descolonización (sobre todo de Angola) lejos de completada, el resquebrajamiento de las filas militares, la creciente radicalización de la vida portuguesa, todo ello en función de un contexto externo determinado, no auguran brillantes horizontes. La rapidez de los cambios ha dejado corto el libro. Guinea ya es independiente. Mozambique (salvo cortocircuito) está casi en vísperas de serlo. Una vez más se demuestra que la interpretación economista sin más no da la clave del devenir, al menos del inmediato.

En este sentido, el autor ha hecho un trabajo un tanto meritorio, aunque no hay que esforzarse demasiado para

comprender que Portugal es lo último de Europa, económicamente hablando. Y si España está por delante de Portugal no hay que imputarlo a las guerras de ultramar sino al mayor dinamismo de la economía española, que si en los cuarenta estaba por debajo de la portuguesa, ello se debía a nuestra guerra civil y sus secuelas. Mientras los autores no se convenzan de que Salazar nunca pasó de ser un contable (eso sí, un gran contable), demasiados espejismos del hecho económico portugués seguirán sin ser interpretados.

En cuanto a la verdadera distancia que separa España y Portugal, la historia puede responder mejor que presuntas afinidades del momento. El recientemente encarcelado Franco Nogueira, de la ultraderecha, tenía un verdadero miedo cervical al factor español, y esto lo constata el propio autor. En cuanto a que el Gobierno español «no ha considerado oportuno hasta el presente hacer uso del Tratado de Amistad y No Agresión firmado en 1939... en las crisis internas del vecino país» NO ES «quizá porque las mismas no han revestido gravedad trascendental». Con la caída de Spínola y el nuevo giro a la izquierda, digamos que la gravedad, trascendental o no, ha aumentado, pero aunque siga aumentando no creo que sea necesaria consultar ninguna bola mágica para comprender que España no puede (si es que quiere) intervenir. Puede el autor tener por seguro, y no creo que uno juegue con ello al profetismo, que si peligro externo amenaza a Portugal no provendrá esto primariamente de España; y si hay guerra civil, entonces los que luchen serán dos Portugales...

TOMAS MESTRE

«Tiene sesenta y cinco años. Ya ha labrado su propio rostro. Calvo, de aspecto frágil, pequeño y delgado, bondadoso, aunque con dejos dramáticos, y optimista siempre.» Después de este retrato físico, su estampa moral: «Arzobispo de ese cuadrilátero del hambre, como llamó Josué de Castro a ese fértil lecho de la miseria que es el Nordeste brasileño, los pobres están con él. Los ricos, inequívocamente, están en contra suya. Le han llamado «demagogo», «traidor», «subversivo» y «comunista». Pero su pasión no es otra que la de ayudar al hombre en la no fácil empresa de su liberación.» También ha sido propuesto para el Premio Nobel de la Paz por cuarta vez en este año 1974.

Claro que el hombre queda más definido por lo que hace que por lo que dice. Por eso, Feliciano Blázquez, antes de hablarnos de los discursos de este «Obispo Rojo», como le llama cariñosamente Pablo VI, nos presenta a este hombre admirable, su obsesión por los pobres y su infatigable actividad para liberarlos de la miseria. Luego las palabras serán más claras y coherentes.

El libro que comentamos es una verdadera antología de textos recogidos y ordenados por materias en las que se nos da el pensamiento de un hombre que viene a ser como «la conciencia» de su pueblo. Hélder Câmara no ha escrito apenas libros, pero ha pronunciado numerosas conferencias, ha publicado cartas pastorales y, últimamente, en 1973 fue el redactor de ese documento

estremecedor que publicaron los obispos del Nordeste brasileño con motivo del décimo aniversario de la «Pacem in terris». El libro es algo obsesivo y reiterador. A cada página nos salen los temas sociales que constituyen una verdadera obsesión del obispo suramericano: la miseria, la injusticia, el subdesarrollo, la revolución, la opresión, la no-violencia, la paz...

A pesar de ser ideas repetidas, su lectura nos sobrecoge. Y es que sabemos que no son pronunciadas de memoria o desde una mesa de despacho. Han nacido en la vida. Pero, además, nos encontramos con el estilo directo del que habla sin miedo y con claridad de la situación real de unos hombres que viven a un nivel infrahumano. Y esto lo repite en todos los tonos y en todas las partes adonde va a llevar su mensaje liberador.

Verdadero profeta, no tiene miedo a denunciar la injusticia encarnada en personas y en instituciones. Propone soluciones. Emprende viajes. Habla con oportunidad y sin ella... Podría decirse que el mismo Hélder Câmara es en sí mismo un mensaje de amor a los débiles y más desamparados de su pueblo.

Un mensaje de amor es lo más opuesto a un sistema de lucha de clases. Por eso, los que confunden el mensaje de estos hombres con el pensamiento marxista quiere decir que no han entendido ni están en actitud de entender la médula del Evangelio. Hélder Câmara clama contra la riqueza injusta, contra la opre-

sión. Pero, al mismo tiempo, es apóstol de la no-violencia. Ama la paz, lo cual no quiere decir que sea un conformista del desorden establecido. Ama a la Iglesia y a la patria, lo cual no quiere decir que esté de acuerdo con los errores eclesiásticos o civiles. «Ha leído a Marx, conoce a Freud, se considera amigo y continuador del malogrado Martín Lutero King, admira a Gandhi, está empapado del pensamiento personalista de Mounier, conoce los libros de Teilhard de Chardin y de Garaudy y, sobre todo, trata de realizar el «Manifiesto por una civilización solidaria» de Lebrét y de llevar a cabo la «Gaudium et spes» y el pensamiento de la Conferencia de Medellín.

«Este es Hélder Câmara. Un profeta que no abandona a su pueblo. La conciencia que habla cuando todos callan. La voz de los débiles. El grito del pobre.» Un hombre que actúa como piensa. En este libro se nos da, unificado su pensamiento.

RAFAEL ALFARO

HERNÁN VALDÉS: *Tejas verdes (Diario de un campo de concentración en Chile)*. Editorial Ariel. Barcelona, 1974; 174 páginas.

Existen libros ante los que los amantes fanáticos de lo sincrónico poco o nada pueden hacer, pues analizar la estructura íntima y autónoma de la obra sin relación con el contexto social y político que la origina, no dejaría de ser un divertimento más o me-

nos sofisticado. *Tejas verdes (Diario de un campo de concentración en Chile)* es un ejemplo claro de lo expuesto. Hernán Valdés, su autor, narra con sencillez y eficacia una historia moderna de terror; mas en este caso se trata de un terror absolutamente cotidiano y real, si por tal entendemos hechos constatables. Quizá sea necesario el aportar unos datos para intentar aproximarse a la realidad de la que Valdés nos habla. En Chile existen actualmente unos 200 campos de concentración que han albergado a unas 40.000 personas, y que se espera alberguen en un futuro más o menos inmediato a un total de 800.000 chilenos. El tiempo que cada una de las personas habrá de permanecer prisionera varía según los cargos o motivos supuestos por los que son detenidos. Valga a modo de ejemplo, el citar que el autor de este relato permaneció un mes sin haber sido juzgado, y por supuesto condenado, simplemente como medida preventiva. Datos distantes de una «objetividad» para los apasionados de las estadísticas, y que responden, por el contrario, al deseo de varias subjetividades, con nombres y apellidos coincidentes con los miembros de la Junta militar. Quizá sea también oportuno el citar otro dato significativo: en las últimas elecciones parlamentarias celebradas democráticamente (marzo del 73), el 44 por 100 del electorado votó por el socialismo. Si las ansias de la política represiva es, como los mismos miembros de la Junta apuntaron, «despolitizar el país», no cabe duda de que di-



chos campos de concentración tendrán trabajo suficiente.

Probablemente uno de los valores más destacables de este libro sea la lucidez expositiva del autor, quien conscientemente rehuye lo melodramático, distanciándose voluntariamente del regodeo en la crueldad. Si lo expuesto resulta aterrador, no lo es tanto por el estilo de quien lo cuenta como por las propias connotaciones terroríficas de los hechos. Dicho con otras palabras: Valdés se aleja de la damagogia subjetiva para dejar paso a la demagogia de los hechos. Torturas, palizas, ausencia de las mínimas condiciones de higiene y salubridad, todo un retablo esperpéntico de la crueldad humana en el que la gratuidad sobresa por encima de todos los males, y en el que, en definitiva, el único perdedor es el propio individuo, el concepto de hombre que una civilización necesariamente revisable ha engendrado.

Este libro debería ser calificado de «lectura obligatoria», pues quizá su lectura pueda originar reflexiones suficientes para evitar, siquiera a nivel individual, la aceptación de dramas como los que hoy y ahora sufre el pueblo chileno.

ANGEL SANCHEZ HARGUINDEY



ROBERT O. PAXTON: *La Francia de Vichy*. Noguer, Barcelona, 1974; 368 págs. Ø15,3x22,2Ø.

La serie «Historia Contemporánea», de la Editorial Noguer, nos presenta este libro que vio su edición original en Nueva York en 1972 y que lleva como subtítulo el de «Vieja guardia y nuevo orden, 1940-1944». Ya en 1954, el especialista francés Robert Aron, autor de la obra capital sobre este tema, *Histoire de Vichy*, nos decía que conviene indudablemente que el porvenir formule sus conclusiones más definitivas en torno al estudio de este período de cuatro años de la vida del

país vecino, que ha merecido, sobre todo en él, verdaderos torrentes de literatura, más o menos histórica, pigmentados con bastante frecuencia por el color pasional y partidista de sus autores, quienes, como la inmensa mayoría de periodistas y escritores actuales, han trazado sus visiones y comentarios desde una óptica comprometida, a la que pertenecen el mayor número de ellos, cuya sinceridad o autenticidad provoca en Paxton el siguiente comentario irónico estampado en la página 37 de esta versión española: «Cabe preguntarse dónde estaban los resistentes en la primera hora, tan numerosos en 1944 como los descendientes del "May Flower" en una convención de

la D. A. R. ("Daughters of American Revolution").» Queda con ello señalado que el autor norteamericano se ha propuesto un empeño bastante limpio de intención de abordar el examen de aquel lapso fundamental del pasado —relativamente reciente— de la Francia contemporánea, con la «neutralidad» —a veces teñida de sus propios prejuicios— (así afirma, en su página 163, «el refugio y la ayuda aportada a los judíos por millares de ciudadanos franceses se cuentan entre las acciones más honrosas de la resistencia»), pero en general buscando la objetividad, informada tanto por su condición de observador lejano cuanto por la caudalosa referencia bibliográfica que exhibe

en las abundantes «Notas» que acompañan a los cinco capítulos en que consta su exposición, a los que siguen dos «Apéndices» —uno sobre «la cuestión de la guerra en enero de 1942» y otro glosario de abreviaturas (tan inevitables en esta clase de trabajos), una nota final bibliográfica y un «Índice onomástico», animado su apretado texto con algunas fotografías significativas. El lector que se proponga acercarse al tema tratado con perspectiva tan individual como serena creemos debe considerar el cotejo entre los dos acuerdos de armisticio que tienen lugar en el mismo vagón de ferrocarril del bosque de Compiègne, el 22 de junio de 1940, cuando la rendición gala —el ejér-

MIRCEA ELIADE: *Imágenes y símbolos (Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso)*. Taurus Ediciones, Madrid, 1974; 194 págs. Ø13,5x21Ø.

En el seno de la antropología el estudio de los símbolos venía acusando la influencia de un método que, como nos evidencian las doctrinas de un Tylor o un Frazer, desconocía cualquier forma de continuidad o de contigüidad geográfica o histórica. Carentes de un concepto de símbolos contiguos, sin conexión histórica ninguna, sus investigaciones antropológicas y etnográficas acumularon datos aislados a los que, por ligar de alguna forma, confirieron el carácter de una «reacción uniforme del espíritu humano ante los fenómenos de la Naturaleza». Por esta vía, y como drásticos positivistas, Tylor y Frazer dieron en considerar la vida mágico-religiosa de la humanidad arcaica como un conglomerado confuso e indistinguible de supersticiones, sólo fruto de miedos pueriles y ancestrales: algo que la antropología positiva no podía estimar sino como una especie de estupidez trivial y primitiva.

Mircea Eliade ha tomado el problema, pues, partiendo desde aquella posición «confusionista». Con respecto a aquella posición, que Eliade critica duramente, considerándola quizá muy similar a la que tomaría algún naturalista «reaccionario» de la época darwiniana, hubo que celebrar la aparición de la escuela histórico-cultural de Graebner-Schmidt y de otras tantas escuelas historicistas que, suponiendo un progreso indiscutible, ya que aceptaban la tarea del estudio del símbolo en un sentido evolutivo, inmovilizaban, sin embargo, la cuestión en una perspectiva histórico-cultural, reflexiva y autorreveladora de la íntima historia de los mitos, de los ritos y símbolos, pero no iluminadora en el amplio sentido humanístico que debe comportar toda antropología cultural.

En este punto es donde las preocupaciones e investigaciones de Mircea Eliade cobran, ante nuestros ojos, todo ese valor incalculable que le han convertido en un verdadero clásico del tema. Un mito, un ritual, un símbolo, desvelándonos su propia vida e historia, pueden además revelarnos la condición humana, en tanto nos explican un comportamiento antropológico, un modo propio de existencia en el contexto general del Universo.

Y esta es, como materia nuclear, la idea de nuestro autor frente a ese orbe rico e insondable de la simbología mágico-religiosa. Las conceptualizaciones positivas de Tylor o de Frazer quedan desestimadas, superadas. Esa simbología arcaica no es índice de una estulticia elemental y vana. Como dice Eliade, el comportamiento mágico-religioso de la humanidad arcaica revela, en el hombre, una toma de conciencia existencial con respecto al Cosmos y a sí mismo. Así, pues, donde Frazer, por ejemplo, veía solamente una superstición, Eliade ha hallado una metafísica expresada no conceptualmente, sino por medio de los símbolos. La determinación de nuestro antropólogo es bien clara: una metafísica, es decir, una concepción global y coherente de la Realidad, y no una serie de gestos instintivos regidos por la misma y fundamental «reacción del animal humano ante la naturaleza».

Desde estas posiciones teóricas llegará Mircea Eliade a ensamblar el sólido edificio de una antropología estructural, abstracción hecha de la «historia» menuda y respectiva de cada uno de los símbolos que componen su cuerpo operativo. Así, cuando compara un símbolo oceánico con otro símbolo de Asia, por ejemplo, supera no solamente el método de Tylor o de Frazer, en su aspecto geográfico-discontinuo, sino también el método dialéctico de los historicistas. Si establece relación absoluta entre dos símbolos, excluyendo cualquier condición tempo-espacial, es porque ha encontrado un fundamento fuerte y excluyente: una naturaleza



común que no radica en la mentalidad pueril de aquellos seres del universo arcaico, sino en la metafísica del símbolo que expresa la toma de conciencia o de conocimiento con una situación-límite para el hombre.

En la base del sistema elideiano se nos hace ostensible, en primer término, la voluntad «desmitificadora» de los mitos, valga la redundancia. En efecto, Mircea Eliade dice que, desde el comienzo, el símbolo aparece como una creación de la psique. Con ello viene a desmontar la explicación mitificada de los «orígenes» del símbolo, como un resultado de la impresión sensible que los enormes ritmos cósmicos (por ejemplo, los ciclos solares) ejercen directa y fatalmente sobre la corteza cerebral. La pseudo-ciencia utilizada en este aspecto condujo a un mal planteamiento del problema. El símbolo no puede ser reflejo de los ritmos cósmicos, como tales naturales fenómenos, porque un símbolo revela siempre algo más que ese aspecto de la vida cósmica que ha querido asumir. Ese algo más, que lleva hacia la accesión metafísica, implica la asunción total de lo real, inaccesible a los restantes medios de conocimiento, como son el pensar discursivo o el instrumento empírico del hombre, extraído de la cruda experiencia inmediata. Así, pues, el símbolo ha de cotizarse como una producción de la psique, aun cuando dicho aserto no ha de generalizarse en el sentido de que el simbolismo se refiera con exclusividad a las realidades espirituales. Previene Eliade que para el pensamiento arcaico carece de sentido semejante separación entre lo «espiritual» y lo «material»: los dos planos son complementarios. Recuerda el antropólogo esa vieja querrela suscitada entre los «simbolistas» y los «realistas», a propósito de la arquitectura religiosa del antiguo Egipto. La implicación simbólica no anula aquel valor concreto y específico (económico, doméstico o social) de una tradición arquitectónica, alimentaria o ritual. Como piensa Eliade, el pensar simbólico hace «estallar» la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla. Por el contrario, nos ofrece un mundo abierto a los significados extensivos. Falta saber, cómo es la pregunta comprometidamente honrada con que se cierra el libro, si estas «aperturas» del símbolo no son una evasión, sino una vía de acceso a la verdadera realidad del mundo.

RAFAEL SOTO VERGES

LE OFRECE



HISTORIA DEL EJERCITO POPULAR DE LA REPUBLICA (4 tomos), por Ramón Salas. Colección Libros Decisivos. 4.070 págs. 3.500 pesetas (obra completa).

Más de cuatro mil páginas, divididas en cuatro volúmenes, componen esta obra monumental, donde refiere el autor, con todo detalle e insobornable imparcialidad, la composición, origen, operaciones, pertrechos, jefes, personal, victorias, derrotas, fines, disciplina, etc., del Ejército popular a lo largo de los tres años de la guerra civil española.



OBRAS COMPLETAS DE PEDRO DE LORENZO (4 tomos). Colección Obras Completas, Tomo I. Encuadernación, papel semibiblia. 934 páginas. 1.000 pesetas. Tomos II, III y IV., e. p.

Con este volumen empieza la publicación definitiva de las obras del insigne estilista y literato extremeño, que abarcarán cuatro tomos. En el primero se incluyen: «La Quinta soledad», «... y al oeste, Portugal», «La sal perdida», «Tu dulce cuerpo pensado», «Guía de forasteros», «Fantasía en la plazuela» y «Cuadernos de un joven creador». Encabeza la edición un amplio estudio de Dámaso Santos: «La rica creación literaria de Pedro Lorenzo».



LA MITOLOGIA EN EL MUSEO DEL PRADO, por Antonio Bermejo de la Rica. Colección Sello de Arte. 308 págs., 21x25 cm., 1.000 pesetas.

Grande es el número de cuadros mitológicos de la gran pinacoteca madrileña. Cuarenta y cuatro de ellos reproduce este libro cuidadosamente con toda la delicadeza del colorido original, acom-

pañando a cada pintura una erudita introducción sobre las aventuras, desventuras, amoríos y trifulcas de esos personajes, divinos, humanos o bestiales, pero siempre seductores.

HISTORIA POLITICA DE ESPAÑA, por Diego Sevilla Andrés. Segunda edición, 2 tomos, 1034 págs., 750 ptas. Colección España en Tres Tiempos.

El autor, catedrático de Derecho político de la Universidad valenciana, analiza, partiendo de la constitución de Cádiz, todos los textos constitucionales de España, pero no de modo abstracto y frío, sino vinculándolos constantemente con las circunstancias culturales, políticas y sociales de cada uno de ellos, y estableciendo además la relación entre unos y otros, hasta llegar a la Ley Orgánica de 1966.

LOS MIL DIAS DEL TERCIO NAVARRA, por Emilio Herrera. Colección España en Tres Tiempos. 444 págs. 300 ptas.

Carlista es en esta ocasión la voz que refiere las vicisitudes de la guerra civil de 1936, más desde un punto de vista humano que estratégico o político, narrando con la soltura de una auténtica novela de aventura tres años de combate.

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

cito considerado el más potente del continente—a los alemanes, y el que contiene las rigurosas cláusulas impuestas a los germanos en 1918. Aunque en cada caso, las circunstancias y las intenciones son ciertamente diversas, Robert O. Paxton pretende ahondar en el clima en el que se produce la debatida retirada de la Francia derrotada en la Segunda Guerra Mundial en el verano de 1940 y su secuela—que analiza pormenorizadamente—del nuevo Estado de Vichy, alzado sobre la «Revolution National» que afirma «no fue importada por los tanques alemanes» (cual se nos ha aseverado y asevera hasta la náusea), pues ni a los diplomáticos ni a los militares de Berlín les importaba lo más mínimo los actos interiores de Vichy, mientras fuera mantenido el orden y las riquezas francesas alimentaran la máquina guerrera alemana, ya que —y en esto insiste una y otra vez— la «Revolución nacional francesa de 1940 no fue proyecto de Hitler, pues la «colaboración» fue una propuesta gala que rechazó en un principio el jefe alemán, ya que al final significó tan sólo un medio barato para que los dirigentes galos —es interesante conocer el espíritu de los «notables» o los egoístas y oportunistas que nutrieron los cuadros de Vichy— trataran de mantener en cintura a su propio pueblo y perseguir una paz de desquite. Es buen consejo el que hemos citado al principio de Robert Aron y somos bastantes quienes esperamos que, pasado o atenuado el huracán de la exaltación o de la interesada autojustificación, trabajos, como este tan elaborado de Paxton sobre la «Francia del balneario», nos traigan imágenes más reposadas y juicios menos «calientes» sobre aquel cuatrienio, tan atormentado como significativo.

NL



LUIS CRESPO y JOSÉ RAMONEDA MOLINS: Sobre la filosofía y su lugar en el marxismo. LAIA. Barcelona, 1974; 98 págs. Øx13x20Ø.

En la actualidad se viene afirmando insistentemente el estado agónico de la filosofía, coyuntura más que propicia para el nacimiento de múltiples ensayos de aproximación a la contextura del discurso filosófico y su posible adecuación a las realidades.

El trabajo de Crespo-Ramoneda se inserta en la corriente redescubridora de la ubicación de la filosofía, de amplia raigambre en el santuario de la cultura filosófica del momento, importando la problemática de su ensayo (y así lo reconocen explícitamente) del magisterio omnipresente en buena parte del panorama filosófico español del momento de L. Althusser. Los autores declaran emprender un trabajo de aproximación, adjetivado como provisional, sugerente y hasta contradictorio en torno a la problemática planteada por la

función de la filosofía con respecto a la práctica teórica y a la política.

Efectivamente, lo que de una manera general se cuestiona hoy es el endémico sentido convencional de la filosofía, fenómeno que ha dado lugar a una incesante investigación filosófica coincidente, dentro de la pluralidad de orientaciones, en sustituir los camuflajes tradicionales por nuevos puntos de vista más en consonancia con el tiempo actual. En este sentido se orientan Crespo y Ramoneda, arrancando de Althusser, quien ha optado por sustituir el silencio de los filósofos por una intervención de la misma filosofía en la política, definiendo el pensamiento filosófico como desobjetualizado y como realidad funcional proyectada hacia la articulación del poder y el saber: «Es la filosofía quien liga al poder con una región precisa del saber: la práctica teórica» (p. 17).

Con estos presupuestos, el análisis de los autores se centra en torno a la significación del poder y la representación de clases en una contextura política capitalista, como diversificada en tres niveles (política, economía e ideología), niveles que dan lugar a otras tantas formas de lucha de clases, cada una de ellas dotada de su específica instrumentalidad. En este sentido, la filosofía actúa con sus dispositivos filosóficos en el nivel ideológico y concretamente en la práctica teórica, en cuanto proceso de producción de conocimientos que las clases utilizan para apropiarse de la realidad (idea anticipada ya por Marx).

La filosofía, integrada en las coordenadas del pensamiento marxista, resulta ahora entroncada en la política y no menos en las «irrupciones científicas», en cuanto que sirve de apoyatura para ambas. Asistimos, según Crespo-Ramoneda, a una inversión radical del discurso filosófico, orientado ahora hacia el terreno de las eficacias en el campo de la política (gracias, sobre todo, a las nuevas conceptualizaciones althusserianas). La filosofía queda localizada como gestora de dispositivos filosóficos, convirtiéndose en lucha de clases en la práctica teórica; la filosofía suministra condiciones para la reproducción ampliada de conocimientos; la filosofía carece tanto de sujeto y objeto como de contenidos; la filosofía como función se disocia en lo científico y en lo político, según criterios de materialidad y objetividad, respectivamente.

Para responder a su objetivo último les faltaba a Crespo y Ramoneda insertar toda su nueva conceptualización en la configuración de la filosofía marxista-leninista. El materialismo dialéctico resulta ser, según criterio de los autores, el esquema apropiado en el que se integra la filosofía como encaminada a la práctica teórica: en el materialismo dialéctico la teoría del conocimiento es teoría para el conocimiento. Desde esta perspectiva, la filosofía tiene abierto carácter militante desde el punto y hora en que la asepsia ha sido sustituida por la toma de partido en el espacio teórico y la filosofía se ha convertido en «epistémicamente operativa, políticamente decisiva», sin estar ubicada objetivamente.

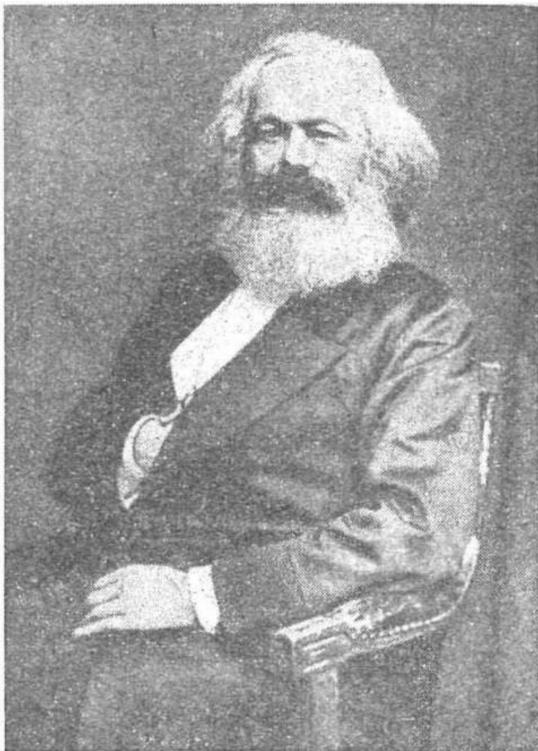
Dado el carácter provisional del estudio de Crespo-Ramoneda, cabe decir finalmente que representa un intento por revitalizar

HENRI LEFEBVRE: *Marx*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974; 126 págs. Ø11 × 18,5Ø.

Es característica de la obra de Lefebvre, desarrollada a lo largo de más de treinta años, el rigor y la calidad de sus escritos, en su casi totalidad encaminados a la decantación y vitalización de un pensamiento marxista autoexigente y profundo. Ocupa por ello un lugar destacado en la pléyade bien nutrida de pensadores y científicos franceses que han dado a su país la primacía y dirección de la intelectualidad marxista después de la última guerra mundial.

Su dedicación preferente se ha centrado en la reconsideración de los textos originales de Marx, extrayendo aquellos elementos que contienen lo que verdaderamente quiso decir, de tal manera que su conocimiento y solvencia en el manejo de las categorías del pensamiento marxiano en sus diferentes aspectos es realmente extraordinaria. Ejemplo de ello es este pequeño ensayo. Se trata, en realidad, de una luminosa introducción a Marx como filósofo y al lugar de la filosofía en su doctrina, realizada con enorme sencillez y toda la claridad expositiva que permite la reducida extensión del texto.

Comienza pergeñando una breve biografía intelectual de Marx, con limitadas indicaciones sobre su actividad política y revolucionaria (pasando sobre ascuas en lo relativo al proceso de disolución de la Primera Internacional, tras responsabilizar poco rigurosamente del fracaso a lo que llama «el ala derecha, prudhoniana», (pág. 18). Resume las fuentes del pensamiento de Marx en sus años de formación y de primer actividad, concretizándolos en los historiadores franceses del auge del tercer estado, los teóricos socialistas primitivos, sobre todo Blanqui, la experiencia y reflexiones de Engels sobre el modo de producción capitalista y el método dialéctico hegeliano. Tales son los componentes con que Marx elaborará el materialismo histórico, que Lefebvre considera ya esencialmente concebido en 1845 (pág. 14), es decir, en plena época de juventud.



Aborda seguidamente el problema del papel de la filosofía en la obra marxiana. Es ésta la parte central y realmente valiosa del libro, aunque concebida tan sólo como introducción a los textos del propio Marx que cierran el volumen. Delimita Lefebvre tres interpretaciones de la cuestión. En primer lugar la que llama científica, aquella que sosteniendo que la obra de Marx es tan sólo una aportación a las ciencias sociales y, sobre todo, un conocimiento de sus leyes para proceder a la modificación de la realidad niega la existencia de toda filosofía en Marx. En segundo término describe la actitud «filosofante», la de quienes admiten la existencia de una verdadera filosofía en Marx que además representaría toda una renovación crucial en la historia del pensamiento filosófico. Sería esta filosofía el materialismo dialéctico sostenido por los regímenes socialistas y partidos comunistas «ortodoxos» como sistema «oficial» y único con exclusión totalitaria de cualquier discrepancia, aun en la flexibilidad posestalinista. Lefebvre efectúa una crítica demoledora de esta interpretación que fuera la suya primitiva.

La última posición, a la que está personalmente adscrito desde hace años, la considera de «rebasamiento y realización de la filosofía», superándola por la exclusión de interpretaciones positivistas y cientifistas (y por supuesto de dogmatismo) mediante la praxis entendida como realización revolucionaria del proyecto de hombre que encierra toda filosofía, y en concreto por el proyecto propuesto por la dialéctica materialista. Esta interpretación permitió, indudablemente, superar el denigrante estado a que llegó el materialismo institucionalizado, y hubo de hacerse por una relectura de Marx que rescatara sus escritos primeros, asumidos íntegramente por Lefebvre con su planteamiento de un «humanismo integral» a que parecen abocar.

Antes de dar paso a los textos que ilustran toda su teoría de la superación y realización de la filosofía por la praxis añade un pequeño léxico de filosofía marxista, definiendo brevemente términos como alienación, materialismo, ideología, praxis o apropiación, con lo que clarifica y precisa la utilización que hace de los mismos, algo muy de agradecer en el babel de las aplicaciones subjetivas de la terminología.

Lamentablemente Lefebvre, que concede tanta atención a los escritos de juventud (*Manuscritos, Crítica de la filosofía del Derecho y del Estado en Hegel, Ideología alemana*, etc.), no llega a explicar —ni quizá podría hacerlo en volumen de estas características— cómo se engarzan coherentemente estos textos con el resto de la producción marxiana, y la existencia o no de esa coherencia (según el corte epistemológico aducido por Althusser) es tal vez el más determinante de los problemas planteados a los cultivadores del pensamiento y la praxis marxista. Lefebvre, con su salida del partido comunista francés y su opción por un humanismo integral, ha tomado postura clara. Lo que se trata es de determinar la fidelidad de esas actitudes con lo que el pensamiento de Marx representa. Pero eso, naturalmente, es algo que no puede hacerse en un libro como éste.

D. CASTRO ALFIN

una filosofía perdida en la maraña de las ficciones convencionales y de los dogmatismos posicionales al uso. Problema distinto es cuestionar si la topología filosófica marxista es excluyente de otras posibilidades, como las que señalan la inevitable dimensión antropológica de toda filosofía posible, configuración que se incardina en el terreno de las eficacias, pero sin marginar la subjetividad y el protagonismo del discurso filosófico por parte del hombre.

AGUSTIN CHOZAS MARTIN

VASILII VASILIEVICH STRUVE: *Historia de la Antigua Grecia. I*. Ediciones EDAF, Madrid, 1974; 346 págs. Ø10,5 × 17Ø.

V. V. Struve fue uno de los más sobresalientes cultivadores de la historia antigua en la Unión Soviética, de notable personalidad como orientalista y egiptólogo. Preocupado por el tema del surgimiento y desarrollo del estado esclavista, realizó numerosas investigaciones en torno a ello dentro de la concepción del materia-



lismo histórico, en la rígida aceptación del mundo académico stalinista, del que Struve puede pasar por representante y producto arquetípico.

La *Historia de la Antigua Grecia* por él dirigida, y cuyo volumen primero nos ocupa hoy, no es, desde luego, su obra más sobresaliente. Trata este volumen de la historia helénica desde los

orígenes, en el tercer milenio antes de Cristo, hasta las guerras Médicas, en el primer cuarto del siglo V antes de Cristo. Caracteriza a la obra una notable diáfana expositiva, no sólo por la reducción de los hechos a sus líneas más esenciales, sino también por el tratamiento diferenciado de cada uno de los más importantes ámbitos regionales de la Grecia antigua. Las objeciones que cabe poner a la obra se refieren a su metodología y, en definitiva, a su enfoque global. No se trata sólo de la utilización profusa del muy autoafirmativo y maniqueo pero vacío término de «ciencia burguesa», usado para aludir a toda historia realizada con presupuestos teóricos distintos a los del autor; ni del empleo de conceptos tan imprecisos y discutibles como «matriarcado» y «patriarcado»; ni de la reiteración de citas de *Origen de la familia...* de Engels, como autoridad indiscutible, e incluso de las *Cuestiones de leninismo* de Stalin —que no pasa de ser una servidumbre aceptada por todo científico stalinista—, como la de sacar a colación a Marr (¡) (pági-

na 216), en este caso para denostarle, ya que la obra, de larga elaboración, data de 1956. Ni tampoco del vergonzante chovinismo nacional-ideológico revelado por el proporcionalmente desmesurado espacio dedicado a los escitas, habitantes del suelo siglos después soviético, y la consignación triunfalista de cualquier aportación connacional al tema tratado.

Las reservas que esta historia merece son algo más serias y proceden de su tratamiento de los hechos para obtener un esquema de la evolución de la sociedad griega primitiva según unos supuestos teóricos preconcebidos, ajustando los hechos al modelo rígido y no el modelo a los hechos.

Los temas abordados son los relativos a Creta, las sociedades aqueas y las posdóricas en las distintas regiones de la península y las islas egeas, con particular atención al proceso colonizador entre los siglos VIII y VI, la evolución del Atica hasta el siglo V y el desarrollo económico de los siglos VII y VI antes de Cristo. El último capítulo se dedica a la minuciosa descripción —básica-

mente narrativa—de las guerras Médicas con todo lujo de detalles lindantes en la categoría de la anécdota sobre Salamina, Micala y Platea, según los más convencionales antecedentes. Y es que todo ello se hace por medio de la utilización exhaustiva y abusiva de fuentes narrativas y poéticas de la antigüedad —y no todas coetáneas de los hechos tratados—. La utilización de las fuentes arqueológicas—además de insuficiente—es discriminativa y ocasional. No deja Struve de reconocer la escasa validez de las fuentes literarias por su imprecisión, relativismo y parcialidad, pero, contradiciéndose, recurre una y otra vez a ellas para fundamentar sus asertos o deducir conclusiones. Y no se sirve sólo de Herodoto o Tucídides, sino que entre otros utiliza a Hesíodo, Pausanias,

Plutarco o Aristóteles, casi siempre en sentido literal y no para periodos en que la información suministrada por tales autores puede ser fundamental (caso de Herodoto para las guerras pérsicas o de Aristóteles para las constituciones políticas), sino que basa en ellos su interpretación de no pocos aspectos de las sociedades helénicas del segundo milenio. Este tratamiento, a todas luces deficiente, es aplicado hasta el paroxismo en el capítulo dedicado a la que denomina Grecia homérica, es decir, la Grecia micénica hasta el siglo VIII. Aunque es indudable que los poemas homéricos reflejan muchos aspectos de la sociedad griega de los siglos XI, X y IX, e incluso de época aquea, no puede basarse el conocimiento del período—de una complejidad intrincadísima—en

unos cuantos pasajes versificados, manipulados en época muy posterior a su concepción original, ya de por sí alejada de muchos de los periodos para los que se pretende como fuente ilustrativa. De esta manera Struve no puede explicar satisfactoriamente la mecánica de las invasiones dorias, el fin de la cultura micénica y la persistencia de núcleos de población y tradiciones culturales aqueas y su papel en la nueva estructura social.

El aludir continuamente a las transformaciones de las fuerzas productivas y sus consecuencias en la evolución política y social de Grecia sin precisar la dinámica de esas transformaciones ni definir el modo de producción imperante, no aclara prácticamente nada ni aporta nada al entendimiento de lo que de los textos

antiguos o de los materiales arqueológicos puede extraerse.

El materialismo histórico tiene uno de sus más acuciantes problemas en el estudio de los medios de producción precapitalistas, particularmente en aquellos más primitivos donde hay una serie de conceptos de filiación antropológica—cuyo origen se remonta a Morgan en la mayoría de los casos—que están hoy sometidos a una revisión radical. En esta problemática poco añade esta obra de Struve, cuyo único valor, como ya se dijo, puede estar en su sencillez expositiva, pero eso es algo que puede encontrarse en cualquier manual sin necesidad de que lo avale la firma de un miembro de la Academia de Ciencias de la URSS.

D. CASTRO ALFÍN

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

JOHN MADDOX
EL SÍNDROME
DEL FIN
DEL MUNDO



JOHN MADDOX: *El síndrome del fin del mundo*. Barral Editores, 284 páginas. Ø13x19,5Ø.

En la colección Breve Biblioteca de Respuesta en que aparece este libro había publicado Barral otro, aleccionador: *La advertencia ecológica*, de Osborg Seberg, júnior. Lo cito por la coincidencia de tema, puesto que en los dos se trata del futuro de nuestro planeta, de la vida; y por las divergencias de opinión a que da lugar dicho tema. Osborg Seberg lo aborda de una manera que empieza a sernos familiar, John Maddox con una clara intención polémica. Su actitud queda claramente expresada cuando dice: «Una interpretación inquietante es que la preocupación por el medio es un instrumento muy adecuado para canalizar las preocupaciones que nacen de otras causas», opinión que confirmará con estas palabras: «Aunque la preocupación por el

medio ambiente parece muy a menudo expresión de sensatez social, el hecho de que el movimiento conservacionista haya logrado unir a la extrema derecha y a la extrema izquierda y agrupar a algunos de los muy viejos y de los muy jóvenes... puede a veces considerarse sospechoso.»

La catástrofe ecológica y el crecimiento demográfico al que se juzga posible fuente de otras catástrofes, figuran en primer lugar en la lista de terrores que ofrece el futuro y que empiezan a ser previstos y enunciados. Maddox se alza contra los profetas de la destrucción. Su refutación y ataque abarca un extenso territorio de variadas parcelas: la de la ecología, la de la economía, la científica, genética, tecnológica, aquellas que atañen a los recursos naturales y su explotación, a la atmósfera y a la biología. El tema es complejo, lo es su tratamiento. Se parte en el libro de una razonada exposición basada en datos, sobre la que el autor puede ir elaborando su teoría. Para él la debilidad de las profecías que anuncian la destrucción irremediable estriba en su exageración. Como ejemplo cita la predicción de Paul R. Erlich—que con su libro *The population Bomb* le proporciona reiterada y abundante materia polémica—de que la batalla para conseguir alimentos para toda la Humanidad está perdida. En 1968, que es la fecha de publicación del citado libro, decía Paul R. Erlich: «En la década de 1970 el mundo padecerá hambre, cientos de millones de personas morirán de hambre, pese a cualquier programa que emprendamos ahora.» La predicción resultó desorbitada, por fortuna, aunque el hambre del mundo continúe en aumento, por desgracia. Maddox reconoce y menciona esta circunstancia, pero encuentra en ella otro motivo de polémica y ataque. Dice que el problema que los profetas del fin del mundo plantean a quienes comparten su piadoso interés por la Humanidad, es el siguiente: si las energías deben consumirse en resolver lo que es soluble y reclama atención inmediata—las situaciones relacionadas con pobreza, enfermedad, dignidad humana—, o reservarse para prevenir problemas más distantes. Queda patente la

crítica a una actitud que puede juzgarse especulativa y estéril.

Maddox mantiene un criterio que no sé si cabrá calificar de optimista o de serenamente confiada o expectante—puesto que el juego de posibilidades del futuro es tan complejo como imprevisible—, aun ante cuestiones que parecen autorizar todos los temores, por ejemplo, la de las armas nucleares. Se coincide o no con él hay que reconocer la validez y lógica de su razonamiento. La comparación entre las fuerzas destructivas que dependen del hombre y las que puede desencadenar la propia Naturaleza, si no es tranquilizadora nos coloca ante la evidencia de que nada es nuevo bajo el sol, del que vendrá según parece la última y definitiva catástrofe. También ante el hecho de que la mayor amenaza no significa mayor riesgo. Habrá que coincidir con el doctor Kahn, a quien se recurre en el libro, en que «cuanto más se aproxima un sistema de armamentos a una "Máquina del Fin del Mundo", menos útil resulta».

Con una fe, relativa, en las posibilidades de la tierra y del hombre, Maddox se enfrenta dialécticamente a los agoreros del desastre. Prescinde de solemnidad o énfasis, encaja sus argumentos en un razonamiento sostenido por datos. Parte de un confianza en la vida y en la inteligencia humana—recordaré las páginas dedicadas a la medicina, la ciencia y la técnica—pese a que las etapas marcadas por la civilización presenten también su vertiente de abdicación y pesimismo, ahora y antes en las distintas formas de cultura. Representa una postura defendida desde puntos muy opuestos y distantes. Su singularidad reside en el empeño de llevar la polémica a todos los frentes. Esta voluntad polémica es el nervio del libro. Hay que estimar en él, se coincide o no con la teoría que se deduce de la exposición, el orden y el valor informativo. Y aceptar también las palabras con que termina: «Lo más inquietante del síndrome del fin del mundo es que debilita nuestro coraje.» La buena traducción del inglés corresponde a J. M. Álvarez Flórez.

CONCHA CASTROVIEJO

Sin embargo, no quiero compasión, ¿comprende? Sólo pretendo llegar, a pesar de usted y su casta puñetera, y, tumbado como estoy, al objetivo final, a la meta que luego impulsará al mundo hacia otro objetivo, hacia objetivos... ignotos.

Sin embargo, calladamente, tumbado, veo, sin dudar, la voz que se acerca al oído, retumbando vacía. Y lo irremediable es que la siento sin oírla. ¿Qué? ¿Qué dice? No le entiendo, oiga. Acérquese más.

Y con la voz rodeando el cuello, inicié una vez más aquella ascensión hacia los ojos de la tierra, mordiendo con rabia lo bello, efímero herbáceo; el espacio verde que acosa, fresco e inundado de dulzura. Pretendí, un día, llegar sin proponérmelo hasta mis ojos.

pliegos sueltos de **La Estafeta**

73



LOS OJOS MIS OJOS
UNOS OJOS

Por Ricardo MARTIN RODRIGUEZ
y Carlos FARACO

EXPERIMENTO DE DIALECTICA EXISTENCIAL: LOS CONTRARIOS HERACLITIANOS

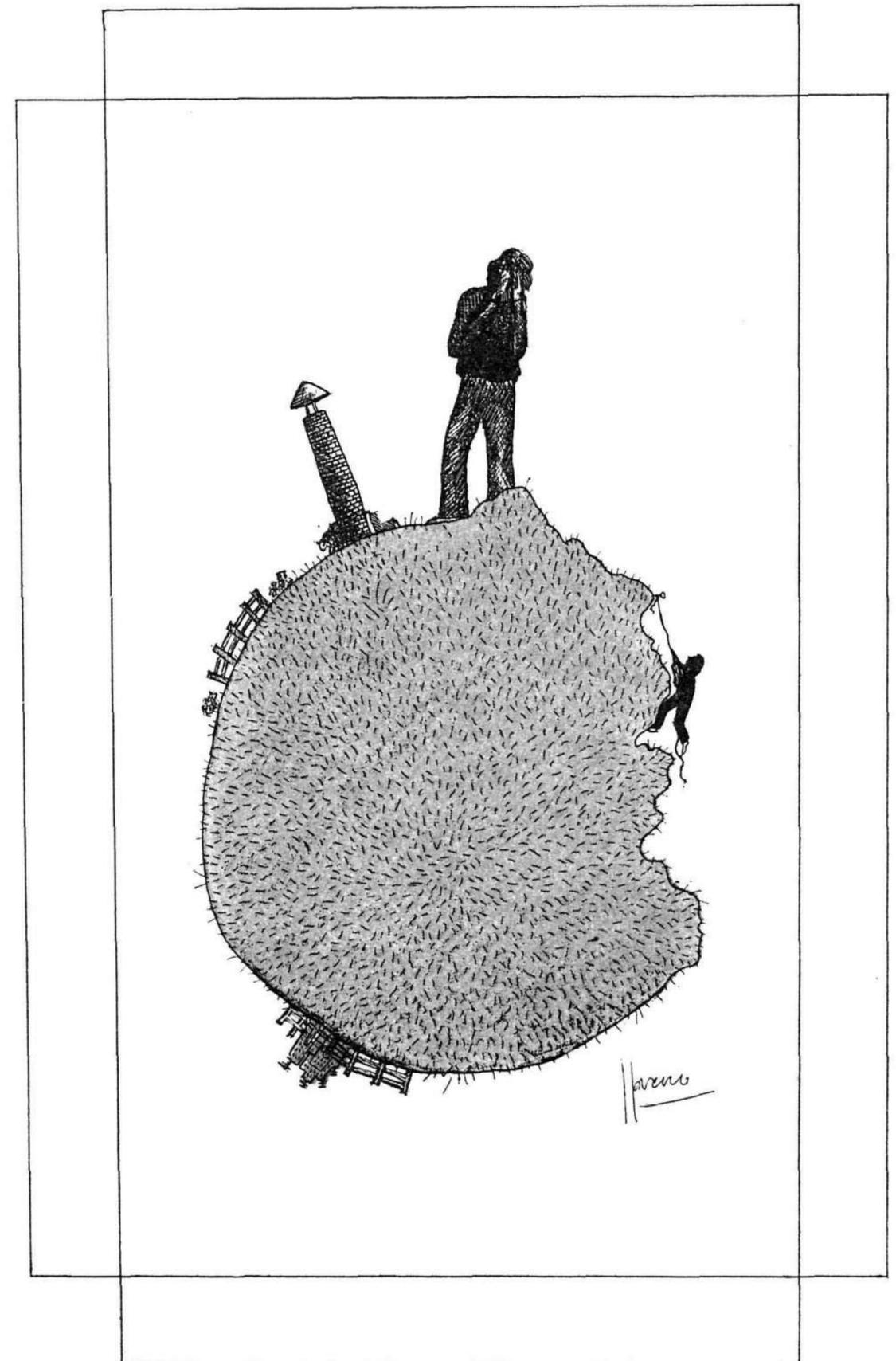
Cuénteme una historia, un relato o, reláteme un relato. Y la sangre le subió a la cabeza. Fue uno de los primeros rubores de su existencia. No se trataba de un maldito, era el ambiente y el ruido—temblor extraño, monótono, exacto, insultante

—Buenos días. Usted dirá... Tiene la bondad de seguirme. (Tuvo la necesidad de perseguirle.) Como ve, nuestra firma fabrica todo tipo de modelos; de hecho, nos dedicamos exclusivamente a la fabricación de estos aparatos. Si es tan amable. Por aquí, por favor.

como el que no quiere la cosa. Entonces decidí salir al exterior y acogerme a la ley de la jungla, para llegar así a los ojos de la tierra. No hay términos en sus labios, a pesar de lo que cuentan, porque la sonrisa le viene cayendo hace tiempo sin que podamos apercibirnos.

»Observará que esta exclusividad de que le hablaba nos permite, sin encarecer en absoluto el artículo, la cómoda y útil venta por elementos y el recambio rápido de todo tipo de accesorios. Aquí tiene: inmejorable, ¿no es cierto? Puede tocarlo, compruebe su consistencia, por favor.

Hay, también, como un cambio en el color de sus ojos; que conste que, a pesar de todos, yo he viajado por sus ojos, encontrándome, a no dudar, con una satisfacción hedonista, sigilosa, meciéndome sin recelar de la propia integridad. Yo sabía, ella también... y conocía mis deseos de escalarla. Recorrer su inmensidad, estrujarla (si esto fuera intenso) hasta llegar a la cima de



pueda ser. De todas formas no tiene importancia. Ya sabe, las máquinas en exposición siempre... No obstante, ¿Me deja? Ahí lo tiene, ve como no era nada. El mecánico debió olvidarla... No, claro que no influye, para nada. Perdone. ¡Señorita Marisa!, por favor, puede llevarse esto, gracias. Sí, en el almacén está bien.

en busca de unos ojos.

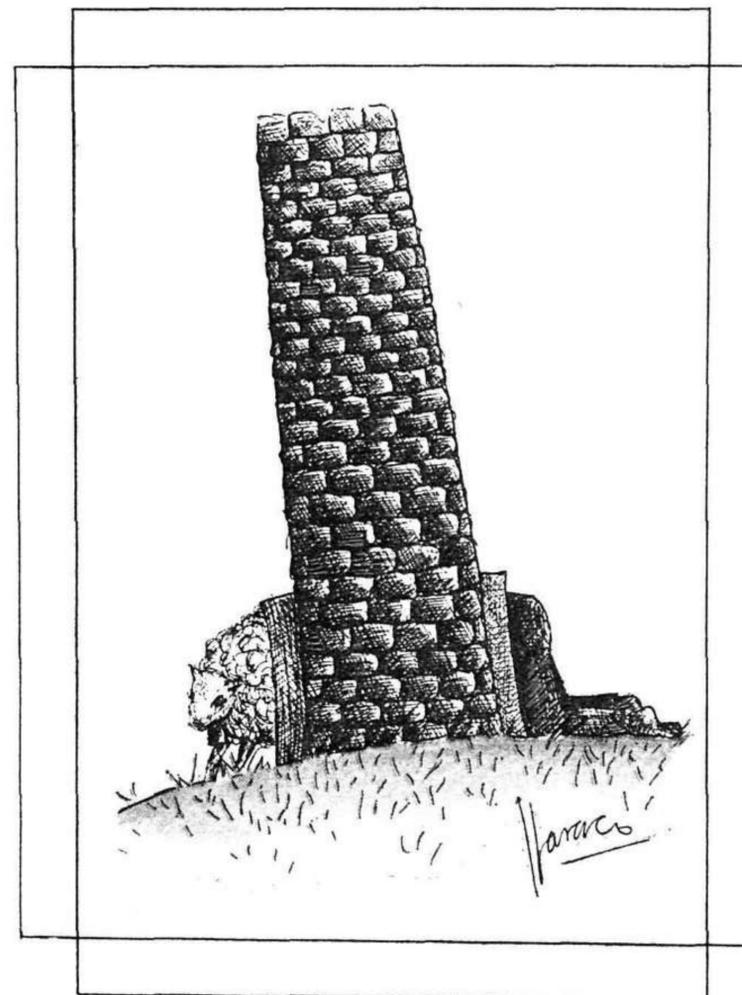
No obstante, se intuye la necesidad de seguir ascendiendo. Pero, he aquí que siento alrededor ese hedor a naranja y sandía, sandías o naranjas; por otra parte, no se ven: ¡el campo es de trigo! Entonces, sin dejar de desearlo, viene a mí, una tarde cualquiera de aquella excursión en busca de ojos, la inacción total, el provocador síntoma: y al sueloooo, todo cuán largo, las manos pidiendo a gritos una correa —como pidiendo una correa (improvisación a mano derecha de la escena: cielo azul carmesí, un dragón envuelto en fuego se autodestruye), aunque se sabe que teatralizamos demasiado algunos hechos. Por ejemplo, el hecho del renunciamento (voz en off —sale Herodes repartiendo chiclets envenenados, pero de verdad, a los niños): cuanto que estamos comprometidos con el camino, desechamos el canto de la espiga. (El teatro se viene materialmente abajo: telón.)

Y estoy situadísimo frente a la montaña, detrás quizá estén esos ojos. De verdad —mire usted—, no quiero desairme de este monte ajardinado, efímero; porque, de un lado o de otro, caeré o me verterán. Sé —de hecho se sabe oficialmente— que los vertederos corren... con ligereza y luego van y te llevan sin decir adiós. Incluso aunque expliques. ¡El destino!

»Ya estoy con usted de nuevo. Esto... ¡ah!, otra de las ventajas que le supone la compra de nuestros artículos son las facilidades de pago... ¿Está al corriente? Estupendo. Bien, pues si necesita alguna otra cosa. ¿No? Muy bien, se lleva entonces... De acuerdo. Ahora, si tiene la bondad de pasar por aquí. En caja le atiende la señorita. Encantado. No, por favor. Gracias a usted. Encantado, encantado.»

unos ojos, sus, azul plata donde Orfeo se acuesta a pesar de que los párpados puedan cerrarse a medianoche.

»Seguridad, fácil manejo, rendimiento al máximo, y además, sus múltiples posibilidades. ¿Me permite?... ¡Qué le parece! Pruebe usted mismo. Pero antes, si es tan amable...: ahora, así, como ve es un mecanismo sencillísimo. Sí, exactamente, la palanca hacia atrás. No, no se preocupe por ese pivote. ¿Eh? No, claro. (Se ríe, es una ocurrencia divertidísima. ¡Qué hombre, por Dios!) ¿Otra vez? ¡Cómo no, cuantas guste! Perdón. Observe: primer movimiento, comprobación, y, ahora, contacto; segundo movimiento y ¡ya está! (Tac-atac-atac-trrr-pacapacacapaca.) Tenga la bondad. Su turno. (Sonríe muchísimo.)



Ya he escalado parte de las planas extensiones que me separan. Conmigo el hatillo, el buen trigo, la zamarrita que adquirimos en el bazar del lechuguero.

»¡Muy bien! Pues eso es todo el secreto.

Desde luego, yo no vine solitario; pienso que fui dejando conocidos por el corredor; incluso puedo darme cuenta, mirando el collar que me identifica, que me asegura que he tenido lo que todos andan buscando: un collarito de perlas y un nombre, apellido, sigla, signo o, si no, medalla, apostilla, guardapelo. En definitiva un apelativo. No es largo y fatigoso el sendero, pues no hay. Está cuidado todo, sintiéndose la rara satisfacción del que por la mañana se rocía su pupila con las nubes del Roncal.

Me paseo sin cansancio. Ni por un momento presento los síntomas del hartazgo. Es inocuo dejarse ir, bregar o segar; siluetear, en fin, ante y contra los peligros. Los riesgos. Que, por demás, no existen, los riesgos, digo, puesto que nunca hemos conocido —usted o yo— un terreno tan abonado, cuidado; como... como un jardín de primavera, de los que cortan hombres con gorra hasta las cejadas expresiones: no se sabe entonces con cuál talante cortan las hojarascas; lo mejor —te aconsejo— es alejarme de aquellos que te hacen sufrir. Los propios ojos que hieren. Y sin embargo, yo camino, me muevo o soy como así: ¡por los ojos!,

»¡Pero, naturalmente! En absoluto, todo lo contrario. Comprende (confidencia) que es mi trabajo. Veamos. Aquí tiene estos otros modelos. Sí, no se preocupe, el manejo es el mismo; es otra de las muchas ventajas. Claro, el precio tiene que variar, cuestión de royalties. Doce. Sí, por supuesto, en todos va indicado junto al número del motor, y, naturalmente, en la garantía. Cinco, cinco años. Un verdadero acierto... ¿cómo?, ah, pues... pues no comprendo qué

