

la **estafeta literaria**

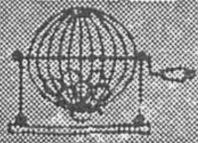
nº **573**
1 octubre 1975
30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos



pintores en portada: **GABRIEL PORTOLÉS**

LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

PRIMER CONCURSO DE POESÍA Y ENSAYO DENOMINADO «ANTONIO MACHADO»

Convocado por el excelentísimo Ayuntamiento de Baeza, en colaboración con el Instituto Nacional de Bachillerato «Santísima Trinidad» y el C.I.T., al conmemorarse el Primer Centenario de su nacimiento y el día en que, por primera vez, vino a Baeza.

B A S E S :

1.º Podrán optar al Premio «Antonio Machado» todos los escritores españoles o de lengua castellana, profesionales o noveles, siempre que sus originales estén escritos en castellano y sean inéditos, con tema exclusivo de Antonio Machado, tanto en poesía como en ensayo.

2.º La extensión mínima de las obras será de veinte folios, tamaño holandesa, escritos por una sola cara y a doble espacio, y un máximo de treinta para el ensayo, y de veinte composiciones poéticas como mínimo y treinta como máximo para la poesía.

3.º Los originales se enviarán por correo certificado y por triplicado al Instituto Nacional de Bachillerato «Santísima Trinidad», de Baeza (Jaén) —Secretaría—, indicando en el sobre: «Para el Concurso Literario "Antonio Machado"».

4.º En los originales se hará constar el título de la obra y tema, no así la dirección del autor y nombre, como teléfono (si lo hubiere) que se unirá con el tema y sobre cerrado aparte del que contenga los escritos para el concurso.

5.º Habrá un Primer Premio de Poesía, de 75.000 pesetas.

Habrá un Segundo Premio de Poesía, de 25.000 pesetas.

Habrá una Mención Honorífica para Poesía.

Para el Ensayo, un Primer Premio, de 75.000 pesetas.

Un Segundo Premio, de pesetas 25.000.

Una Mención Honorífica para Ensayo.

6.º El plazo de admisión de los originales finaliza el día 25 de octubre, no entrando en concurso los que llegasen después de esa fecha. El fallo se dará a conocer por prensa y radio, y por carta a todos los concursantes, así como se comprometen los ganadores a recoger el premio personalmente en los Juegos Florales que se celebrarán el día 8 de noviembre de 1975 en un centro de la localidad.

El fallo del jurado, con un presidente, vocales y un secretario sin voto, será inapelable; los concursantes, al presentarse al concurso, se comprometen a suscribir sus bases.

Las obras premiadas quedarán en poder de la Comisión organizadora, y si en su día hubiese una forma de publicación, se hará constar a los galardonados, contando con ellos para tal caso y con arreglo a lo que determina la ley de publicación.

Las obras no premiadas podrán retirarse de la Secretaría

del Instituto Nacional de Bachillerato «Santísima Trinidad», de Baeza, en un plazo no superior a un mes después del fallo.

III BIENAL NACIONAL DE ESCULTURA Y DIBUJO

B A S E S :

1. Constará de dos Secciones: Escultura y Dibujo.

2. Cada concursante solamente podrá participar con una sola obra por sección.

3. El tema de las obras será libre, así como su tamaño, las materias utilizadas en las esculturas serán de libre elección del participante y no será imprescindible que estén realizadas en materia definitiva.

4. En la Bienal Joven, regirán las mismas normas, pero la edad queda limitada desde los catorce a los veintinueve años; a partir de los veintidós años, podrán participar en la Bienal Nacional.

5. Las obras (debidamente enmarcadas) deberán ser presentadas antes del día 11 de octubre en el local del Círculo Artístico de Manresa (Plaza Valldaura, 2, segundo) de 7 a 9 de la tarde y durante los días del 6 al 11 de octubre en Barcelona, Galerías SYRA, paseo de Gracia, 43.

6. Los derechos de inscripción serán de 150 pesetas los participantes mayores y 75 los participantes juveniles. Los socios de la entidad tendrán un 50 por 100 de bonificación.

7. Una vez clausurada la exposición, las obras no premiadas serán devueltas a los participantes, a portes debidos, excepto las obras de artistas residentes en Manresa o las que hubiesen sido depositadas en Galerías SYRA. Estas últimas deberán ser retiradas de la citada Galería dentro del término de un mes desde la clausura de la exposición. En caso contrario dichas obras pasarán a ser propiedad de la entidad organizadora.

8. El jurado, que lo será de Selección y Calificación, estará formado por las siguientes personas:

Alfonso Costa Beiro, Barcelona, artista pintor y dibujante, miembro del C. A. M., presidente del jurado.

PREMIO «FEMINA» DE POESÍA

Instituido el premio «Femina» de literatura para poesía por un grupo de escritoras españolas, queda convocado en esta fecha con arreglo a las siguientes

B A S E S

1.ª El premio «Femina» de poesía se otorgará a un libro de poemas escrito en lengua castellana, de tema libre, rigurosamente inédito y de una extensión no inferior a los 500 versos ni superior a 1.000.

2.ª Se entenderá por «rigurosamente inédito» el hecho de no estar publicados, dentro o fuera de España, en todo o en parte, ninguno de los poemas que se incluyan en el libro. Aquellos libros en los que se demuestre que no concurre esta circunstancia quedarán automáticamente eliminados, sin que se admita al autor reclamación alguna.

3.ª Podrán concurrir al premio todos los escritores de uno u otro sexo sin otro requisito que el de poseer la nacionalidad española.

4.ª Los originales se enviarán por triplicado, escritos a máquina, en folios u holandesas, a dos espacios y convenientemente cosidos o encuadrados, a la siguiente dirección: «Concurso Premio Femina», calle Vallehermoso, 8, 4.º D, Madrid-15.

5.ª Cada trabajo deberá ir firmado con un lema y acompañado de un sobre cerrado en cuyo exterior figurará el mismo lema y en cuyo interior se encerrará una cuartilla con el nombre, dirección, teléfono y «curriculum vitae» del autor.

6.ª El plazo de presentación de originales quedará cerrado a las doce horas del día 31 de octu-

José Corredor Matheos, Barcelona, crítico de arte.

Julián María Cutiller Roig, Gerona, artista escultor y pintor.

Luis María Saumells Panadés, Tarragona, artista escultor.

Juan Soler-Jové, Barcelona, artista dibujante.

Caty Joan, Palma de Mallorca, artista pintora y dibujante.

Actuará de secretario el propio del C. A.

9. El veredicto del jurado será inapelable.

10. Cada obra premiada pasará a ser propiedad del do-

nante del premio respectivo. Excepto los accésit.

11. La Exposición de las obras seleccionadas para el concurso tendrá lugar en el Salón de Actos del Colegio Nacional «Generalísimo Franco», durante los días del 25 de octubre al 9 de noviembre.

12. La lectura del veredicto y consiguiente entrega de premios tendrá lugar dentro del acto inaugural de la Exposición, el día 25 de octubre, a las 8 de la noche.

13. El C. A. no se responsabiliza de cualquier desperfecto o pérdida de la obra.

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE LITERATURA 1975

Orden de 14 de agosto de 1975 por la que se convocan los premios nacionales de literatura «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera»

Como en años anteriores, y con idéntico propósito de contribuir al estímulo y difusión de la creación literaria, se convocan los premios nacionales de literatura 1975, en los distintos géneros especificados en la presente orden.

La dotación de cada uno de los dos premios convocados será de 500.000 pesetas, con cargo a los presupuestos de la Dirección General de Cultura Popular.

Podrán concurrir a los Premios «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera» todos los libros publicados con posterioridad al 30 de noviembre de 1973.

De nuevo, y como en convocatorias anteriores, a fin de favorecer la difusión de libros premiados, se contrae en el presente año el compromiso de adquirir un importante número de ejemplares de cada uno de los libros galardonados, como igualmente asegurar la extensión publicitaria de su contenido y valores principales por medio de Televisión Española y Radio Nacional de España.

Por todo lo cual, he tenido a bien disponer:

Artículo 1.º Se convocan los Premios Nacionales de Literatura «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera» correspondientes al año 1975.

Art. 2.º Los premios a que se refiere el artículo anterior se destinarán a galardonar las obras siguientes:

El «Francisco Franco» a una obra literaria con contenido doctrinal sobre temas políticos, sociales o económicos.

El «José Antonio Primo de Rivera» a un libro de poesía.

Art. 3.º Para aspirar a cualquiera de los premios nacionales de literatura será preciso que los libros se presenten por quintuplicado ejemplar, acompañados de una instancia en la que habrá de hacerse constar que la obra ha sido publicada por primera vez en los períodos de tiempo previstos en el artículo 4.º de esta convocatoria y dirigida al director general de Cultura Popular, entregándose con los citados cinco ejemplares en el Registro General del Ministerio de Información y Turismo o por cualquiera de los medios previstos en el artículo 66 de la Ley de Procedimiento Administrativo. La instancia mencionada podrá ser firmada por

el autor o autores solicitantes, por la empresa editorial que hubiese publicado la obra o por el presidente, director o secretario de Institución Cultural que estime conveniente proponer la atribución del respectivo premio nacional a una obra temáticamente vinculada a sus propias actividades sociales. El plazo de presentación empezará a contarse a partir de la publicación de esta Orden en el «Boletín Oficial del Estado» y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1975. No obstante, se concede un plazo de quince días hábiles siguientes a la citada fecha para subsanar la eventual omisión de cualquier requisito de carácter formal, devolver las obras que no se ajusten a las presentes normas y, finalmente, para que una vez constituidos los jurados, se decida por cada uno de ellos y a la vista de las obras admitidas, si procede por su importancia incorporar alguna otra obra que, publicada dentro de las fechas ya indicadas para cada premio, no hubiese sido presentada por su autor, empresa o institución que la haya editado. A estos efectos se recabará la previa autorización del autor del libro.

Art. 4.º A los Premios «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera» podrán optar los libros publicados en su primera edición en lengua castellana y que hayan cumplido los requisitos legales para su difusión en España entre el 30 de noviembre de 1973 y el 1 de diciembre de 1975.

Art. 5.º La cuantía de cada uno de los premios nacionales de literatura a que se refiere el artículo 2.º de la presente Orden será de 500.000 pesetas.

Art. 6.º La Dirección General de Cultura Popular, con cargo a sus dotaciones presupuestarias, adquirirá lotes de cada uno de los libros premiados hasta un máximo de 50.000 pesetas por libro y sin exceder de 500 ejemplares de cada título premiado.

Art. 7.º La Dirección General de Radiodifusión y Televisión, a través de la Red de Emisoras de Radio Nacional de España y de los Canales de Televisión Española, dedicará en sus programas informativos y de crítica literaria una especial atención a los libros premiados que, en su caso y si la temática lo permite, y previa autorización del autor y editor, podrán ser objeto, con preferencia a otras obras, de adaptaciones radiofónicas y televisadas.

Art. 8.º El jurado calificador del «Premio «Francisco Franco»» estará presidido por el director general de Cultura Popular, actuando como secretario, sin voto, el secretario general del citado centro directivo.

Serán vocales las personas siguientes:

bre de 1975, admitiéndose posteriormente tan sólo los que hayan sido depositados en Correo en dicha fecha.

7.ª El fallo del jurado, que será inapelable, se hará público el 31 de diciembre del presente año en el curso de un acto al que se procurará dar el máximo relieve posible.

8.ª No se mantendrá correspondencia con los concursantes. Los originales no premiados podrán ser retirados durante los quince días siguientes a la emisión del fallo. Los que no hayan sido retirados transcurrido este plazo serán destruidos.

9.ª El importe del premio será de cien mil pesetas. Este premio será indivisible, pero podrá ser declarado desierto a juicio del jurado.

10. La organización del premio «Fémima» se reserva el derecho de editar el libro premiado, cubriendo el importe del premio los derechos de autor de la primera edición. Las sucesivas ediciones, en su caso, serán negociadas con el autor con el derecho de prioridad frente a otros posibles editores.

11. En caso de que la organización del premio decida expresamente no hacer uso del derecho reservado en la base anterior, el autor del libro premiado podrá editarlo libremente, comprometiéndose a hacer figurar en la portada del mismo y en lugar destacado la leyenda «Premio Fémima 1975».

12. El mero hecho de concurrir a este certamen supondrá la total aceptación de las bases.

Este Premio Fémima está fundado y patrocinado por doña Leonor Pinto. El jurado estará compuesto por las siguientes escritoras: Carmen Conde, María de Gracia Ifach, Carmen González Mas, Leonor Pinto, Elena Soriano, Acacia Uceta.

14. El sólo hecho de participar en este concurso supone la total aceptación de sus bases. Ante cualquier imprevisto la Entidad organizadora se reserva el derecho de resolver según lo estime conveniente. Las obras que no sean seleccionadas por el jurado serán devueltas inmediatamente a sus autores, perdiendo éstos los derechos de inscripción abonados.

celona, dotado con 50.000 pesetas.

Premio «Bausili, Industria Gráfica», dotado con 15.000 pesetas.

Premio «Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros», dotado con 15.000 pesetas.

Premio «Banco de Sabadell», dotado con 15.000 pesetas.

Premios Dibujo

Premio del «Excelentísimo Ayuntamiento de Manresa», dotado con 30.000 pesetas.

Premio «Bolsa de la Vivienda», dotado con 15.000 pesetas.

Premio «Depsa», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «Industrias Framun», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «Florencio Freixes», dotado con 10.000 pesetas.

Premio «José Rojas», dotado con 10.000 pesetas.

Premios Escultura juveniles

Premio «Cámara Oficial de Comercio e Industria de Manresa», dotado con 15.000 pesetas.

Premio «Cimdec», dotado con 10.000 pesetas.

Premios Dibujo juveniles

Premio «Comercial Morros, Sociedad Anónima», dotado con 8.000 pesetas.

Premio «Pirelli», dotado con 5.000 pesetas.

Premio «Banco Mercantil de Manresa», dotado con 5.000 pesetas.

Premio «Galería de Arte Xipell», dotado con 5.000 pesetas.

Accésit Escultura y Dibujo juveniles.

«Academia Vilajosana», «Pinturas Teixidor», y «Pinturas Procolor».

I PREMIO «ALMERIA» DE NOVELA

El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería convoca, con motivo del 75 Aniversario de su fundación, el I Premio «Almería» de novela, que a partir de esta fecha tendrá una periodicidad bienal.

El Certamen se ajusta a las siguientes

BASES:

1. El I Premio «Almería» de novela, tiene una dotación de 100.000 pesetas.

2. Pueden concurrir al certamen escritores de cualquier nacionalidad, con obras originales y rigurosamente inéditas, escritas en lengua castellana, de tema libre y no comprometidas con editorial alguna para su ulterior publicación. Los originales deben ser presentados sin la mención del nombre del autor, indicando un lema, reproducido en sobre cerrado y, en su interior, la identificación y dirección de aquél.

3. Los autores presentarán tres ejemplares del original de su obra, escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel tamaño folio, encuadrados o cosidos. La extensión habrá de estar comprendida entre 150 y 250 folios.

4. Las obras serán enviadas al Fondo para la Investigación Económica y Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, Padre Damián, 48, Madrid-16, o al Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, avenida Generalísimo, 73 (to Apartado de Correos 163), Almería, con la indicación: «Para el I Premio "Almería" de novela».

5. El plazo de recepción de originales expira el 31 de octubre de 1975.

6. Un Jurado compuesto por tres ilustres novelistas y críticos literarios, cuyos nombres se harán públicos en el momento de la concesión del Premio «Almería», preseleccionará ocho novelas finalistas, que se darán a conocer con anterioridad a la actuación del Jurado definitivo.

Este Jurado, designado como el anterior por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, y compuesto por cinco personalidades de la novelística, de la crítica literaria y de la enseñanza universitaria, a nivel nacional y local, otorgará el I Premio «Almería» de novela, a través de votaciones sucesivas y eliminatorias. Los empates, si los hubiese, se resolverán por medio de votaciones complementarias.

8. El fallo definitivo será inapelable y se hará público en el día y hora que se anunciará oportunamente.

9. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería se reserva el derecho de publicar una primera edición de 3.000 ejemplares como máximo, franca de derechos de autor, y que deberá ser editada en el transcurso de los nueve meses posteriores al fallo del Jurado.

10. El hecho de concurrir al I Premio «Almería» de novela, implica la total aceptación de todas y cada una de estas bases, cuya interpretación se reserva la Entidad que organiza el Certamen.

la estafeta

literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES. Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. 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, 700 ptas. EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 ptas. más gastos de envío Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

Sumario n.º 573

DE LA PALABRA MAGICA AL CALIGRAMA, por Arturo del Villar. (Págs. 4 a 7.)
JUAN RAMON Y LAS EPOCAS DE SU POESIA, por José Lupiáñez. (Págs. 8 a 11.)

¿INFLUJO JAPONES EN LOS HAIKUS Y WAKAS DE JUAN RAMON JIMENEZ?, Por Celentino Santos-Escudero. (Págs. 12 a 15.)

EL ESCRITOR AL DIA: PASCUAL VENEGAS FILARDO, por Carlos Murciano. (Páginas 16 a 18.)

LA REAL ACADEMIA HISPANOAMERICANA DE CADIZ, por José López Martínez. (Págs. 18 y 19.)

AUDICION DE JAUME PEDROS, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 25 y 26.)

LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR?: ARCOS DE LA FRONTERA, por Eduardo Tijeras. (Págs. 31 y 32.)

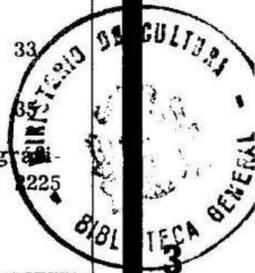
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MAYORES DE 25 AÑOS: «Descripción de la soledad» (poema), por Aladino Fernández Suárez, y «Don Tal pasa por el campo» (cuento), por María Jesús Climent Giner. (Págs. 34 y 35.)

FRANCISCO SAN JOSE, DE VALLECAS AL FUTURO, por Luis López Anglada. (Página 36.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
CALIDAD DE PAGINA (antología de «LA ESTAFETA»); Salvador Espru ...	20
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ...	22
MUSICA, por Carlos-José Costas	24
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	27
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: BARCELONA, por Francesc Galí ...	28
CINE, por Luis Quesada	30
ESTAFETA NOTICIAS	32
BARCELONA ACTUALIDAD, por Julio Manegat	33
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	33
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. a 2240.)	225



DE LA PALABRA MAGICA AL CALIGRAMA

Por Arturo DEL VILLAR

EL caligrama aparece en nuestro siglo como una nueva modalidad de la escritura hacia los años veinte, pero su origen remoto cuenta varios siglos y se debe a la magia. Cuando el cubismo introdujo palabras en las pinturas el poeta se sintió invadido y acordó aprovecharse de la pintura. Así, por ejemplo, Filippo Marinetti realizó en 1919 un cuadro titulado «Las palabras en libertad futurista», valiéndose de diferentes tamaños de letras para conseguir un ritmo variable que imitase las tonalidades del lenguaje, del aullido al susurro. Venía a ser una representación gráfica de la palabra, mientras que otros poetas, como Guillaume Apollinaire, autor de *Calligrammes* (libro aparecido el 15 de abril de 1918, siete meses antes de la muerte del autor), pretendían dibujar la forma de las palabras. Antes que ellos había intentado Arthur Rimbaud reproducir en el poema el color de las letras, como hizo en su famosísimo soneto «Vocales». Color, forma y sonido de las palabras o las letras son objeto de los caligramas ahora.

La escritura se debe a la magia. Pronunciar o escribir el nombre de una cosa equivale a poseerla. Cuando el hombre no conocía otro medio de comunicación que el gesto o el sonido inarticulado

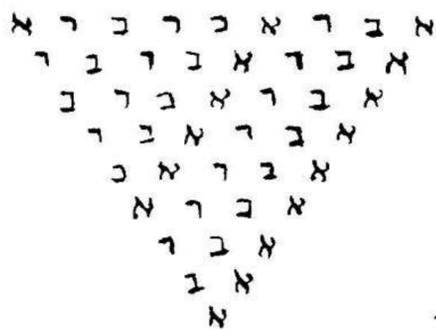
aludía con ellos a los animales u objetos que deseaba; después los reprodujo pictóricamente, y más adelante escribió sus nombres. Estas sucesivas derivaciones culminan con la prohibición hebrea de escribir el nombre de la divinidad, precisamente porque es inasible; de ahí que el nombre de Dios no fuese pronunciado ni escrito directamente, sino a través de fórmulas vagas; en los textos sagrados fue representado por el tetragrama YHWH, que ha sido transcrito con poco acierto como Jehová, debido a que su pronunciación verdadera se había perdido precisamente por no poderla decir.

Egipto contaba con una escritura jeroglífica de carácter sagrado, y con otra que podemos llamar vulgar. En China, en la época Yin (hacia el siglo XVIII antes de nuestra era), se grababan signos caligráficos en huesos de animales y se coloreaban; después se aproximaban al fuego para que se modificasen, y los nuevos signos eran interpretados como oráculos. Por su parte, los pueblos árabes sabían que las bendiciones celestes recaen sobre aquel que escribe bellamente la basmala «En el nombre de Alá misericordioso, el compasivo», de modo que han efectuado toda clase de escrituras para embellecerla cuanto más.

También participa de la magia la es-

critura hebrea; las letras poseen un valor numérico que desempeña papel importante en los textos sagrados: el copista de la *Biblia* (el sofer) ha de purificarse antes de comenzar su tarea mediante ayunos, oraciones y abluciones rituales, porque su misión es santa. Además, el pergamino debe haberse obtenido de las pieles de animales sacrificados ritualmente. Estos requisitos se han observado durante siglos y continúan vigentes en el Estado de Israel; téngase en cuenta que la *Biblia* hebrea posee 304.840 caracteres, y que la labor del sofer se prolonga durante muchos meses.

Se ha perdido, en cambio, la costumbre de adivinar los oráculos divinos mediante el «turim», palabra hebrea que significa hilera, y que alude a las cuatro hileras de piedras preciosas (tres en cada una) que el sumo sacerdote lleva como pectoral en las ceremonias (el efod); cada piedra representa a una de las doce tribus de Israel, y equivale a un número, el cual a su vez corresponde a una letra de su alfabeto. Cuando el sumo sacerdote se coloca frente al candelabro de siete brazos (la menorah), se iluminan algunas piedras, quedando otras en sombra. Traduciendo a letras las piedras iluminadas, el sumo sacerdote interpretaba un mensaje divino.

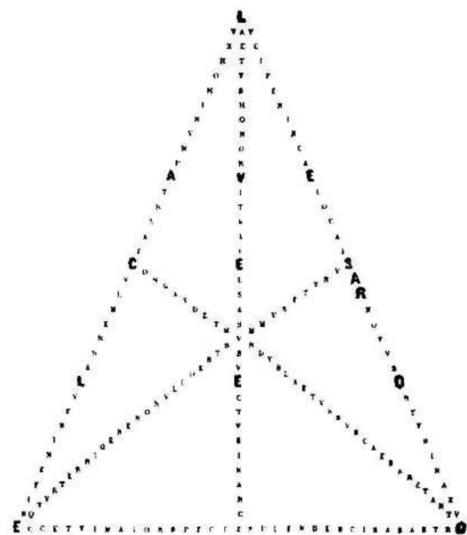


Οὐδενὸς εἰνάτεια Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ
μαίας ἀντιπέτροιο θοδὸν τέκεν Ἰωντήρα,
οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὐ πειλιπέδ' αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουσ,
οὐραμ' Ὀλον δέζωι, ὃς τὰς μέροπος πόθου
κούρας γηρυγύνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος,
ὃς μοῖσαι λιγὴν πᾶξεν ἰοστεφάνωι
ἔλκος, ἀγαλμα πόθοιο πυρισμαράγον,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν Ἰσαυδέα
παπποφόου Τυρίαν τε...
ᾧ τῶδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πῆμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας
ψυχὰν αἰ βροτοβόμων
στήτας οἴστρε Σαίττας
κλωποπάτωρ ἀπάτωρ
λαρνακόγυιε χαρεῖς
ἀδὴ μελίσδοις
ἔλλοπι κούραι,
Καλλιόπαι
ἠπλεῦσται.

Teócrito: «Siringa» (siglo III a. de C.)

N A N C T E D E C V A N V N D I A C H E R V S V M M A S A L V T I M
 I V E P I A T E R H A R V N T E R A O L O P R I N C I P E S A R C L I E
 I N M E N V N Q A V D E R E B O N I S U A T V R A V E K A V E N I I
 K V M M O N I S S A D E O P V S I S P A T E B A L M X T Y R A N N I S
 I V E T I T A I N T E R R A S E T G L O R I A C A R D I D A V E K I
 T E Q V E D V C E M A D E G H A T A V I D E S E T I V R A M E N A T I
 T O T A Q V E P E R C V L S I A I N G E N T I M O L E T V R A N N I S
 A S P E R A V I S P O S I T A E S T R E L L I M E S I T A L A I V M E
 S C E P T A D A B I T P O P V L I E V J T O P I V S O R R I S K O I
 I A V G V E T E I N V I C T A S N V N D I T R A N S I D I S I M O K A S
 T E Q V E S V P L E X T O T I E D V C I B V S T I P A T A S T E X E
 O R A T I V R A C V P I T L V C I S S I R I D A V D I A M D E T H A E
 O P T A T A M A T F A L L A X E S P E R V I D A T E L A F Y G A R V M
 P A R T H V A D E P O I V I T R V I T O R I E S V N D I Q V E R V R E I
 M I T O R I S A E T H E R I O R N V T V C E S T A M I N E A N O M I S
 M E D V S A R A B E M O X O N I S O V A T A Y D A R E S E R E X I
 O R I E L V T R A T V I D A T V E N I S S A N C T E T R O P A E I K
 M A E C N A G E F E L I C E S T I T Y L O S V T V I C A S A H O R I
 A V R E A P E R F E T I V O R E S T A V R A N S S A E C V L A M V N D O
 M I N D V R E T A V R O R A D E M I L E S Q V O P F L V M I M E N I L V
 T A N G I T T E C V N D I V E N T V R V S V R V G I F E R V N D I R
 O R A N T E S P I A I V R A P E T E N T O E N S N O B I L I S O R T V
 A E T H I O P E R C V C T I P A H E N T O P T A T A Q V E M V N D I
 T E M P O R A L A E T A D E D I T N O B I S F E L I C I T A S A E V I
 M E N A V P L I C E S P E R S A E I V R A S I E M E D I A M O L V K Y
 T E D O M I X V M M A L V N T V V S I T V A S E M P E R A D O R A N T
 O R A S V I S C V P I V K T T O T I S T I E I C E D E R E R E G N I S
 T V P I V E T I V A T I V E R E M E N O R I N C L Y T E L A E T I S
 D A R E A P O N A B O N O X E M P E R N I T I S S I N V S O R R I S
 M I M P E R T I R E T V V N C L E M E X T E R E T A D D I T O M V M K
 S I N M A G E T E L I C E S P A R I T E R Q V O S A L M E T V E R E
 F T E P A R A T A I V D A M A M A E S T I D I V O N T I A N V N D I
 O R H E I V N D E P A R E S D E T L E G E R O M A V O L E N T I E
 P R I N C I P E T E I N P O P V L O S M I T I P F E L I C I V S A E V O
 A O N N I A L A E T E N T V R F L O R E N T I B V S A V K K A R N V S

Publilio Optaciano Porfirio: «Carmen XIV» (siglo IV)



Eugenio Vulgario: «Pirámide al emperador León» (siglo X)

4 Caligrama hebreo de valor mágico, cuya forma se repitió durante la Edad Media traducida en la palabra ABRACADABRA



En una Biblia hebrea conservada en la catedral de Pamplona, se pueden ver ilustraciones realizadas con letras, como este dibujo zoomórfico

El valor profiláctico de algunas palabras para los hebreos se observa en el uso de las filacterias, trozos de pergamino en los que se escriben cuatro pasajes del libro sagrado y que se llevan en diversas partes del cuerpo, por lo general en los brazos. Su misión es preservar al creyente de cualquier peligro al estar en contacto con la palabra divina, de modo que constituyen un talismán.

LOS PRIMEROS CALIGRAMAS

Sin salirnos del antiguo pueblo judío, que tanta influencia ejerce aún en todo el Occidente, hemos de considerar la existencia de unos viejísimos caligramas. De acuerdo con el valor numérico de las letras hebreas se llevaron a cabo unas combinaciones de apariencia caprichosa. Uno de estos caligramas está escrito en forma de triángulo invertido, y es el que originó la fórmula archiconocida del «Abracadabra», repetida a lo largo de la Edad Media en todos los países europeos con valor mágico, hasta el punto de que se pronunciaba para evitar maleficios cuando se creía existir un peligro, y se llegó a escribir en pergamino para colgársela del cuello a los enfermos cuan-

do la medicina de la época no acertaba a curarlos. Esta fórmula deriva de la frase hebrea «abreq ad habra» (envía tu fuego hasta la muerte). Se escribía así:

A B R A C A D A B R A
 A B R A C A D A B R
 A B R A C A D A B
 A B R A C A D A
 A B R A C A D
 A B R A C A
 A B R A C
 A B R A
 A B R
 A B
 A

Tanto para los antiguos hebreos como para los cristianos medievales la palabra tenía efectos mágicos si era escrita en forma de triángulo invertido, que es precisamente el símbolo del agua dentro de la simbología judaica, siendo el agua señal de vida en todas las mitologías, origen de la vida, por ejemplo, recuérdese el mito de Afrodita, y ténganse presentes las teorías evolucionistas actuales, que sitúan el origen de la vida en el mar, para comprender la relación del triángulo invertido mágico con las ideas de salvación para quien lo llevase consigo.

En las fórmulas esotéricas, antiguas y actuales, la palabra ha de someterse a un ritual estricto si se pretende que obtenga eficacia. No basta pronunciarla o escribirla alegremente, sino que es forzoso hacerlo de acuerdo con una fórmula bien determinada. Así, el mago que va a lanzar un conjuro tiene que saber cuál es el día propicio, la hora más conveniente y el ritual adecuado: suele trazar un círculo con una vara de avellano, cortada también a una hora de un día prefijados, y desde su centro pronuncia las palabras mágicas, manteniendo en las manos algún objeto ritual, como puede serlo un anillo, una vara, una piedra, etcétera. Pero ese anillo talismánico necesita llevar grabadas unas frases mágicas concretas, y aquí nos encontramos de nuevo con el caligrama. El anillo deberá su poder a la doble circunstancia de haber sido fabricado un día fasto y llevar grabada una frase protectora, o bien la representación ideográfica de un objeto o animal sagrado.

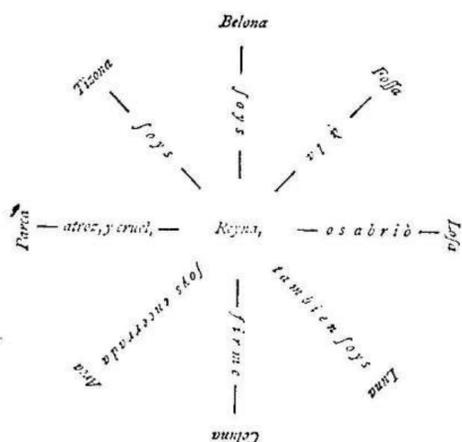
Repitámoslo: escribir el nombre de una cosa es poseerla. De pronto, un día hubo

un poeta que pretendió reproducir con sus versos la cosa misma en vez de describirla solamente con sus palabras y letras. La magia pasaba a tocar a la poesía: pero siempre se ha considerado al poeta como un hombre inspirado por la divinidad; no olvidemos que las Musas eran diosas, hijas de Zeus y Mnemosine, y ellas inspiraban a los aedos sus cantos. Más tarde hablaría Rimbaud del poeta como vidente. Quizá se deba a esa comunicación espiritual del poeta con los poderes sobrenaturales el hecho del poco aprecio que ha conseguido históricamente, un desprecio real y hasta filosófico, pues ni en las ideales Repúblicas de Platón tenía cabida; más adelante comentaremos de nuevo esta realidad.

No pretendemos conocer a los primeros poetas que compusieron caligramas, pero lo cierto es que se conservan algunas piezas del siglo tercero antes de nuestra era, debidas a los griegos Simmias de Rodas y Teócrito: si el primero escribe un poema sobre la zampona, se empeña en dibujar con las palabras ese instrumento musical, y lo mismo hace el segundo cuando habla de la siringa. Son los abuelos de la poesía experimental, y demuestran que todo está inventado desde hace mucho tiempo. Quizá pueda creerse que los poetas se dedicaron a dibujar los objetos con las palabras cuando los versos habían alcanzado y superado un máximo de perfección formal.

POETAS EXPERIMENTALES LATINOS

El caso es que los poetas latinos acordaron complicar los versos mediante extrañas manipulaciones. Por ejemplo, escribieron versos anacíclicos, es decir, versos que dicen lo mismo leídos por la primera o por la última sílaba, como «Roma tibi subito motibus ibit amor». También crearon versos que permiten combinar sus palabras, como éste: «Lex, rex, sol, dux, fors, lux, mors, spes, pax, petra, Christus», verso destacadísimo porque con sus palabras es posible hacer 3.628.000 combinaciones (Cfr. lo que explica César Cantú en «Poemas difíciles», en *Letteratura delle nazioni*, apéndice a la *Storia universale*, décima ed., páginas 230 y ss.).



Juan Díaz Rengifo: «Poesía muda» (1592)

San Berlin
in diesem Land forhin
Sich mit vielen Dingen
Höher als vorher \odot Schminnen?
Es so sagt man, wie von seinem Kom Wicill,
Dass Sie sich auch so hoch erheben wil,
Als Copressen übersteigen
Wünsche, so zur Erd sich neigen.

Ja, dieneil des Wären Bild Rätler ihren Wappen Schild,
Als ein Frischen, das zugleich Viel der Eiden in dem Reich
Auch viel hoch und große Fürsten Häuser führen,
Ward die Gleichniß auch dem Wären wol gebühren,
Wie sich dessen Krafft über andre Thier erhebt,
Dass das stärckle Kind von dessen Klauen bebt,
Wie der Wäre auch geht auf zweyen Klauen bebt,
Da viel andre Thier vier brauchen Füßen,
Wie er seine Beut erhöhe,
Wann er wie die Menschen siehet,
So hebt sich Berlin empore
Unter aller Städte Chor,
Wie nun jeder Stand der Stadt
Theil an diesem Wären hat,
Welcher nicht ein einzig Glied
Ohne starke Nerven zihet,
So verbleibe das eine Theil,
Welches als ein veste Sankt
Den Körper richtig trägt,
Wann er den Gang so regt,
Dem Lehre Stand,
Dessen Reie
Spot und schüß
durch den Sand
Ohn Weckruß
Waden muß,
Auch damit
Seinen Feind,
Es er meurt,
Zu Boden tritt.

Johann Leonhard Frisch:
«El oso de Berlín» (1700)

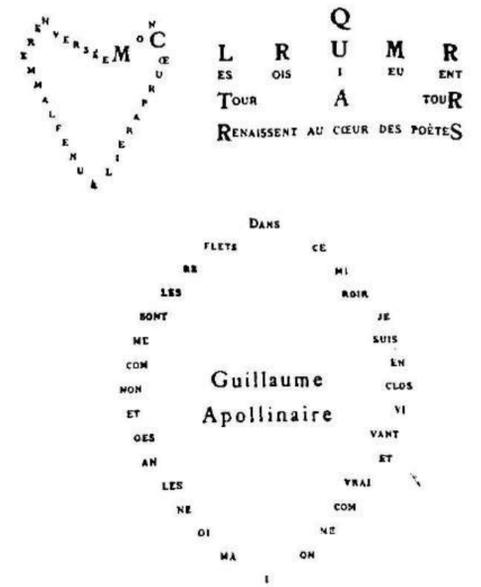
Christian Morgenstern:
«El embudo» (1905)

DIE TRICHTER

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.
Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
fließt weißes Mondlicht
still und heiter
auf ihren
Waldweg
U. S.
W.

These
La bella
Gentil principessa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
These es la más divina flor de Kioto
Y cuando pase triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un néctar loco
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos le adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero elle cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueño, está sonriente.
La una Gracie japonesa
Que a las flores amante
Triunfante
Besa.

Vicente Huidobro: «Japonería
(triángulo armónico)» (1912)



Guillaume Apollinaire: «Corazón
corona y espejo» (1913)

En los amuletos cristianos primitivos encontramos frases sin explicación lógica, que obedecen a unas motivaciones mágicas desconocidas para nosotros, y quizá también para quienes los llevaban. Hay, por ejemplo, una frase muy común y extendida por los países europeos, ya que se ha descubierto lo mismo en un azulejo de Pompeya, destruida el año 79, que en el castillo de Beaulieu-les-Loches: «Sator arepo tenet opera rotas». Igual que el verso antes citado, puede leerse por el comienzo o por el final, ya que dice lo mismo; pero lo cierto es que no parece que diga nada, y los comentaristas han discutido durante siglos qué significa esa frase. Además de esa doble lectura permite otra, cuando se forma un cuadrado:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Léase de arriba abajo, por líneas, empezando por arriba o empezando por abajo. Es un perfecto caligrama, con un sentido indudablemente mágico. No vamos a detenernos ahora en sus múltiples interpretaciones porque todas son ingeniosas y aceptables, pero no sirven a nuestro propósito. Pasemos mejor a un poeta del siglo IV de nuestra era, Publilio Optaciano Porfirio, africano de nacimiento, de familia noble, hombre de gran cultura en su época. Compuso poemas que reproducían objetos mediante la colocación especial de los versos. También realizó otros poemas cuadrados, es decir, con idéntico número de letras cada verso y con tantos versos como letras (por ejemplo: 35 versos de 35 letras cada uno); dentro de este cuadrado, que es perfectamente legible, desde luego, ciertas letras dispuestas de una manera especial forman figuras y son asimismo versos, otros versos dentro del poema cuadrado; tales figuras se distinguen por la diferente coloración de las letras, con lo cual hallamos aquí una aproximación al arte de ilustrar libros, tan extendido en el medievo. (Datos y reproducción tomados del ensayo de Luciano Caruso *La poesía figurata nell'Alto Medioevo*, Libreria Scientifica Editrice, Nápoles, 1971; separata del volumen LXXXII de «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli».)

Durante la Edad Media se repiten, de un lado, las fórmulas mágicas a las que nos hemos referido ya, y de otro, los poemas visuales, entendiendo por tales no sólo aquellos que dibujan los objetos comentados, sino también los que refuerzan la expresión semántica normal con métodos tales como el uso de versos acrósticos, mesóticos o telésticos, o sea, versos cuyas letras iniciales, medias o finales forman una expresión buscada. Con tales sistemas escriturísticos se complica la interpretación del poema, y hasta su simple lectura. De igual modo, en la magia sólo se admite al iniciado, previniéndole de los riesgos que corre si no sabe utilizar los conjuros de la debida forma: el aprendiz de brujo queda siempre chasqueado, cuando no se convierte en esclavo de las fuerzas sobrenaturales.

La Edad Media fue propicia a los símbolos, que unas veces los entendía y otras los repetía simplemente. Los símbolos constituyen un lenguaje para iniciados, un código, como ahora decimos, que sólo descifran aquellos que han recibido las claves. El símbolo del pez, por poner un ejemplo muy conocido, nació en la época de las persecuciones contra los cristianos porque sus iniciales se tomaban como anagrama de Cristo; es claro que nada más los cristianos se hallaban capacitados para interpretarlo. Se trata, pues, de un lenguaje para uso de unos pocos. Pero resulta que la poesía suele ser siempre una comunicación escrita entre un grupo de personas; de esta definición se deduce que por ahora dejamos a un lado la poesía popular propia para el recitado de antiguos o modernos juglares. La poesía culta se dirigía, como es natural, a la clase culta, que en la Edad Media estaba integrada especialmente por monjes. Ahora bien: los monjes medievales despreciaron la poesía; Tomás de Aquino la llama «ínfima doctrina» porque es irracional y no atiende a la verdad, mientras inventa hechos y crea mitos (*Summa theologica*, I, 1, 9; II, 101, 2).

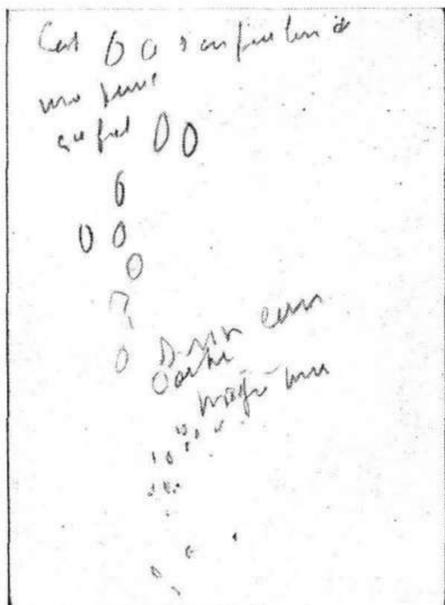
De este modo, los poetas cultos se vieron forzados a inventar algo que dignificase su trabajo. Si la palabra ha de expresar un juicio racional por definición, debieron de meditar los poetas, hay que modificarla para que esté en condiciones de representar cualquier sentimiento, hasta convertir el signo en imagen gráfica. La palabra adquirió así un valor mágico: cuando un poeta medieval italiano reproduce en un poema visual el anagrama de Cristo o la simbología cristiana (cordero, pez, cruz, etc.), pre-

tende inyectar a su obra un valor ideológico superior y librarla del desprecio que pudieran sentir por ella los hombres más cultos de su época. Como era de esperar, los monjes hicieron versos acrósticos y compusieron poemas visuales. Quizá alguien hable de decadentismo, pero la verdad es que entronca con la simbología esotérica.

MAGIA DE LETRAS Y NUMEROS

Un poeta de escasa obra conocida, aunque muy interesante por sus innovaciones, es el italiano Eugenio Vulgario (siglos IX y X; casi no se conoce nada sobre su vida, ni siquiera qué tiempo alcanzó). Su poema gráfico «Pirámide al emperador León» (León VI, emperador de Oriente) se basa en el valor mágico del número 3, según él mismo explicó en una interpretación en prosa. Consta de seis versos (doble del mágico 3), dispuestos en forma de pirámide (¿conocía el misterio de las pirámides egipcias, reservado a los alquimistas?); en los vértices se hallan las tres letras que forman el nombre latino del emperador, Leo. Dentro de los versos, perfectamente legibles, por supuesto, que constituyen la figura hay ciertas letras colocadas en lugares determinados por la magia de los números, y que leídas horizontalmente dicen la frase «Ave Cesar Leo». Resultaría demasiado extenso comentar aquí toda la simbología que se encierra en este poema, apoyado en el valor de los números, de acuerdo con las ideas de Tales de Mileto acerca de las propiedades de las figuras geométricas y de los números, matizadas por los pitagóricos y más próximamente al poeta por San Agustín. Sin embargo, todo ello hace pensar que Vulgario fue, además de poeta, alquimista y se hallaba al corriente de las tradiciones ocultas.

Como es en los períodos de esplendor, cerca de la decadencia, cuando florecen igualmente la magia y las escrituras pictóricas, hemos de citar al poeta español Juan Díaz Rengifo, que compuso en el siglo XVI, la Edad de Oro de la literatura castellana, lo que él llamaba «poesías mudas», verdaderos caligramas antes de que esta palabra se admitiese en poesía. Conviene tener en cuenta a otro poeta del ámbito hispánico entre los predecesores de este artificio literario, el chileno



Página escrita por Henri Michaux drogado con mescalina (1956)

SINO
NO SI

Octavio Paz: «Ideograma de libertad» (1968)

deus
snap

Dom Silvester Houédard: «Deus/Snap»

INUSITATA ANIMAS
REX IUDAEORUM
CORONA DE ESPINAS

Carlos de la Rica: «Corona de espinas» (1972)

Vicente Huidobro, definidor del creacionismo, ya que en 1912 publicó un poema en forma de rombo.

Pero el caligrama se afianzó con el francés Guillaume Apollinaire, como se indicó al principio. Al corregir las pruebas de su libro *Alcools*, en 1913, decidió suprimir todos los signos de puntuación, acto que tuvo fortuna e imitadores todavía hoy; ese año empezó a componer caligramas, junto con otros poemas discursivos, y siguió haciéndolo mientras luchaba en el campo de batalla. Por eso *Calligrammes* se subtitula «Poemas de la paz y de la guerra». La relación con la magia la encontramos a menudo, por ejemplo, en el espejo que refleja su nombre en el poema titulado «Coeur couronne et miroir», donde las palabras que lo forman dicen: «En este espejo estoy encerrado vivo y verdadero tal como imaginamos a los ángeles y no como son los reflejos.»

Como es bien sabido, los magos y los sacerdotes de muchas religiones solían y suelen drogarse para ejecutar sus ritos; es lo que las brujas españolas llamaban el unto. Pues bien, el poeta belga Henri Michaux creó unos alfabetos caligráficos cuando se hallaba bajo los efectos de la

mescalina. El resultado de su experiencia lo contó en el libro *Misérable miracle*, en el que describe cómo veía las palabras, no las oía, sino que las veía dentro de sí, letras que caían sobre él para convertirse en humo en seguida, letras que le perturbaban con sus formas cambiantes y sus colores extraños: formas y colores de un alfabeto reservado a los iniciados.

La magia de la palabra se confirma en algunos de los «topoemas» del mexicano Octavio Paz; citemos sus comentarios al «Ideograma de libertad»: «Dos movimientos complementarios. Fisión del sino por la acción de los dos adverbios de afirmación y negación que lo componen; fusión de cada adverbio en su contrario: otra vez sino.» Para Paz el sino se somete a los dos principios del bien y el mal, el afirmativo y el negativo, el masculino y el femenino, dentro de una tradición oriental que él conoce de primera mano, ya que representó a su país en cargos diplomáticos en Oriente.

Citemos también, para terminar, a dos poetas sacerdotes que siguen otra tradición, la religiosa de los primitivos cristianos y de los medievales. Dom Silvester Houédard, monje inglés que es asi-

mismo uno de los principales teóricos de la poesía experimental, opone el dibujo de la palabra «Deus» (Dios) al verbo «Snap» (catapultar, estallar), para que el lector lo interprete: personalmente, creo que puede entenderse como una representación ideográfica de la subida a los cielos tras la muerte para los cristianos fieles. Por su parte, el sacerdote conquense Carlos de la Rica, asimismo uno de los más destacados teóricos españoles de la poesía de vanguardia, hace en su poema visual «Corona de espinas» una representación de la corona que, según los Evangelios, se impuso a Cristo durante la Pasión, precisamente con las palabras latinas «Iesus Christus Nazarenus Rex Iudeorum»: el caligrama con sentido simbólico religioso.

Finalmente, mencionaremos dos antologías que conviene consultar como ilustración de cuanto se ha dicho: *Konkrete Poesie*, reunida por Eugen Gomringer, para la Universal Bibliothek de la editorial Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1972, y *Text-Bilder* (Visuelle poesie international), recopilada por Klaus Peter Denciker para la colección DuMont Dokumente, de la editorial DuMont Schauberg, Colonia, 1972.



EL ARTE MODERNO: OPERACION INTELECTUAL Y RITO MAGICO

El movimiento de los astros y los planetas era para los antiguos la imagen de la perfección: ver la armonía celeste era oír y oír la era comprenderla. Esta visión religiosa y filosófica reaparece en nuestra concepción del arte. Cuadros y esculturas no son, para nosotros, cosas hermosas o feas sino entes intelectuales y sensibles, realidades espirituales, formas en que se manifiestan las ideas. Antes de la revolución estética el valor de las obras de arte estaba referido a otro valor. Ese valor era el nexo entre la belleza y el sentido: los objetos de arte eran cosas que eran formas sensibles, que eran signos. El sentido de una obra era plural pero todos sus sentidos estaban referidos a un significante último, en el cual el sentido y el ser se confundían en un nudo indisoluble: la divinidad. Transposición moderna: para nosotros el objeto artístico es una realidad autónoma y autosuficiente y su sentido último no está más allá de la obra sino en ella misma. Es un sentido más acá del sentido; quiero decir: no posee ya referencia alguna. Como la divinidad cristiana, los cuadros de Pollock no significan: son.

En las obras de arte modernas el sentido se disipa en la irradiación del ser. El acto de ver se transforma en una operación intelectual que es también un rito mágico: ver es comprender y comprender es comulgar. Al lado de la divinidad y sus creyentes, los teólogos: los críticos de arte. Sus lucubraciones no son menos abstrusas que las de los escolásticos medievales y los doctores bizantinos, aunque

son menos rigurosas. Las cuestiones que apasionaron a Orígenes, Alberto el Magno, Abelardo y santo Tomás reaparecen en las disputas de nuestros críticos de arte, sólo que disfrazadas y banalizadas. El parecido no se detiene ahí: a las divinidades y a los teólogos que las explican hay que añadir los mártires. En el siglo XX hemos visto al Estado soviético perseguir a los poetas y a los artistas con la misma ferocidad con que los dominicanos extirparon la herejía albigena.

Es natural que la ascensión y santificación de la obra de arte haya provocado periódicas rebeliones y profanaciones. Sacar al fetiche de su nicho, pintarrajarlo, pasearlo por las calles con orejas y cola de burro, arrastrarlo por el suelo, pincharlo y mostrar que está relleno de aserrín, que no es nada ni nadie y que no significa nada—y después volver a entronizarlo—. El dadaísta Huelsenbeck dijo en un momento de exasperación: «El arte necesita una buena zurra». Tenía razón, sólo que los cardenales que dejaron esos azotes en el cuerpo del objeto dadaísta fueron como las condecoraciones en los pechos de los generales: le dieron más respetabilidad. Nuestros museos están repletos de antiobras, de arte y de obras de antiarte. Más hábil que Roma, la religión artística ha asimilado todos los cismas.

(De OCTAVIO PAZ: «El uso y la contemplación», artículo aparecido en Destino, núm. 1.980.)

JUAN RAMON Y LAS EPOCAS DE SU POESIA

(DIARIO DE POETA Y MAR)

Por José LUPIAÑEZ

EN el año 1900 se presentaba Juan Ramón Jiménez a la vida literaria con dos libros de versos, *Almas de violeta* y *Ninfeas*, desde entonces hasta sus últimos poemarios—*La estación total*, *Dios deseado y deseante*—no ha cambiado en esencia su poesía, manteniéndose ésta inalterable, unida en su fondo, a pesar de la—aparente—excesiva diversidad que se atribuye a veces con descaro a su obra (1).

Por lo general se insiste en cortar de forma radical la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez en varias etapas—épocas—, olvidando precisamente la coherencia de esa trayectoria, característica inevitable de su poesía que no se puede pasar por alto tan a la ligera. Para tal juicio se toma como punto de partida primordial la confesión del propio Juan Ramón Jiménez en aquellas notas a *Animal de fondo*, en las que distinguía tres épocas distintas en su producción poética.

Naturalmente que la misma realidad de la obra juanramoniana nos muestra «cambios», «orientaciones nuevas» en su quehacer. Esos necesarios «cambios» y «nuevas orientaciones» que toda línea poética necesita en su evolución: hagamos referencia obligada del poema que pertenece a *Eternidades*—«Vino, primero, pura»—tan mediocre a nuestro juicio, únicamente útil porque nos dice de las diferentes experiencias—¿aventuras?—del Todo poético de Juan Ramón. Pero como del mismo poema se desprende, no se trata de cortes bruscos, como pretenden algunos tan lamentablemente, sino—insistimos—de una segura marcha que aspira por momentos abarcar terrenos inéditos sin apartarse del camino fundamental en su proceso. A propósito de esto cita Vicente Gaos (2), en su afortunada introducción a la *Antología poética*, de J. R. J., varios juicios de plumas autorizadas, de los que nosotros recogemos el de Ricardo Gullón: «Frente a quienes prefieren dividirla—refiriéndose a la obra de Juan Ramón—en períodos bien deslindados, me inclino a subrayar su unidad esencial fundada en líneas de inspiración y sentimiento apenas alteradas si no es para prolongarse y elevarse en busca de una expresión más pura de las intuiciones y emociones que pretende comunicar.»

Aclarada esta apreciación, sí podemos concluir sin peligro alguno que en el reco-

rrido poético de Juan Ramón Jiménez se aprecian dos «momentos» fundamentales, consecuencia en el fondo de sus gustos más importantes. Uno, primero, en el que nuestro autor atiende con mayor detenimiento a los poetas simbolistas franceses (Moréas, Verlaine, Samain, Rodenbach, Maeterlinck, Fort, Laforgue, Francis Jammes...) y otro segundo en el que este gusto se ve desplazado ante el descubrimiento de la «lírica de los nortes». El hecho lo explica claramente el mismo Juan Ramón: «En 1916 ...vi ...que la lírica latina, neoclasicismo grecorromano total, no es ...lo mío; que siempre he preferido, en una forma u otra, la lírica de los nortes, concentrada, natural y diaria ...los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E., de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerald Manley Hopkins, Emily Dickinson, Robert Brownin me parecían más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de lo de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico... William Blake, Emily Dickinson, Robert Brownin, A. E., Robert Frost, William Butler Yeats, etc., fueron mis tentadores más constantes.»

Ello ocurría, pues, hacia 1916 y ese cambio de gustos se ve reflejado en sus libros

Estío (1915), *Sonetos espirituales* (1917) y, fundamentalmente, *Diario de un poeta recién casado* (1917), principio de lo que hemos dado en llamar «segundo momento» en la lírica de Juan Ramón. ¿Quiere no obstante decirse que su poesía cambió de forma radical y que tenemos que admitir que a partir de *Diario de un poeta recién casado* asistimos a una época nueva y diferente en su obra? Es evidente que no es así. Y Cernuda (tan poco simpatizante del quehacer juanramoniano) aprecia maravillosamente el nuevo aspecto que adopta su poesía a partir de este momento. Viniéndonos a decir, en efecto, que la tal pasa de aquel impresionismo sentimental de sus primeros libros a ese otro impresionismo intelectual y aún diríamos—nosotros—que más recargadamente filosófico (3).

La primera etapa de su poesía se nos aparece toda ella sumida en una música como irreal, velada, que intenta más bien acercarse a la evocación ensoñadora de paisajes amables, jardines, fuentes, plazas o arboledas, noches de luna, interiores hermosos suavemente estilizados... Es cierto que este primer momento nos recuerda de alguna forma al *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy, o a sus *Jeux*, con esa orquestación impresionista que consigue tan bien darnos la idea de vago, de irreal, a través de su melodía de nuevas construcciones sonoras. Entiéndase, no obstante, el sentido de esta irrealidad como la sutil deformación amorosa de instantes muy cercanos del poeta, o como el trascender de muchas de sus visiones, pero nunca como una fría voluntad de alejamiento o juego de estilo.

No solamente condicionó la segunda etapa juanramoniana el que prestara mayor atención a la llamada «lírica de los nortes», sino que en su vida se dieron otros factores que hicieron posible tal paso desde la anterior. Dice, en efecto, Juan Ramón que «la coincidencia de amor y mar grande, y América obró el prodigio. El oleaje, la comunicación de cielo y mar, la nube, le dio a mi sentimiento y a mi pensamiento libres mi verso desnudo... El mar me hace revivir».

Y, sin lugar a dudas, es el *Diario* el que inaugura ese nuevo y segundo momento de su lírica. Aquel recuerdo dormido del mar que guardaba el poeta de su niñez en Moguer o en el Puerto de Santa María, se aviva de nuevo haciéndole «revivir». ¡Qué diferente el agua estancada de los aljibes y fuentes



(1) Véase Luis Cernuda: *Críticas, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970, concretamente su ensayo *Juan Ramón Jiménez*, pp. 186 y 187.

(2) JUAN RAMON JIMENEZ: *Antología poética*, edic. de Vicente Gaos, Anaya, Madrid, 1969.

(3) Véase Luis Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1972, p. 111.

y surtidores de sus primeros versos con el mar encendido, grande, «mar solo»! No echa uno a faltar la ausencia de este mar en sus primeras páginas porque agradece la potencia con que se nos presenta en el *Diario*, repleto de significados y de símbolos; el *Diario*, que trae consigo un tono diferente, nuevo, que Valverde llama «más conceptual» y «cosmopolita», con tendencia a una serenidad contemplativa, rayana en optimismo ontológico (4).

Este segundo momento lírico de Juan Ramón se caracteriza por su interés depurador, que huye de vaguedades y veladuras, más normales en su etapa anterior. Aspira así su poesía a una mayor concreción evitando la anécdota, el color o la música innecesarios, ganando notablemente en hondura, haciéndose su verso valioso en sí mismo. Toda ella es una etapa de luminoso panteísmo lírico que acaso hacia su fin se hace más recargadamente filosófico (metafísico).

Se trata de aquel impresionismo intelectual del que hablábamos más arriba, que se hace común y prevalece durante este segundo momento:

*¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente (5).*

La poesía es en su misma esencia valiosa, precisa, total, y cumple perfectamente lo que Arcibald Mac Leish afirma en su *Ars Poética*: «A poem shouldn't mean / But

(4) Véase José María Valverde: *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 231.
(5) *Eternidades (1916-1917)*.

be.» Nosotros apreciamos cómo sucede esto, cómo ascienden los versos a «la belleza de la exactitud», que diría Gaos, dejando al margen la realidad misma tal como la entendemos, para atender mejor a una recreación contemplativa e intelectual de aquélla.

No se ha de olvidar, por otra parte, que es época ésta también (sobre todo la inmediata siguiente a la publicación del *Diario*) de volver sobre lo hecho —amorosamente— por parte del poeta, de repasar la obra primera: revisiones que se van alternando con los inagotables períodos de creación, con las cuidadas y excelentes antologías...

SIGNIFICADO INTERNO DEL DIARIO. SEMBLANZA DEL TEMA PRINCIPAL

Al llegar a este punto es preferible no avanzar sin antes concluir un poco cual sea el tema primordial del *Diario* y, por otra parte, hablar algo de su significación intrínseca. Ya de entrada hemos de atender a las palabras del propio Juan Ramón, quien considera al *Diario* como su «mejor libro», siempre alejado del posible peligro de envejecimiento, siempre principio de esa renovada poesía suya, abstracta, metafísica, total...

Diario de un poeta recién casado pasó luego, en años posteriores (6), a llamarse *Diario de poeta y mar*, en un intento por parte de Juan Ramón de patentizar y dejar constancia de la «importancia que tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar», en

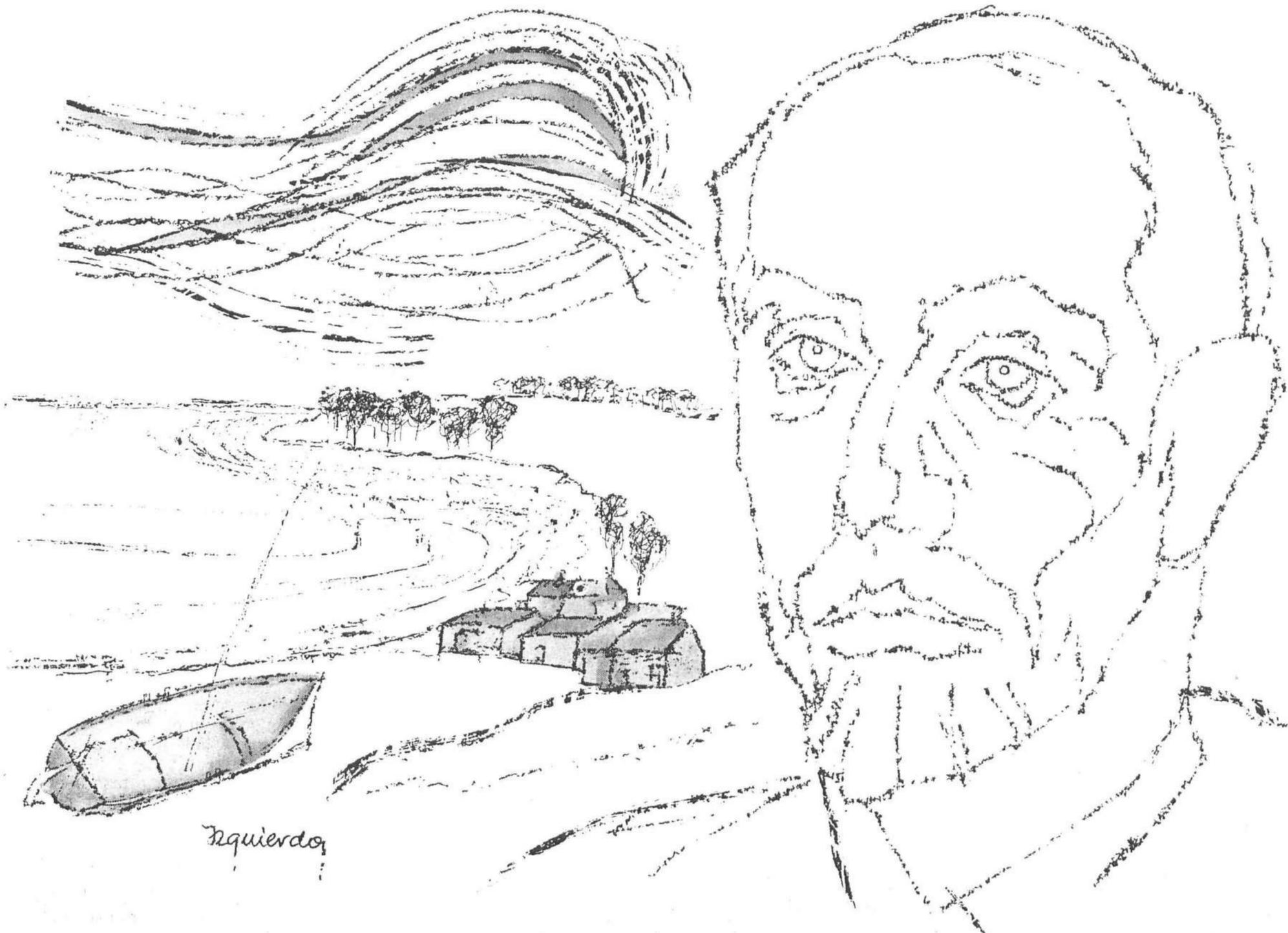
(6) Al ser reeditado en 1948 y «por voluntad de su autor».

la génesis del libro. Hasta tal punto es necesario insistir en este aspecto, que Ricardo Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón* recoge una importantísima declaración del propio poeta, que nos dice: «El libro es el descubrimiento del mar, del amor y del cielo; tengo muy dentro de mí la idea de que *lo determinó el mar* (énfasis míos) y, según le digo, los problemas de él son los del cielo, amor y mar.»

Recordemos, aunque sólo sea de pasada, que el *Diario* fue escrito en 1916 con motivo del viaje del poeta a los Estados Unidos para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí Aymar. El libro se nos presenta dividido en seis partes que en cierta forma resumen las impresiones íntimas de su autor a lo largo de las diferentes etapas de su mencionado viaje.

No es que se haya de dar mucha importancia a la disposición de estos seis apartados; el último, por ejemplo, no es esencial dentro de la estructura de la obra. El propio autor no estaba muy de acuerdo con la organización del libro y Predmore (7) trae a luz en su estudio sobre Juan Ramón Jiménez una cita significativa que corresponde al *Juan Ramón de viva voz*, de Guerrero Ruiz; nosotros, al reproducirla en estas líneas, nos damos cuenta del desánimo por parte del autor en cuanto a la presentación de su libro: «En cuanto al *Diario de un poeta recién casado*, quedará dividido en dos libros porque en su forma actual ya no le gusta; quizá una lírica en verso y otra descriptiva en prosa; será mejor separar estas dos partes. Dejará el *Diario* con lo lírico y formará otro libro en prosa con las impresiones de América, que se titulará *Norteamérica u*

(7) MICHAEL P. PREDMORE: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1973.



otra cosa así» (Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, 1961, pág. 130).

De aquí pasaríamos fugazmente a delimitar el tema fundamental del *Diario* no sin antes advertir la complicadísima simbología de cada una de sus partes, de cada uno de sus poemas. El tema central es, pues, la lucha interior, la desazón íntima del poeta que parte en busca del amor adulto que le dará en cierta forma independencia y el apego aún, el compromiso sentimental de su alma con su mundo infantil, con el ambiente de Moguer. El miedo, el temor de abandonar a sus seres queridos, aparece ante nosotros como una protesta obsesiva, como si ya no le interesara salir en busca de ese amor adulto liberalizador, sino, por el contrario, sumirse en un eterno sueño entre los atardeceres apacibles —*Ponientes de oro grande!*— de su tierra, en medio de sus *¡Olivos y pinares!*, adormecerse allí en Moguer o ser adormecido por aquella naturaleza querida y diaria del poeta. Naturaleza reconocida y soñada como amor único, naturaleza concebida como un principio femenino, que excluye por otro amor de mujer, otro amor adulto que quiera interponersele.

El conflicto interior se hace tenso y se ve contrariado por una serie de elementos que lo van complicando paulatinamente, no obstante y antes de seguir, acaso sea conveniente resaltar un poema como ejemplo para que nos ilustre en cierta forma lo que se ha dicho más arriba; escoger un poema entre los muchos y muy significativos que nos declaran abiertamente aquel conflicto. Acaso el titulado *Moguer*, número XIII de la parte primera, no precisamente de los de mayor altura lírica:

*Moguer, madre y hermanos.
El nido limpio y cálido...
¡Qué sol y qué descanso
de cementerio blanqueado!*

*Un momento, el amor se hace lejano.
No existe el mar; el campo
de viñas, rojo y llano,
es el mundo, que el mar adorna sólo, claro
y tenue, como un resplandor vano.*

*¡Aquí estoy bien clavado!
¡Aquí morir es sano!
¡Este es el fin ansiado
que huía en el ocaso!*

*Moguer. ¡Despertar santo!
Moguer. Madre y hermanos.*

Versos estos claramente definitorios del problema en cuestión: de nuevo Moguer atrayendo al poeta hacia su mundo, con una serie de términos que comportan amparo: Moguer, madre, hermanos, nido, cementerio, que comportan dependencia y protección hasta tal punto convincente y significativa para el poeta, que prefiere afincarse por siempre en este ambiente amable... «*¡Aquí estoy bien clavado! / ¡Aquí morir es sano!*»... y desear la muerte que se le figura como abrazo de sueño en aquel medio, anhelo verdadero de su alma... «*¡Este es el fin ansiado / que huía en el ocaso!*».

El único verso que hace referencia a su amor adulto, aquel que perseguía en los primeros poemas de este apartado... «*Un momento, el amor se hace lejano*», nos confirma de nuevo esta voluntad de alejarse de este tipo de amor maduro independizante y permanecer atado con los mayores lazos a su mundo infantil enrarecido y allí desear la muerte. Es de nuevo el niño clamando por su seguridad, anteponiéndose al hombre, desplazando cualquier forma extraña ajena a su sentir...

Como se podrá deducir fácilmente hasta aquí, si tuviéramos que hablar sobre una característica notable en el conjunto que lo resumiera, la tal sería, sin duda alguna, la «pugna», la lucha continua que se da



interna y exteriormente, entre por un lado, aquel amar de adulto que aspira a realizarse, y por otro el miedo infantil de abandonar el «nido limpio y cálido...» Estas dos fuerzas se enfrentan estrepitosamente, dando como consecuencia la lucha que aun el mismo poeta ha observado dentro y fuera de sus poemas. Si esta pugna continúa confunde al poeta, aturdiendo su posible horizonte, la experiencia que tendrá del mar intensificará las dudas que guarda sobre sí mismo, desorientándole aún más agudamente. De pronto, inmerso en un impetuoso y extraño mundo, se ve en verdad sorprendido y al margen del círculo más próximo de su Andalucía. El mar no le supondrá, pues, una vivencia positiva y, sobre todo, el mar de la parte segunda, al que toda su poesía señalará como algo sin vida, monótono, algo que produce aburrimiento, agobio, hastío, cansancio. Así lo advierte su poema XXX de esta segunda parte que nombra *Monotonía*: «*El mar de olas de zinc y espumas / de cal, nos sitia con su inmensa desolación*»; «*¡Nunca un bostezo / mayor ha abierto de este modo el mundo!*»

El lector asiste a la culminación del apartado III del *Diario*, y el conflicto anterior queda aún sin resolver, así nos lo confiesa el propio poeta, que todavía se ve buscando unido y aun no unido con su amada, y como muy bien apunta Predmore, en la víspera de su partida, reconoce que hay algo incompleto, algo no experimentado en su relación amorosa. La fugitiva mariposa de *Mariposa malva* (poema 126), muy expresiva del problema de la primavera, aparece otra vez en uno de los poemas finales de esta sección, *Amanecer* (poema 148): «... *Un instante, como una isla, el mal olor de siempre se abre con no sé qué olor bueno, como de lirios del valle o de no sé qué fruta en flor—¿el amor, la muerte?—en la brisa de abril. Una mariposilla blanca, que en la vaga luz suave y azul de lo que viene es blanquísima, revuela, loca, del suelo, al cielo, en una libertada triste—¿la muerte, el amor?—... Truena sordamente...*»

No concluye el poeta en esta pugna ni aun entrada la parte IV. En ese poema tan significativo que la inicia—*Nostalgia*—se nos dice que no ha tomado parte aún en su primavera de amor y madurez, que continúa apartado, marginado, aislado en la «mágica ruta», protegido de la primavera recién abierta al mundo exterior:

*Parece que estoy dentro
de la mágica gruta inmensa
de donde, ataviada para el mundo,
acaba de salir la primavera.*

La verdadera luz sobreviene cuando abarcamos el poema *Partida* (número 175 del apartado IV), que hace referencia a la verdadera motivación de su viaje, y nos dice claramente «la índole exacta de su conflicto interior» (Predmore). Nosotros no evitamos transcribir parte del mismo, puesto que su lectura se nos figura trascendental para llegar al conocimiento del tema fundamental del *Diario*:

*Hasta estas puras noches tuyas, mar, no
[tuve
el alma mía, sola más que nunca,
aquel afán un día presentido,
del partir sin razón*

*¡Mágica, deleite, más entre la sombra
que la visión de aquel amor soñado,
alto, sencillo y verdadero,
que no creímos conseguir; tan cierto
que parecía el sueño más distante!*

*Sí, sí, así era, así empezaba
aquello, de este modo lo veía
mi corazón de niño, cuando, abiertos
como cielo, los ojos,
se alzaban, negros, desde aquellas torres
cándidas, por el iris, de su sueño,
a la alta claridad del paraíso.
Así era aquel pétalo de cielo,
en donde el alma se encontraba,
igual que en otra ella, sola y pura.
Este era, esto es, de aquí se iba,
como esta noche eterna, no sé a donde,
a la tranquila luz de las estrellas;
así empezaba aquel comienzo, gana
celestial de mi alma
de salir, por su puerta, hacia su centro... (8)*

El poeta, desde un principio, confundía inconscientemente el verdadero deseo del viaje: por una parte, anhelaba hacerse a la mar para reunirse con su amada, y sin embargo su primer impulso, acaso infantil, irracional, que más pesaba en su alma, le hacía sentir la aventura de ser uno con los cielos. Así, de tal forma encantado por la belleza del ambiente, es incapaz de acceder a «aquel amor soñado», que le «parecía el sueño más distante». Pero, y he aquí que percibe claramente, cómo el verdadero responsable de este sentimiento, es su «corazón de niño...» («...de este modo lo veía / mi corazón de niño, cuando, abiertos / como cielo, los ojos,») y adquiere a estas alturas, en su viaje de regreso (como apunta bien Predmore), «*plena conciencia de su problema y esto va a constituir un punto decisivo en su aventura espiritual*».

Este proceso gradual de transformación del espíritu del poeta, que ansía la liberación de su alma, es indudable que casi se termina con esta declaración que constituye el poema *Partida*. Ahora bien, hemos de entender que el poeta llega a este estado, no por inercia, no por accidente, sino por la fuerte influencia del mar. Pero no aquel mar insulso, que nos infundía hastío, cansancio, aburrimiento, en la parte II, sino ese otro mar revuelto («*¡Oh mar, cielo rebelde / caído de los cielos*», poema 164), encendido, blasfemo, salvaje, con el que intenta Juan Ramón establecer cierta comunicación miedosamente... («*Si le toco un dedo, / alza la mano, ola violenta*»), enardecido mar que como decimos influye de una forma extraña sobre el poeta, asombrándole, sacudiéndole el alma (dormida hasta ahora en aquella lánguida y sensual monotonía) y devolviéndole a un mundo más humano, más próximo, más real... ¡El Mar cura al poeta!...

(8) De este poema conservamos una cinta magnetofónica en la que el propio Juan Ramón es el que recita con notables variaciones, acaso dignas de un estudio posterior. La cinta es una copia de una serie de discos que se cortaron en España antes de la guerra para el llamado «Archivo de la Palabra».

(Remitimos al lector a los magníficos poemas amplia y hermosamente reveladores de este aspecto nuevo, por no abrumarle con demasiadas citas ni hacer más extenso este apartado: *El Mar*, poema 163, y *Hoy eres tú, mar de retorno*, poema 168.)

Y sólo ya ese tono triunfal del poema *Todo* (número 191, que Juan Ramón dedica con mayúsculas, *AL MAR Y AL AMOR*), con versos muy claros de agradecimiento. Es, sin duda alguna, dentro de este encadenamiento lógico, el punto final que nos recalca tantas cosas, y nos insiste en cómo éstas se han quedado ya quietas en el alma del poeta después de aquellos turbios movimientos, y nos dice también el sitio justo en donde se pararon.

A propósito de este poema, dice Michael P. Predmore: «El poema nos habla de un cierto número de cosas: que "la locura" del poeta ha sido curada por el mar y por el amor; que el mundo se le ha revelado en una forma que nunca antes había experimentado; que el mar y el amor han llegado a ser en la experiencia del poeta lo que la tierra y el cielo eran antes; que la posesión del poeta de "todo" se rectifica ahora y es descrita como "nada".» Vale la pena transcribir completo el poema insistiendo en el alto valor significativo que encierra para una recta comprensión del tema fundamental del *Diario*:

T O D O
AL MAR Y AL AMOR

Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado mi locura.

El mundo me ha mostrado, abierta y blanca, con vosotros, la palma de su mano, que escondiera tanto, antes, a mis ojos abiertos, ¡tan abiertos que estaban ciegos!

¡Tú, mar, y tú, amor, míos cual la tierra y el cielo fueron antes! ¡Todo ya es mío ¡todo! digo, nada es ya mío, nada!

SIGNIFICACION DEL DIARIO CON RESPECTO A LA OBRA JUANRAMONIANA

Citábamos antes, más arriba, aquellas *Conversaciones con J. R.*, de Ricardo Gullón, y precisamente ahora hacemos de nuevo énfasis en una cita de ellas que nos es necesario abarcar cuanto antes y tenerla bien presente por cuanto tiene de reveladora. Gullón empieza... «En el *Diario* —le digo— nada me parece tan importante como su simbolismo misterioso y hondo. Esto es más importante, incluso, que las innovaciones en el verso. Le creo mi mejor libro —sigue Juan Ramón—. No se pone viejo. Perdón si hablo de él en esta forma, pero lo veo ya como cosa histórica, fuera de mí. Es un libro de descubrimientos, aparte de que desde él haya variado el movimiento del verso, la sintaxis poética. Con el *Diario* empieza el simbolismo moderno en la poesía española.»

Resultan altamente significativas estas palabras del propio Juan Ramón, que evidentemente es uno de los mejores críticos de su obra. «Con el *Diario* empieza el simbolismo moderno.» Y después de exanar detenidamente el aspecto, no podemos por menos que reconocer la veracidad de tal apreciación. Importancia fundamental tiene el *Diario*, no sólo dentro de la obra juanramoniana, sino dentro ya de la evolución de la lírica española del siglo XX. Negarlo a estas alturas sería ocioso.

Pero hemos de aclarar que por lo que se refiere a la significación interna, con res-



pecto de su obra poética, el *Diario*, no debe, no puede verse aislado, es imposible afrontarlo atendiendo solo y exclusivamente a lo que es en sí el libro. El principio del mismo lo encontramos en los *Sonetos espirituales*, sigue luego con *Estío* y termina con *Eternidades* y *Piedra y Cielo*. Mejor que principio del *Diario* digamos la actitud que el poeta adopta de una forma consciente: su «corazón de niño», que se movía de forma imprecisa y dispersa por sus primeros poemarios, afronta con *Sonetos espirituales* una nueva manera de amor, humano, inicio de esa otra actitud que decíamos... Se ve, en efecto, que el poeta trata el tema amoroso de una forma radicalmente distinta a como lo venía enjuiciando. Si antes, en *Laberinto*, por ejemplo, todo eran mujeres vagas, borrosas («blancas mujeres mudas», «mujeres fantasmas»), con los *Sonetos* se ve un aspirar al amor más sencillito, que refleja el compromiso del poeta con alguien amada especialmente.

El comienzo de los *Sonetos espirituales* es explosivo, jubiloso. Se canta de manera optimista y se anuncia con gozo un nuevo amor. Amor este ideal, que seguirá constante en sucesivos libros, rehuyendo siempre cualquier forma de carnalidad adulta. Pero la alegría pronto se pierde, nublada ante los temores y depresiones del amante ingenuo, que temeroso opta mejor por refugiarse en sus sueños, en el ámbito que le envuelve, en la noche misma, incluso pretendiendo el amparo de su infancia, que al cabo le resultará el mejor medio de evasión ante la adversidad de su propia duda.

La simbología iniciada con los *Sonetos espirituales* se ve luego continuada con *Estío*, en donde la misma adquiere mayor densidad. El poeta comienza el libro sometiéndose a un voluntario dominio («¡Ya no podrás libertarte / —¡ya no podré libertarme!— / de lo fatal de este amor!»), y anuncia, como bien nos dice Predmore, «el día en que él y su amada serán hombre y mujer» («¡Mas seremos, lo sé bien / un día, hombre y mujer!»). Sigue Predmore diciendo...: «Lo que está implicado en *Sonetos espirituales* se hace explícito ahora en *Estío*. El poeta tiene miedo de su amada y de la amenaza que representa ella para todas las delicias y obsesiones de su mundo privado.» En efecto, si en los *Sonetos* no aclaraba suficientemente esta presencia de su amada en sus sueños, aquí, en *Estío*, lo hace sin ningún tipo de oscurecimiento: «*Me palpita el corazón / asustado de tu amor*»...

Es indudable que estas declaraciones son el resultado del carácter neurótico y enfer-

mo —inadaptado— de Juan Ramón. El comienzo a decirnos su propio problema con los *Sonetos*, y la primera fase del mismo parece concluir con *Todo* allá en el *Diario*. Se puede así apreciar perfectamente cómo el fondo real del *Diario*, que el poeta acomodaría según una serie de símbolos, está íntimamente unido a los dos poemarios anteriores, y por tanto considerarlo aisladamente y sólo, como el punto en donde hace el viraje su estilo, es un error. El mismo, pues, se encuentra íntimamente aunado en cuanto al fondo real y trascendido por el poeta a un mundo de elementos simbólicos («niño», «cementerio», «mar», «barco», «sombra», «niebla», «nube»..., etc.). Aquí radica, pues, el gran acierto del *Diario*, su gran innovación, que consiste en organizar y disponer en un conjunto integrado y unificado todo un mundo de símbolos que constituyen el trasfondo del tema capital de su poesía, la contienda de contradicciones internas de su propia y multívoca personalidad.

«Y, a mi parecer —dice Predmore, a quien con tanto gusto recurrimos— este proceso de construcción y perfeccionamiento artísticos de un lenguaje simbólico y un sistema de símbolos, desarrollado a lo largo de tres obras poéticas, es lo que ha motivado al autor a decir: "Con el *Diario* empieza el simbolismo moderno en la poesía española".» El simbolismo en la poesía española, que él mismo prolonga y continúa con sus libros *Eternidades* y *Piedra y cielo* como apuntábamos antes, ya que aquel «*Todo*» del *Diario* no resulta definitivo y el poeta se ve de nuevo envuelto en su antiguo conflicto...

*Cobré la rienda,
di la vuelta al caballo
del alba:
me entre, blanco, en la vida.*

*¡Oh, cómo me miraban,
locas,
las flores de mi sueño,
levantando los brazos a la luna!*
(Poema 42.)

acosado de nuevo por las flores de su sueño, «levantando los brazos a la luna», en actitud incitante. En *Piedra y cielo* tendrá que resolver el poeta su conflicto, pero no nos detendremos a comentar el desarrollo del mismo, sirvannos estos cuatro conceptos apuntados para concluir en esbozo la importancia real del *Diario* dentro de la propia obra juanramoniana.

Por lo que se refiere a la importancia del libro, pero ya dentro del ámbito de la lírica española, hemos de precisar que se trata de una importancia fundamental. Importancia que ahora, al volver sobre ella y replanteárnosla (esto es Historia de la Literatura) se nos presenta más claramente como verdadera fuerza que traía consigo una distinta concepción y nueva práctica de la poesía en la España del siglo XX. En efecto, como ya hemos visto y aclarado suficientemente, el *Diario* introduce la idea de la interdependencia en los poemas, los cuales, leídos de una forma unitaria, alcanzan su verdadera expresión. O sea, que el libro es como un único poema al que el poeta somete a una serie de términos que se harán simbólicos por las redundancias y convenientes asociaciones. Esto quiere decir que la obra constituye un todo hermético, perfecto, al que el lector deberá acceder y sólo podrá acceder felizmente concibiéndola de esta manera, ya que la tal obra dispone de unos elementos cuyos valores nuevos son totalmente subjetivos y propios del poeta por entero. Y en este sentido es Juan Ramón Jiménez un paso clave, eslabón primordial dentro de la firme trayectoria del movimiento simbolista que en España alcanza con su obra una de las cotas más altas, apoyo indispensable de las nuevas generaciones de poetas que de ella partieron.

¿INFLUJO JAPONES EN LOS HAIKUS Y WAKAS DE JUAN RAMON JIMENEZ?

Por Ceferino SANTOS-ESCUADERO

RESULTA algo arriesgado el hablar de influjos incontrovertidos del mundo literario japonés sobre la literatura hispánica moderna. Esto puede explicar el tono dubitativo e interrogante del título de este ensayo.

Lo que sí se puede afirmar sin reparos es que la poesía concreta, condensada e intuicional de los Haiku llegó con su influjo hasta los poetas modernos hispánicos; aunque a veces perdamos el rastro de las vetas subterráneas que dejaron filtrar tales influjos.

Es el Haiku una de las formas más breves de la historia de la lírica (consta de 17 sílabas o pies distribuidos de este modo = 5 + 7 + 5). Ha sido considerado como la composición poética más famosa del Japón y fuera de sus fronteras ha sido imitado con frecuencia por poetas occidentales. Así, en este siglo, en México, se manifestaron las influencias del Haiku en los poemas de Efrén Rebolledo y de Juan José Tablada (m. 1945), que ya en el 1910 había visitado el Japón.

«En España—escribe Octavio Paz—el fenómeno es un poco más tardío que en América: hay un momento japonés en Juan Ramón Jiménez y otro en Antonio Machado; ambos han sido poco estudiados» (1).

Fernando Rodríguez-Izquierdo en su excelente obra *El Haiku japonés*, cuando trata del haiku español, recuerda los influjos japoneses en los dos Machados, en Valle-Inclán y en Domechina, pero no cita como creador de Haikus a Juan Ramón Jiménez, premio Nobel de Literatura 1956 (2).

Este ensayo pretende subsanar de algún modo—imperfecto y modesto—el olvido de los eruditos en torno a la época japonesa del poeta de Moguer.

La influencia nipona en Antonio Machado parece bastante clara. Enrique Díez Canedo intuyó la afinidad temática y métrica de las *Nuevas Canciones*, de A. Machado con el haiku (3).

De hecho, en *Nuevas Canciones* hay una clara alusión al poeta japonés Sôkân (1465-1554):

A una japonesa
le dijo Sôkân:
Con la luna blanca
te abanicarás,
con la luna blanca
a orillas del mar (4).

El Haiku de Sôkân, aludido en estos versos, es el siguiente:

Tsuki ni e wo [5]
Sashitaraba yoki [7]
Uchiwa Kana (5) [5]

La traducción de B. H. Chamberlain del Haiku citado es la siguiente: *Add but a handle to the moon,*

and what a pretty fan it makes (6).

Una traducción en forma de haiku español podría ser, tal vez, ésta:

(1) PAZ, OCTAVIO: *La tradición del Haiku*, p. 25, en Matsuo Basho, *Sendas de Oku* (Barcelona, Barral, 1970).
(2) RODRIGUEZ-IZQUIERDO, FERNANDO: *El Haiku japonés* (Madrid, Guadarrama, 1972). Véase *Haiku en español*, pp. 199-212.
(3) DIEZ CANEDO, E.: «Antonio Machado, poeta japonés». *El Sol*, 20 junio 1924, p. 2.
(4) MACHADO, A.: *Poesías completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1973), p. 187.
(5) CHAMBERLAIN, BASIL HALL: *Japanese Poetry* (London, John Murray, 1910), p. 211.
(6) *Ibid.*, p. 211.

Tan sólo añade [5]
este mango a la luna [7]
¡bello abanico! [5]

La imagen de la luna-abanico, de Sôkân, es utilizada por el mismo Antonio Machado en otro de sus poemas de *Nuevas Canciones*:

Cuando lleguemos al puerto,
niña, verás
un abanico de nácar
que brilla sobre la mar (7).

Se trata, sin duda, de la luna reflejada sobre el espejo del mar. Fernando Rodríguez-Izquierdo admite la influencia del haiku de la luna-abanico sobre Antonio Machado; pero añade que «la metáfora de abanicarse con la luna es una elaboración posterior, y no es fácil que un poeta japonés clásico se la imaginara» (8).

En la antología de poesía japonesa, *Note di Samisen* (Lanciano: G. Carabba, 1915), encuentro un poema, en el que la luna es el abanico del desconocido poeta. La forma que adopta es la Waka japonesa de cinco versos cortos:

Nelle notti serene [5]
mi sento così bene [7]
che canto, strillo, raglio: [5]
«La luna mi appartiene,
la luna è il mio ventaglio!» (9).

En las noches serenas
estoy tan satisfecho
que canto, grito, chilló:
¡Soy dueño de la luna;
la luna es mi abanico!

La imagen del mango del abanico es utilizada en una variante poética del poeta japonés Otsuyû, muerto en 1739, pero referida aquí a las ramas que en otoño pierden sus hojas:

All come at last to be a fan's
old sticks when blows the autumn breeze (10).

Se podrían reducir estos versos a un haiku español de este modo:

Todas se tornan [5]
en mangos de abanico [7]
si otoño sopla. [5]

Pero el mango del abanico japonés no atraía a Machado excesivamente, como tampoco le sugestionó demasiado la métrica del haiku. Cuando se decide a utilizarlo le da forma de estribillo popular y rima asonantada:

De tu colmena, [5]
colmenero del alma, [7]
yo colmenera. [5]

.....
¡Quién fuera el águila [5]
para ver a mi dueño [7]
cortando ramas! (11). [5]

(7) MACHADO, A.: *Poesías completas*, pp. 186-187.
(8) RODRIGUEZ-IZQUIERDO, F.: *El Haiku japonés*, p. 204.
(9) *Note di Samisen*, p. 87.
(10) CHAMBERLAIN, B. H.: *Japanese Poetry*, p. 241.
(11) MACHADO, A.: *Poesías completas*, p. 197.

Pese a que las influencias japonesas no son demasiado marcadas en Machado, éste ha sido denominado como «poeta japonés». Juan Ramón Jiménez no ha encontrado tanta benevolencia por parte de los críticos; sin embargo, la influencia de la literatura nipona dejó una clara huella en el poeta andaluz de Moguer.

A partir de 1914 comienzan a aparecer en la biblioteca privada de Juan Ramón libros de temas japoneses, como los de Lafcadio HEARN: *Glimpses of an unfamiliar Japan* (Cambridge [Mas.]: The Riverside Press, 1894); Kwaidan (Weird Tales), *Stories and Studies of strange Things* (Leipzig: Tauchnitz, 1907), y *Japanese Lyrics* (Boston: Houghton, 1915), utilizado por el poeta moguereno para algunas creaciones inspiradas en poetas japoneses. Otros libros sobre pensamiento, arte, teatro y poesía en el Japón, que aún se conservan en la Biblioteca Zenobia y Juan Ramón, de Moguer, son:

LEQUEUX, A.: *Le Théâtre japonais* (Paris: Léroux, 1889); Cing Nô. *Drames lyriques japonais* (Paris: Brossard, 1921); CHALLAYE, F.: *Au Japon et au Extreme-Orient* (Paris: A. Colin, 1905); FOCILLON, H.: *Hokusai* (Paris: F. Alcan, 1914); Okakura KAKUZO: *The Book of Tea* (London: T. N. Foulis, 1912); LEMOISINE, P. A.: *L'estampe japonaise* (Paris: Laurens, s.a.); TEI-SAN: *Notes sur l'art japonais* (Paris: Mercure de France, 1906); BETHGE, H.: *Japanischer Frühling* (Leipzig: Haberland, 1921); COUCHOUD, P.-L.: *Sages et Poètes d'Asie* (Paris: Calmann-Lévy, s.a.), y las antologías de Carmen EULATE SANJURJO: *Antología de poetas orientales* (Barcelona: Cervantes, 1921), y de A. THALASSO: *Antología del amor asiático* (México: Murguía, 1916). Sólo esta lista de libros relacionados con el arte, el pensamiento y la literatura japonesas podría llevarnos a defender un influjo indirecto de lo nipón sobre la creación juanramoniana, producida en torno a estas fechas de 1916 a 1923. Añádase a la lista de libros japoneses la publicación de numerosos artículos y reseñas bibliográficas sobre el tema, presentadas en revistas como el *Mercure de France*, que Juan Ramón recibe asiduamente de 1916 a 1928, o *La Grande Revue* que el poeta de Moguer colecciona desde 1911 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial.

De hecho, Juan Ramón Jiménez, a partir de *Eternidades* (1916-1917) y *Piedra y Cielo* (1917-1918), comienza a ofrecernos en su producción lírica ejemplos más o menos perfectos de formas de versificación japonesa. Sólo en *Eternidades* (Madrid, 1918) pueden contarse hasta 32 Haikus y 10 Wakas.

En *Piedra y Cielo* leemos un haiku clásico con 5, 7 y 5 sílabas:

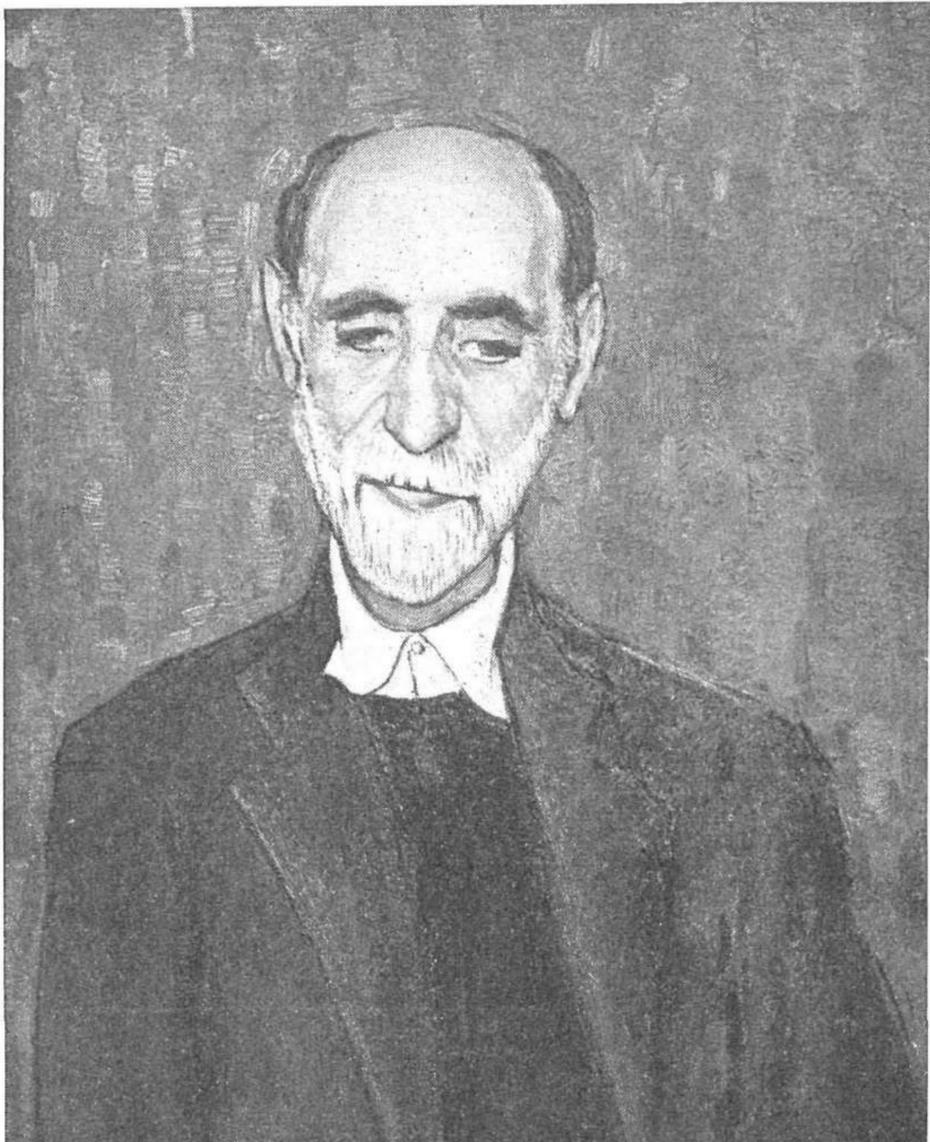
¡Libro: afán [5]
de estar en todas partes [7]
en soledad! (12). [5]

Sabi, o soledad en un sentido budista, es el tema de muchos haikus nipones:

Cae el granizo; [5]
infinita y sin fondo [7]
la soledad (13). [5]

(12) J. R. JIMENEZ: *Libros de poesía* (Madrid, Aguilar, 1967), p. 752.

(13) WATTS, A. W.: *The Way of Zen* (New York, Random House-Vintage, 1957), p. 186.



Juan Ramón tantas veces poeta de «soledades» tenía que gustar el tema de la soledad budista en los haiku-zen, como el de la corneja, sola en la rama seca del otoño:

Tarde de otoño; [5]
en la rama marchita [7]
se posa la corneja (14). [7]

En *Piedra y Cielo* se encuentra también un haiku juanramoniano, imperfecto, pero con el tema del otoño, concentrado en una hoja solitaria que cae:

Todo el otoño, [5]
rosa, es esa sola [7]
hoja tuya que cae (15). [7]

Estos parecidos ocasionales entre haikus japoneses y juanramonianos, por sí solos, no probarían nada a favor de un influjo oriental y japonés en la época juanramoniana que historiamos sin otros apoyos más apodícticos. Fue Hyunchang Kim Rim, profesor de la Universidad de Hankuk, en Seúl, el primero que encontró pruebas de un influjo japonés sobre Juan Ramón en su ensayo «El Zen y Juan Ramón Jiménez» (16).

Algunos de los paralelos entre el zen y el pensamiento juanramoniano, o entre éste y los haikus japoneses, tal como los aduce el profesor coreano, sólo sugieren una posible influencia oriental sobre el poeta de Moguer. Sin embargo, la anécdota que Kim Rim recoge del libro de Okakura Kakuzo, *The Book of Tea* inspira claramente un poema de Juan Ramón. Los dos monjes de la anécdota discuten al ver que la bandera de la pagoda ondea al viento. Uno afirma: «Es el viento el que se mueve.» El otro asevera: «La que se mece es la bandera.» Huineng, el sexto Patriarca del Zen, llamado también Yeno, se levanta y corrige a los disputantes:

No son la bandera ni el viento
los que se mecen;
son vuestras almas (17).

En *Belleza* (1923) Juan Ramón escribe un poema, imitando la idea expuesta por Huineng y que él conoció a través de *The Book of Tea*:

¡No sois vosotras, dulces, bellas ramas
rojas, las que os mecéis
al viento último; es mi alma (18).

Juan Ramón retoma la misma temática del alma que se mece en las ramas de un sauce, en un poema de *Poesía* (1923) que adopta la forma del triple verso breve de un haiku:

En estas redes finas, [7]
cómo se mece el alma [7]
jay, primavera mía! (19). [7]

En *La estación total* (1946) Juan Ramón reelabora el primitivo poema de *Belleza* y lo amplifica con el título: «Es mi alma», sin olvidar la forma métrica ternaria, propia del haiku.

No sois vosotras, ricas aguas [9]
de oro, las que corréis [7]
por el helecho, es mi alma. [7]

No sois vosotras, frescas alas [9]
libres las que os abris [7]
al iris verde, es mi alma. [7]

No sois vosotras, dulces ramas [9]
rojas las que os mecéis [7]
al viento lento, es mi alma (20). [7]

Las cosas se mecen en el alma del poeta, que, a su vez, por un proceso evolutivo termina meciendo su alma en el dios final de su libro póstumo: *Dios deseante y deseado* (1964):

Los pájaros del aire
se mecen en las ramas de las nubes,
los pájaros del agua
se mecen en las nubes de la mar
(y viento, lluvia, espuma, sol en torno)
como yo, Dios, me merezco en los embates
de ola, y rama, viento y sol, espuma y lluvia
de tu conciencia mecedora bienandante (21).



(14) *Ibid.*, p. 185.

(15) *Libros de poesía*, p. 788.

(16) HYUNCHANG KIM RIM: *El Zen y Juan Ramón Jiménez*, Prohemio (Barcelona), III, 2 (1972), pp. 237-270.

(17) *L. c.*, pp. 246-247. Esta anécdota aparece en la página 61 de la edición de *The Book of Tea*, que Juan Ramón poseyó.

(18) *Libros de poesía: Belleza*, p. 999.

(19) *Libros de poesía: Poesía*, p. 873.

(20) *Libros de poesía: La estación total*, p. 1226.

(21) *Dios deseante y deseado* (Madrid, Aguilar, 1964), p. 92.

El tema del alma que se mece en el viento último, en la rama, en la ola y en el dios último fue reelaborado con cariño por Juan Ramón Jiménez; pero la idea inicial de esta sinfonía lírica brotó en él al contacto de la lectura de la bella anécdota, recogida en el libro del japonés Okakura Kakuzo: *The Book of Tea*.

Por los libros de Lafcadio Hearn: *Japanese Lyrics*, y A. Thalasso: *Antología del amor asiático* conocía Juan Ramón la forma de las Wakas o Tankas con sus cinco versos breves de 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas, según su forma más común. Citemos una Waka del libro de Hearn: *Japanese Lyrics*, tan manejado por Juan Ramón:

Asu ari to	[5]	En el mañana	[5]
Omô kokoro no	[7]	piensas, corazón frágil,	[7]
Ada-zakura:	[5]	flor de cerezo:	[5]
Yo wa ni arashi no	[7]	¿Sabes si el ventarrón	[7]
Fukanu monokawa? (22).	[7]	no llegará esta noche?	[7]

Esta Waka queda transformada así en Juan Ramón:

Mientras te quede a ti esta sola hoja,
aún eres flor,
corazón mío.
—¡Qué miedo! ¡Pasa pronto,
ventarrón negro de la madrugada!— (23).

Cierto paralelo con este poema sobre el viento que amenaza con arrancar los pétalos de la flor, tiene el haiku de Kakei que dice:

¿Será borrada
la luna de dos días
por el viento de invierno? (24).

Otro haiku de Kyoshi opone al viento otoñal, que despoja la floresta, unos paisajes interiores a los que no aja el otoño:

Aki-kaze ya	[5]	Viento otoñal:	[5]
Kokoro no naka no	[7]	y dentro de mí, ¡cuántos	[7]
iku sanga (25).	[5]	montes y ríos!	[5]

El profesor Rodríguez-Izquierdo, al comentar el anterior Haiku de Kyoshi, advierte: «El arranque lírico de este haiku nos recuerda los más finos poemas de Juan Ramón Jiménez. El paisaje está dentro del poeta, en su "Kokoro" (26). Como en el antedicho comentario no se cita ningún poema juanramoniano parecido al de Kyoshi, me atrevo a elegir el poema «Corazones», publicado en *Poesía* (1923). En él también se nos habla de bosques y rocíos interiores, dentro del alma del poeta, esto es, dentro de su «Kokoro», como en el poema de Kyoshi. Incluso su forma externa de tres versos, nos recuerdan un haiku amplificado en el número de sus sílabas:

Este bosque por dentro [7]
¿no es mi alma? Este pálido rocío [11]
¿no es mi llanto por dentro? (27). [7]

El haiku más famoso de Matsuo Bashô habla de lo eterno e inmóvil (El viejo charco eterno) absorbiendo en su seno lo móvil y momentáneo (la rana que salta):

Furuike ya	[5]	Un viejo estanque:	[5]
kawazu tobikomu	[7]	la rana se zambulle,	[7]
mizu no oto (28).	[5]	¡ruido en el agua!	[5]

(Traducción del autor)

Juan Ramón nos hablará en uno de sus poemas de Eternidades de su corazón inquieto, como una piedra que cae en el pozo de lo eterno (cielo sobre él y bajo él, reflejado en sus aguas):

Como piedra en un pozo [7]
así mi corazón, ¡con solo el cielo [11]
bajo él y sobre él (29). [7]

Podrían multiplicarse los parecidos entre poemas japoneses y las breves composiciones líricas del Juan Ramón maduro. Así, por ejemplo, la expresión «dar la vuelta al caballo» puede significar en un lírico un cambio de dirección en su poesía, en el amor o en la vida hacia una mayor interioridad. Aquí, el poeta japonés Bashô (1643-1694) la utiliza en uno de sus haikus:

Cruzando el campo [5]
di la vuelta al caballo. [7]
¡Llama la alondra! (30). [5]

Un poema juanramoniano de Eternidades emplea la misma expresión (dar la vuelta al caballo) para definir un cambio radical en su quehacer poético. La mutación realizada es tan extremosa como si se pudiese dar la vuelta al caballo del alba, que nunca cambia su camino. Juan Ramón nos ofrecerá una bella variante del tema japonés que Bashô presentó:

Cobré la rienda,	[5]
di la vuelta al caballo	[7]
del alba;	
me entré, blanco, en la vida (31).	[7]

Entre los libros que Juan Ramón Jiménez poseía y que aún se conservan en la Biblioteca Zenobia y Juan Ramón de Moguer, se encontraba el libro de Lafcadio HEARN: *Japanese Lyrics* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1915).

Ya en sus primeras páginas aparece el tema de la mariposa. Son los versos de un haiku de Moritake (1472-1549) los primeros que nos salen al paso:

Rakkwa éda ni
Kaëru to miréba-
Kochô kana! (32).

Una traducción, aproximada, también en haiku, sería:

¿La flor caída	[5]
que retornó a su rama?—	[7]
¡La mariposa!	[5]

Otro de los haikus recogidos por Hearn dice así:

Owaraté mo	[5]	No tienes prisa	[5]
Isoganu furi no	[7]	aunque te damos caza	[7]
Chôchô kana (33).	[5]	¡Ay, mariposa!	[5]

En Juan Ramón hay también una mariposa, en Piedra y cielo (1919), que huye de su rosa cuando es perseguida:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa (34).

En los haikus recopilados por Hearn pasa también una mariposa que revolotea delante o detrás de una mujer:

Chôchô ya!	[5]	¡Ay, mariposa	[5]
Ona no michi no	[7]	junto a la mujer vuelas,	[7]
Ato ya saki! (35).	[7]	ya detrás, ya delante!	[7]

Para el Juan Ramón de Eternidades (1918) el tiempo es una mariposa que vuela delante del poeta:

Si vas de prisa
el tiempo volará ante ti, como una
mariposa esquiva.

Si vas despacio
el tiempo irá detrás de ti
como un buey manso (36).

Los paralelos entre los haikus y wakas en el libro de Hearn y en Juan Ramón podrían multiplicarse. Así, la waka que en Hearn nos habla de un espíritu femenino que dobla a la mujer real y la waka juanramoniana que describe un cielo duplicado en la realidad y en su alma:

Sentada ante el espejo, ves dos rostros en él. Muy bien pudiera ser que el espejo refleje a tu doble, mujer (37).	Igual que un espejo, está el cielo en mi alma. Como ella lo hace fa'so dos veces, él es sólo falso una vez, ¡ay! casi verdadero! (38).
---	--

La posibilidad de un doble engañoso, propia del pensamiento antiguo del Japón, se da también en los poemas de forma japonesa en Juan Ramón Jiménez:

¡Cuán extraños
los dos con nuestro instinto!
... De pronto, somos cuatro (39).

(22) HEARN, *Japanese Lyrics*, p. 22.
(23) *Libros de poesía: Eternidades* (55), p. 605.
(24) BARRY, W. TH. DE: *Sources of Japanese Tradition* (New York, Columbia University Press, 1964), vol. I, p. 451.
(25) Cfr. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F.: *El Haiku japonés*, p. 411. La traducción aquí citada es del autor del artículo.
(26) *Ibid.*, p. 411.
(27) *Libros de poesía*, p. 861.
(28) RODRÍGUEZ-IZQUIERDO: *L. c.*, p. 279.
(29) *Libros de poesía: Eternidades*, p. 611.
(30) BARRY, W. TH. DE: *Sources of Japanese Tradition*, vol. I, p. 452.

(31) *Eternidades* (1918), *Libros de poesía*, p. 592.
(32) HEARN: *Japanese Lyrics*, p. 4.
(33) HEARN: *L. c.*, p. 4.
(34) *Libros de poesía*, p. 777.
(35) HEARN: *L. c.*, p. 4.
(36) *Libros de poesía: Eternidades*, p. 663.
(37) HEARN: *Japanese Lyrics*, p. 35.
(38) *Libros de poesía: Eternidades* (10), p. 560.

La existencia de un doble de la esposa lleva la angustia al poeta japonés y también a su imitador, el poeta moguereno:

¿Quién es: ésta o aquella?
Ante la doble sombra
de Rikombyo
no distingues la esposa verdadera
¡espíritu afligido! (40).

Juan Ramón en Piedra y Cielo (1919) alude a un doble engañador de la amada verdadera:

Tú, la de aquella tarde
no eras la tú que eres.
¡Ay, no, no, no eres mía!
¿En dónde, en dónde estás tú, aquella,
en dónde, di, que no eres mía? (41).

Pero, como el «espíritu afligido» del poeta japonés, la «frente trastornada» del poeta español opta por aceptar la apariencia engañosa de la realidad y de la amada como igual a la entidad verdadera. Y, de nuevo aquí, el poema vuelve a tratar de imitar a una waka japonesa con sus cinco versos:

¿A qué tanto indagar
—¡oh frente trastornada!—
si fue verdad o fue mentira?
¡Obra como si hubiese sido
la mentira verdad! (42).

Ya en Diario de un poeta recién casado (1916) iniciaba Juan Ramón su interés por los haiku. Con una forma imperfecta y con un modo despectivo de desplante escribía:

Mar llano. Cielo liso.
—No parece un día...
—¡Ni falta que hace! (43).

Juan Ramón poseía en su biblioteca privada el libro de Paul-Louis COUCHUD: Sages et Poètes d'Asie (Paris: Calman-Lévy, s.a., 299 páginas), que aún se conserva en Moguer. En el capítulo «Les épigrammes lyriques du Japon» (pp. 51-137) pudo Juan Ramón leer también aquel haiku del poeta Issa (1763-1827), que concluye con un desplante ante un mundo ilusorio y fugaz, como el rocío:

¡Mundo: rocío, [5]
nada más que rocío! [7]
¡Me da igual todo! (44). [5]

En Couchoud se recoge también un haiku del poeta Bashō con el rocío como objeto de admiración:

¡Oh, flor que tiembla [5]
y no deja caer [7]
la gota de rocío...! (45). [7]

Juan Ramón titula «Rocío» uno de sus breves poemas de Eternidades que trata de imitar la forma de una Waka o Tanka:

¡Flor brillante del sueño,
dentro de la flor mía;
rosa pura del cielo, malleada
a derramarte entera
sobre el baldío de la aurora! (46).

Los dos poemas adoptan la misma forma exclamativa, con una nota de optimismo relativo en Bashō y con una sombra de pesimismo en Juan Ramón Jiménez.

En la Antología del amor asiático, de A. Thalasso, y de la que Juan Ramón poseía una edición en francés y otra en español, pudo ver el poeta de Moguer una sección dedicada a la poesía amorosa japonesa. En ella se llama a las Wakas, Tankas:

La tanka —que significa «canto»— es un poemita compuesto invariablemente de cinco versos sin rima. El primero y el tercero de estos versos son de cinco pies; el segundo, el cuarto y el quinto de siete pies (47).

Esta misma Antología nos ofrece una Tanka de la poetisa conocida por la Cortesana de Nagasaki. Se intitula el poema: «Mirando a la luna», aunque el tema central no es la luna, sino los ojos del amado:

Muy lejos de tus ojos
mis ojos enamorados contemplan
el cielo estrellado...
¡Ay! si la luna pudiese
transformarse en espejo (48).

Una tanka juanramoniana habla también de ojos lejanos, enredados en rosales de estrellas, en vez de reflejarse en el espejo de la luna, como quería la cortesana de Nagasaki:

¡Oh, tus ojos, colgados todavía
de rosales celestes;
heridos, en su enredo
de humano y de divino
por espigas de estrellas! (49).

Falta el tema del espejo —muy importante en el poema japonés— en estos versos juanramonianos. Otro libro de temas orientales en la biblioteca de Juan Ramón es el de Lafcadio HEARN: Kwaidan, Stories and Studies of strange Things (Leipzig: B. Tauchnitz, 1907, 255 págs.). En la narración titulada «Of a Mirror and a Bell» se nos habla de un espejo de bronce que se resistía a ser fundido para hacer una campana, pues en él se guardaba el alma de una difunta. La donante —refiere Hearn— «she thought about the old saying that a mirror is the soul of a Woman (a saying mystically expressed by the Chinese character for soul, upon the backs of many bronze mirrors), and she feared that it was true...» (50).

El amor será para Juan Ramón también espejo, pero no de bronce ni de luna, sino de agua copiadora:

¡Amor; roca en el agua,
con tu pie en ti, no visto,
con tu frente —pie bello— en el espejo! (51).

La forma externa de estos versos ternarios trata de imitar a un haiku.

Quiero aludir finalmente a un poema japonés que recoge W. G. ASTON: Littérature Japonaise (Paris: A. Colin, 1902) por el extraño paralelo que ofrece con el poema 35 de Poesía (1917-1923), de Juan Ramón Jiménez. En la primera estrofa hay una sauce que se espesa en primavera, para acoger a un ruiseñor en el poeta japonés; para albergar al alma del poeta en los versos juanramonianos. He aquí las estrofas paralelas:

O toi, saule
Que je vois chaque matain,
Hâte-toi de devenir un bocage épais,
Où le rossignol puisse fréquenter et
[chanter (52).
En estas redes finas,
cómo se mece el alma,
¡ay, primavera mía! (53).

En la segunda estrofa se sigue hablando en ambos poetas de las ramas del sauce verde y con «luz de brote»:

Avant que les brises printanières
Aient emmêé les fils fins
Du saule vert,
Alors, je voudrais le montrer
A mon amour (54).
Ramas de sauce, aún
sólo con luz de brote;
¡ay, fresca juventud! (55).

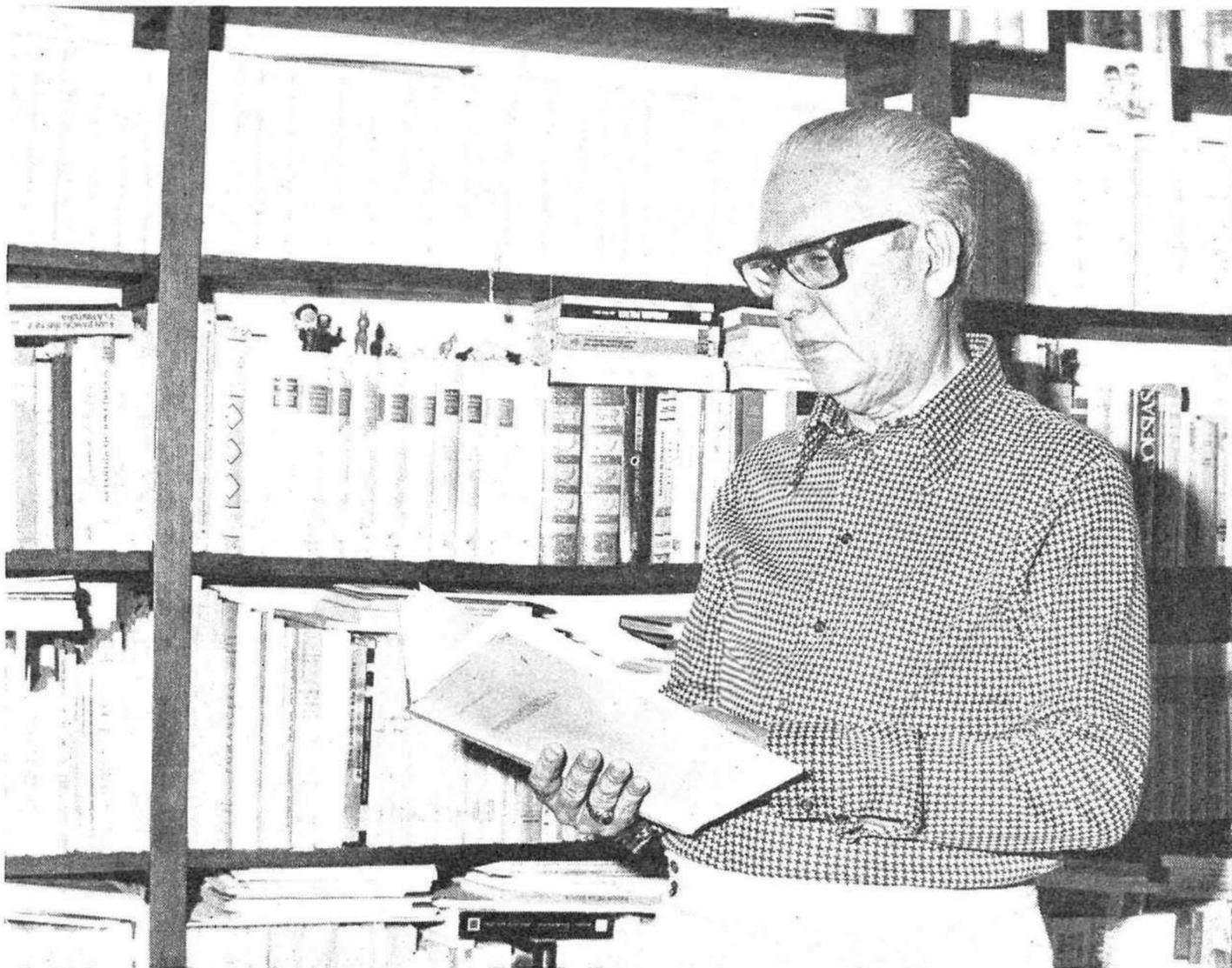
En la tercera estrofa Juan Ramón habla de almendros; el poeta japonés de cerezos, con un verso amplio, mientras que Juan Ramón se ciñe al ritmo ternario y conciso del haiku japonés:

Le temps des cerisiers en fleurs
N'est pas encore passé,
Maintenant cependant les fleurs devraient
[tomber
Pendant que l'amour de ceux qui les re-
Est à son plus haut point (56). [gardent
Almendros, aún con alba
sólo, de candor rosa;
¡ay, divina mañana! (57).

La curiosidad juanramoniana por lo oriental, brotada de sus traducciones de Tagore, alcanzó en la mitad del camino de su vida —sobre todo en Eternidades, Belleza, Piedra y Cielo— a las formas de versificación japonesa (haiku, wakas). Esta misma curiosidad literaria le llevó a adquirir para su biblioteca privada numerosos libros de temática japonesa, algunos de los cuales aún se conservan en la biblioteca de Moguer y han podido ser citados en este gozoso ensayo, que ha querido subrayar el influjo japonés en la poesía de Juan Ramón Jiménez, un andaluz verdaderamente universal.

(48) THALASSO, A.: Antología del amor asiático, p. 110.
(49) Libros de poesía: Eternidades (100), p. 650.
(50) L. c., p. 68.
(51) Libros de poesía: Belleza (49), p. 1040.
(52) ASTON, W. G.: Littérature Japonaise, p. 41.
(53) Libros de poesía, p. 873.
(54) Ibid., p. 41.
(55) Ibid., p. 873.
(56) Ibid., p. 41.
(57) Ibid., p. 873.

(39) Libros de poesía: Eternidades (21), p. 571.
(40) HEARN, L.: Japanese Lyrics, p. 31.
(41) Libros de poesía: Piedra y cielo, p. 738.
(42) Libros de poesía: Eternidades, p. 584.
(43) Libros de poesía: Diario de un poeta, p. 270.
(44) COUCHUD, P.-L.: Sages et Poètes d'Asie, p. 113.
(45) L. c., p. 67.
(46) Libros de poesía, p. 565.
(47) THALASSO, A.: Antología del amor asiático (México, Cultura, 1918), p. 104.



**el escritor,
al día ***

PASCUAL VENEGAS FILARDO

Por Carlos MURCIANO

EL poeta venezolano Pascual Venegas Filardo, amigo de España y de los escritores españoles, hombre de letras integral, académico por partida doble, profesor universitario y crítico lúcido, está entre nosotros. (Cuando estas notas se escriben, no cuando aparezcan.) Pascual Venegas ha vuelto a nuestra patria aprovechando sus vacaciones, ese alto que ha hecho en su interrumpido laborar.

—Después de treinta años de cátedra, disfruto de mi año sabático. Estoy elaborando un libro sobre geografía histórica de Venezuela y vine, concretamente, a completar las investigaciones que hice en años anteriores de la ciudad española como antecedente de la venezolana (sus analogías y diferencias).

—Pero agosto es un paréntesis en Madrid.

—Desgraciadamente, he podido comprobarlo. Encontré cerra-

dos todos los centros de investigación y algunas fuentes me han sido inaccesibles; también algunos especialistas estaban —y aún están— fuera de Madrid. De todas maneras, como conozco bastante bien los planos de diversas ciudades españolas y en buena parte su historia, ya que he dedicado mucho tiempo a esta investigación, creo tener ya una visión completa para el capítulo que figurará en el libro que debe publicarse el año próximo y que se titulará *Fundamentos para una Geografía Histórica de Venezuela*. Este libro servirá de texto a la cátedra cuya jefatura ejerzo en la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central caraqueña.

—¿Habías venido antes a España, verdad?

—Seis veces. La primera en mil novecientos cincuenta y seis.

—¿Cambios?

—Extraordinarios. Por ejemplo, las tres últimas veces que he venido a Madrid la he hallado más extensa. Noto además muy fortalecida la economía española, sobre todo si se considera que sus reservas internacionales superan los seis mil millones de dólares. Lo que sí estimo grave para la primera industria española, el turismo, es la inflación creciente, que hace ya de España un país caro, sobre todo para el turista que viene de países de moneda débil, como es principalmente el que procede de la mayoría de las repúblicas hispanoamericanas. Sin embargo, veo esto compensado por turistas que no eran tradicionales en España, como los procedentes del Medio Oriente, de Filipinas y de las naciones del Pacífico.

Pascual Venegas no oculta su condición de economista. Pero nos interesa más el literato, el hombre que lleva al pie de las

letras venezolanas cerca de medio siglo. En efecto, en 1937 funda el suplemento «Índice Literario» del diario *El Universal*, por el que desfilarían muchas firmas españolas. En 1939 aparece su primer libro de versos: *Cráter de voces*. Cuando el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes edita, en 1968, su *Selección Poética*, ningún poema de ese libro aparece recogido. ¿Rigor excesivo? Es pregunta que no le hacemos. Cinco años antes, «Lírica Hispana», entonces en toda su pujanza, editaba su *Pequeña Antología*, con prólogo de Leopoldo de Luis. Tomando como arranque un verso de Venegas, «Cómo sienten mis pasos la inmensidad de este universo», nuestro crítico escribía que esta expresión podía medir la actitud del poeta. «Porque la poesía de Venegas Filardo es una comunión con la inmensidad telúrica, es una tendencia a enraizar en la profundidad cósmica las cosas y los seres. La naturaleza surge aquí como un gran bloque armónico, desde la ígnea materia de los orígenes hasta su quieta grandiosidad indiferente al tiempo. Todo es un corazón misterioso y compacto, un alma innumerable.» Pero en su intento de estudiar la evolución poética de Venegas, De Luis confesaba desconocer sus primeros poemas. Publicados a los veintiocho años, ¿qué razones tendrá el poeta para celarlos tanto? Mas ya hemos dicho que nos guardamos la pregunta. Y hablamos de la revista *Poesía de Venezuela*, que él pone en marcha en mayo de 1963 y que aún, con ritmo bimestral, sigue apareciendo; revista en la que nuestros poetas tienen sitio preferente y en la que se publica un «Correo poético español». Al hilo de la revista, Venegas crea la colección del mismo nombre, interrumpida el pasado año en su número 32.

De toda la producción poética de Pascual Venegas destaca un libro afortunado: *La niña del Japón*, merecedor, en 1962, del Premio Municipal de Poesía, de Caracas. En ¿1968? (esa es la fecha, al menos, en que el embajador de Venezuela en Tokio, Pérez Morales, firma su prólogo) el libro es vertido al japonés por Hiroo Chikamatsu y Ryochi Shibayama; en 1971, al italiano, siendo la traductora Marisa Vanini; en 1972, al catalán, de la mano de Granier-Barrera. Versiones inglesas y francesas están ya en marcha. La pregunta es obligada:

—¿Se trata de tu mejor libro?

—Es difícil autojuzgar una obra. Pero el hecho de que, a un lado sus versiones, se haya vendido, indica que, al menos, tiene cierta calidad. La crítica siempre le fue favorable; no hubo una sola nota contraria.

—¿Crees que en su eco mundial ha influido el exotismo de su temática?

—Puede que sí. El Japón sigue siendo un país misterioso, pese a su universalidad actual. Ahora bien, si hablamos de éxito económico, son mis ensayos de

Economía (y el escritor sonríe) los que se llevan la palma; y ello quizá porque tratan una serie de temas, productos de investigación en la cátedra, que ha interesado por igual a catedráticos y alumnos.

Pascual Venegas ha publicado libros estudiando la narrativa y la poesía venezolanas. Es el hombre ideal para que nos trace un panorama rápido del momento literario de su país.

—Háblame de la novela venezolana.

—Considero que el actual momento novelístico venezolano acaso no tiene la relevancia que alcanzó dos o tres décadas atrás, cuando un grupo de figuras, como Rómulo Gallegos, Ramón Díaz Sánchez, Guillermo Meneses, José Rafael Pocaterra, Arturo Uslar Pietri, Julián Padrón y otros, llenaban el ámbito de la narrativa larga en mi país. Hoy, a pesar de: éxito editorial de la última novela de Miguel Otero Silva (Cuando quiero llorar no lloro), estimo que Venezuela, con muy pocas excepciones (como es el caso de Salvador Garmendia, quien es ya un valor continental), padece una crisis en la creación novelística. Apuntan, sí, valores muy sustantivos, como Adriano González León, Luis Britto García, Francisco Massiani y otros nombres jóvenes (algunos ya laureados), que propician una perspectiva más halagadora en el desarrollo del género.

—Has hecho excepción con Salvador Garmendia.

—Sí. Es una figura indiscutible, editado en varios países y traducido a diversos idiomas. Con un lenguaje crudo, muy realista y revolucionario, él enfoca y plantea lo social en la vida venezolana.

—¿Y el cuento?

—En este género ocurre lo contrario. A pesar de la negación de muchos nombres en las antologías de la narrativa corta latinoamericana, Venezuela tiene figuras de primer orden. Una de ellas, vigente desde que publicó su primer libro, Barrabás y otros cuentos, es Arturo Uslar Pietri, quien si bien es un buen novelista, sus cuentos superan con mucho a sus novelas. Libros suyos de cuentos, como Red y Treinta hombres y sus sombras, los considero obras maestras de la narrativa breve, y no hablo aquí con un sentido nacionalista, sino como lector objetivo de la obra de un escritor, al margen de que haya nacido o no en Venezuela. Otro tanto puedo decir de Julio Garmendia, cuyos cuentos, como los de Uslar, aparecen en varias antologías universales. Y de Guillermo Meneses, cuya La balandra «Isabel» llegó esta tarde (que mereció los honores de ser plagiada íntegramente por un seudoescriptor argentino) es considerada hoy como una novela corta moderna y que responde a todas las exigencias de la nueva cuentística.

—¿Y entre los jóvenes?

—Hay también un grupo de cuentistas que por su novedad, sentido revolucionario y temas y

EL RIO DE LA MUERTE

A LUISA DEL VALLE SILVA

Déjome llevar en tus ondas
y me voy navegando sin velas
hacia el oscuro rumbo
que me señalas, oh viajera inesperada,
tú, la de mirada dulce, la de lenta palabra,
tú, la de la voz quedada en el recuerdo.
Me voy sobre tus aguas
para mirar de cerca tu nuevo paraíso,
el mundo que inventaste, imprevisto y arcano.
Recuerdo tus pupilas de claros alevines,
el radiante raudal de tus áureos cabellos,
tu palabra esparcida en remansados ecos.
Aquí en esta ribera mis pasos se detienen
para pulsar el ritmo de los tuyos, para
medir el diáfano acento de esa estela
que dejas mientras hallas tu elegido sendero.
Tú hieres el silencio que rodea tu partida,
tú, la suave compañera,
tú, la hermana mayor,
tú, la dueña de una voz encantada.
Sobre tus ondas vago
y en mis arterias late
la llama que dejaste encendida en tus cantos.
Cómo te sueño ahora
cercana a las estrellas,
vecina de la nube, rubia como un lucero,
más azul la penumbra que de tus ojos mana.
Luisa, amorosa hermana,
el recuerdo te nombra
y en el recuerdo queda intacta tu palabra.

Pascual VENEGAS FILARDO

(De Los cantos fluviales, 1962.)

problemas tratados puede colocarse en el mejor plano de los mejores cultivadores jóvenes del género en Hispanoamérica. Nombrarlos es peligroso, porque se me podían escapar algunos a los que atribuyo valores esenciales.

Pascual Venegas habla pausadamente, en tanto saborea su copa de jerez. Sin fatigarse, apunta ahora con su objetivo hacia los poetas, sus colegas.

—El momento actual de la poesía venezolana se caracteriza, en primer término, por la existencia de un gran número de poetas jóvenes. Poetas de todas las tendencias, tanto en lo que respecta a la expresión como a

la temática o a la ideología. Ello hace que entre los libros más profusamente editados estén los de poesía. Las editoriales venezolanas, como Monte Avila, y las Direcciones de Cultura de la Universidad Central, en Caracas, y la Universidad de Zulia, en Maracaibo, principalmente, han auspiciado la publicación de muchos títulos, en los cuales se dan diversos niveles en cuanto a calidad. Hay libros de méritos auténticos, al lado de otros cuya edición se debe o al patrocinio de la amistad o a la afinidad política de quienes influyen en algunas de esas ediciones. Proliferan las revistas de poesía, algu-



nas de vida efímera, que recogen la abundosa producción de los jóvenes. Varios de ellos tienen obra importante; otros, prometen mejorar, y en muchos se nota desorientación. Una mayor madurez irá eliminando nombres y colocando en su justo sitio a otros.

—Dame algunos.

—Entre aquellos poetas con obra capaz de resistir a cualquier análisis severo señalaría en primer lugar a Ramón Palomares, que acaba de obtener por unanimidad el Premio Nacional. Otros, con obra calificada, son Argenis Daza, Alberto Castillo, Arnaldo Acosta Bello, Caupolicán Ovalles, Rafael Cadenas, Eleazar León, Alfredo Silva Estrada, etc. Por otra parte, nombres ya consagrados desde hace años, continúan vigentes. Ejemplo muy especial lo tenemos en Fernando Paz Castillo, quien, con sus ochenta años ya cumplidos y con toda una vida consagrada a la poesía, sigue editando su obra, a la que se juzga y califica conforme a sus méritos. Justamente en el presente año se han lanzado dos libros suyos: uno de ellos, Persistencia, en edición-homenaje.

Fue Fernando Paz quien inauguró, con *El muro*, en 1964, los cuadernos poéticos que antes mencionábamos. Y él también quien, en 1968, preparó y prologó la *Selección poética* de Venegas. Escribió de él entonces: «Venegas Filardo ha conservado en su obra el espíritu de una literatura expansiva. Erótica, si se quiere, en el fondo; pero de un erotismo suave, espiritualizado, diluido en la naturaleza, en el paisaje, como en un ambiente musical poblado de lejanas reminiscencias. Sin embargo, nunca —y ello es virtud ingénita de su expresión— se pierde en el hermetismo, ni menos en los ejercicios gimnásticos de rimas exóticas, como existen tantos, entre propios y extraños, por el ancho campo de las letras.»

Nuestra charla concluye. Pero Pascual Venegas añade antes algo:

—Desearía destacar un aspecto interesante dentro del movimiento poético venezolano contemporáneo y es la revisión que se hace de valores de diversas generaciones anteriores. Así, por ejemplo, la de la figura y la obra de José Antonio Ramos Sucre. En las Escuelas de Letras de varias Universidades venezolanas funcionan los llamados Centros de Investigación Literaria, en los cuales el profesor analiza con sus alumnos la obra de poetas tanto nacionales como extranjeros, clásicos, modernos o contemporáneos. Personalmente, dirijo un seminario de literatura venezolana, en el que se han realizado monografías sobre poetas de distintas generaciones. Y en las tesis de licenciatura se han llevado a cabo investigaciones muy serias sobre la obra poética de autores de diversas épocas y tendencias, incluyendo a los de nuestros días.

—Antes, cuando hablabas de nombres ya consagrados desde

hace años y aún vigentes, te referiste a Paz Castillo. ¿Añadirías alguno más?

—Sí. Vicente Gerbasi y Juan Sánchez Peláez.

Y el poeta, el investigador, el amigo, se nos va, Gran Vía adelante, en el bullicio del atardecer; se nos va a su país, a seguir su tarea ingente, a seguir luchando por el acercamiento de los poetas de ambas orillas, a seguir amando a España. ¡Ojalá que la próxima botella de jerez podamos tomárnosla en la inmensa biblioteca que ahora construye en su bella casa caraqueña!

(Fotos: Antonio Ruiz.)

— BIOBIBLIOGRAFIA —

Pascual Venegas Filardo nació en Barquisimeto, capital del Estado Lara (Venezuela), el 25 de marzo de 1911. Doctor en Ciencias Económicas y Sociales en la Universidad Central de su país, de la que es profesor; también lo es en la Universidad Católica Andrés Bello, donde enseña Geografía e Historia Económica de Venezuela y Literatura Iberoamericana. Miembro de número de la Academia Venezolana de la Lengua y de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales. Varias veces presidente de la Asociación de Escritores Venezolanos. Su obra es amplia y varia. Está casado. Tiene seis hijos y cuatro nietos.

POESIA

Cráter de voces, 1939.
Música y eco de tu ausencia, 1941.
Canto al río de mi infancia, 1957.
Círculo de tu nombre, 1957.
La niña del Japón, 1961.
Los cantos fluviales, 1962.
Pequeña antología, 1963.
Selección poética, 1968.

ENSAYOS ECONOMICO-SOCIALES

Notas de Economía Colonial venezolana, 1945.
El paisaje económico de Venezuela, 1957.
Aspectos económicos de Venezuela, 1958.
Alejandro de Humboldt, valor plural de la ciencia, 1969.
Siete ensayos sobre economía de Venezuela, 1970.
Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX, 1973.

ENSAYOS LITERARIOS

Estudios sobre poetas venezolanos, 1940.
Novelas y novelistas de Venezuela, 1956.

BIOGRAFIA

Lisandro Alvarado, 1957.

CRONICA DE VIAJES

Paralelo Norte, 1957.

DIÁLOGO CON LAS INSTITUCIONES Y CENTROS CULTURALES ♦

LA REAL ACADEMIA HISPANOAMERICANA DE CADIZ

Por José LOPEZ MARTINEZ



Don Gregorio Marañón Moya, entonces director del Instituto de Cultura Hispánica, durante la Conferencia pronunciada con motivo del homenaje al precursor Francisco Miranda, ofrecido en 1963 por las Academias gaditana y venezolana de la Historia. Preside el acto el entonces ministro de Información y Turismo, don Manuel Fraga Iribarne. También aparecen en la foto don José María Pemán y otras ilustres personalidades.

Esta Real Academia Hispanoamericana, según nos ha informado su director, don José María Pemán, fue creada con ocasión del centenario de las Cortes de Cádiz, siendo sus principales promotores don Rafael María de Labra, don Pelayo Montero, don Eduardo de Ory, don Augusto Conte y otros historiadores e intelectuales con arraigo en la ciudad. Nadie hablaba todavía por aquellas calendas de Hispanidad ni casi de cultura

común hispanoamericana. Fue la Academia gaditana la que llamó la atención por primera vez sobre estos temas. En un trabajo titulado «Síntesis histórica de la Academia» se dice que Cádiz sintió de antiguo una gran vocación americanista, entendiéndola en su más amplia dimensión. Había que aprovechar la universalidad del lenguaje artístico, o utilizar como vehículo la proyección del progreso científico. En todo caso, España había de re-

cuperar una hegemonía, que le convirtiera de nuevo y para siempre en auténtico eje del iberoamericanismo. La empresa era importante, pero compleja y difícil.

Fue entonces cuando nació la Academia Hispanoamericana. El 3 de enero de 1910, en el Salón Regio del Palacio Provincial, se celebraba la sesión de constitución pública, presidida por el gobernador civil de la provincia, don Martín Rosales, posterior-

mente primer académico honorario. En el ya mencionado trabajo se comenta que desde el primer instante la Academia decidió su laborioso quehacer por los senderos del arte y de la ciencia, buscando ejercer en sus aplicaciones una influencia creciente sobre el destino común de los pueblos hispánicos. Por ello adoptó como emblema la tradicional medalla académica en cuyo anverso figura un genio esparciendo flores sobre el mundo, y la divisa «Scientia Mundi-Lux». Aquel mismo año el Rey Don Alfonso XIII aceptó la presidencia de honor de la recién creada institución, mostrando extraordinario interés por todas sus actividades. Asimismo, y como prueba fehaciente de tan singular estima, concedió por real decreto el derecho al uso de una placa en tres categorías para los miembros académicos.

DOS EPOCAS DE LA ACADEMIA

Desde el año de su creación hasta 1936, la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz cumple una etapa próspera en realizaciones. Momentos estelares de dicho período fueron la introducción en el monumento a las Cortes de Cádiz, erigido en la plaza de España, de las figuras que simbolizan la participación americana en las mismas. La feliz oportunidad al reclamar de los poderes públicos la celebración del IV centenario del descubrimiento del estrecho de Magallanes, en cuya embajada especial se incluyó una legacía académica, que recorrió los países ribereños del Pacífico, para estrechar más sólidamente lazos de indiscutible alcance en las relaciones ya iniciadas. Una de las aspiraciones predilectas de la Academia fue contribuir a la conservación del castellano en su mayor pureza, colaborando de la forma más activa posible en la instauración, el 23 de abril de cada año, de la Fiesta del Idioma. También fue importante la participación en el Certamen Iberoamericano de Sevilla de 1929, en el cual don José María Pemán, entonces vicedirector, pronunció ante el Gobierno y Cuerpo Diplomático uno de sus discursos de mayor eco y brillantez; discurso que fue traducido a varios idiomas por su magistral orientación de la política exterior de España en aquel tiempo.

Fue la referida una época especialmente positiva para la Real Academia Hispanoamericana. Hemos hecho referencia a determinados actos y participaciones de la Corporación. Omitimos el resto de su tareas para no hacer demasiado largo el relato, aunque no queremos dejar fuera del reportaje el acierto que supuso para un mayor acercamiento con Hispanoamérica el establecimiento de secciones filiales con Guatemala, Argentina, Chile, El Salvador, Costa Rica e incluso con Filipinas, cuyos países implantaron las enseñanzas de la Geografía e Historia de España, de forma análoga a la ya ensayada

por la sede gaditana con la Geografía e Historia de América.

NUEVAS METAS DE LA INSTITUCION

Don José María Pemán, aún sometido a tratamiento facultativo para reponerse del accidente sufrido hace unas semanas, ha tenido la gentileza de remitirnos cuanto información le hemos solicitado para realizar este trabajo. También el secretario de la Academia, don Manuel Antonio Rendón Gómez, nos ha dado toda clase de facilidades. En los datos recibidos se dice que, cerrado el paréntesis de la guerra civil, España ensanchaba de nuevo los horizontes intelectuales, hasta mostrar que para nosotros la raza no fue ni es uniformidad de habla o asimilación de costumbres, sino un alma común que encarna en multitud de tendencias y fisonomías. Naturalmente que esta eclosión originaba un cambio en los sistemas, sobre todo en lo cultural, religioso e histórico. En su consecuencia, la Academia hubo de modificar su método de trabajo transmutándolo en moderna teoría del desarrollo y vitalidad hacia nuevas realidades ya accesibles al nuevo espíritu de los tiempos, restableciendo la vigencia de sus fines esenciales.

—Entonces se inician los cursos lectivos con la solemnidad del doce de octubre, como Día de la Hispanidad, y sucesivamente se verifican en dicha festividad: el aniversario fundacional, el Día del Idioma y el Día de la Poesía Hispanoamericana como precepto estatutario. El año mil novecientos sesenta y cinco fue elegida esta Academia por el Ministerio de Asuntos Exteriores—del que oficialmente depende—para la conmemoración nacional del Descubrimiento, asistiendo el Cuerpo Diplomático iberoamericano, el ministro de Asuntos Exteriores, el director del Instituto de Cultura Hispánica y otras ilustres personalidades del mundo hispánico. La lección magistral estuvo a cargo del director de nuestra Corporación, don José María Pemán.

Otro aspecto de relieve, insólito por su originalidad—prosigue informándonos el señor Rendón y Gómez—es la acogida a investigadores y estudiantes, que encuentran en el concurso desinteresado de esta entidad un hogar transitorio y de promoción, en la búsqueda de una cooperación social que paulatinamente va gestando un cuerpo de valores destinado en nuestro propósito a enriquecer el substrato de la conciencia colectiva. Con este ánimo de superación se han ido sucediendo jornadas entrañables, las cuales, a tenor de la nueva versión de estas relaciones culturales, han supuesto auténticos hitos en el contexto de nuestra labor.

Entre los datos que nos ha enviado don José María Pemán se indica: «En el transcurso de los últimos años, este caudal dinámico se ha visto incremen-

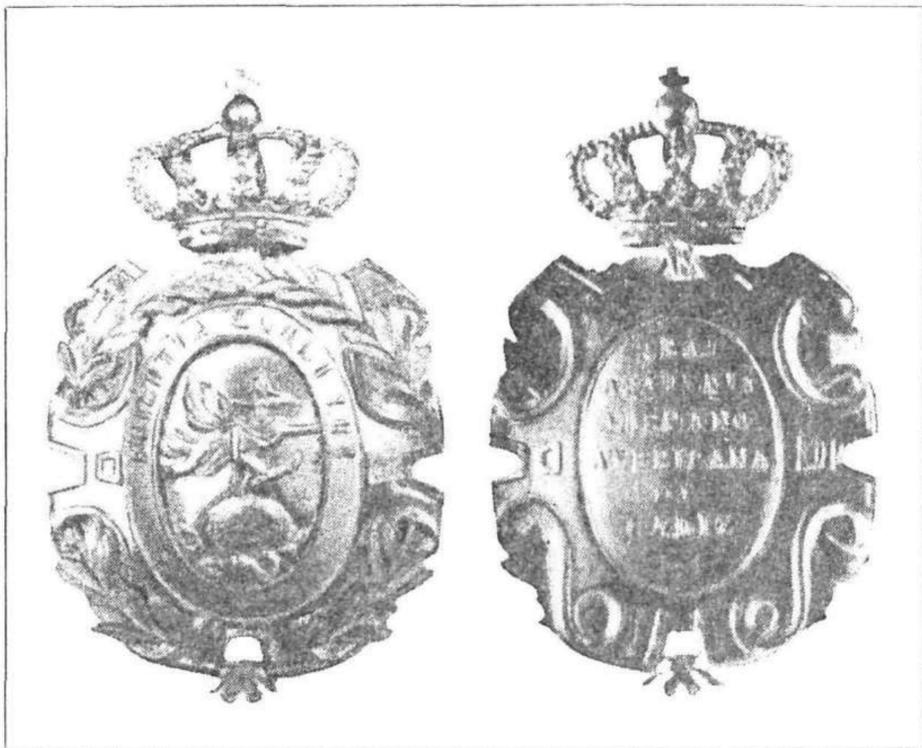
tado con la organización de ciclos de divulgación sobre la colonización española en aquellas tierras, la prehistoria americana y el arte, a cargo de las principales figuras nacionales en las respectivas materias. Conferencias periódicas pronunciadas por los más destacados escritores, poetas y académicos de las naciones hispánicas, aprovechando su estancia en España. Recepciones de nuevos miembros, sesiones públicas solemnes dedicadas a Rubén Darío, Andrés Bello y otras grandes figuras, y finalmente la convocatoria de la III Asamblea de Americanistas Españoles, verdadero acontecimiento al que asistieron ilustres catedráticos, investigadores y

—¿Conceden algún premio literario o artístico?

—En su primera época celebrábamos certámenes con motivo del Día de la Raza. Ahora estimamos más conveniente concentrar este esfuerzo en un intercambio con nuestras secciones en las Repúblicas de Hispanoamérica, estando actualmente constituidas las de Méjico y Venezuela y en gestión las de Argentina y Guatemala.

—Háblenos del ambiente cultural en Cádiz.

—Considero floreciente el nivel actual de la cultura gaditana. Destaca, sobre todo, la abundancia de estudiosos y en especial de investigadores de archivos, muy alejados del ambiente pura-



cuantos profesan disciplinas sobre el Nuevo Mundo en los más prestigiosos centros españoles, culminando dicha Asamblea con la constitución de la Asociación de Americanistas Españoles.

JUNTA DE GOBIERNO, PUBLICACIONES, PROYECTOS

Componen la Junta de gobierno de la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz, las siguientes personalidades: director, don José María Pemán; vicedirectores, don Alfredo R. de Zuloaga y don José García de Quesada; secretario general perpetuo, don Manuel Antonio Redón y Gómez; vicesecretario, don Antonio Orozco Acuaviva; consiliarios: don Benito Cuesta Santaolalla, don Eduardo Gener Cuadrado, don José Pettengui Estrada y don Francisco J. López Pérez; censor, don Hermenegildo Pacheco, y bibliotecario, don Jesús Murciano Lasso de la Vega. Preguntamos por las publicaciones de la Academia. Nos dice don José María Pemán:

—En esta segunda época, o sea posterior al año mil novecientos treinta y seis, la Academia, por razones ajenas a su propia voluntad e interés, no ha podido volver a publicar su Boletín ni, por tanto, otras publicaciones sobre sus estudios propios.

mente literario y lírico en la relación hispanoamericana de hace unos treinta años.

—¿Puede adelantarnos algunos actos y proyectos programados para el nuevo curso por la institución que usted dirige?

—Puedo adelantarle que estamos programando el nuevo curso mil novecientos setenta y cinco-setenta y seis. En él una de las notas más destacables será el acto de la entrega solemne al director de LA ESTAFETA LITERARIA y relevante gaditano, don Ramón Solís, del Título de Académico de Mérito. Para hablarle de otras tareas es aún pronto. Ha de pasar el verano para poder precisar convenientemente la información.

Como se desprende del contenido de este trabajo, pasa ya, con mucho, del medio siglo la historia de esta Real Academia Hispanoamericana de Cádiz. Son sesenta y cinco años de realizaciones y de ilusionados afanes. La Hispanidad, la cultura hispánica, su difusión y asimilación ha sido el fin primordial de la institución. Y por ese camino prosigue su andadura. Las ilustres personalidades que componen su Junta directiva saben bien cuál es el cumplimiento de su misión, cuáles son las metas a conseguir por la Academia, sobre todo ese español querido y universal que es don José María Pemán.

**SALVADOR
ESPRIU**



A Friede L. Martorell, que también amó a Sinera.

I

POR los ramblizos baja el
[carro
del sol, desde cumbres
de hinojales y viñas
que yo siempre recuerdo.
Pasearé por el orden
de verdes cipreses inmóviles
sobre la mar en calma.

II

¡QUÉ patria tan pequeña
rodea el cementerio!
Esas aguas, Sinera,
cerros de pino y viña,
polvo de ramblizos. No amo
[nada más
que la sombra
viajera de una nube
y ese lento recuerdo de los
[días
ya para siempre pasados.

VII

LLEGA la uva tierna,
traída por dedos benévolos
del santo mártir de plata.
En procesión se estremecen
lucecitas de cirios
y acompañan la tarde
a bien morir: viático
de recuerdos de Sinera.
Para contemplarlos, subo
donde el ciprés vigila.
Luces de luna besan
jerarquía de cumbres.

IX

VUELO de recuerdos de
[lluvia
agudizó el suplicio
de esas flores que mueren
al frágil paso armónico
de la tarde y del agua.
¡Cómo calla el mar! Arriba,
triunfo, destino, reino,
acometida de encajes.
Los cipreses recogen
luz de cielo llorado
en momentáneos espejos.

(De *Cementeri de Sinera.*)

SAGITARIO

AYER pasó, velada estremecida,
y desnudo regresa hoy el arquero,
con el arco y el alba.

—¡Con qué frialdad te alejo
hacia la tierra de ninguna parte,
donde sólo te puede acompañar
tu soledad sin palabras!
¿Humo o dolor? Mi sonreír agudo
la altivez de tu cántico traspasa.

Te pierdes, hermano difícil
de la rosa y del fuego, por la secreta
ley del camino que une la raíz y el ala.
Ya el corazón y los ojos ignoran
quién fuiste tú.

(De *Les hores.*)

**UNA CERRADA
FELICIDAD ES MUY
PROPIA DE MI MUNDO**

VIVO tras esa puerta,
pero no sé si a esto
puedo llamarle vida.

Cuando al atardecer regreso
de mi diario odio contra el pan
(¿no sabes que tengo la inmensa
suerte de venderme a trozos
por una pulcra moneda
que llega ya a valer
mucho menos que nada?),
afuera dejo un viejo abrigo, la esperanza,
y me adentro por el camino de los ojos,
por el vacío espanto en donde siento,
más allá, a mi Dios,
siempre más allá, más allá de falsos
profetas y de raras culpas
y del viejo necio enfermado por los versos
disciplinados como estos de ahora, con peines
de oscuras marcas que el aliento de los críti-
esclarecerá un día para mi vergüenza. [cos

Sí, puedes encontrarme, si te atreves,
detrás de la glacial nada
de esta puerta, aquí, en donde vivo y siento
la añoranza y el grito de Dios y soy,
con los pájaros nocturnos de mi soledad,
un hombre sin sueños en mi soledad.

**POR SER TAN
SENCILLO NO TE
GUSTARA**

CANSADO ya de tantos versos que no
[acompañan
—los admirables versos de sabios excelen-
[tes—,
de ver cómo desnudo pasa el emperador,
de la queja del viento, ese antiguo adversario,
del exceso de mí, ya sin mensaje,
con muy claras palabras ahora voy a deciros,
con grito elemental, lejano de artificio,
que quiero solamente pararme en el camino,
ya un inclinado amigo de la última injusticia,
y muerto, sin pesar, tenderme para siempre
sobre la buena tierra.

**SON DE CORNAMUSA
EN LA DANZA FINAL**

En mucha tierra descansas los pies,
sobre la húmeda muerte te conviertes en
Sin nombre ya, ni hijos, ni consuelo, [árbol.
te amas, solitario, en todos tus pecados.

¿Te señorean ahora voces de pájaro o pa-
[labras,
o lloran por ti tan sólo anchísimos cielos
[lejanos
la desolada lluvia de este último invierno?
Cerca de un río presentido, tu gran oscuridad
preguntará por sombras en los ojos cansados.

Sabemos profundamente cómo va cesando
[el baile
y se nos vuelve juicio y poco a poco olvido.
¡Quietas ramas! No duran en el bosque
[callado
manos alzadas de hombres, viejo rumor de
[voces.

Y tú jamás quisieras librar tu ágil dolor
del peligro del sueño y de la rueda.
Mas de súbito los brazos son ordenadas ra-
[mas
y en la fangosa noche se te pierden las raíces.

(De *El caminant i el mur.*)

*Dedicado a la clara memoria de
Francesc Espriu, mi padre.*

30-IV-1940.

I

CON un lento dolor se vuelve sueño oscuro
aquella luz de los palacios altísimos.
Y el tiempo lo desparrama por el recuerdo,
[ya flor deshecha
en los dedos ásperos de lluvia de mi extremo
[invierno.

Miro toda la noche y siento el corazón
vastísimo de la tierra, el maternal
respirar fangoso que guarda el trigo venidero.
Mañana llegarán tranquilas horas,
abiertas alas anchas de los pájaros
llevarán a los campos las grandes calmas
[del verano.

Habrà tal vez muy piadosos árboles
de sombras extendidas sobre secos caminos.
Pero yo, que sabía el canto secreto del agua,
las alabanzas del fuego, de la gleba y del
[viento,
en oscura prisión me hallo adentrado,
descendí por peldaños de piedra
al cerrado recinto de lisas paredes
y avanzo solo hacia el espanto del largo grito
que decía mi nombre entre las bóvedas.

II

HE caminado estancias de la casa
de la destal del rayo.
Porque no tiene ventanas,
no podía saber.
Porque no hay puerta alguna,
no podía escapar.

Más allá de pasadizos sin luz
avanza contra mí un terrible llanto,
lamento elemental por las altas praderas,
por vientos libres y bosques y la noche
ancha y abierta bajo las estrellas.
En un extremo peligro de muerte,
me siento muy hermano del dolor
que ya se acerca, ciego y enemigo.
Entonces, cuando la sangre
con ira es esparcida por la roja tiniebla,
quedo justificado, hombre entero.
Y mis labios pronuncian,
nacidas del coraje, del sonreír compasivo,
abriéndome por fin el único camino de salida,
unas pocas, frágiles, claras
palabras de canción.

(De *Final del Laberint.*)

XXV

DIREMOS la verdad sin descansar,
por el honor de servir, bajo los pies de todos.

Detestamos los vientres engrosados
y las grandes palabras,
y la indecente ostentación del oro,
las cartas mal servidas de la suerte
y el humo del incienso al poderoso.
Ahora es vil el pueblo de señores,
se acurruca en su odio como un perro,
ladra cuando está lejos,
soporta, si está cerca, que le peguen,
y más allá del fango va siguiendo
por caminos de muerte.

Con la canción alzamos, en medio de ti-
nieblas,
altos muros de sueño, al abrigo del viento.
Se acerca por la noche rumor de muchas
fuentes:
le cerramos al miedo nuestras puertas.

XXXIX

PORQUE los ojos cedían
al dolor de la espera, y ya las siete llamas
del candelabro ardieron tanto tiempo,
tal vez sentimos que la noche acaba.
Aprendemos ahora que serán las estrellas
dadas en servidumbre a la grandeza del hom-
bre:
son las nuevas palabras que pronuncia
la boca de la risotada última
de la muerte. El hombre será, entonces,
libre y feliz, incluso en Sepharad.

Sin embargo, nosotros, solitarios,
nos sentábamos junto a la ventana
y cerca de las blancas
pupilas de aquel ciego, el extraño adivino,
y no olvidábamos los mandatos de la antigua
ley:

«No mentirás, no robarás, no matarás»,
los eternos preceptos que en todas partes
valen,

en Israel y en la Golah,
en el reino ya casi conquistado
de las estrellas,
y también, algún día, en Sepharad.
Al menos en el día en que se juzgue
a Sepharad.

(De *La Pell de Brau.*)

A *Maria-Lluïsa Espriu, mi hermana,*
y a mi amigo el *Dr. Felip Cid.*

I

RUMOR de golpes de azadón. ¿Los oyes?
Tras los altos cercados de los muros.
Sin reposo, pero muy lentamente,
el tiempo continúa más allá del redil.

Arrancaron las vides, quemaron los sar-
mientos,
el yermo se extendía sobre la tierra buena.
Por el arroyo vamos arrastrando
los pasos impacientes de estos pies de viejo.

La sabiduría gritó en el barbecho,
en las cañas secas que el viento agitaba:
«Contéplate en mí cómo llegas a ser
la conseguida muerte de ti mismo.»

Gachos en la sombra, los braceros cavan
en las despojadas viñas del invierno.
No hay luz para el vacío de los cielos.
Sólo golpes de azada en el fondo del frío.

Madrid-España, 1 de octubre de 1975

IV

MIENTRAS permanecíamos sentados
junto al cancel, durante la velada
de verano, en el aire reposado,
y de pronto la lámpara hacia
la claridad más triste,
por los ramblizos llegaban los lejanos
ladridos de los perros
de las altas masías de la noche,
y el rumor de un viandante levantaba
de la tiniebla poco a poco el miedo.
Entonces alguien dijo:
«He visto muchas golondrinas, hoy,
en los campos, igual que gorriones.»
Y otra voz: «Quizá pronto lloverá.»
Y yo cerré los ojos, y miraba,
uno a uno, a mis muertos ya en su paz.
Y sabía sin ellos para siempre
este camino, y cómo también pasan
los días que vendrán
por el largo vacío del arenal.

XXXVI

PORQUE pasa la tarde y el sol ya tra-
desde la sombra miro lentamente. Imontó
Ante mí, sin embargo, duraba el resplandor,
extendido, ante mí, más allá de los campos,
y, caballo cansado junto al mar,
viene por el arroyo
a la yacija última, de arena.
Sonríe, pues me sé perecedero;
luego pienso en el bien, siempre tan árido,
y en el mal, que me atrae.
Entre pámpanos secos se desvelaba el viento,
y persigue, por los cañaverales,
harapos de los sueños; ladra y gime
alrededor de aquella
cerrada soledad de casa, lejos.

XXXVIII

ESTABLECIDO, en orden, tal vez inteli-
dejo el pequeño mundo que llevo [gible,
desde el origen, desde el cual me envuelve,
pues los inquietos pasos llegan súbitamente
al final del camino. Concedida a mis ojos
la extraña fuerza de penetración
del espesor del muro, contemplo los cerrados,
silentes, solitarios conceptos que las manos
del fuego van creando y elevan para nadie.
¡Ah, la diversa identidad descendida
de los pozos, tan doloroso esfuerzo
para unir y aprender, una a una, las letras
de las palabras de la nada!
Gritos del viento histrión en torno de la casa.
He aquí al hombre viejo delante de la casa,
cómo eleva su polvo lentamente,
en un momento, árido y desnudo, de estatua.
Tierra seca después, ya para siempre
ajena al nombre, al número,
desmenuzada en las profundidades
por la raíz del árbol.

XXXIX

VENGO a la desnuda
sequedad de la tierra.
Soy ya silencio
ahondado. Me alejo
del polvo que se eleva.

XL

PERO en la sequedad arraiga el pino
crecido desde ella hacia los libres vientos
que ordeno y digo con las pocas letras
de una breve y muy noble y eterna palabra:
me yergo viejo tronco sobre la vieja mar,
doy sombra y guardo el peso de mi camino,
reposa en mí la luz y encalmo ya la noche,
devuelvo la voz dura
en el desnudo roquedal del canto.

B., 1959-1962.

Me siento morir cuando moris
y me siento vivir cuando vivis.

2 C., VII, 3.

(De *Llibre de Sinera.*)

CON LA VOZ RONCA DE UN "CHANSONNIER"

A *Enrique Badosa*

SÉ cómo el mundo extraño me ha ido con-
templando
por dentro, en el vacío, con fijeza de gato.
Bajo la verde luz, empiezo mi rebelde
canción, en escenario del todo lleno de humo.
Vendrá, como el de ayer, un engaño futuro
igualmente bailado en la pared por sombras.
La voz de un tartamudo me va contando,
Irota,
trozos de sueños viejos de la cama de un
niño,
y labios del silencio me han abierto, del todo,
los más abrumadores secretos de alma y
cuerpo.

Dije locas razones rodeado de hielo,
y me encierro alejado de claridad celeste.
Esta palabra frágil de amigo, o bien de her-
mano,
que está escrita en el viento por una mano
lenta,
no le da al prisionero jamás algún consuelo,
ni al peso cautivado convierte en vuelo libre.

Para que aquel que duerme lo escuche
bien despierto,
en medio de la calle elevo hasta el palacio
un nocturno clamor, potente: la paz, cerdo,
el oro del becerro no te la comprará.
Y los escarnecidos de la ciudad y el campo,
convertirán en rayo los bostezos del hambre.

Construyo con mi hielo catedrales eternas,
y el sol las va fundiendo sin dejar rastro al-
guno.
Con cansado dolor de la carne y la piel,
con raíz en el yermo de donde huye el pájaro,
yo crezco en árbol seco que sólo lleva el
nombre
de nada, o de ninguno, o bien de todo el
mundo.

En este río ancho, tan espeso de fango,
cae gota tras gota la sangre oscurecida.
No me podrán salvar ni risas ni quejidos
del altísimo palo de mis incumplimientos,
desde donde los dedos del tiempo, poco a
poco,
me cuelgan, aterido, antes de darme al fuego.

No lo he querido así, pero el gran mal que
inace
aquí, dentro de mí, me ha sembrado de sal.
Muy caminado el largo camino de morir,
hoy lo veo torcido, si un día recto era.
Y al ser ya soledad, en vano lanzo un último
grito de horror de hombre que se ha perdido.

B., 1956.

DULZURA DE BALIDO DE NAVIDAD

Para una campana-christmas de
Antoni Morillas.

¿POR qué no descolgáis
este rígido cuerpo que pende
de la campana?
Tiempo muerto: aún siento
cómo el último grito se estrangula.

B., 14-XII-1966.

(De *Fragments.*)



La versión castellana de estos
poemas ha sido realizada por
ENRIQUE BADOSA.)

DE LA DESVIACION SEXUAL A LA MARGINACION SOCIAL

MART CROWLEY: Los chicos de la banda. Versión española de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Teatro: Barceló. Dirección: Jaime Azpilicueta. Escenografía: Emilio Burgos, realizada por Manuel López. Intérpretes: Manuel Galiana, José Luis Pellicena, Andrés Resino, Ramón Corroto, Ricardo Tundidor, Damián Velasco, Joaquín Kremel, Julio Gasette y David Carpenter. Fecha de estreno: 3 de septiembre de 1975.



Si era un problema que estaba en la calle y, con aristas más agudizadas, en algunos establecimientos «especializados» del barrio de Salamanca madrileño, ¿qué razones válidas impedían su acceso a la escena? (Esconder el rostro importa, que el espejo no hay por qué, suele decir el pueblo. Y, ¿qué otra cosa es el teatro sino un espejo de costumbres?)

Pues bien: gracias a la atención con que Artime y Azpilicueta siguen los sucesos últimos de la actualidad teatral por el ancho mundo, el público de Madrid ha podido presencia la escenificación, ideada por Crowley, del conflicto de unos personajes socialmente marginados a causa de su desviación sexual. (Digo «desviación» y no «inversión» porque en los nueve especímenes elegidos por el joven autor estadounidense se dan muy varias gradaciones de anormalidad: desde el invertido pleno hasta el heterosexual, sin que falten el que lo es muy a su pesar —y de ahí su agresiva actitud— ni el que, tras una episódica caída, o sólo poderosa tendencia —deliberadamente, el autor deja oscuro este punto—, resuelve volver al matrimonio en crisis inminente.)

La acción transcurre durante dos horas —¿era necesario el convencional intermedio?—: las que dura la fiesta de cumpleaños

de uno de los desviados, Harold, ahondadoramente corporeizado por José Luis Pellicena. Y en tal lapso, el joven Crowley acierta a presentar la radiografía anímica de nueve seres sexualmente anormales, con sus frustraciones, su mayor o menor conciencia de hallarse ante una situación socialmente anómala... y su imprescindible urgencia para buscar responsabilidades ajenas a su misma naturaleza.

Deplorablemente, le han faltado arrestos al autor para escribir la tragedia que el tema requería. Pudo concebirla, al menos, como tragicomedia; premeditadamente, y con aguda visión de lo comercial, insertó en su pieza el contrapunto cómico del excéntrico personaje que incorpora Corroto, y tal inserción reduce *Los chicos de la banda* a la cualidad de comedia dramática. Ingeniosa, eso sí, y coloquialmente logradísima, pero sin alcanzar, en su desarrollo, el ciento por ciento de lo que su concepción hacía prever.

Con todo, estamos ante un digno tratamiento escénico de los estadios de la inversión sexual, sin indecentes accesos a perversas comarcas que se adentran ya, de lleno, en el territorio de la patología.

Magnífica la dirección de Azpilicueta, con la única tilde de algún exceso tolerado a Corroto, y admirable la escenografía de

Emilio Burgos, en insuperadora concepción del *dúplex* neoyorquino de Michael, muy cabalmente realizado por Manuel López, con escalera practicable y toda suerte de accesorios ambientadores.

Pero acaso la nota descollante en calidad hay que buscarla en los intérpretes de la obra que, o mucho me equivoco, o marcará a fuego el talante superador de minusválidas empresas precedentes. Dentro de un tono medio de indudable calidad, los máximos logros creativos corresponden a Manuel Galiana y a José Luis Pellicena. El primero acertó a dotar a su personaje de características muy variadas, del desenfado primero al patetismo final.

Y Pellicena, en la espléndida gama de matices con la que enriqueció un personaje tan controvertido como el suyo. A continuación cabe resaltar la impecable sobriedad expresiva de Andrés Resino. Y después, todos los otros, desde Ramón Corroto a David Carpenter, entre los que hay uno de raza negra, y quizá no esté de más considerar la circunstancia de que, después de incontables pruebas realizadas —negativamente— con espontáneos aspirantes de color residentes en Madrid, la empresa haya resuelto solicitar el concurso de Julio Gasette, un actor profesional de raza negra al que han recho venir desde su cuna venezolana.

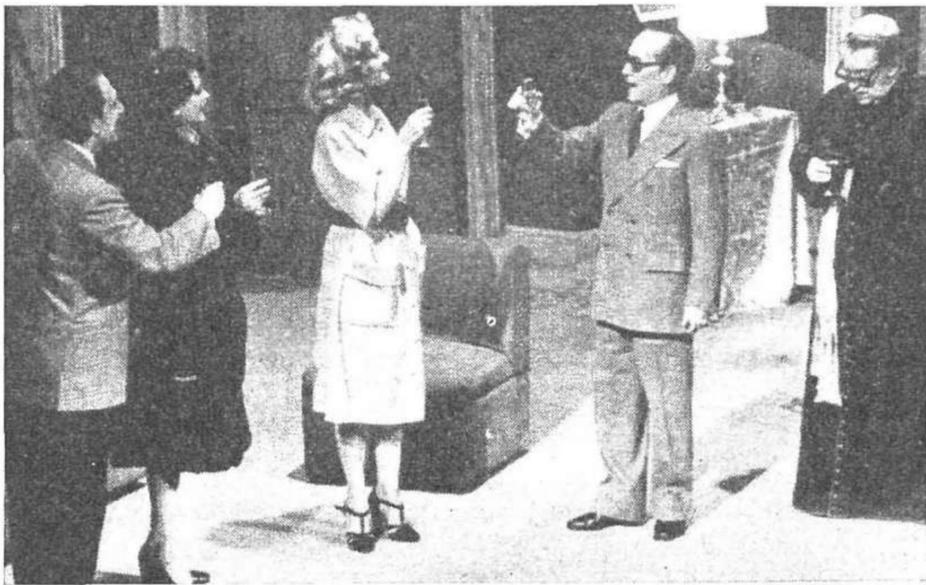
VODEVIL MUY DE DERECHAS

TORCUATO LUCA DE TENA: Una visita inmoral o La hija de los embajadores. Teatro Infanta Isabel. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Emilio Burgos, realizada por Manuel López. Principales intérpretes: José Bódalo, Pastor Serrador, Pastora Peña, Montserrat Julió, Lucio Romero, Beatriz Savón, Miguel Angel. Trini Alonso y Rafael López Somoza. Fecha de estreno: 5 de septiembre de 1975.

(El estreno estaba previsto para la víspera, mas la afonía de una de las actrices hizo que se produjera justamente en el cincuenta aniversario del día en el que —por muerte en accidente automovilístico de su padre— Arturo Serrano se hizo cargo de la empresa, a los diecinueve años. Resulta, por tanto, muy comprensible la emoción del decano de los empresarios teatrales españoles cuando, desde su palco empresarial, correspondía a las ovaciones del público, encauzadas hacia su persona por el autor, en un breve y preciso parlamento final. El crítico se complace en unir sus aplausos a los de los espectadores, y felicita

al más perseverante de nuestros empresarios, en sus bodas de oro con el teatro.)

Al paréntesis inicial ha de seguir el enjuiciamiento de la obra. De primera intención, el comentarista iba a titularse «Un vodevil de derechas», pero caí en la cuenta de que eso, más que una definición, sería una redundancia, toda vez que el género vodevillico, por su propia entidad, es fruto escénico que únicamente se da en comarcas fertilizadas por abonos derechistas... y, por descontado, orgánicos. De ahí que decidiera intercalar en el título el superlativo «muy», avalado por dos razones superdefinitivas: la inexistencia de una cama



en el escenario, es la primera, y la segunda, la aparición en él de un obispo señaladamente preconiliar, cuya sola figura ahuyentaba cualquier posibilidad de que los enredos del vodevil desemboaran en actos consumados...

Con decir a ustedes que alguna que otra malsonancia incluídas en los diálogos parecían injertos artificiosos en un texto con frecuentes referencias clásicas... En descargo del autor, debo añadir que Torcuato Luca de Tena conocía de antemano la levedad del empeño. «Hemos pretendido muy poco —dijo, al final—, sólo que ustedes se diviertan durante un par de horas.»

Y sí, su objetivo parece conseguido. Pero es meta muy menguada para el autor de anteriores piezas de mayor ambición —Hay una luz sobre la cama y El triunfador—, y no le disculpa del todo el haber querido idear una comedieta afín a la ejecutoria del teatro Infanta Isabel en la ocasión de cumplirse el cincuentenario al frente de la empresa de Arturo Serrano, pues si es cierto que en el medio siglo último el teatro ha testimoniado fehacientemente su adscripción al género escapista, humorístico o de evasión, también lo es que en dicho lapso se ha estrenado en el local de la calle de Barquillo parte muy enjundiosa de la producción de uno de los más revolucionarios autores de hu-

mor del siglo actual en España: Enrique Jardiel Poncela.

En fin, hay que decir que la obrita llegó a buen puerto. Si era su única pretensión, están de más reparos cualesquiera impuestos por exigencias de la dramaturgia actual.

La dirección de Cayetano Luca de Tena es a tal punto excepcional que da visos de verosimilitud a la inverosímil distanciamiento brechtiano con la que el autor espolvorea la trama, mediante el desdoblamiento de los personajes que corporeizan Bódalo y Serrador, con la colaboración de unos decorados de acción múltiple y muy funcionales, tan bien diseñados por ese maestro de la escenografía que es Emilo Burgos, como cabalmente realizados por Manuel López.

Cuando entre los intérpretes se encuentran tantas primeras figuras de la actual profesión teatral en España, sobran los adjetivos. Para calificar de algún modo sus personales notas de aciertos, basta con la enumeración, en orden de preferencia enjuiciadora: José Bódalo, Pastor Serrador, Miguel Ángel, Beatriz Savón, Trini Alonso, Montserrat Julió, Pastora Peña y Lucio Romero..., porque Rafael López Somoza no admite órdenes de preferencia: en personajes protagonistas o de reparto, él se manifiesta siempre como lo que es: un cómico de cuerpo entero.

acierto la escenificación del vodevil concorde con la época de su creación... por cuanto entraña de aleccionadora muestra de la insuperada habilidad creadora del padre del vodevil por antonomasia. De una pieza en la que el autor pone al pie de los caballos toda presunta proclividad sexual, mediante la inserción de un determinante matiz paródico que los personajes parecen no advertir, en tanto que para el público resulta más evidente según avanza la acción, hasta culminar en el monólogo último de esa especie de pavo real sin posibilidad de «ligue» o, dicho más carpetovetónicamente, de cornudo apaleado, que tan prodigiosamente corporeiza Luis Prendes.

En el capítulo interpretativo, a la cita —en primerísimo lugar, pues su labor es un compendio

de perfecciones, desde la creación del tipo a la extensa gama en las inflexiones vocales— del gran actor que es Prendes, habrá que añadir el contrapunto sin extremosidad de la sobria y convincente actuación de Pepe Calvo, en una muy afinada réplica. Y, a continuación, Yolanda Farr —que acertó a dar a su personaje matices a un tiempo insólitos y adecuados— y Juan José Otegui, tan seguro siempre que el crítico no se explica la sistemática preterición de que es objeto por las empresas teatrales. También son merecedores de mención expresa la comunicativa eficacia de Mercedes Barranco y el buen hacer de Margarita Mas y Enrique Closas, como nombres descolantes de un conjunto sabiamente empastado por la idónea dirección de Ricardo Lucía.

“NOSOTROS, LOS DE ENTONCES, YA NO SOMOS LOS MISMOS”

BERNARD SLADE: Una vez al año. Traducción española de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Teatro Es-lava. Dirección: Luis Escobar. Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba y Carlos Estrada. Escenografía: Emilio Burgos, en realización de Manuel López. Noticiario histórico: Basilio Rogado y su equipo de «Hora 25». Fecha de estreno: 17 de septiembre de 1975.



A medida que la lección iba desarrollándose, repiqueteaba con mayor fuerza en el ánimo del crítico el verso de Neruda que encabeza este comentario, verso inscrito en la última composición de su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicado en 1924.

En él se resume la almendra de los adulterios programados mediante citas anuales de la pareja protagonista.

Y es que esta pareja —Doris y George— de adúlteros, resultan ser asombrosamente fieles... hasta en sus infidelidades. Porque, ya en la amanecida del primer encuentro en la intimidad, descubren que bajo la mutua atracción sexual subyacen más hondas identificaciones. Y resuelven pasar juntos un fin de semana cada año.

El autor ha tenido la intuitiva habilidad de ofrecer sólo seis de las citas, cada una de ellas separada por un lustro, a fin de que la acción del tiempo sobre el comportamiento y las características de los amantes permita ofrecer rasgos diversos de sus cambiantes personalidades. Siguen ambos leales al mutuo afecto, pero sus maneras de expresarlo difieren en igual medida en que el paso del tiempo influye en sus caracteres, en sus gustos y en todo («Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.») Y pienso que en esta suerte de pesquisa en torno a la acción del tiempo sobre la pareja radica el máximo acierto de la comedia, porque es de ver cómo influyen en los sentimientos de ambos, no sólo los sucesos de la vida nacional—que, de

...Y UN VODEVIL DEL MAESTRO

GEORGES FEYDEAU: Ojo por ojo y cuerno por cuerno. Traducción de Miguel Almereyda del título original Le dindon. Teatro Arniches. Dirección: Ricardo Lucía. Principales intérpretes: Luis Prendes, Pepe Calvo, Yolanda Farr, Juan José Otegui, Clara Suárez, Mercedes Barranco, Margarita Mas y Enrique Closas. Escenografía y figurines: Víctor María Cortezo. Fecha de estreno: 11 de septiembre de 1975.

Lo único deplorable en esta pieza maestra del maestro Georges Feydeau es la tan libérrima como mercantilista traslación del título original —*Le dindon*— efectuada por su traductor, y que parece más apropiado para cualquier desmadre revisteril que para una comedia tan ingeniosa y bien construida como ésta de Feydeau que, estrenada en los años últimos del siglo pasado, conserva íntegra toda su frescura de invención de equívocos encadenados y enredos yuxtapuestos, en un prodigio de construcción escénica y de eficacia expresiva, que realiza adecuadamente la pormenorizada capacidad de Ricardo Lucía en su tarea de coordinación escénica.

Ni gratuitos «destapes» anatómicos ni cualquier otra concesión para dar gusto a reprimidos sexuales —fuera del desacertado

título de la versión española—, es posible hallar en este hilarante y poco menos que cartesiano vodevil, pletórico de hallazgos teatrales de buena ley, puntualmente resaltados por una muy atinada labor de dirección escénica, que se pone de manifiesto, sobre todo, en la excepcional dirección de intérpretes.

Víctor María Cortezo ideó unos espléndidos figurines finiseculares e hizo los bocetos de un decorado tan de la época que, por su elementalidad de paredes de papel pintado, nos traslada de inmediato a una etapa con creces superada de la escenografía. (Ignoro si el efecto complementario de una puerta que se abría en dirección contraria a la impulsada reiteradamente por los intérpretes era deliberado o involuntario.)

En cualquier caso, supone un

1951 a hoy, se relacionan al paño en las voces de un popular espacio radiofónico—, sino también el respectivo comportamiento de sus respectivos cónyuges legítimos, al extremo de que se ciernen y pesan en sus furtivos encuentros para llevar al espectador la certeza de que, de algún modo, también los otros «están allí». Y sus respectivos hijos, tres de cada matrimonio, si bien él en el primer encuentro los reduce a dos, sin duda por esas absurdas cautelas que aconsejan al varón mentir en algo, cuando está ante lo que él considera aún nada más que un pasajero ligue. Luego vendría la total sinceridad de uno y otro y, con ella, la necesidad incontenible de hablar de sus cónyuges, al punto de que cuando él le comunica que ha muerto Helen, su mujer, la amante le replica, en tono de absoluta sinceridad: «¿Ha muerto? Pobre Helen; no la conocía, y ya la consideraba como mi mejor amiga.» Lógicamente, cuando él le propone el matrimonio, la amante opta por la continuidad del encuentro anual y el resto del año en su acostumbrada vida familiar.

Y es que ambos se dan cuenta de que, con el paso del tiempo, están cada vez más distantes... y unidos sólo por esa sorprendente fidelidad en las infidelidades a que líneas arriba me refería.

Dentro del tono amable y picaruelo de la trama, no faltan las gotas de patetismo dramático: la muerte en Vietnam del hijo que él más quería, etc.

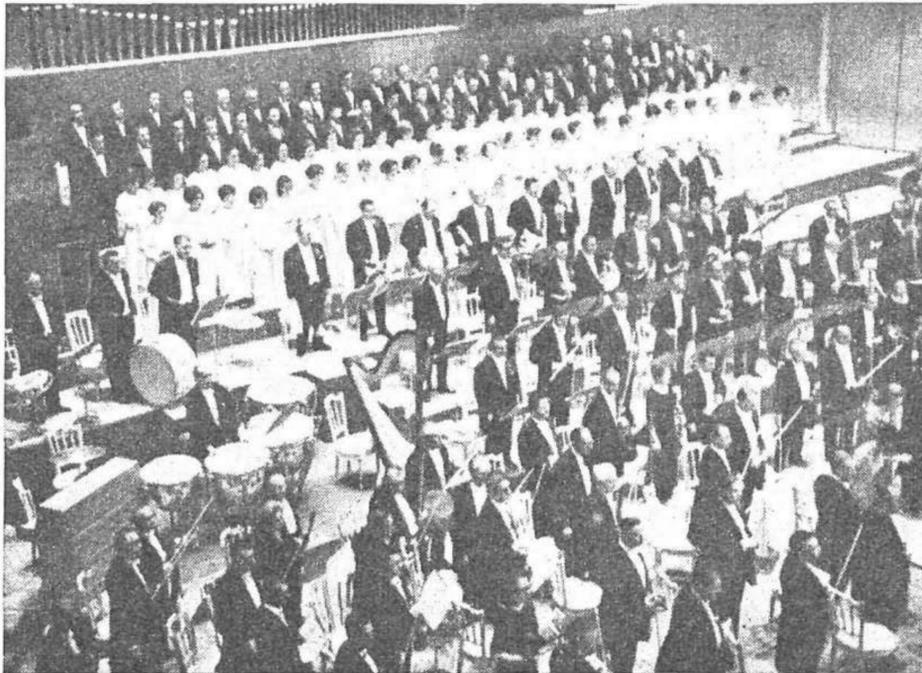
El lapso ideado por el autor para su trama hace que, siendo sólo dos los intérpretes, los personajes corporeizados se multipliquen por seis, en ambos casos. Nada tiene que ver la «Doris» con la conciencia remordida del encuentro inicial, con la parturienta en trance inminente, con la hippy universitaria posterior o con la abuela que ya es en la última cita. Y parejos cambios se han producido en la personalidad de «George», aunque de signo diferente. (De nuevo, el verso nerudiano: «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos».)

El teatro es arte muy complejo y en el que participan varios factores, entre los que no siempre la calidad literaria del texto prima sobre los otros. El sensacional éxito obtenido en Broadway por esta pieza de Slade se debe más al inteligentísimo empleo de elementos de directa percepción emocional en el público que al rigor expresivo de su texto.

Irene Gutiérrez Caba está —como siempre— magistral... y más que nunca dúctil en la incorporación de sus seis cambiantes criaturas escénicas. Tanto que el simple hecho de que la actuación de Carlos Estrada no se difumine ante ella, es por sí sólo indicativo de infrecuente capacidad histriónica.

Ante un perfectamente ambientado decorado de Emilio Burgos, en impecable realización de Manuel López, Luis Escobar efectúa otro más de sus responsables y dignos ejercicios de dirección escénica.

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA



La problemática de los coros no estatales será tratada en un seminario en la VII Quincena de Música de Sevilla

bién es cierto que la propia Asociación que la concedía es acreedora de un homenaje similar en consideración a su constancia en favor de la ópera. Antes de la llegada a la presidencia de Urizar, así se lo hacíamos constar ya al anterior, doctor Gil Turner. Un conjunto de colaboraciones hacen posible el mantenimiento en Bilbao de una tradición que es, al mismo tiempo, un cuidadoso cultivo de un género que bien necesitado está de ello en la mayor parte de las ciudades españolas.

FESTIVAL DE BALLET

★ Rudolf Nureyev y el Scottish Ballet de Glasgow han sido las dos grandes atracciones que han llenado el Teatro de la Zarzuela en la inauguración del IV Festival Internacional de Danza. El Ballet de Glasgow, creado en 1969, contaba por primera vez con la colaboración del extraordinario bailarín ruso y compuesto por unos treinta y cinco bailarines, cuenta entre ellos con figuras de gran calidad, junto con la general del conjunto.

El programa de presentación ofrecía dos puntos distintos del ballet: lo clásico y lo moderno. En el primero, *La Sífide*, de Herman Loveskjold, con coreografía de August Bournonville. Un ballet romántico, en el que la acción precisa de una cierta mímica para ser explicada; la idea parece ser difícil de contar con la sola acción danzante. En realidad se trata del típico ballet romántico, en el que se persigue la narración de detalles innecesarios, que han quedado suprimidos en la danza moderna.

Elaine McDonald fue la Sífide eficiente a la altura de Rudolf Nureyev, muy bien acompañados por Robin Haig. Los tres mostraron idéntica seguridad y frescura en los movimientos.

La segunda presentación fue *Sonata a tres*, basado en la *Sonata para dos pianos y percusión*, de Bela Bartok, con coreografía de Maurice Béjart, que desarrolla el argumento de *A puerta cerrada*, de Sartre. Béjart ha creado una atmósfera que se identifica plenamente con la idea de la obra teatral y transmite su misma «inquietud». El trío de personajes estuvo a cargo de Rudolf Nureyev, Robin Haig y Patricia Rianne, que lograron la máxima expresividad en el juego de tensiones que describían.

El contraste permitió valorar adecuadamente las calidades del conjunto escocés que se presentaba por primera vez en España. Rudolf Nureyev ya ha estado en otras ocasiones y está rodeado de un espe-

MUSICA EN SEVILLA

★ Entre el 1 y el 15 de este mes se desarrolla en Sevilla la VII Quincena de Música, en la que como obra-encargo se estrenará una de Ramón Barce. El estreno estará a cargo de la Orquesta Nacional, que ofrecerá un total de dos programas dirigidos por Luis Izquierdo y Vicente Spiteri, respectivamente.

Además de estas actuaciones se presenta el ballet de Marienma y entre los conciertos figura el del Octeto de la Filarmónica de Berlín, I Musici, Madrigalistas de Praga, Ensemble Contraste de Viena y los recitales de Montserrat Torrent, Ramón G. de Amezúa y Mischa Dichter. Como novedad, entre los intérpretes se ha programado la presentación de la Orquesta de la Radiotelevisión Polaca, dirigida por Strugala y Maksymink, con las actuaciones de la arpista Marisa Robles y del pianista Piotr Palecmy como solistas. Las sesiones finales se han consagrado a la música oriental con cantos de monjes tibetanos y concierto de sitar por Ravi Shankar.

Como en ocasiones anteriores, se completa la parte de conciertos con un seminario dedicado al tema *Los coros no estatales: su problemática*. En su momento informaremos de las conclusiones del seminario, que, como en los ya celebrados, serán también recogidas en forma de libro, incluyendo las ponencias presentadas. La organización de la Quincena corre a cargo de la Comisaría Nacional de la Música.

MEDALLA PARA MIRELLA FRENI

★ Recogemos con gusto la noticia de la imposición de la medalla de oro de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera a Mirella Freni. La imposición ha tenido lugar en una representación de *La Bohème*, conforme al acuerdo de la directiva de la Asociación: «En reconocimiento a su gran aportación artística, condición humana y constante amistad.»

Si el acto servía para reconocer los méritos de Mirella Freni, tam-



Mirella Freni ha recibido la medalla de oro de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera



Rudolf Nureyev se ha presentado con el Scottish Ballet de Glasgow en la inauguración del IV Festival de Danza

cial prestigio internacional, que confirmó ampliamente. En su segundo programa, el Ballet de Glasgow, que aún no lo ha presentado en el momento de escribir esta crónica, anuncia *Paquita*, *Variaciones para cuatro*, *Paso a dos clásico*, *Momento*, *La lección* y *Tres danzas de música japonesa*, lo que permitirá un mejor conocimiento de la compañía, ya que otros miembros del conjunto serán los que se presenten como solistas. Bien la parte musical, suponemos que bajo la dirección de Allan Morgan, titular del conjunto y adaptador de la partitura de *La Siffide*.

Entramos ahora en el resto del programa del festival con el grupo siguiente, que actúa también dentro de septiembre, el Ballet de la Opera Alemana del Rhin Düsseldorf-Duisburg. Dos programas clásicos. En el primero el ballet *Giselle* completo; en el segundo, *Septet Extra*, *La muerte y la doncella*, música de Saint-Saens y Schubert, respectivamente, y *Tercera sinfonía*, de Scriabin. La formación tiene gran tradición y ha logrado la coordinación típica de los conjuntos permanentes con actuaciones ligadas a un teatro de ópera.

En la misma línea se encuentra el conjunto que se presenta en septiembre, pero que extenderá sus actuaciones hasta el 5 de octubre: Ballet de la Scala de Milán, en cuya cabeza de reparto figurar los nombres de Liliansa Cosi, Luciana Savignano, Roberto Fascilla y Mario Pistoni. El primer programa presenta la novedad de *El concierto de Albatros*, con música de Ghedini, y dos títulos de Tchaikowsky, *Serenade* y *Francesca de Rimini*. En el segundo, un título frecuente en Italia, pero que no figura con frecuencia en las programaciones en Madrid, *Coppelia*, de De'libes,

que es como el paralelo francés de los grandes ballets de Tchaikowsky.

En la programación del festival se incluyen dos conjuntos folclóricos, uno español y el otro el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, que se presentará entre los días 7 y 12 de octubre, con dos programas distintos como todos. Ambas programaciones responden a su nombre y recogen diversas danzas que son muestra de las diversas influencias que tomaron cuerpo en Cuba para constituirse en folclore propio. El grupo de treinta bailarines se completa con un trompeta y seis percusionistas que forman la orquesta justa para sus danzas.

Otra novedad importante del festival es la actuación de la Compañía de Danza de Paul Taylor, de Nueva York. Un grupo formado por una docena de bailarines bajo la dirección original y fuertemente creadora de Paul Taylor. En los programas, todos de danza moderna, los nombres más diversos de compositores: Debussy, folclore americano; Busby, Bach, Satie, Haydn, piezas medievales, y Haendel. Todos aportando su música para números muy breves en la mayoría de los casos, con la constante de la coreografía de Paul Taylor.

Polonia estará presente también en el festival con su Teatro Nacional de Pantomima y Danza de Wroclaw. Su director, Henryk Tomaszewski, procede del teatro y ha resucitado en Polonia—el medio de expresión entre la palabra y la danza pura para hacer más inteligible la acción. En el primer programa, del 21 al 23 de octubre, presentarán la pantomima en dos actos *La caída de Fausto*, basada en la obra de Goethe, utilizando en parte la música de Berlioz y también *pop-jazz*. En el segundo, *La casa de*

fieras de la emperatriz Filisa, sobre la obra de Frank Wedekind—el gran expresionista del teatro alemán—, con música de Karnecki.

La segunda aportación folclórica estará a cargo del Ballet Nacional Festivales de España, con la colaboración de Antonio, que entre octubre y noviembre presentarán *Danzas folclóricas españolas*, *Fantasia galaica*, *Eterna Castilla* y *Suite flamenca*. La dirección coreográfica del Ballet está a cargo de Alberto Lorca y, con Antonio, aparecerán las primeras figuras del conjunto: María del Sol y Mario La Vega.

El último conjunto en presentarse será el Ballet del Siglo XX, que dirige Maurice Béjart, cuya calidad de coreógrafo acabamos de comprobar de nuevo con *Sonata a tres*, ofrecida por el Ballet de Glasgow. Las actuaciones del Ballet del Siglo XX, del 4 al 9 de noviembre, se desarrollarán también en dos programas. En el primero, *Golestan*, con música iraní; *Ah! Vous dirai-je maman?*, de Mozart; *El pájaro de fuego* y *Ce que l'amour me dit*, con música del final de la *Tercera sinfonía*, de Mahler. En el segundo, *La Consagración de la primavera*, *El canto del camarada errante*, música de Mahler, y *Bolero*, de Ravel. Al margen del interés de las actuaciones de este conjunto, la reposición de *La Consagración de la primavera*, con coreografía de Maurice Béjart, supone algo especial.

Como en las ediciones anteriores, cerrará el festival una gran gala internacional de la danza, con la presencia de diversas primeras figuras de distintos conjuntos. En resumen, la presentación del Ballet de Glasgow, con Rudolf Nureyev, ha sido un adecuado pórtico a la calidad e interés de la programación.



AUDICION DE JAUME PADROS

(Con un breve relato
de las últimas experiencias
de la música)

Por Mary Carmen DE CELIS

Todas las épocas se han caracterizado por una determinada tendencia. En la nuestra, por un lado muy interesante y atractiva, parece que el afán innovador o el experimento

sean el único objetivo perseguido por el artista. Los recursos actuales de comunicación, contribuyendo a ello las exigencias del consumidor y de los manipuladores comerciales

del arte, aceleran el proceso de maduración de cualquier tendencia, sofocando la personalidad y creando el uniformismo. En el compositor, hoy, el miedo de poder ser conside-

rado retrógado, hace que a menudo se adscriba a una seudotendencia equivalente a una moda pasajera y versátil. Esta tarde la música se ha desprendido de nuevo de su ímpetu. La gruta, la canción, las candilejas, el reparto silencioso cuando las palabras encienden una segunda luz para entender únicamente cuatro nombres, son la circunstancia habitual (pero definitivamente última) con la que el tiempo no cesa de impregnar las carencias, el acto en duda o un presente intercalado capaz de articular un cambio en el conocimiento.

Decidir es suspender una larga espera, configurar un recurso sonoro en la caliente tarima, destruir el entorno tan poco sugerente para no familiarizarse excesivamente con unos rostros que oponen su pensamiento al de estas cuatro miradas y su vigilia de obstáculos. Si la música se sobresalta con el encuentro (¿con cuál de los dos?) y olvida un examen al que antepone una llamada de olvido (¡qué cruel extender una frase

FRANCISCO SAN JOSE, DE VALLECAS AL FUTURO

(Viene de la pág. 36.)

te al mundo para enseñar a amarlos.

Los pintores que jugaron la gran aventura vallecana evolucionaron luego según su propia manera de ser y de sentir. Pero hubo algo que vino a dar carácter a aquel grupo y que, si se ahonda un poco en la observación de todos ellos, sucede que es precisamente en la obra de Francisco San José donde más ha perdurado y donde aún asoma la oreja de su origen. Y este «algo», que así marcó este impulso juvenil, era, nada menos, que la afirmación españolísima de una estirpe de pintura que volvía a mirar al paisaje y a los hombres con el mismo talante con que los habían contemplado los grandes genios de los tiempos pasados. Frente a la rutina de los academicismos, ellos, en un tiempo en que las fronteras estaban cerradas y lo único que nos llegaba de Europa era el eco de las batallas y los bombardeos, se impusieron la tarea de humanizar el arte, de llevar al lienzo la figura del hombre del campo, la belleza de un cardo o de una choza. Era la misma actitud con que los impresionistas primero y luego los «fauves» franceses se habían rebelado contra la mediocridad de su época y se habían enfrentado al arte con la valentía del auténtico artista que no se resigna a los viejos moldes y que lucha, entre incomprendimientos y calamidades, sin dejarse nunca abatir por ellas. «Yo —escribió una vez— soy como los perritos de estercolero. Todas las calamidades y los desastres me tocan a mí, pero ninguno me mata. Así soy yo.»

La pintura de aquella época de San José era, acaso, la más

cercana a la manera del integrador de aquel grupo, Benjamín Palencia, que con San José, Alvaro Delgado y Gregorio del Olmo había fundado lo que se llamó el «Convivio», que no era otra cosa que un amistoso intento de levantar aquellos ánimos tan deteriorados por la terrible contienda española. Allí el joven San José afinó su espíritu y sus manos, espiritualizó sus extraordinarias dotes de dibujante y encauzó, de manera definitiva, su decidida vocación pictórica.

Los tratadistas de arte discuten ahora y tratan de investigar todo lo que la «Escuela de Vallecas» trajo a la pintura contemporánea. Lo que es cierto es que aquel sol de Vallecas, aquel ímpetu juvenil y aquel lirismo que se transparentó en los pinceles de los jóvenes aventureros persiste aún, cálido y emocionante, en la pintura posterior de San José. Ni la llama tropical que sus ojos han captado durante más de dieciocho años, ni el esfuerzo de una vida entera entregada a la pintura han podido nublar la luminosidad de sus cuadros, su gozosa entrega a una constante labor donde los «istmos» pasajeros no han logrado desbaratar su íntegra formación de hombre apasionado por el paisaje, sin que esto quiera decir que San José haya permanecido, ni mucho menos, al margen de toda actualidad ni asimilado lo que cada movimiento tenía que pudiera favorecer su técnica.

Allí, donde Madrid levanta ahora sus cercanas autopistas con cara al futuro, San José ha puesto su estudio madrileño. Junto a sus cuadros, en perfecta simbiosis de belleza, la obra de la pintora Pilar Aranda, su es-

sobre un pentagrama nuevo, sobre un mes de ayudar al tacto a acertar para siempre en la elección del lugar, y luego caer en la rutina de lo escrito tantas veces!), ¿por qué prolongar la duda del sonido negándose a tenerlo completo?

Los papeles transportan a la longitud del vino, a la depresión de un sonido, a la resonancia de una lejana historia de piratas con un barco destruido en el último momento. Así se está bien, amando el contacto de la música, refiriendo los pormenores de una audición compartida, secretamente descifrada, con cuatro interpretaciones que comienzan a divagar tras las sombras que provocan las velas en su cementerio de recuerdos. Ella (la música) sabe a quien se espera siempre en la madrugada (anteriores encuentros lo definieron), a pesar de que ha aparecido de pronto otra imagen de la obra, trayendo consigo una inacabada convalecencia para este sonido.

No termina aquí la íntima

soledad de la música. La mañana se ha encargado (era imposible el refuerzo del sueño detrás de tantas palabras dictadas por la imaginación) de acelerar la decisión del final (¿lo intuía ayer la música?). Está quieta la voluntad, demasiado perdida en la sorpresa de los sonidos, en un rincón de agua que arroja lentas gotas a la impaciencia, a la oscura isla en la que se oculta la compañía, el misterio, las puertas privadas, la cerradura inexpresiva, la clave para la botella enterrada, la petición nunca hecha, una música que se detiene, el último deseo de la vida...

Está cerca respirar. La sensación del aire (salir de las candilejas) no se volverá atrás; ¿por qué estos cambios veloces de la música? Los años, dicen, ¿te acuerdas? ¿Por qué no regresar ahora que ha pasado la orquesta? La música nunca traiciona y dice despacio una versión nueva, un sentido diferente (con un breve relato de sus últimas experiencias).

biografía

JAUME PADROS nació en Igualada (Barcelona) en 1926. Comienza los estudios musicales en su ciudad natal, con Joan Just. En 1939, cuando tenía trece años, ingresa en la Escolanía de Montserrat, donde continúa sus estudios con Dom David Pujol. Más tarde los perfecciona con Joseph Barberà y C. Talabull. En 1955 gana el premio extraordinario de composición en el concurso de Juventudes Musicales de Barcelona, y en 1965 obtiene el premio del Orfeó Català con cinco cantos populares para coro mixto.

COMPOSICIONES

PIANO

Sonata (1954).
Zapateado (1957).
Dos modalidades (1957).
6 Variationen (1960).
Llibre d'alquímies I (1963).
Sobreposicions heptàtones (1966).

VIOLIN

Coplas (1963).

CANTO Y PIANO

2 Lieder: Erinnerung, Matutin (1956).
Tres cantos populares españoles (1956).
Tres cantos populares mallorquines (1956).
Tres cants populars catalans (1956).
Tres cantos populares españoles (1957).
Sternverdunklung, 3 canciones para soprano y piano (1960).

Sternverdunklung, 5 canciones para soprano y 5 instrumentos (1960).

El vendedor de globos (1964).

CORAL

Cants populars (1955-64), para coro mixto.

Himne litúrgic (1957).

Missa (1959).

Petits preludis a 9 poemes de Joan Maragall (1961).

3 Propis per a cor mixte (1962).

Motet: Cantate Domino (1962).

ORGANO

Tiento, Verso y Gallarda (1969).
Fünf Orgelstücke (1967).

CAMARA

Quintet, 2 violines, viola, violoncelo, piano (1962).

Discurso y Eco, seis instrumentos (1966).

Exorcismes, cuerdas (1969).

CANTATA

El Plant de la Verge, coro mixto, soprano, conjunto instrumental (1964).

Propi de Pentecostes, coro mixto, solistas, cuerdas y órgano (1968).

SINFONICA

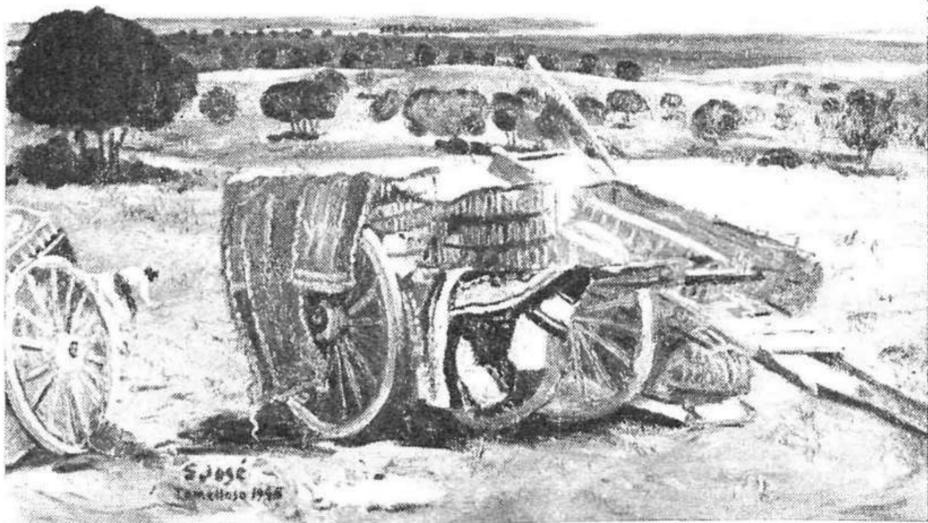
Dos Moviments (1956).

Tres Difèrencies, soprano y orquesta (1965).

EDICIONES

Christophorus-Verlag, Freiburg i. B.
Ediciones MF, Barcelona.
Discophile Edit.
Juventudes Musicales, Barcelona.
Möseler-Verlag, Wolfenbüttel.
Sacrum-Verlag, Rottenburg.





posa, alterna la policromía de sus flores con la cálida atmósfera de los paisajes castellanos del pintor. Acaso alguna vez, al asomarse a la amplia terraza de su piso de la calle de Cartagena, se van sus ojos hacia el horizonte, allá por donde tantas veces sus pies machacaron los secos terrones de los surcos y sus manos se encallecieron ayudando, para mejor conocerlos, a los campesinos vallecianos. El Francisco San José que nosotros conocemos a ún guarda, a pesar de su perilla y los largos bigotes donde las canas comienzan a amanecer, un aire juvenil. Porque éste es uno de esos hombres para los que cada tormenta deja el campo dispuesto para una nueva siembra y cada rayo viene a bendecir el tronco herido. Así se desprende de sus ensayos autobiográficos, que nos vienen a demostrar que San José, así como es un gran pintor, pudo haber sido un escritor de garra, capaz de conmover al lector y de enseñar le a superar pruebas y calamidades sin cuento. Claro que para ello es preciso tener dentro del alma una llama de inspiración, de afán por expresar un mensaje de supervivencia, de constancia en la búsqueda de todo aquello que puede paliar el dolor de haber nacido. Este sentido poético le sale en sus primeros cuadros y en los que últimamente ha pintado por tierras inglesas y por todos aquellos que hizo nacer en las tierras calientes de Venezuela. Así lo vio A. M. Campoy, cuando afirmó en una reciente exposición del pintor:

«Esta ha de ser la liberación del paisaje desde el arte: convertirlo en pura sensación amorosa, humanizarlo amorosamente, reencontrarlo como testigo de amor y, si es preciso, aprovecharlo como crónica de un noble sentimiento.» Y más adelante afirma: «Francisco San José, en todo caso, sonrío a la tierra que pinta, la toca con sus manos, dulcemente como su cuna, su novia, su mortaja.»

«Una poesía que podría firmar

Berceo o el de Hita—dijo en su libro célebre sobre diez pintores madrileños, Sánchez Camargo—emana de estos lienzos, sin máculas, una poesía entrañable, eterna, esa que a través de los tiempos liga estrofas del romancero con versos de Machado...»

Sí. Hay mucha poesía en la obra de San José. Pero no piense nadie que hay argumentos literarios en ella. Precisamente, contra todo lo que no fuera verdad plástica, realidad pictórica, se rebelaron aquellos jóvenes que están ya dentro de la historia del arte español en lugar señero. Por eso resulta curioso visitar ahora a Francisco San José, cuando por sus años de distancia americana y su ajena a sensacionalismos y trucos de propaganda, es como un personaje encuadrado entre los clásicos del siglo XX.

Y, sin embargo, ¡cuánta actualidad, cuánta vida de hoy mismo hay en estos lienzos que se anticiparon casi en treinta años a lo «naif» y a lo «pop»! ¡Con cuánta serenidad se contempla esta pintura elaborada con sosiego, sin prisas comerciales, volcando en cada centímetro de pintura toda una pasión vital y artística! Sobre este hombre que ahora se queja de achaques prematuros y que no intenta disimular canas ni arrugas, han escrito cientos de páginas nuestros mejores críticos de arte. Sus cuadros están en los museos y en las mejores colecciones, y su juventud empieza ya a tener, entre polémicas y estudios, signos claros de leyenda.

A él no parece importarle mucho todo esto. Habla despacio, con afabilidad y con un dejo de nostalgias de todo aquello, sin darse cuenta de que lo que fue su pasado, su Vallecas, primero, es ya materia para estudio y ejemplo de futuros artistas. Y él, que deberá su pervivencia a la pintura, era el que decía allá por los años cuarenta:

—Ya ves, ¡he decidido morir de la pintura!

itinerario de EXPOSICIONES

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

CUATRO PINTORES Y UN ESCUPTOR

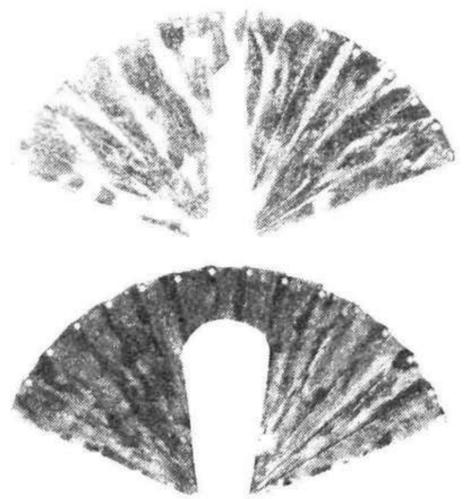
Thomas Nuzum, Martín Rico, Ramírez Blanco, Eva Mus y Vicente Ortí, en la Galería Juana Mordo

La Galería Juana Mordo ha inaugurado su nueva temporada de exposiciones con una interesante muestra que incluye obras de los pintores Thomas Nuzum, Martín Rico, Ramírez Blanco y Eva Mus, y del escultor Vicente Ortí. A través de la misma, y desde diversos presupuestos, hallamos representadas algunas de las corrientes estilísticas más destacadas que configuran el abierto panorama artístico actual.

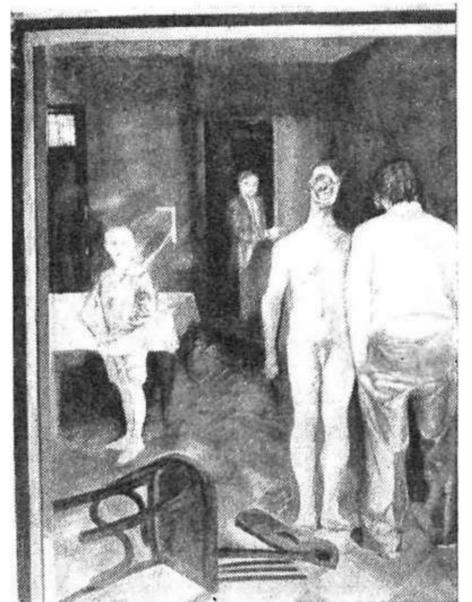
Abanicos despejadores de brumas, o rotas alas de mariposa en violeta y malva, tal vez, persianas para un sol diáfano o juegos rompecabezas de cartón. Lo que Thomas Nuzum nos ofrece es una poesía de lo humilde, de las formas recortadas y sencillas, de los materiales poco nobles como el papel rugoso pintado y el cartón, del color en gamas frías, que tiene visos de olvido y deterioro, pese a sus mil salpicados y pulidos.

Sus abanicos pintados de azul, de rosa, negro y blanco, en diluida marea colorista; las recortadas estructuras y plegados, así como la incorporación de pequeños puntos blancos que simulan un claveteado, o de entramados geométricos superpuestos, y la riqueza del tratamiento pictórico a partir de una textura que armoniza con la calidad humilde del soporte, son elementos que el pintor relaciona en armoniosa conjunción. De su obra emana una expresividad conmovedora que reconcilia al hombre con aquello que fue para él objeto de escasa valoración y que, en virtud de la capacidad creadora de Nuzum se transforma en un lírico mensaje plástico de la pobreza.

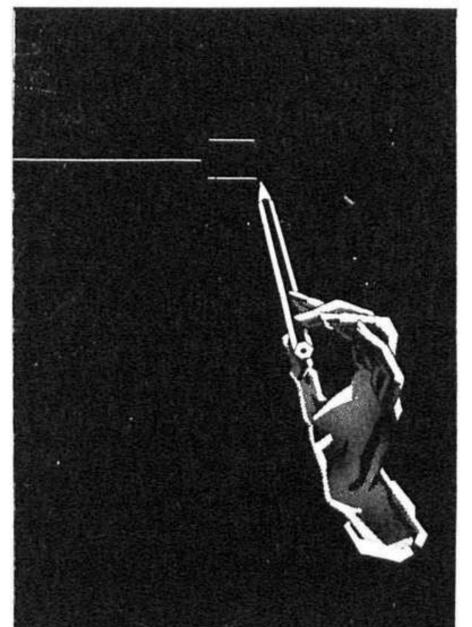
Las actitudes dogmáticas, por su sencillez, son fáciles de formular, mientras que los conceptos matizados, más dóciles a la complejidad humana, se aproximan a la vida, única garantía de duración. Creo que la pintura de Martín Rico entra de lleno en esta concepción compleja de la vida, y que en conse-



Thomas Nuzum



Martín Rico



Ramírez Blanco



Eva Mus



Vicente Orti

cuencia su pintura elimina toda formulación exclusivista. En sus lienzos, donde la materia aparece como una fina película apenas perceptible, proyecta el vasto mundo que discurre en un espacio irreal, susceptible de cobijar evocaciones, símbolos y recuerdos, la locura surreal o la penumbra del subconsciente. La

pintura de Martín Rico es tan rica en contenido como sabia en hacernos éste comunicable, y su mundo nos llega hecho forma sensible y turbadora, en un espacio distante.

La obra de Ramírez Blanco alude a la presión ejercida por las artes tipográficas, el marketing y las formas industriales de la imagen, en el campo de la pintura. Sobre sus paneles en madera se inscriben figuras de contornos simplificados, junto a rayados y grafismos apenas afirmados y en tonos desvaídos, sometidos a una aligera composición en equilibrada concordancia.

La pintura de la artista valenciana Eva Mus nos sitúa frente a un escenario decadente y melancólico que inspiró el ayer de un hacer pictórico. El dominio del dibujo, y la extraordinaria factura, no sirven en su obra únicamente para recrear un manierismo preciosista, sino que hace resaltar mediante la inserción de una tijera o de un lápiz en versión hiperrealista, y desde un espacio exterior al mundo que plasma la totalidad del lienzo, el cauce por el que caminó la pintura cuando quiso transcribir la realidad, del mismo modo como pudo captarla el objetivo de una cámara fotográfica.

La obra de Vicente Orti revela la manifiesta voluntad del artista en domeñar las formas pétreas que la naturaleza ofrece, y de incorporarlas al mundo sensible de su creación artística. Estas esculturas conservan la rotundidad voluminosa y la pesantez primigenia del bloque apenas laborado, pero la energía que permanecía latente en la materia se ofrece ahora en expansión, dando nueva vida a unas formas que establecen nexos de unión con el mundo orgánico.

Son formas semiabstractas, ovoideas unas veces, otras próximas a la conformación de un torso o de un cuerpo humano, que con su contraste de erosionados y de pulidos sensibles nos impactan por su expresiva sobriedad naturalista.

OBRA GRAFICA DE TAPIES, en la Galería Kreisler Dos

En la obra gráfica de Tapes, tal vez se encuentra la melodía más desnuda, esencial e íntima de su producción artística. A un sobrio vocabulario dibujístico se suma la rusticidad espontánea del signo y esa indiferencia por los valores cromáticos que le es característica y que concreta la austeridad de los fondos y en manchas informes de ocre, azules y negros. La fluidez de los signos dispersos y la inaprensibilidad del color han roto toda conexión con su inicial mágismo a lo Klee, para penetrar los íntimos substratos de la realidad.

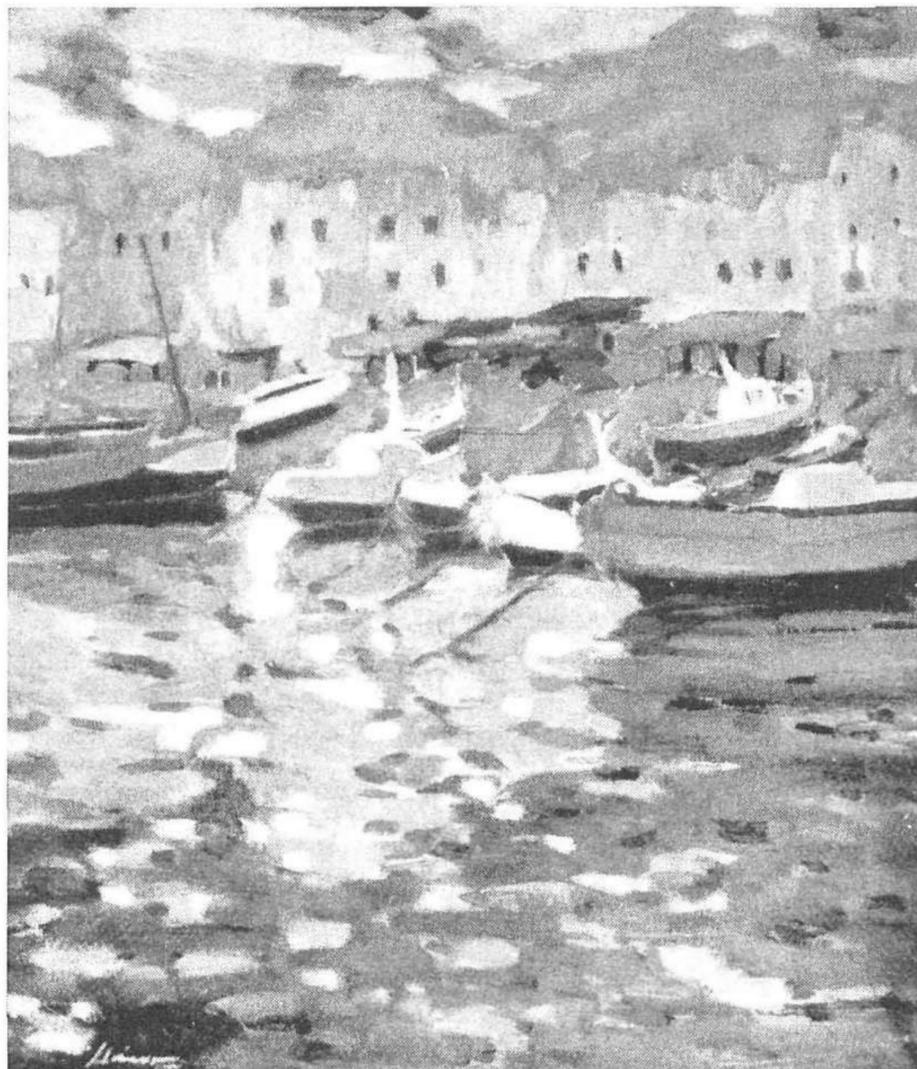
El rectángulo, la cruz, la diagonal, la huella de unas manos y la mancha expandida se suman a la evocación sobre el papel de una textura arenosa, de papel viejo de embalaje, o de muro deteriorado, en el entorno de un espacio intemporal. Es el mundo de la antiferma el que Tapes sujeta a la cotidia-



idad. El arte del signo, el arte pobre, con incisiva simplicidad y espontánea crudeza, penetran la realidad desechando toda anécdota aparental, a la búsqueda de lo esencial.

Barcelona: por Francesc GALI

TERESA LLACER, en Agora 3



Veintiocho son los óleos que Teresa Llacer presenta en la Galería de Arte Agora 3, de Sitges.

Obras, todas ellas, en las que la exaltación del color llega a las telas sirviéndose de unas pinceladas hechas a base de puntos y rayas: rayas breves o largas y anchos puntos de un lenguaje pictórico que podría ser taquigráfico si no estuviese establecido en sus obras con el orden aquel que dictan expresamente la sensibilidad y el buen gusto.

Pues buen gusto y sensibilidad —añadamos gracia en la captación de los temas y oficio— son los que

permiten que sus pinturas sean todo lo contrario a unas orgías de color: unas disonantes—por bien concertadas— plasmaciones de unas realidades conseguidamente plásticas.

Plasticidades que pueden encender—hacer vivas— las «naturalezas muertas» y llenar de sensaciones—luzes, reflejos, vibraciones— los paisajes que pinta en unos óleos que parecen destinados—salvo en un desnudo, no tan logrado— a no permanecer quietas jamás: a moverse eternamente en las ventanas cromáticas—que son sus cuadros— abiertas para su contemplación, testimonio y goce.

PACO MERINO, en Sala «Sant Jordi»

Decir que es una hermosa exposición la que Paco Merino presenta en la Sala de Cultura «Sant Jordi», que la Caja de Ahorros Provincial de Barcelona tiene abierta en Granollers, es quedarse en poco. Habría que añadir, para ser justos, que un insólito oficio—el pintor es todavía muy joven— participa en los logros; también que un gran sentido de la elegancia limita las atrevidas abstracciones que intenta y que los resultados plásticos que consigue saben del equilibrio exacto entre lo que cabe en la invención y lo que resta del mundo conocido que participa en la misma.

Paco Merino, utilizando tintas chinas, ceras, tramas, reservas, collages y aspersiones, consigue unas obras que entran plenamente en el campo de la plástica. Si el color gris predomina en ellas es para que—significativamente, morfológicamente— el color ilustre—cuando existe—unas creaciones en las que el orden siempre prevalece: lo mismo cuando la

abstracción es el fin que cuando el recuerdo persevera, aunque sea adivinado.

Contadas veces hemos visto la exposición de un artista joven tan conseguida. Todo está serenamente, pulcramente dicho. Excepcionalmente explicado por una sensibilidad depurada que distingue en Paco Merino a un artista que lo es —sin lugar a dudas— por la gracia de Dios.

MANUEL CASTRO, en Galería D'Alaró

A las obras —pinturas y dibujos— que el joven artista Manuel Castro exhibe en la sitgetana Galería d'Alaró no les cabe otro juicio que el mismo —salvada la diferencia del camino recorrido en sentido de perfección— que dimos en ocasión de su muestra exhibida la pasada primavera en la barcelonesa Galería L'leonart.

Escribimos entonces —también ahora— que el pintor extrema la intencionalidad haciendo uso de un surrealismo —siempre argumental y expresivo— que justifica unas representaciones realistas no exentas de lirismo.

Realismo que, a veces —las menos— se hace miméticamente hiperrealista; lirismo que siempre en

el buen uso del color halla su adecuada expresión.

Expresión de unos argumentos que pugnan —contestatariamente— en contrastar lo que es real y lo que es posible, utilizando un lenguaje pictórico que tiene que ver mucho con la poesía.

Una poesía que, sugerentemente, expresa el plástico universo que airea siempre la pintura intencionada de este pintor cordobés con residencia —desde 1952— en Barcelona.

Exposición —'a de Manuel Castro— de una pintura que si es difícil —de un solo golpe de vista— de captar, resulta fácil cuando en su observación se saben sumar —equilibradamente— inteligencia y sensibilidad.

Una exposición en la que la fuerza de la temática no empuja los valores plásticos que atesora.



FERNANDO NUÑO Y ANGEL UBEDA, DOS FOTOGRAFOS ESPAÑOLES A LA BIENAL DE SAO PAULO

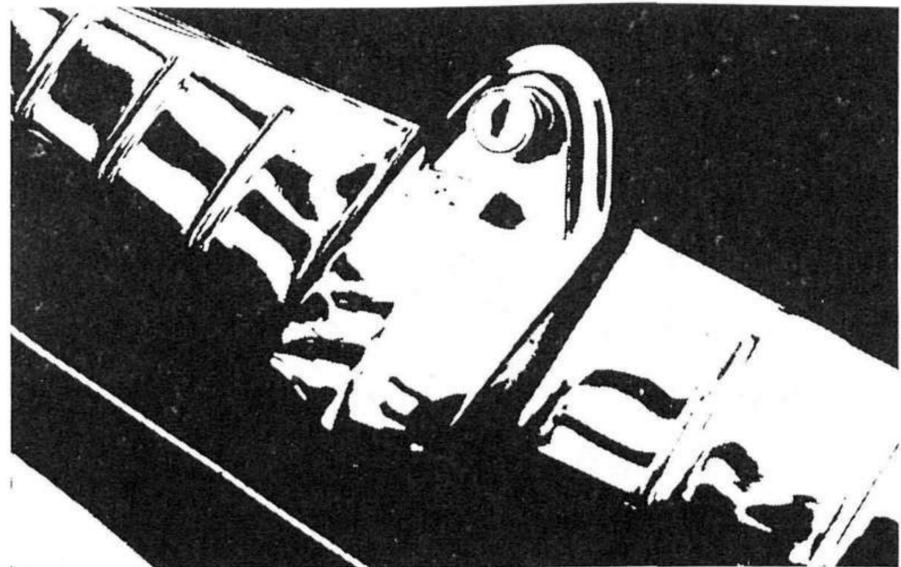
La fotografía, como arte creadora, estará presente por vez primera en la próxima edición de la Bienal de Sao Paulo. Los fotógrafos Fernando Nuño y Angel Ubeda han sido seleccionados para representar a nuestro país en el I Salón Internacional de la muestra.

FERNANDO NUÑO



Fernando Nuño ha enviado a la Bienal unas bellísimas fotografías del acueducto de Segovia, seleccionadas entre las que han recorrido Europa con la exposición del bimilenario del histórico monumento, dotadas de nuevas perspectivas,

reflejándolo en algo tan característico de nuestra época como parachoques y parabrisas de automóviles. «Fernando Nuño —ha escrito el poeta Manuel Alcántara— mira y, únicamente con la cámara y su punto de vista, revela otra realidad y descubre cosas esenciales y ocultas... Por vez primera en la historia de las Bienales de Sao Paulo comparece la fotografía en el certamen. Una elevación de rango y también un hecho estrictamente contemporáneo. Allí estará el acueducto—vaya firmeza— reflejado en capots y níqueles. Las piedras memoriales, que tienen la misma edad que el cristianismo, inscritas en las cosas de hoy, tan satinadas y pulidas. El objetivo de la cámara ha venido a ser la puerta de entrada del túnel del tiempo.»



ANGEL UBEDA

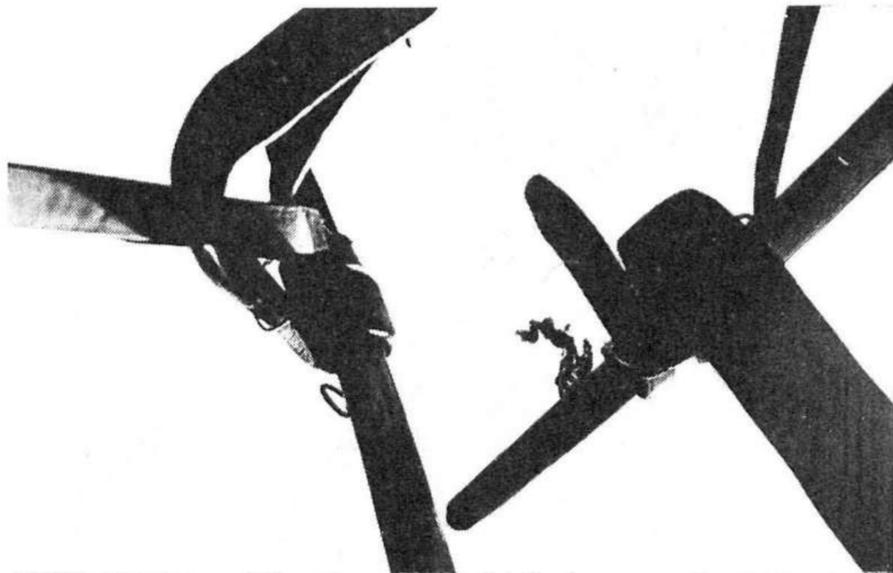


Después de su excelente exposición de fotografías en el Museo de Arte Contemporáneo, la capacidad artística de Angel Ubeda quedó patente. Y corroborada después con la

prensa de estos últimos años y, en especial, en sus exposiciones individuales, la primera de ellas dedicada al Fuego y la segunda al Sol, dos exposiciones modelos del género.

exposición que realizó en la galería Seiquer, de la que María Rosa Martínez opinó en estas mismas páginas: «El ojo mágico de Angel Ubeda ha recreado, en íntima visión, engranajes y herramientas que han escrito la historia del sudor y del pan.»

Ahora, en su selección para la Bienal de Sao Paulo, Angel Ubeda, «fiel a su travesura que es ya su travesía», según Carlos Murciano, se supera, si ello es posible, en su fórmula fotográfica, que es toda una búsqueda plástica de contrastes con la sola vibración del negro y del blanco, con estilización de unos enseres y aperos, para ofrecer imágenes muy nuestras, logrando —tanto en expresión como en composición— todo un alarde de arte.



las películas de la quincena

MIDNIGHT COWBOY, de John Schlesinger (USA)



Schlesinger, nacido en Londres en 1926, pertenece a ese pequeño grupo de realizadores cinematográficos (Boorman, Yates, Winner) que permanecen a caballo entre las cinematografías británica y norteamericana, puesto que alternan sus películas en ellas.

El vaquero de medianoche, rodada en 1969, llega con cierto retraso a las pantallas de las salas especiales españolas; pero la película conserva toda su lozanía, toda su garra, toda su tremenda fuerza crítica.

¿Crítica de la vida estadounidense a través de los ojos de un europeo? ¿Relato sobre el valor y la fuerza de la amistad? ¿Visión amarga de la sociedad occidental de hoy día? Las tres cosas a la vez y aun algo más es esta película amarga, donde la desesperanza deja paso en momentos a la esperanza en el hombre. Visión dolorosa del hombre en soledad, sobre todo. El joven lavaplatos tejano, que llega a Nueva York disfrazado de «cowboy» para ganarse la vida ejerciendo el oficio más degradante que existe, es un solitario, un ser perdido en la vida, un producto degenerado de una sociedad que ha subvertido valores fundamentales. ¿Cómo ha llegado a esta situación desde esa infancia rosada, entrevista a través de los «flash-back» que visualizan sus recuerdos? El falso cowboy, además de solitario, es un ser inútil, que sólo conoce a la perfección el arte de colmar físicamente a las mujeres. Ha perdido su vida en una molición engañosa en la que acaso han tenido parte de culpa las mujeres de su familia que arroparon su niñez.

Y este joven, solo y perdido en la gran ciudad que pensaba conquistar con el atractivo de su físico y su atuendo exótico, va a encontrarse con otro solitario, con otro vencido por la vida, enfermo y casi repulsivo, con Ricoe, el hijo del pobre limpiabotas italiano. La presencia corporal, la salud, el pasado, las posibilidades actuales..., todo separa a estos dos hombres. Sólo les une la soledad y el fracaso. El tejano se ha encontrado con un mundo hostil y desconocido, totalmente distinto al que se había imaginado en su pueblecito natal. El italiano conoce este mundo terrible de la gran ciudad, es un pequeño ratero, un truhán de ínfima categoría, lastrado totalmente por su enfermedad incurable. La unión que forman es de mutuo apoyo, de compensación de sus fallos, pero de poco ha de servirles, porque el fracaso les ha marcado desde el principio de sus existencias.

Y como fondo, la sociedad de la abundancia, ajena al dolor, a la soledad, a la ignorancia, de los débiles. Es la muchedumbre que pasa indiferente junto al hombre caído de bruces en medio de la acera; o el enorme cartel publicitario que anuncia buena carne para todos y todos los días; o los «hippies» de lujo que queman hora tras hora en una fiesta absurda; o la burguesa acomodada que acepta los servicios del «vaquero» y le recomienda a una amiga... Schlesinger no

acusa. Narra, muestra al espectador, palpitante y veraz, un trozo del acontecer cotidiano, que lo mismo puede situarse en Nueva York como en París o Roma. Señala el egoísmo y la insolidaridad que se enseñorean de nuestras vidas...

Pero al mismo tiempo está haciendo un canto a la amistad entre los hombres como única tabla de salvación. La película gana en intensidad en su segunda mitad y en los últimos momentos con ese conmovedor viaje que los dos hombres emprenden hacia el Sur para que Rico, antes de morir, contemple esas palmeras de Florida y ese sol que han sido su obsesión y su único sostén moral en la miserable existencia que ha llevado entre la turbia atmósfera de la ciudad monstruo.

Película conmovedora, que cala hondo. Schlesinger no deja escapar un solo instante al espectador, sin acudir a sensiblerías, antes al contrario, con destellos de humor, con trazos sobrios, aunque firmes. Ha contado con dos actores espléndidos, John Voight, en el papel del «cowboy», y Dustin Hoffman, en «Rico», que compone una figura inolvidable y patética.

PIN, PAN, PUN, FUEGO... de Pedro Olea (España)

Pedro Olea, en su anterior película Tormento, uno de los grandes triunfos del cine español de estos últimos tiempos, se muestra como un consumado creador de ambientes, como un hábil director de actores y como un creador audaz a la hora de encararse con temas vidriosos.

Sucede frecuentemente que un considerable éxito empuja a los autores, sobre todo a los jóvenes, a pretender superarlo, concentrando, aplicando si cabe con mayor fuerza, las fórmulas o los elementos que más destacaron en la obra triunfante. Esto ha llevado a Olea a extremar la audacia en el tema y en el tratamiento del filme que hoy nos ocupa y a rizar el rizo de la ambientación (más difícil por cuanto es una época reciente).

Pero si en Tormento contaba con la inicial apoyatura del texto galdosiano, que sólo precisaba de su conversión al lenguaje filmico, en Pin, pan, pun, fuego se advierte la endeblez del guión original, y sobre todo de los diálogos. Así, la película se levanta sobre una base falsa que cruje en demasiados puntos y malogra tanto los aciertos del realizador en la puesta en escena como la interpretación espléndida de Concha Velasco. No llega a dibujarse con trazos firmes esa chica de revista zarandeada por la vida, que se resiste a ser juguete del capricho obsesivo de un hombre sin escrúpulos; como tampoco el estraperlista llega a cobrar consistencia humana, y mucho menos el fugitivo del «maquis», que encarna el inexpresivo José María Flotats. Acaso mucha parte de culpa la tengan los diálogos, convencionales en exceso. Los exabruptos verbales de ella parecen incrustados al azar para escandalizar a espectadores poco acostumbrados a oírlos en el cine, y dentro de esta tónica están también algunas escenas (en el lavabo del tren, la del amor en el balcón...), que no entran en la lógica de la época, de las situaciones o de los personajes. El tema central, que bordea peligrosamente el folletín y en ocasiones incurre en él de lleno, precisaba de una mayor penetración psicológica, de una mayor contención, de un mayor cuidado en la construcción de situaciones para no caer en esas inverosimilitudes (otra, por ejemplo, es la del «maquis» disfrazado de soldado y paseando por Madrid a altas horas de la madrugada), e incluso en faltas contra el tiempo cinematográfico, como el desfase entre las actividades de la corista en la academia de baile, en un cabaret y en un teatro



de revista, mientras que su amante sólo parece haber consumido apenas un día en sus contactos con quienes le deben ayudar a pasar la frontera. Todo ello denota precipitación en la fase inicial del guión, que no se ha corregido con la filmación.

Más cuidado parece haber tenido Olea con la ambientación, que resulta aceptable, aun cuando en parte la malogra con la excesiva utilización de difusores de luz, que si bien proporcionan a la fotografía una cierta pátina, crean unas luces verdosas, fosforescentes, hirientes, que nos sacan por completo de los años cuarenta.

Ciertamente hay valentía en la crítica de una época y de unos personajes y una latente ambición por replantear el tratamiento cinematográfico de ese tiempo de la posguerra española; pero la película se malogra porque Olea y su coguionista Azcona parecen haber actuado con excesiva prisa en ese aspecto fundamental de todo filme que es la construcción de situaciones. Queda una película taquillera por las audacias de lenguaje y de forma, que en fin de cuentas no son consustanciales a la acción, y queda el trabajo de Concha Velasco, que, justo es decirlo, lucha por dar vida a un tipo femenino nada fácil.

otras películas

EL LIBRO DEL BUEN AMOR,
de Tomás Aznar (España)

Llevar a la pantalla una joya de nuestra Literatura medieval es un intento audaz que el bisoño Tomás Aznar no ha sabido llevar a feliz término en el plano del cine como arte, aun cuando haya obtenido un mediano éxito de público, debido en gran parte a las audacias visuales de que ha hecho gala.

Dos caminos se ofrecían, al abordar la adaptación cinematográfica: un absoluto respeto al espíritu del romance, incluyendo aquí necesariamente el deber de asumir la época del mismo y, por otra parte, aprovechar la corteza de algunas partes del poema y hacer un «pastiche» histórico para solaz del espectador. Esto último es lo que ha hecho Aznar. El Arcipreste no fue un Boccaccio, ni el medieval español tiene nada que ver con el desenfadado Renacimiento italiano; pero Aznar miraba más que al Libro del Arcipreste, a las películas que algunos realizadores italianos (Lattuada, Pasolini) han hecho utilizando—maltratando, podíamos decir—espléndidos textos renacentistas. Ciertamente, el Arcipreste de Hita escribe en una época de crisis, en la que están desapareciendo los ideales medievales y empiezan a llegar a las ariscas tierras castellanas los lejanos ecos del Renacimiento, pero el libro no es una desenfadada crónica al estilo de Rabelais, porque todavía la sociedad española está fuertemente marcada por el espíritu «de frontera» religioso y ascético. Esta confrontación entre los ideales de Don Carnal y Doña Cuaresma, esta lucha interna que estructura soterradamente el poema, entre la carne y el espíritu, está ausente del film.

Pero es que, Aznar, ha querido además hacer una obra plásticamente bella, atractiva y lo ha conseguido en parte banalizando la acción, suavizando las aristas de la realidad. Los mendigos que aparecen son falsos mendigos pulidos y casi cortesanos; lejanos de las estampas feroces que nos ha dejado la Literatura de la época y la del Siglo de Oro,

Los diálogos son asimismo excesivamente «actuales», salvo la adaptación al lenguaje de hoy de algunos trozos del poema original, lo que origina un notable desfase entre las conversaciones de los personajes y la voz en «off», que crea un desajuste apreciable.

Por el contrario, hay algunos aciertos de ritmo y espléndidas tomas fotográficas. Sobran ruidos de fondo y falla la dirección de actores que no brillan precisamente en sus cometidos, aun cuando en el reparto encontremos nombres conocidos desde hace muchos años, como Josita Hernán, en el papel nada fácil de la Trotaconventos.

LA CARTA DEL KREMLIN,
de John Huston (USA)

Película mediocre de un director de primera fila, nos llega con algún retraso, que en cierto modo la ha perjudicado. No se trata de un vulgar filme de espías; hay en él un cierto análisis de ese mundo tenebroso, y al fin de cuentas nada romántico, que es el de los servicios secretos; tampoco se mantiene esa constante de los buenos-buenos y los malos-malos, que ha impregnado tantas películas del género; pero ese análisis no es llevado a suficiente hondura y todo queda en un pasatiempo bien hecho, sin demasiados problemas.

FRENCH CONNECTION 2,
de John Frankenheimer (USA)

La primera película, realizada bajo la dirección de William Friedkin, el autor de «El exorcista», era una obra bien contada, con sentido del cine, aun cuando la historia fuese más bien vulgar. Frankenheimer es un director de segunda fila al que, incomprensiblemente, se le encargan más obras de las que su talento se hace merecedor. El presente filme ilustra perfectamente el dicho de que «nunca segundas partes fueron buenas». Adolece de excesivos tiempos muertos, de estiramientos de la acción y de falta de interés. Para algún que otro momento válido hay demasiada paja.

laboralmente, ¿que es un escritor?

ARCOS DE LA FRONTERA

NINGUNA CONVERSACION Y MUCHOS IMPONDERABLES

Por Eduardo TIJERAS

LA serie de artículos que le estamos dedicando a la problemática laboral del escritor en España pasa ya largamente de la decena. Hemos tenido ocasión de estudiar periodísticamente y con un poco de humor el largo y aún ni mucho menos agotado espectro de ese conjunto de trabajadores «intelectuales» cuyo reconocimiento en el orden de la pura adecuación social, profesional y económica (no me refiero nunca directamente o como base al marco de la «creación» literaria, de los «valores», de la «esencialidad») dista tanto de las conquistas llevadas a cabo por otros grupos y clases también enquistados en la vertiente intelectual. Desde la relación viciada del escritor con su patrono, con los periódicos, las administraciones, hasta el conflicto de sus mediatizados derechos donde todo el mundo entra a saco, pasando por el pedestismo en la cuerda floja y «educada» para cobrar un artículo, estamos perfilando un esquema introductorio que, al tiempo, sirva de apoyo a la necesaria actitud programática que sin duda ha de adoptar el escritor (si quiere seguir escribiendo, por supuesto; no debe olvidarse nunca que el escritor no responde, o no debería responder, a la misma mecánica que permite a un dentrífico venderse según la demanda del mercado). Esto quedará completado con una revisión de los principales tratadistas del tema, a ver si se consigue crear un estado de opinión unitario y coordinado.

Como en todo, también en la problemática del escritor existe una «frontera» del conocimiento, frontera que hay que asumir y empujar un poco más allá. Los palos de ciego no conducen a nada, aunque

a veces consigan remover el espeso légamo, la costra infinita creada por los individualismos inoperantes, las idealidades erróneas, la dispersión y las exigencias vocacionales mal conceptuadas.

En este clima surge la posibilidad de un congreso de escritores que habría de celebrarse en Arcos de la Frontera. Un congreso o unas «conversaciones», no sé exactamente qué apelativo emplear ni sé a ciencia cierta si existe diferencia notoria entre «congreso» y «conversación». El segundo término parece más modesto y menos comprometido en todos los órdenes. Le confiere a la reunión un carácter casi doméstico y amistoso. Es como si dijéramos: «Aprovechando las vacaciones estivales vamos a tomar unas copas en Arcos, ese pueblo tan hermoso, y allí conversamos.» En cualquier caso, el motivo de las «conversaciones» entre escritores o, al menos, así se hizo explícito en las airoas referencias de prensa, era desarrollar (copio de un vespertino) los «problemas del escritor en España»: situación profesional, relación con la industria del libro, entes compromisarios, factores alienantes, etcétera. Amplia gama de potencias que, junto a la calidad de los participantes, auguraba el revulsivo público de que tan necesitada está la cuestión. Me pareció una magnífica oportunidad para, antes de aceptar la invitación como ponente, hacer las veces de cronista y traer a esta sección todo aquello que incidiera en su trayectoria, nutriéndola opíparamente.

La nómina de participantes, a medida que se aproximaba la fecha prevista, 1-7 de agosto, creció, se hinchó y ya había escritores portugueses invita-

dos, cuantiosas representaciones universitarias nacionales y americanas, miembros de la Casa de las Américas cubana, y comparecerían Blas de Otero y Alfonso Sastre, entre otros. Y Alberto Moravia y Juan Goytisolo, todo eso en el orden de las probabilidades. Como una bola de nieve que cae controlada por radar. Que cae hacia no se sabe dónde, si hacia la suspensión fulminante o hacia la creación de un fabuloso problema económico. Pues el capítulo finanzas no es desdeñable. El punto de referencia era un mesón típico. El dueño se había erigido en mecenas, un poco por motivaciones publicitarias y otro poco por la capacidad suasoria, me figuro, del único poeta representativo de la localidad, el joven Antonio Hernández, y sin saber desde luego lo que se le venía encima (en la jocosa clandestinidad de mi fantasía veo, como una fiesta pagana, anticipadamente, a veinte o treinta escritores discutiendo, comiendo y bebiendo y disparados en la magia estival del fascinante y no por eso menos incómodo pueblo gaditano). Lo que se le venía encima en cuanto a responsabilidad económica y en cuanto a otras determinadas implicaciones, dado el matiz obviamente iconoclasta en que tales conversaciones, reuniones o congresos pueden incurrir fácilmente. Esto quizá explica—o al menos ilustra una faceta «exterior», objetiva del problema—que cuando un servidor, ignorante de la «primera» suspensión por estar de vacaciones en la costa de la misma provincia, se presentó en Arcos (embriagado por el olor de la remolacha molturada) y buscó el mesón y le preguntó al dueño por la gente, por los escritores, por las famosas conversaciones, éste, rodeado por la saturación de olorosos jamones que se curan oreados por un embalse, dijo que él no sabía nada de conversaciones ni de escritores y que allí no se iba a celebrar nada. Bien, es una anécdota irrisoria, pero denota cierto grado de alienación, de ruralismo que casa mal con la seriedad de un congreso de escritores. Por lo visto no es tan serio como yo creo. Eramos pocos y parió abuela. Empecé a maldecir para mis adentros ante la falta de información y me volví a Chiclana, mi cuartel general donde los periódicos llegan con retraso, si llegan.

Después supe que las conversaciones no habían sido suspendidas, sino aplazadas a falta de un trámite legal (para el día 25 de igual mes), que el dueño del mesón, atendiendo tipificadas supersticiones localistas, se había «rajado»; que vendría una comisión de Madrid para formalizar el permiso correspondiente y otros chismes como cogidos al azar con alfileres. Entre tanto, la playa, los pinos, el ocio, el olvido. Por fin me mandaron una nota de Arcos: las con-

versaciones se celebrarían los días 28 al 30, no en el mesón de los jamones, sino en un colegio. Abandoné la playa con muchachas y algas y esperé junto a una farmacia, con viento de levante y calor, el autobús Cádiz-Arcos, por Medina y Paterna. En Medina se le quemó al autobús el cable del acelerador. Nos echaron abajo. Compré un alfajor de a duro. Me presenté allí con mi maquina de fotos. Conversaciones suspendidas. ¿Pero qué es esto? ¿Suspendidas por la autoridad competente? No, suspendidas por los propios organizadores. Julio Vélez, un paisano de Morón, me habla, me cuenta, disconforme con el curso que ha tomado el «acontecimiento» literario, pero quiere ultimar y puntualizar su versión más tarde, en Madrid. Sé ya, no obstante, que en las razones profundas de la suspensión no voy a entrar, porque éstas son más acarreadas y casuales que tajantes y preconcebidas o, en cualquier caso, admiten gradación y opiniones para todos los gustos. Lo único rotundo es perogrullesco: el congreso de Arcos no tuvo lugar y el permiso se emitió. Ahora bien, el aplazamiento inicial hizo de estoque, agosto es un mes dispersivo, Arcos queda lejos, no hubo ninguna institución burocráticamente bien organizada que respaldara la estrategia cambiante de la convocatoria, etc. Así es como yo fui dos veces a Arcos, repté por sus calles aptas para moros en pie de guerra, bebí, discutí y acabé harto de resentimiento refugiándome en el parador nacional, que es tan bonito como caro y, además, no hay quien duerma con unas horrosas campanitas conventuales que suenan a todas horas y se meten en los oídos como un berbiquí. Además el estruendo de la caldera del agua caliente. Además los acondicionadores de aire. Incluso le cobran a uno cuando a la mañana siguiente, hinchado como un sapo por el abundante desayuno, tiene la ocurrencia de pedir la cuenta. ¡Ah!, pero Arcos es una reliquia, aunque no el lugar más apropiado para celebrar un congreso de escritores, que ya de por sí es un asunto espinoso. La mezcla de asunto propiamente dicho—el presunto congreso—y las excrecencias literario-chuscavivenciales con que estoy adornando la presente crónica sirven, supongo, para evidenciar un estado de ánimo, una tónica ambiental. Y todo coopera a prefigurar el tema, dentro de las variadas opciones que admitiría. En general los escritores jóvenes fueron apasionados e ingenuos; los «viejos», astutos y flojos.

El resultado, a mi juicio, es positivo, pese a la frustración. Algo se ha removido la capa gruesa de légamo que pesa sobre la problemática de los escritores. La necesidad está en el aire y el intento se puede repetir mañana.

estafeta NOTICIAS

PEDRO CRESPO, PREMIO «CIUDAD DE CUENCA», DE PERIODISMO

El jurado de los premios «Ciudad de Cuenca» ha adjudicado el premio de periodismo «Hermanos Valdés» a Pedro Crespo, por su artículo titulado «Semilla de Cuenca», publicado en el diario ABC y Diario de Cuenca. Fue otorgado un accésit a don Andrés Gallardo por su artículo «Cuenca 2000, mensaje», publicado en Diario de Cuenca.

El premio «González Palencia», de investigación, fue concedido a los trabajos presentados por Miguel Martínez Millán, entre ellos, el referente a «Los hermanos conquenses Alfonso y Juan de Valdés».

El de poesía «Fray Luis de León» fue adjudicado a José Luis Lucas Aledón por su trabajo titulado: «Y el Júcar abrazó una madrugada a Cuenca». Se falló un accésit en favor de José Ángel García García por su trabajo titulado «Cuenca como un largo trago de ansias compartido».

DAYA NUEVA: FALLO DEL VII CERTAMEN LITERARIO

Un jurado calificador, compuesto por María Elvira Sánchez Herrera, Rosa Mejías Fernández, Saturnino Ortuño Marcos, Fidel Galant Pérez y Francisco López Casares acordó conceder el primer premio a Ángel Joaquín García Bravo, de Cartagena, por su trabajo presentado bajo el lema «Luz sin prisa»; el lema «Muchacas de Daya Nueva» fue distinguido con el segundo pre-

mio, resultando ser su autor Manuel Terrín Benavides, de Albacete; Máximo González del Valle y García obtuvo el premio tercero. Se concedió un accésit a Consuelo Giménez de Cisneros y Bandín, que presentó su trabajo bajo el lema «A mi madre».

BELMONTE: III SEMANA LITERARIA EN HOMENAJE A FRAY LUIS DE LEÓN

Organizada por la Casa de Cultura y Centro de Iniciativas Turísticas de Belmonte, y con la colaboración de la Delegación de Información y Turismo, se ha celebrado, en la villa belmontina, durante los días 22 al 28 de septiembre, la III Semana Literaria en homenaje a fray Luis de León, según el siguiente programa: día 22, conferencia del padre Crisógono García sobre el tema El año internacional de la mujer en «La perfecta casada», de fray Luis de León; el tema de la conferencia del día 23 versó sobre Fray Luis y su entorno social, a cargo de Fernando Ruiz García; el padre Dimas Pérez Ramírez pronunció la conferencia del día 24, que trató sobre Universalidad de la Cuenca de fray Luis de León; la conferencia del día 25 estuvo a cargo de Gloria Martínez Martínez sobre el tema La mujer en las obras de fray Luis de León; José Luis Alvarez de Castro pronunció la conferencia del día 26, cuyo tema fue Fray Luis de León hogaño; el conferenciante del día 27 fue Florencio Martínez Ruiz, cuya conferencia versó sobre el tema Fray Luis, ánge! fieramente humano, y la conferencia del día 28 giró en torno al tema Escenario

PRAGA:

EXPOSICION Y CONFERENCIAS SOBRE ARTE ESPAÑOL

Con una conferencia titulada «La edad de las catedrales en España», que pronunció el día 18 de septiembre el historiador de arte Pavel Stepánek, comenzó la temporada otoñal del Club de Amigos del Arte «Mánes», de Praga. La misma noche se inauguró también una exposición de sus fotografías bajo el título de «Peregrinación por España».

La conferencia continúa un ciclo dedicado a arte español comenzado en la pasada primavera en dicho Club, de carácter público, cuyo propósito es mostrar al público de Praga la riqueza y la variedad del arte español a través de sus monumentos principales en el campo de la arquitectura, la escultura y la pintura desde la Prehistoria hasta el siglo XX. A su vez, la exposición recoge imágenes de la arquitectura y el paisaje de España, sacadas por el autor en sus tres viajes a España, como complemento a su labor de historiador de arte.

Las próximas conferencias versarán sobre «El Renacimiento y el manierismo en España». Durante la temporada seguirán otras conferencias sobre «El Siglo de Oro en la pintura española», «La arquitectura y la escultura barrocas», «Goya y el paso del rococó al siglo XIX», «El modernismo catalán y el siglo XX». Todas las conferencias son acompañadas de diapositivas a color.

Los Amigos del Arte se reúnen en el Club todos los jueves para asistir a diferentes conferencias y exposiciones, que abarcan el arte checo y mundial, con temas de la Prehistoria, viajes turístico-artísticos, museos mundiales, etc.

Barcelona, actualidad

LOS OJOS HACIA EL PRETERITO Y HACIA EL FUTURO

Por Julio MANEGAT

histórico y artístico de fray Luis de León, a cargo de María Agueda Castellanos de Marchante.

FALLO DE LOS PREMIOS «CAFÉ MARFIL»

El jurado calificador de los premios «Café Marfil» 1975 ha acordado conceder el de Poesía a Ramón de Garciasol por su poemario *Libro de Tobías*, que presentó bajo el lema «Perceo». Quedó finalista *El carro de las naranjas*, de José Ruiz Sánchez, de Málaga. El premio de Novela se concedió a Mariano M. Curty G., de Vigo, por su obra *El hombre*, quedando finalista *La casa quemada*, de Julián Sanz Pascual, de Segovia.

PONFERRADA: JUEGOS FLORALES DEL BIERZO

Se han celebrado en Ponferrada los Juegos Florales del Bierzo. Actuó de mantenedor Valentín García Yebra. La flor natural correspondió a José María Alvarez Cruz, de Madrid, por su poema «Diez sonetos a Castilla».

XI JUSTAS LITERARIAS DE REINOSA

Juan Ignacio Morales Bonilla ha obtenido la flor natural de las XI Justas Literarias de la Casa de la Cultura de Reinosa por su poema «De la desolación a la esperanza». La dotación del premio es de 25.000 pesetas.

HOMENAJE A QUEVEDO

Con motivo del aniversario de su muerte, Villanueva de los Infantes y La Torre de Juan Abad han rendido un homenaje a Quevedo, que murió en la segunda población en 1645. El acto estaba patrocinado por la Delegación de Cultura y el Gobierno Civil de Ciudad Real. Intervinieron como conferenciantes Luis Rosales, José Manuel Rozas y Francisco Yndurain. Asimismo se celebraron conciertos de música, actos poéticos y representaciones teatrales. Luis Rosales, al asegurar en su disertación que Quevedo es uno de los más grandes escritores universales, citó la opinión textual de Borges: «Trescientos (años) ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y completa literatura.»

Los ojos del cronista tienen hoy presencias pretéritas que funden la noticia con la emoción, el cariño con la melancolía. Otras noticias vendrán hacia el futuro inmediato de esa cotidianidad que rebrota de año en año en septiembre, como si en él comenzase eso que se entiende, quien lo entienda, por temporada literaria, cultural y artística, como si de un centro decimonónico se tratase. Pero el pretérito arranca hoy de lejos y tiene el nombre de Yagocesar de Salvador, pintor, escritor, crítico de arte, inquieto siempre, hasta los últimos años de su avanzada edad.

Para mí es inevitable la referencia personal porque Yagocesar es una presencia constante en mis más lejanos recuerdos de infancia. La mano de mi padre me lleva a esos recuerdos en los que se unen, en un tiempo feliz y perdido, los nombres de Barradas, de José Segrelles, de Yagocesar... Luis G. Manegat amigo era de todos ellos desde los años juveniles casi. Entonces las presencias de amigos, eran para mí, como para todos los niños, naturales y sencillas. Los nombres de los amigos crecerían después, con el tiempo, y llegarían a ser lo que son: García Lorca, Barradas, Segrelles, César...

Niño me veo en el estudio de Yagocesar, o recibiendo de él regalos de entrañable significado. Y desde niño veo aún la entereza de su porte, la alegría de su severidad, la ironía de su señorío. Su palabra era inteligente y tierna, a veces con un punto de mordacidad y otras con una emoción que se descargaba en galaicas ironías. No perdió ese perfil personal de su tierra celta. Luego, muy joven, llegó a Barcelona y aquí se abrió el ímpetu de su capacidad, de su sensibilidad creadora: poemas, novelas, estudios pictóricos, amistades... Ya en 1910 comenzó a colaborar, literariamente, en el diario *El Noticiero Universal*, del que después, durante tantos años de sagaz trabajo, fue admirable crítico de arte.

A su lado, después de la pérdida de su primera mujer, Elvira, la constante presencia de Eulogia, hermana de Elvira, compañera de apoyos y estímulos. Tanto que no se podría hablar de César sin hablar de

Eulogia. Y años. Y palabras escritas. Y cientos de cuadros. Cerca de mí tengo uno de ellos. Otros, retratos, dibujos, paisajes, bodegones, en la que fuera casa de mi padre, con tantos afectos reunidos en el misterio de lo que se ha ido para siempre, como Yagocesar ahora, en los últimos días de agosto, casi silenciosamente en la ausencia, vacaciones de todos, de los demás. Y luego, al volver a la ciudad, conocer la noticia, la tristeza inevitable.

Yagocesar, pintor de este país nuestro, de este desgarrado oscuro y luminoso a un tiempo, a un tiempo ensangrentado y feliz. Literatura en la pintura de César y color en la literatura de César. Y en todo, en los cuadros o en la narración, o en el teatro o en el poema, la verdad de una sinceridad alta, de una profundidad abierta, de un señorío siempre presente. Su permanente inquietud artística e intelectual quedaron bien marcadas en su obra y en su vida, en su esfuerzo y en su nobleza. Mi mano, y tendrán que perdonarme los lectores que dé acento personal a la noticia, se hace niña en el recuerdo de la mano larga, como del Greco, de César. Toda su figura tenía algo de la pintura del griego. Ahora le veo joven aún, jugando con nosotros, como jugaría con su hijo único. O riéndose con su risa un tanto tímida, que sé no se atreve a alzar la voz. Lo demás, para mí, lo dicen ya bien claro sus cuadros, sus apuntes, sus escritos. Y una triste presencia de afectos que perduran.

LA FERIA DEL LIBRO DE OCASION

Recuerdo muy bien cuando se inauguró, frente a la Universidad, la I Feria del Libro de Ocasión Antiguo y Moderno. El año próximo hará un cuarto de siglo. Y ahí está su continuidad año tras año hasta convertirse, como ahora es, en la más importante Feria del Libro de Ocasión que se celebra en Europa. Diremos que se inaugurará el próximo día 22, antevíspera de la festividad de Nuestra Señora de la Merced, ya que la Feria se celebra en ocasión de las barcelonesas fiestas de la Merced, patrona de la ciudad.

Este año serán más de setenta los librerías de Barcelona,

Madrid, Valencia, Zaragoza y Baleares que toman parte en el certamen. El número de libros que saldrán a la venta será de un millón y medio, número de ejemplares en verdad considerable. En el paseo de Gracia, pues, y hasta el 8 de octubre, los amantes de los libros tendrán ocasión de vivir otra vez esa aventura de un gran mercado librero en el que lo mismo es posible el baratillo de tres pesetas como el ejemplar único más buscado por los coleccionistas.

HACIA EL PLANETA

Ya saben ustedes que el «Planeta» es el premio literario que parece abrir la temporada de concursos. Y además, al menos económicamente, es el más importante con sus dos millones de pesetas, que el año próximo serán cuatro. Como quien no quiere la cosa, cuatro millones es dinerito de verdad.

La noche de Santa Teresa volverá a ponerse en marcha el «planetarium» de José Manuel Lara. Doscientas cuarenta novelas concurren este año al certamen. A la verita de dos millones, seudónimos en cantidad. Por un lado van los rubores del propio nombre expuesto a la tormenta, por el otro la apetencia de ese dinero, que para cualquiera, y así también para un escritor, es más que agua de mayo.

Ya saben ustedes que en realidad la gente de la calle se ocupa poco de los premios literarios, y en los diarios también van dejando de ser noticia «noticiable». Con todo, el «Planeta» millonario despierta cierta atención y comentario. Corren rumores, se citan nombres, se busca a los miembros del jurado para ver si se les escapa algo... Pero aquí nadie dice nada y todo queda en rumores como las asociaciones políticas, que empiezan a ser uno de los deportes favoritos del país.

Cuando ustedes lean estas palabras estaremos a un mes vista del «Planeta». Con lo revolucionaria que está la astronomía, a ver qué sorpresa nos depara la literatura del concurso literario español de los millones.

Y esto es todo por hoy, amigos.



poesia

PREMIOS ESTAFETA PARA MENORES DE 25 AÑOS



cuento

DESCRIPCION DE LA SOLEDAD

La soledad es un hombre,
uno solo.
La soledad es sólo la soledad de un hombre.
Hay en la soledad un hombre
solo.

(Y sin embargo la soledad no tiene persona
no forma alguna tangible ni visible o presentible.
No habita ningún espacio conocido.
No existe en el pasado, presente o futuro.
La soledad tampoco es un sentimiento.
Quizás sea un hombre vivo, o un paisaje muerto!)

Habrà sucumbido alguien más en la ciudad gris
la noche abominable de los perros deambuladores.
Huirà presurosamente el que soñaba sin sueños.
Llora el que está llorando siempre.
Se intenta nuevamente el suicidio azul
y el viejo muro enmohece más cada noche.
La calleja penumbrosa ya no recuerda el paso de los tran-
[seúntes.

Las alcantarillas inmensas de la ciudad se inundan
de ríos inútiles con historias tristes.
Un tren sin color espera en las estaciones vacías
a las sombras que se resisten:
la soledad no las obliga, espera aún.
El hombre aún espera.

El hombre sin amigos esfuerza su voz agotada,
y nadie le oye.
Otro hombre muere antes de que lleguen
sus amigos a despedirle definitivamente.
El hombre de la multitud busca un camino,
y nadie le ayuda.
El poeta intenta otra vez encontrar la soledad
sin poder hallarla.
Se miran y se palpan todos los habitantes de la ciudad multi-
[tudinaria,

y se encuentran desnudos.
Comprenden finalmente que su cuerpo y su alma no son suyas.
Y es cuando un poeta intentará explicarles
que lo único que puede poseer un hombre
es su propia soledad,
que ellos jamás la poseerán porque tienen miedo.
Y se apiñan en las ciudades donde los trenes
esperan aún.
Se resisten a la soledad pero los trenes esperan
anclados en las estaciones angustiosas.

Y esto mismo, todo esto es la soledad!
Aunque se ignora, cada uno de estos hombres es la soledad,
porque la soledad es un hombre,
uno solo.

Yo lo entiendo, y vislumbro siete manos que me arrastran
irremisiblemente:
Sé que la soledad soy yo mismo,
que la soledad es esta noche en que hago sonar mis pasos
[para oírme.

Aladino FERNANDEZ SUAREZ

CUENTOS II

DON TAL PASA POR EL CAMPO

Por María Jesús CLIMENT GINER

SUENA el despertador. Es un
sonido agrio, molesto. Don
Tal se levanta, realiza mecánicamente
las mismas operaciones de todos los
días. Se ajusta la corbata. El dogal ya
está puesto. Es sólo una cinta de seda
o de cualquier paño, pero es al mis-
mo tiempo uno de los dogales más
eficaces y más férreos que se han in-
ventado. Es—para él—una marca,
casi vergonzosa, de su esclavitud. La
corbata—piensa—es metamorfosea-
dora y dobligente.

El dogal tira de él y don Tal baja
los escalones, pone en marcha su co-
che (siempre con movimientos auto-
máticos) y arranca.

Para ir a su trabajo tiene que pasar —lo hace todos los días— por un parque extenso y semisalvaje. Don Tal —conduce el coche automáticamente— contempla la verde pradera, la suave hierba, los árboles elegantes... Le gustaría pasear por allí, despreocupado, cómodo, con ropas holgadas, sin corbata (¡maldita corbata!). Le gustaría que un perro amigo saltara alegre y retozón a su alrededor. Le gustaría pisar el suave terciopelo de la hierba y llevarse en las botas el rocío. Le gustaría pisar el barro y dejar impreso el efímero fósil de su huella. Le gustaría recibir la caricia del sol o la petillante de la lluvia mansa. Pero entre el asfalto de la carretera y la tierra y la hierba de sus bordes hay una tremenda barrera. Ni se le ocurre parar. Sería inútil. La corbata y el coche le llevan a la noria.

El coche sale del parque, entra en la ciudad. La ciudad no es una ciudad sucia, ni especialmente triste. Tampoco hay que exagerar. Es animada, hay puestos multicolores de periódicos, algunos árboles, chicas que, cuando llega la primavera, se ponen tremendas o, mejor dicho, que en primavera demuestran palpablemente que siempre están tremendas.

Don Tal llega a su trabajo. Entra en el edificio reluciente de aceros y cristales, con secretarías guapas (no todas, tampoco hay que exagerar), con aire acondicionado que funciona casi siempre casi bien.

Don Tal tiene un puesto importante.

— Buenos días, don Tal.

— Buenos días.

— Buenos días, don Tal.

— Buenos días.

La letanía se repite media docena de veces en distintos tonos y timbres.

Don Tal se sumerge en sus preocupaciones diarias, y lo hace profundamente; pero no se moja, no se empapa, su ser sigue seco..., y eso a pesar de la corbata. Don Tal, el de verdad, sigue en el campo.

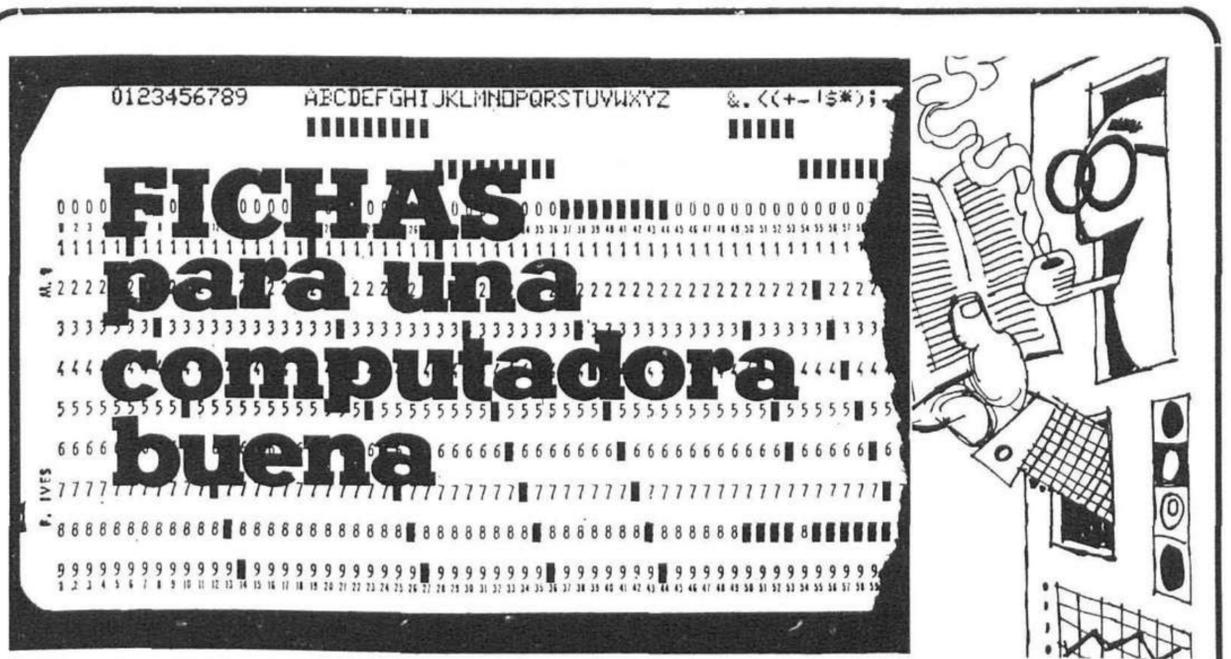
Don Tal vuelve al atardecer por el mismo camino. Deja que el coche le lleve, ahora el coche no está nervioso. Ambos se relajan en el regreso entre árboles.

Don Tal piensa que le gustaría plantar patatas y cultivarlas y, luego, también, cogerlas y sentir en su mano el peso y el tacto de su trabajo. Sostener en la mano el peso de tu patata —piensa— tiene que ser tan grato y tan satisfactorio como sostener el seno de una mujer bella y querida.

Don Tal va y viene, mañana y tarde.

Don Tal contempla cómo retoñan los árboles con un verde brillante y fresco. El coche no sabe responder a un imprevisto y se incrusta en un tronco macizo, jugoso y rejuvenecido por la primavera. No es un golpe fuerte, pero es desafortunado. Don Tal, herido, dura poco.

Don Tal pasea por su cielo de praderas, con una hermosa y cónica patata en la mano, mientras su perro —el tantas veces soñado— retoza jugueteando en torno a él... Y don Tal pisa la hierba jugosa y se lleva en las botas el rocío y deja impreso el fósil eterno de sus huellas.



Por Angel PALOMINO

PIDO a la COMPUTADORA la última ficha de G. GARCIA MARQUEZ. Me interesa aquel párrafo del comentario a «El Otoño del Patriarca»: **Lo mejor del libro, esa fotografía patética: G. MARQUEZ descalzo, ensimismado, con gesto de viejo obrero que se va a quedar dormido en la desesperanza; una mesa pobre, desnuda, una cartera grande, camisa de proletario, pantalón vaquero, gafas de vista cansada... El escritor volcado sobre su novela-obsesión, de la que no espera ni la alegría del compromiso cumplido ni el descanso de la liberación de unos demonios domésticos ni el éxito.**

Había leído la novela, me había metido en ella hasta las cachas, y, vista la fotografía —pienso que, como casi todo el que publica un libro, él envió la foto al editor y que la prefirió a otras en las que seguramente «lucía más apuesto», porque en ella vio retratado el estado de su ánimo durante los días feroces, los años desalentados de la creadora aventura—, llegué a la suposición de que al genial autor de «Cien Años de Soledad» no le gustaba «El Otoño».

Y no le gusta, lo ha dicho en Méjico: **no lo comprenden.** Lo que pasa es que la psicología del genio —en general— es complicada y amiga de la coña; Picasso decía que él había pintado muchos «picassos» falsos. Napoleón decía a la emperatriz, **voy; no os bañéis, madame.** Miguel Angel, a quien el papa Julio II le preguntaba qué condenado día pensaba tener finalizada la Capilla Sixtina, respondía: **cuando la termine.** «El Guerra» le daba al rey **recuerdos para la señora y los niños.** Y Neruda llamaba a Stalin **sol glorioso** y otros piropos tan poéticamente decimonónicos que no hay ni que pensar que obedecieran a razones políticas, sino a purísimo deslumbre apasionado. G. G. MARQUEZ, genial, ha dicho que no le gusta la encuadernación de «El Otoño» y que se le hace caro el precio.

Con los genios no gana uno para sustos. Benditos sean, porque ellos son la sal de la Tierra.

QUIZA la solución consista en que la próxima vez convoque a los escritores —no a casi todos, a todos— la Fundación Juan March. Tiene dinero sensible, dinero de mecenas sin segundas ni terceras intenciones, sin compromisos. Y tiene sentido de lo culto. Y cultas actividades. En sus «Anales 1974» queda constancia de que a lo largo del año ha pagado 176,4 mi-

llones de pesetas y tiene obligaciones en curso por un total de 120,7 millones.

Me envía un libro de su colección «Riódromo» con Once Ensayos sobre Arte. Nombres por orden alfabético, que es el menos discutido de los órdenes y el menos escalafón de los escalafones: AGUILERA CERNI, CAMON, CASTRO ARINES, FERNANDEZ CID, FISAC, G. SEARA, LAFUENTE FERRARI, LASSAIGNE, MARCHAN FIZ, SERRANO, SOPEÑA.

Apretado libro. Permanecerá a mi lado —Dios sabe cuánto tiempo— acusándome de pereza y burricie hasta que un día me lie la manta a la cabeza y lo lea de un tirón.

ES lo que dijo VICENTE SOTO, uno de nuestros más honrados narradores que se ha abierto sitio a fuerza de hacerlo bien:

Sólo de la necesidad genuina de crear puede nacer una creación valiosa. El escritor se debe a su tiempo y ha de vivir alerta para tomarle el pulso sirviéndose «si puede», de las aportaciones de los grandes innovadores de la literatura.

Ahí está la clave; en ese condicional «si puede». Aunque, para no equivocarse, quizá estaría mejor decir «si las siente». No debe intentar descubrir sus mecanismos, componer, como quien juega con un mecano, el «modelo» de sus estructuras, sino asimilarlas dentro de sí, sentirse empapado de ellas, capaz de hacerlas fluir como quien llora, como quien canta.

Y es que antes había dicho SOTO:

«Las llamadas «técnicas nuevas» que algunos tratan de asimilarse con cierta ilusión infantil no pueden resolver nada por sí mismas.»

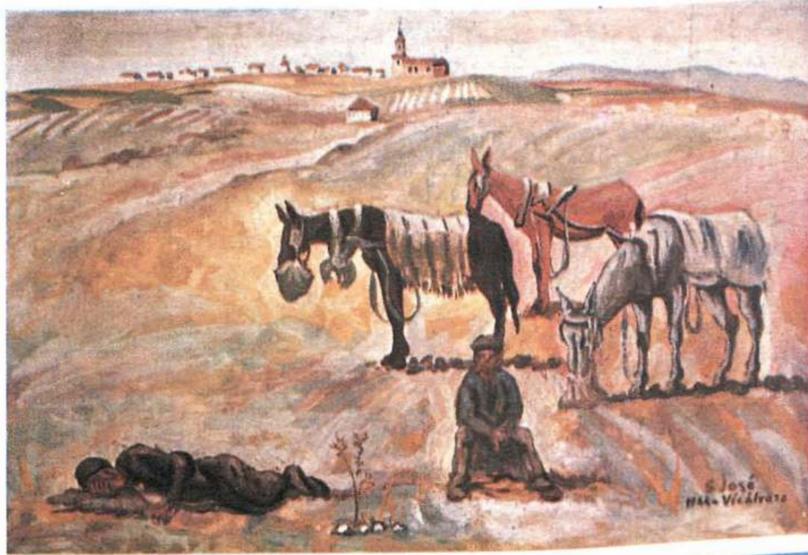
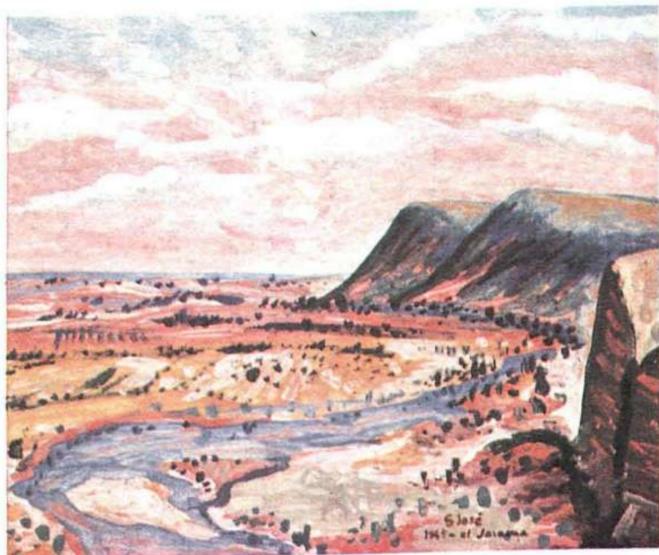
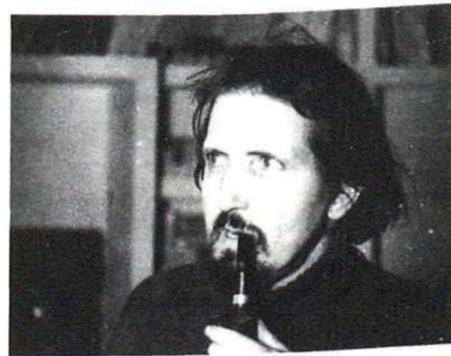
Exacto.

Pero ocurre que, cuando el escritor culto, inspirado, capaz, se deja engañar por esas técnicas nuevas y **trata de asimilarlas con cierta** (inexplicable para mí) **ilusión infantil**, resulta que no le sale; su novela sólo obtiene el aplauso reverencial de media docena de comentaristas que —él lo sabe— de todas maneras iban a aplaudir porque son incondicionales y están unidos a él por coincidencia en ficheros, listas, nóminas, manifiestos, o por parentesco espiritual —compadres en bautizos y esas cosas— mientras otros comentaristas callan y otros salen del compromiso aliviándose con una faena pescuecera de solapa y contracubierta. Y, para empeorar la cosa, el libro no se vende. Entonces, el escritor se enfada y echa la culpa al editor, y a este país.



FRANCISCO SAN JOSÉ, DE VALLECAS AL FUTURO

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Que Francisco San José sea uno de los más importantes pintores que han surgido en España después del año treinta y nueve es algo que se puede afirmar contra viento y marea de modas, extravagancias y recursos publicitarios. Ahí está una obra increíble por la que no pasará nunca el tiempo, de la misma manera que no envejecen los cerros ni se cambian los modelos del roble y de las

encinas.

Francisco San José era uno de los que iban con Benjamín Palencia a oficiar en la gran liturgia de la pintura inmortal. Se le metieron entonces en los huesos los soles de los serrillos madrileños y le quemó la cara la brisa del campo. Era en los tiempos en que aún no se habían parcelado las cercanías de la capital, en que Vallecas era un pueblo y no un «hábitat»

y en que elegir como oficio la pintura era profesar en un destino de hambre y de miserias. El propio San José se lo dijo a un amigo:

—Ya ves, he decidido morir de la pintura.

Cuando se elige el motivo para morir ya no hace falta engañar a nadie con falsas posturas ni con razones más o menos intelectuales. A Francisco San José le hizo libre su propia

renuncia a riquezas y honores y por eso cada pincelada suya era un tributo a la verdad del arte y a la verdad de su espíritu. De ahí que, como a nadie tenía que dar cuenta, vino a erigirse en propio censor de una obra personal, entrañable, testimonio de una realidad que no tenía nada que ver con los naturalismos de luego sino con la expresión de un hombre que se situaba fren-

(Pasa a la pág. 27)

estafeta libros

1 - Octubre - 1975

EL GARCIA LORCA DE MARTINEZ NADAL

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

La proliferación de la bibliografía lorquiana —«rayo que no cesa»— ha convertido en «test» el estudio de la obra de Federico, al ser enfocada por todos los caminos sucesivos del menester crítico. Desde el modo tradicional al asedio estilístico, pasando por las distintas formas del «new criticism», puede, en efecto, trazarse una panorámica de frondosos caminos. He seguido, en lo posible, esta multiplicidad, con la atención que es lógica en quien, hace casi treinta años —1946—, publicó uno de los primeros estudios de conjunto sobre la obra lorquiana, estudio que acaso no tenga más valor que el de la primacía en el tiempo, y, también, el del personal coraje que era necesario, en aquellas fechas, para tocar un tema que era desgraciadamente «tabú».

En cualquier caso, las mencionadas circunstancias, la proliferación bibliográfica y mi obra de conjunto ya realizada me han hecho retenerme en la expresión de mis ideas críticas que, por lo demás, se mantienen bastante dentro de mis puntos de vista ya publicados.

Si quiebro mi línea de abstención, lo hago ahora gustosamente ante este libro de Rafael Martínez Nadal, como lo hice hace unas semanas ante el *García Lorca y Cataluña*, de Antonina Rodrigo. En uno y otro caso se trata de alumbrar zonas oscuras de la personalidad de Federico, más que rizar el rizo de las interpretaciones semánticas. En la ocasión que ahora subrayo, Rafael Martínez Nadal, amigo fiel del poeta, nos ofrece un libro de título tan complejo como significativo: *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, y ha aparecido en las prestigiosas ediciones Joaquín Mortiz de México, como segunda impresión muy ampliada del libro que publicó la casa Dolphin Book de Oxford, en 1970.

En su primera parte, el volumen se ciñe al original mecanografiado de la obra inédita de Federico, con el título mencionado, y que Martínez Nadal posee en ejemplar acaso único. Se trata de la más estridente —sin duda el ejemplo límite— de lo que pudo ser el teatro de Lorca como actitud de renovación estética. Son textos de borrador, indecisos, pero llenos de sugerencias. Son textos llenos de curiosas faltas de ortografía. ¿Tan vacilante era la «escritura» de Federico? El tema no me sorprende demasiado. Quienes posean la primera edición del *Primer Romancero Gitano* pueden descubrir la frase «en las llemas de sus dedos», curiosa muestra de la confusión entre la elle y la y griega, frecuente en los castellano-hablantes y no precisamente andaluces... Pero el estudio de este tema y de los estrictamente relacionados con la

obra teatral *El público* nos ocuparía un lugar excesivo, y acaso haya que esperar a la edición facsímil del texto completo que el autor de este libro nos promete.

Pero hay otras acotaciones necesarias para dar una idea de lo que este volumen puede ofrecer como novedad a un lector de hoy, incluso al familiarizarlo con la bibliografía sobre Lorca. Por una parte, hay las preciosas noticias —especialmente páginas 9-14, que Martínez Nadal nos ofrece acerca de las últimas horas de Federico en Madrid, su patética indecisión ante la carga del ambiente político en cuanto a permanecer en la capital o trasladarse a Granada—, decisión que hubo de prevalecer con las desastrosas consecuencias que sabemos. La oscura premonición del destino aletea como un gran pájaro negro sobre la conciencia de Federico.

Otro grupo de páginas importantes es el que se destina a establecer temáticas del poeta no sólo en lo que se refiere a las grandes cuestiones estéticas —llamo la atención acerca de las que se refieren a la importancia del superrealismo y la incidencia de Salvador Dalí en este aspecto—, sino a lo que pudiéramos llamar su vocabulario lírico, polarizado en zonas capitales —el amor, la muerte— y en materias anecdóticas, el tema del caballo, por ejemplo.

Por este lado, el libro de Martínez Nadal nos abre el horizonte, en el sentido de hacernos comprender que todo el «cosmos» poético de García Lorca tiene una unidad orgánica y funciona como un «código de señales» perfectamente coherente, en el que cada elemento tiene, a la vez, una intención y un sentido. En este plano sería lícito pensar en la posibilidad de un verdadero diccionario, en el que cada nombre tendría la profunda significación poética que en Lorca había adquirido. Cada ob-



jeto es así una clave. Pienso, por ejemplo, en el valor de símbolo de la «manzana» en la obra de García Lorca...

Pero quisiera llamar finalmente la atención del lector acerca de un tema que el propio Martínez Nadal plantea, y que puede relacionarse

con la ya mencionada inseguridad ortográfica del poeta. ¿Fue Lorca un mero intuitivo, un ejemplo de lo que Montesinos llamaba «el radical anti-intelectualismo español»? Para este crítico «ninguno entre los contemporáneos ha leído menos libros»; ¿es esto cierto? ¿Puede una obra como

la de Federico sostenerse sobre un andamiaje de premoniciones y adivinanzas?

Si todo libro puede valorarse por el haz de sugerencias que contiene —además de los datos que aporta—, éste de Martínez Nadal es una obra excelente.

NARRATIVA

MANUEL BARRIOS: *Al paso alegre de la paz*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975. 166 pp. Ø13,5 × 18,5Ø.

El 20 de diciembre de 1973 moría, víctima de un atentado, el almirante Carrero Blanco, jefe del Gobierno español. El hecho trajo para el país marcadas consecuencias, presididas durante los primeros meses del nuevo Gobierno por una cierta distensión en el campo de la expresión pública. La brusquedad de los

hechos dejó desasistidas a muchas personalidades, que se definieron con una precisión casi conmovedora en el desconcierto que siguió al magnicidio. Evidentemente, un alto porcentaje del país halló su propio retrato en la ansiedad de esos hombres aturcidos que se manifestaron entre pintorescos y patéticos y la breve condescendencia ministerial en materia de publicaciones sirvió para extender un estado de ánimo tan obvio como alarmante: un buen número de

españoles, incluso prominentes, carecían de verdaderas defensas políticas para enfrentarse al futuro con un mínimo de serenidad. Asomaron, más o menos disfrazados, los resentimientos, las melancolías, las ensoñaciones y el miedo. También, desde luego, algunas esperanzas. Puede que algún día, cuando el tiempo haya borrado servidumbres demasiado inmediatas, un novelista acierte a analizar, entre la información y la creación, el hecho, definido sin duda por unas circunstancias

históricas, culturales y sociales que prometen material apasionante para quien sepa y pueda utilizarlo.

La novela de Manuel Barrios resulta excesivamente esquemática. Cierto que el relato es muy breve, pero la dimensión de la obra es algo que el autor debe elegir voluntariamente. Hay que manejar un tiempo determinado dentro de un número lógicamente aproximado, pero definido, de páginas. Variará la estructura. Variarán los recursos y la utilización de los mismos. Como consecuencia, también el lenguaje será diferente, y el ritmo, y esa atmósfera final, incluso física, que siempre se desprende del tratamiento idiomático que se le haya dado a la obra. Por lo demás, tratar de encerrar en corto

J. L. CASTILLO-PUCHE: NUEVA (Y ESTIMULANTE) LECTURA DEL ESPERPENTO*

Es inaplazable, narrativamente hablando, realizar una nueva lectura de la obra novelesca de José Luis Castillo-Puche. Hasta ahora con una insistencia quizá demasiado recurrente se le adscribía y se le refería simplificada a la novela católica, como género incluso, con un daltonismo casi suicida. Evidentemente sus testimonios novelescos arrancan de unas raíces y dinámicas religiosas, de conflictos enmarcados en una dialéctica de signo trascendente. Pero quizá se terminan ahí las notas de una conducta literaria absolutamente revisionista respecto de gentes y hechos sociales y eclesiásticos porque el trance narrativo es para Castillo-Puche una épica cristiana de alcances muy próximos a los mesianismos bíblicos. Una constante en su obra ha sido iluminar, sobre la batida humanidad de sus descarnadas y violentas criaturas, la lucha entre la libertad íntima del individuo frente a las imposiciones, presiones o limitaciones externas: el Enrique de *Sin camino* con el cerrado ambiente de un seminario anticonciliar; el protagonista de *Con la muerte al hombre*, con los fantasmas de la Hécula terrible; el alférez de *El vengador* contra la propia venganza que anida en su corazón; los herederos de *Hicieron partes* contra la presión del dinero. Resaltan unos y otros como ilustraciones obsesivas, insistentes, implacables de la primera etapa narrativa del novelista. Todos los críticos han coincidido en presentar a José Luis Castillo-Puche como un nuevo Bernanos, como un nuevo Graham Greene, olvidando sin duda que la revolución ética de estos autores se aplica sobre los pragmáticos desajustes de una moral burguesa y limitada, en tanto que el novelista español, aún pigmentado fuertemente de realismo ibérico, busca una tranrealidad más compleja que la mera apelación legalista. Castillo-Puche utiliza la materia con-

flictiva en un sentido parabólico, por lo que tiene de carismático. La inquietud religiosa de sus personajes reconoce una raíz violenta y mesiánica, cercana a Chesterton o a León Bloy. Lejos de entrar en conflicto directo, los personajes de Castillo-Puche actúan. En vez de discutir o postular ideas, encarnan sus respectivos ideales. A partir de *Paralelo 40*, o *Como ovejas al matadero*, pasa por su cauce narrativo un viento apocalíptico que acoge la peripecia y la emulsiona en una manipulación distinta. En ese «hiperrealismo» del que ha hablado en alguna ocasión el escritor, un José Luis Castillo Puche, nada jansenista y sí muy papiniano, lleno de fuego, aparece propulsado por el viento de la profecía. *Jeremías, el anarquista*, al unir los trenos bíblicos con el idealismo ácrata del protagonista, confirma por vía de intensa y obsesiva preocupación el fuerte y desbordado expresionismo de ideas y conductas connatural a los registros emocionales de quien ha confesado «escribo, luego tiemblo». Y al que nosotros podríamos completar diciendo «tiemblo, luego conmociono».

Jeremías, el anarquista apenas puede alejarse de un tremendo e ibérico esperpento, aunque Castillo-Puche no siempre haya llevado al límite todas las posibilidades que disponía, asustado quizá de que el explosivismo literal del tema le quemara las propias manos. Un esperpento moderno, dinámico, cosmopolita casi, en el que se revisan a fondo algunas actitudes del catolicismo español y se establecen a su verdadera escala dramática los latentes peligros de nuestra convivencia. Me gustaría advertir que el novelista no enfatiza en absoluto, ni presenta tampoco una situación descabellada que alguien aproximaría a la «ciencia-ficción» política. Pudiera parecerlo si pensamos en los «subproductos» de Morris West o de Bruce Marshall y compañía, a los que José Luis Castillo-Puche desborda ya desde la misma intención novelesca. Y, por supuesto, desde el

tono intenso, confesional, desmadrado, comunicativo del propio protagonista, el anarquista español Jeremías, perseguido político y reformador visionario que ha dado con sus huesos en una cárcel de Nueva York al fracasar el secuestro de una alta personalidad vaticana—el «monsignore» observador en la ONU—para conmover la opinión mundial respecto de determinadas realidades españolas. El soporte sociológico de la aventura terrorista que identifica el «mensaje» apocalíptico del narrador y lo remite a su verdadero objetivo—análisis del catolicismo español a nivel de ciertos conductores—viene puesto por la filiación de los cómplices del secuestro, nada marginales a la sociedad y sí personajes bullidores y gestores de un catolicismo disparado e intervencionista en el curso de los acontecimientos políticos y sociales de nuestro tiempo. Pero el patético contrapunto, la espoleta que pone en marcha la conflictividad emocional y origina de rebote un anticlericalismo destacado es el relato central del libro: el episodio de Ramiro, capellán de un convento de monjas en Murcia y mártir en los primeros días de la guerra. Hijo de un prestigioso médico republicano, Ramiro asiste espiritualmente a sor María de la Santísima Trinidad en las lindes de la patología visionaria por voluntad del obispo, cuando entre sus primeras aspiraciones pastorales figuraba la de trabajar entre los obreros. Naturalmente, la densidad de esta larga epístola que Fulgencio envía a uno de los participantes en el fracasado secuestro—el ex clérigo Justo—se interpone con carácter programático, como término de la latencia dialéctica del libro. *Jeremías, el anarquista* engloba y aloja en el espectacular ámbito de la aventura más extensa—el proceso psicológico y la preparación inmediata del secuestro—un más íntimo calado. El choque inevitable de dos concepciones espirituales cruzadas por la prueba de fuego del Concilio, que no salen bien paradas. Pienso por eso que este

* JOSE LUIS CASTILLO-PUCHE: *Jeremías, el anarquista*. Ediciones Destino, Barcelona, 1975; 414 págs.

espacio demasiado asunto nunca ha dado buenos resultados. Cabe salvar de esta última afirmación a todo aquello que se desenvuelve en el campo estrictamente periodístico. Y quizá así—como tratamiento urgente, conciso e intencionado de un *flash* acaso breve, pero demasiado preciso para no ser auténtico—convenga acercarse a la última novela del excelente escritor andaluz.

Manuel Barrios eligió los acontecimientos y los amuebló con un inteligente y mordaz juego de comparaciones que adquirió en la hemeroteca. Evoca el clima de aquella fecha de finales de año y lo enfrenta hábilmente con las noticias de la prensa del día: el resultado es demoledor. Junto a ello, y apoyándose en el personaje de ficción que centra la novela—Luis Robles, sevillano; hombre de negocios con su pequeño historial de cargos públicos a cuestas y un equipaje de experiencias bélicas con clara vocación de sumario (se le obliga a estar presente en acontecimientos significativos e informado de una serie de interioridades de la guerra civil que, empeñadas en una inflexible concisión, construyen un boceto todo lo certero que puede serlo cualquier dibujo de trazos brillantes, pero limitados)—

Manuel Barrios levanta una fuzg representación dramática de la España de los últimos cuarenta años. En este sentido, la novela podría compararse a una obra teatral donde cambiaran continuamente y vivamente los decorados y personajes, viniendo todos definidos por una simple postura y, acaso, la intención del técnico de luces que los ilumina para el público. El movimiento excesivo y sincopado del relato anula con demasiada frecuencia y demasiado pronto una serie de hallazgos expresivos de primera categoría.

Porque, indudablemente, *Al paso alegre de la paz* es una narración escrita de manera excepcional. El estilo es ágil y flexible, colorista, inteligente: adjetivos ingeniosos y, al mismo tiempo, elegantes, una muy sabia utilización de la elipsis gramatical, una cuidada formación de las frases evitando cualquier disonancia o rigidez. En su brevedad, estampas como la muerte de García Lorca están tratadas con una prosa que consigue eludir en la misma medida el lugar común, el amaneramiento y la exasperación. El lenguaje se ciñe a la estructura del relato con admirable elasticidad, marcando bien las fronteras entre los fragmentos, pero sin rozar nunca una

ruptura desagradable. Hay, indudablemente, una gran elegancia en este texto. Lástima que Manuel Barrios optara por desmenuzar en demasía una historia colectiva que no precisa, para su perfecta comprensión, anécdotas tan limpiamente subrayadas.

EDUARDO MENDICUTTI

ALBERTO BAEZA FLORES: *Pasado mañana*. Ediciones Epoca y Ser. San José de Costa Rica, 1975. 182 pp. Ø13,8x21,3Ø.

Alberto Baeza Flores, poeta y narrador cubano, exiliado tras la revolución castrista, hombre errante y dotado de un especial entusiasmo artístico, publica ahora una colección de relatos de ese género que se ha dado en llamar «ciencia-ficción» o «ficción científica». Ambos términos son confusos y, en mi opinión, impropios para un alto porcentaje de las obras que se definen así. Por desgracia, es un género demasiado condescendiente, acepta obras de una ingenuidad aplastante, se extravía con frecuencia en ensayos repetitivos y una grosería literaria que tal vez las limitaciones temáticas acu-

sen más de la cuenta. Hay mucho texto banal, hueco, imitativo y vulgar amparado en la «ciencia-ficción». Por supuesto, no tienen nada de ciencia ni de ficción, ni el más elemental sentido literario. Bastaría consultar alguna antología de la ficción científica española—por ahí andan: suelen contener dos o tres honrosas excepciones—para comprobarlo.

Alberto Baeza incurre en estos cuentos en muchos de los defectos que entorpecen de manera fundamental el desarrollo de muchas obras de este tipo que no logran alcanzar una discreta calidad literaria. Resulta penoso ver cómo la mayoría de los autores que se proponen este tipo de ficción permanecen, sin embargo, anclados en una serie de convencionalismos de toda índole que casi nunca consiguen mostrar dimensiones verdaderamente nuevas, o, siquiera, originales, en el sentido más posibilista del término. Ciertamente algunos autores intentan, al menos, una transformación del material base, pero muy pocos lo consiguen. Por supuesto, se pueden citar media docena de trabajos afortunados, pero forman legión los cuentos y las novelas estúpidas que se escudan en la manida angus-

romántico anarquista, este Jeremías idealista que fracasa en el secuestro y muere en una revuelta ocurrida en la cárcel de Nueva York, alienta un «anticristo» nietzschiano, pero también un profeta que asume en muchos de sus parlamentos, en algunas de sus delaciones y denuncias el escalpelo demoledor para tantas actuaciones oportunistas y confusas en el catolicismo hispano. Castillo-Puche, que se ha demorado en dibujar las figuras de los conjurados, el «director» Narciso; Justo, ensotano de paisano; Crístides, el clérigo norteamericano, en un marco acorde con sus conductas abominables, instala minuciosamente una crónica viva de la guerra civil española como contraste. *Jeremías, el anarquista* se libra así de la demagogia y, sobre todo, de tomar partido en una cuestión que pertenece al ámbito de la conciencia. Castillo-Puche, escritor, testigo y no juez, introduce a Jeremías como un verdadero caballo de Troya que en su anarquía más o menos alienante, con su filosofía destructora pone al descubierto los tabús del catolicismo ibérico y el comportamiento de sus ministros. No sería abusivo encontrar en algunas de sus más impulsivas denuncias, en su calado temperamental y en sus utopías redentoras el calado del propio Castillo-Puche, como una contrafigura lucida y válida. Por lo menos Jeremías—quizá en algún matiz desbordando su propia parábola mental y psicológica—procesa rigurosamente a la Iglesia española en una circunstancia tan grave y definitiva como la guerra civil, con un conocimiento exacerbado y sectario, pero bien abocetado siempre. Y aunque llevado de su código ácrata fustiga igualmente a los eclesiásticos de la operación «Z», por todo el libro—y desde luego por la imaginación del lector—pasa errante la acusación a un catolicismo inmovilista, insuficiente y enano.

A través de esta confesión torrencial y obsesiva de Jeremías, verdadero acto purgativo que lleva dentro los virus de una reacción estimulante, se configura un alegato destemplado, anárquico y un poco ciego, pero decididamente real. José Luis Castillo-Puche no ha querido profundizar en las raíces lacerantes, polémicas o no,

de la crisis de fe y de autenticidad de los protagonistas de su libro. Ha expuesto con una fidelidad casi ritual unos comportamientos instintivos, espontáneos, pragmáticos a muchas leguas de la pedagogía adoctrinadora. El valor moral y la equidistancia ética habrá de extraerlo cada uno. De alguna manera, eso sí, ha vuelto a coordinar dos actitudes antitéticas—o dos «situaciones» de una misma actitud—fuertemente criticada, precisamente porque su aparente naturalidad las hace hirientes y agresivas.

Como un Papini de largos cabellos y de prosa restallante, Castillo-Puche ha puesto en la picota todo el confusionismo mesiánico de la Iglesia posconciliar de hoy, pero también la inmovilidad estéril de un catolicismo anteconciliar apenas encarnado en la realidad española. Ese mitificado martirio de Ramiro, de sor María de la San-

tísima Trinidad sobre el feroz y agónico daguerrotipo de la guerra civil posee un actualísimo poder catártico, una renovada advertencia. Y no es gratuito que sea Jeremías, el anarquista visceral, quien acierte a poner el dedo en la llaga de rechazo, con su implacable y exacerbada confesión carcelaria.

Jeremías, el anarquista mantiene la cuidada construcción de las mejores novelas de José Luis Castillo-Puche. Ya es un buen resultado el hacernos creer todo lo que relata, que suene a autenticidad aquello que otras manos no hubiera trascendido de un sofisticado enredo de espionaje. El relato en primera persona del protagonista, a la vez que aclara la intriga lenta y minuciosamente, descubre los pliegues de unos tipos, aparentemente simples, en toda su compleja y retorcida psicología. Se ha dicho que Castillo-Puche procede a describir por manchas, en vez de estilizar y jugar con las líneas. La procedencia tremendista de su narrativa, que no hay por qué negar, sigue amparando todavía sus grandes creaciones. Precisamente en este marco de intensas y obsesivas gamas es donde mejor sabe incrustar sus más lúcidos—y serenos, ¿por qué no?—despliegues introspectivos. Jeremías es una gran creación, un tipo absolutamente magistral en su concepción, al que quizá le estorba un poco cierta coprología de mal gusto, ciertos desbordamientos ociosos. Hay evidentemente excesos verbales en la novela, que si no le impiden conectar con el fluido de los demás personajes, rompen la presión narrativa surgida de la misma exposición del conflicto, la tensión puramente textual del lenguaje. Un lenguaje transparente y ardido, de fuerte expresividad, que lo aproxima a una plástica esperpéntica y a un trazo rigurosamente ibérico, sin mengua de la gran comunicabilidad y amenidad ya conocidas en José Luis Castillo-Puche. *Jeremías, el anarquista*, al que sobran algunas páginas, alusiones descriptivas y minucias introspectivas, reestrena, sobre un ámbito narrativo un tanto feble e inane, un gran tema crítico de la vida española. Habrá que estudiarla a fondo.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ



tia del futuro. Aunque pueda parecer imposible, la inmensa mayoría de los textos de «ciencia-ficción» carecen de verdadera imaginación; todo su rigor científico se reduce a nociones extraídas de alguna enciclopedia de divulgación; y los problemas humanos que tratan de analizar se pierden, ahogados por el empeño de dotar de perspectiva dramática unas construcciones escénicas y ornamentales realmente «marcianas».

Para Alberto Baeza, sencillamente, el tema es apasionante. A él le preocupan una serie de problemas humanos, por otra parte no excesivamente distinguidos, y los trasplanta al futuro. Un futuro de cartón piedra, lleno de decorados francamente «futuristas» y, por tanto, inaceptables. Un futuro donde la gente practica —pues, al parecer, se trata de eso: una especie de hobby sombrío y voraz— nostalgias demasiado emparentadas con las nuestras. Se ponen años y años por medio y, sin embargo, los esquemas fundamentales del pensamiento no se mueven un ápice. Se olvida que todo comportamiento contamina el espíritu. Por eso, por culpa de ese olvido, toda la angustia que se trata de mostrar resulta falsa. Los personajes, dotados de nombres grotescos, se dedican a charlar en términos abrumadoramente actuales. Se produce un desagradable anacronismo, no en la decoración —es mucho más sencillo describir una máquina inventada que dibujar coherentemente una criatura de verdadera ficción—, sino en el lenguaje, los sentimientos, las apetencias, las soluciones. De esa manera, el futuro parece más bien uno de esos castillos —convenientemente disfrazado— de película de la Hammer, po-

CONCHA ALÓS: *Os habla Electra*. Plaza y Janés, S. A. Editores. Barcelona, 1975. 224 págs. Ø 13 x 20 Ø.

Desde su irrupción en el mundo novelístico con *Los enanos*, en 1962, Concha Alós ha ido incorporando en cada nueva obra una serie de elementos y matices psicológicos y de técnica narrativa, cada vez más ricos de connotaciones encaminadas a provocar el acceso a un ambiente creador complejo y sugerente, que ahora, en su última novela, *Os habla Electra*, adquiere una evolución sorprendente con el detenido estudio de los personajes y la atmósfera que los rodea. Aquí, lo imaginativo y lo real se funden, arrastrando en su búsqueda permanente de significados cualquier pequeño momento de la vida o del pensamiento, que el lector ha de situar en una dimensión temporal construida a base de flash back, de recuerdos entre un presente que se va entreabriendo lentamente y que nunca deja entrever su raíz última.

Las referencias al mito de *Electra* están

presentes, más que en la velada línea argumental, en el sentir trágico de los personajes, en su actual conflicto que se confunde con la historia, con la presencia de un tiempo físicamente terminado, pero que no ha perdido la capacidad de introducirse en la marcha de la vida, en las circunstancias de lo inmediato, dirigiendo sus antiguos relatos, sus leyendas, a la conciencia de las personas, en las que va quedando marcada la grandiosidad de todos sus actos, constituyendo así un universo propio, más allá de toda localización geográfica y temporal.

Gentes y paisajes se confunden en un laberinto, en el que constantemente se tropieza con lo onírico, con el misterio, con la pasión, con el dolor, con lo irremediable, con la comunicación, con la soledad. Todo se revela fragmentado, entrecruzándose lo contradictorio de las situaciones como parte integral del ser humano, no llegando nunca a la total visión de ese mundo, tantas veces inconexo, que se desploma, sin que la participación de quien lo observa, lo vive y lo revive logre avivar las cenizas que presa-

blado por fantasmas de hoy que resultan, a lo sumo, pintorescos. Gente así no tendría nada que hacer en el verdadero «Pasadomañana».

Pero insisto: este defecto básico, que para mí anula la casi totalidad de cualquier esfuerzo posterior, no es exclusivo de Alberto Baeza y este libro suyo. Incluso escritores excelentes, cuando caen en alguna veleidad con la «ciencia-ficción» se contagian

de los mismos errores e impotencias. Sería preciso acudir a nombres muy ilustres del género para hallar unos textos mínimamente coherentes y apasionantes. Del resto, pueden interesar, en alguno, valores específicamente literarios, de construcción o de lenguaje. Tampoco es éste el caso. Los cuentos de *Pasadomañana* son muy planos, muy ingenuos, simples, en su mayoría. Destacaría títulos como «Ventanas para

la imaginación», «Como en otro tiempo» y, sobre todo, «En la casa del sol», sin duda el mejor de todos, pero que se despega bastante, en atmósfera y tema, de los demás. En cuanto al estilo, Alberto Baeza escribe correctamente, pero cae en grandilocuencias que no hacen sino afejar un lenguaje que podía ser, sin duda acogedor.

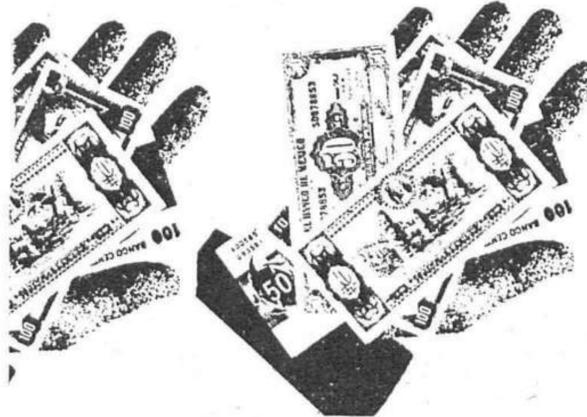
EM

FRANCISCO GARCIA PAVON: *El último sábado*. Col. Ancora y Delfín. Ediciones Destino. Barcelona, 1974. 212 pp. Ø 12,3 x 18,6 Ø.

De nuevo Plinio y don Lotario en acción. Los personajes creados por Francisco García Pavón, siempre con el mismo talante y ante nuevos casos que resolver, se nos muestran en este libro con su ya conocida socarronería. Quizá más cavilantes, más dados a disquisiciones y a filosofías. «El vivir es eso. Irse quedando cada día sin arrestos y sin compañía», dice Plinio a don Lotario al final del volumen, cuando al atardecer platican en el cementerio de Tomelloso.

A propósito de este libro, quiero referirme a algo que la mayor parte de los críticos suelen pasar de largo cuando comentan la obra de García Pavón: a su cada vez más acentuada preocupación psicológica. Primero fue una nueva manera de entender el género policíaco, dotándolo de una mayor exigencia narrativa, bajándolo del rígido pedestal donde siempre se nos mostraba. Esto dio lugar a que un modesto policía municipal se erigiera en protagonista; a pasar del manido tópico del gangsterismo a los desvíos más o menos delictivos producidos en un pueblo manchego. Ya de por sí era meritoria esta transformación o aportación al género. Después, poco a poco, García Pavón ha ido intensificando la dotación psicológica en sus historias y en sus personajes, completando así su tarea.

En *El último sábado* es ésta la cualidad que más me ha llamado la atención. Me refiero al título del volumen, no sólo a la



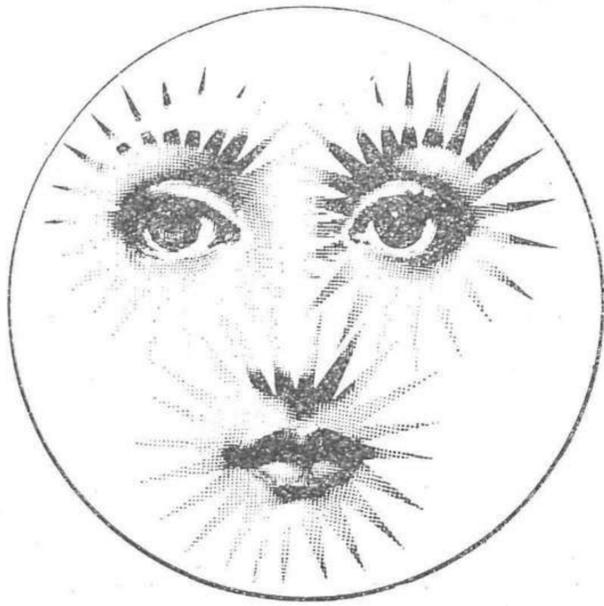
narración que lo inicia, también denominada así. Desde el comienzo hasta el final se advierte un intenso desasosiego mental en los personajes, una especie de astucia, de *maquinación* a la hora de poner en marcha sus acciones. Julián, el protagonista (exceptuando siempre a Plinio y a don Lotario, que son los superprotagonistas de la serie) del mentado relato, se produce en sus adulterios con una permanente y calculada sagacidad. De igual modo se defienden sus amantes del incansable *viejó zorro* que es Plinio. Hay que agregar que esta historia constituye casi una novela. Al menos una novela corta, pues ocupa muy cerca de las cien páginas.

Son diez los relatos de que consta el volumen y en honor a la verdad hay que decir que todos ellos son interesantes, todos prenden en el lector, le hacen seguir con el libro en las manos hasta el final.

No sabe uno sobre qué títulos aplicar las frases más elogiosas. Quizá sean las historias que se aglutinan en la primera mitad del volumen las que hagan pensar más. En *Las fresas del Café Gijón* se produce una verdadera explosión de sadismo sexual y aberrante, *Los sueños del hijo de Pito Solo* es un caso que entra totalmente en el campo psiquiátrico, lo mismo que sucede con *La fecha exacta de la muerte de Polonio Torrijas*, *La escuela mortuoria* y las dos historias de viudas. Hay una elaboración mental en ocasiones, un desvío psíquico en otras, dejando lo meramente policíaco en un segundo o tercer lugar.

Es posible que tengan razón quienes han dicho que la trama de algunas de estas historias o casos no resultan demasiado consistentes. Así me ha parecido también a mí. Tampoco se ha debido olvidar, por el autor o por el corrector, entrecorrer las palabras más oscuramente localistas, puesto que pueden desorientar al lector que no esté —no tiene por qué estarlo— en su secreto. Pero, en mi opinión, todo eso es secundario en la obra de García Pavón. Los cauces esenciales del discurrir de su caudaloso río literario van mucho más allá de estas menudencias. Nada de esto puede ensombrecer su categoría narrativa, reconocida por todos, su capacidad ensayística, que de alguna manera se introduce en sus relatos y novelas, y esa soterrada cualidad psicológica de que hace gala, sobre todo en este libro. Cualidad que enriquece fundamentalmente las historias y personajes de esta inagotable serie pliniesca.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



gían su final, el imposible reducto al que se acude cuando se adivina la decadencia del ahora y la conciencia remueve sus zonas oscuras buscando una respuesta nunca conseguida.

El lenguaje conseguido por Concha Alós

en Os habla Electra refuerza el contenido mitológico, lo trascendente, que va ascendiendo a medida que las gentes encuentran en sí mismas los impulsos necesarios, cada eslabón conquistado con la fuerza de su acción, ese discurrir alucinante, con tanto sitio para la sorpresa, que sabe de la sugerencia de una descripción o de las variantes de un determinado motivo, porque nada hay lo suficientemente claro en la naturaleza, en el hombre, y cada minuto está encadenado a infinitas posibilidades y realizaciones.

Os habla Electra es una novela importante, con una técnica muy personal. Desde Los enanos hasta Os habla Electra hay un largo camino, sucesivas etapas de constante búsqueda de expresión y contenido, en las que la novelista ha ido accediendo a lugares por los que la imaginación puede manifestarse ampliamente, siguiendo un ritmo preciso, hasta apoderarse del pensamiento del lector, colocado en ese laberinto de sombras, buscando siempre, de nuevo, como entonces...

MARY CARMEN DE CELIS

JOSÉ IGNACIO CIORDIA: Estuario. Colección Poemas. Zaragoza, 1975. 89 pp. Ø15,50×21,50Ø.

Precedido de un poema-prólogo de José Antonio Labordeta, José Ignacio Ciordia nos ofrece su libro Estuario, en el que recoge la intensa problemática del hombre y del mundo en que habita, en una poesía caótica y oscura. «Sólo está el hombre bajo la oscuridad del universo / después del trigo resucitado / y el medio día en celo de las selvas / la plenitud del sol / y los virginales pechos consagrantes», dicen los primeros versos del poemario.

Luciano Gracia hace la presentación de este poeta tardío, si es que un poeta puede ser tardío, de Graus: «Poeta originalísimo. Un diluvio de sueños de niebla luminosa, devorados por la fiebre de su alma, consciente e inconsciente, que se pierde y se yergue en coches de tormenta y en amaneceres resplandecientes». «Estuario—afirma—inquietará y sorprenderá al lector y lo sumergirá en un mundo de vivísimas y alucinadas fantasías.»

En efecto, después de la lectura del presente volumen, uno, más que sorprendido, queda desconcertado ante unos poemas y unas situaciones caóticas y desordenadas expuestas en un lenguaje autómatas y embrollado. El Escritor nos pierde y se pierde en sus brumas y oscuridades. A veces aflora a la superficie alguna frase lúcida que brilla y desaparece, como un relámpago; a veces surge la emoción de un verso lleno de humanidad:

«Morir será descender suavemente al llanto original, abandonar los ojos de la juventud...»

Abundan en el libro los solecismos—creemos que intencionados—, las falsas concordancias, los anacolutos, los verbos en infinitivo, los versos «telegramáticos» en los que el verbo ha desaparecido expresamente para dejarnos a oscuras, las enumeraciones caóticas. Un libro, en suma, que nos desconcierta por su abundancia de palabras. Y, sin embargo, pienso que falta la palabra, la palabra sabia, arduamente buscada y encontrada como el verdadero hallazgo poético. Estuario nos parece un libro abigarrado en el que el poeta acude y se refugia en la expresión surrealista, pero en la que se desvanecen el contenido y el mismo poder sugerente que ha de llevar todo poema. «La calle de la gracia que ya no desemboca en ti» es un verso de la primera composición que luego se cumple a lo largo de toda la obra.

Hay también en el libro dos sonetos. Más perfecto el primero: «Temblando está mi mano contra el día»... Pero tampoco se libran de la retorsión barroca de los otros poemas de verso libre. Véase el hipébaton del primer cuarteto de uno de ellos:

«Dame por fin la mano que atesora de lamentos la antorcha prometidos, dame la boca ausente, los sentidos torpemente disueltos por mi aurora...»

Desconozco otros libros del autor, aunque sé que en 1965 publicó Cafarnaum, en edición limitada, según se afirma en la presentación. Estuario es una obra exuberante, falta de equilibrio. Ciordia necesita podar, ordenar, coordinar, pesar las palabras, dar unidad al poema. Quizá

POESIA

soy un hombre, no llego a cosa alguna, barro de Dios, si bien inacabado.

Así como en todo poemario, apenas vislumbramos su umbral, se suele intuir un color o colores que destacan con una pulsación específica, en este centenar de páginas de *Muerte de otro tiempo* salta a la vista con abrumadora insistencia lo que podríamos diagnosticar—negro que te quiero negro—como un retumbo más que lúgubre.

Libro que se viste de estrella funeraria (funeraria rima con consuetudinaria), cuando no de esquizofrenia y músculo cardíaco amortajado (desolado, lacerado, enterado), ¿cómo no iba a dejarnos un mal sabor de boca? Hay que tener la caja de muerto prevenida, y zapatos de luto, y negro traje. (Traje va a rimar con viaje, homenaje y coraje.) Nos preguntamos muy funerariamente: y coraje, ¿para qué?

Un hombre soy para mi mala suerte, huérfano de la luz que ya no es pero. Moriré ciertamente, sé que muero sin saber para qué sirve mi muerte.

Este sueño del cuerpo me lo advierte. De antemano conozco el agujero y la ironía del sepulturero. Fue un gran hombre, dirá, sin conocerle.

Mi presente es redoble de campana, fuego fatuo, mortaja, cielo granate, aquelarre de espanto y grito labierto.

Mi porvenir, pregúntenlo a Caronte. Contrapunto final el horizonte de línea horizontal, igual a un muerto.

El vocabulario resulta de un pronóstico no exento de gravedad: la agonía, las boqueadas, los

auullidos (de difuntos), las guadañas, el camposanto, las señales (siempre que sean fatídicas), la fosa, los esqueletos, los gusanos...

Muerte de otro tiempo presenta una abundante y enmarañada diversidad de «síntomas»: desde los sonetos a la muerte de Manolete al que dedica a «El insomnio»; desde el que suscitó un «cierto profesor de Farmacología» al consagrado a «su prima Fernandita». Versos para las apetencias más dispares, hipotensiones zozobrantas y corbatas de luto riguroso. Figúrense pasar de Torremolinos (Spain) a una Facultad de Medicina, y todo a través de un ahorcado, del Juicio Final, de la Danza Macabra...

Los muertos han llegado puntualmente, caminan cuando nadie los espera. Miradle, van dejando dondequiera que ellos pasan sus tétricas señales.

¿Será pedir con exceso al doctor Mañas Rincón que no se empeñe en prescribirnos una segunda edición, con seguridad aumentada y ennegrecida? Ya basta con su alentador diagnóstico referente a la aventura humana:

Esto es vivir, pensar cada momento en el instante de las boqueadas.

Dedica sus desconsuelos el doctor Mañas Rincón no sólo a los muertos de ayer y a los familiares, sino a los que esperan morir, a los muertos de miedo, a los muertos de amor, de amargura, de aburrimiento, a los muertos de todas clases, sin ningún género de segregación letal.

El doctor Mañas Rincón nos ofrece, y cómo se complace, dado su repite que te repite el tema, un no muy jubiloso cursillo: es el cursillo de a morirse tocan.

FS



JACINTO MAÑAS RINCÓN: *Muerte de otro tiempo*. Madrid 1974. 108 páginas. Ø15×21,50Ø.

Resultaría interesante publicar una relación de todos aquellos universitarios que habiéndose licenciado en una disciplina científica alternan el ejercicio de dicha profesión con tareas literarias. Así veríamos muy especialmente el número de médicos, farmacéuticos y veterinarios (por este orden) embarcados en la nube de la creación.

Jacinto Mañas cursó sus estudios en la Universidad hispalense y con posterioridad en Granada. Ejerce la profesión de médico en Montoro (Córdoba). Tiene publicado en la «Colección Caffarena» *Doce sonetos de la muerte*.

Muerte de otro tiempo está dividido en tres partes: «Tierra del recuerdo», «Tierra del poeta» y «Tierra de la muerte». En la primera incluye, entre otras, composiciones que dedica a sus poetas ya difuntos; en la tercera se pueden leer unos versos a la memoria de don Francisco de Quevedo. Transcribimos el cuarteto inicial:

Herido por un hierro de ganado hago mi profesión de fe vacuna;

ARCADIO ORTEGA MUÑOZ: *Cuando la mar se vuelve fría*. Colección Angaro. Sevilla, 1975. 60 pp. Ø15x21Ø.

En breve espacio de tiempo la Colección Angaro, que se publica en la capital sevillana y está al cuidado de Manuel Fernández Calvo, ha hecho llegar nuevos volúmenes. En estas mismas páginas ya nos hemos ocupado de *Elegía íntima*, original de Fernández Calvo, así como de *La casa navegable*, de Joaquín Márquez.

Hoy se trata de *Cuando la mar se vuelve fría*, que obtuvo el Premio Virgen del Carmen 1974. Su autor, Arcadio Ortega Muñoz, nació en Granada. Estudios de profesorado mercantil y sociología. Durante su época de estudiante formó parte del consejo de redacción de varias revistas universitarias, dirigió un programa radiofónico y fue a fundar y a asumir la dirección de un cine-club. En Madrid era el responsable de la página de cine y teatro del semanario *Signo*.

En la actualidad, residente en Sevilla y después de pertenecer al grupo «Angaro», dirige, junto con los poetas José Luis Núñez y Roberto Padrón, la Colección «Alderabán». Arcadio Ortega tiene publicados los siguientes títulos: *Casta de soledad* (1972) y *Angeles sin sexo* (1974).

Cuando la mar se vuelve fría y en cuanto se refiere a su léxico, configura unos sustantivos de arrebatos oceánicos: aguas, vientos, sol, algas, horizontes, acantilados, rocas, naufragios... Los verbos van navegando en su mayoría por abismales derroteros: rodar, romper, crujir, maldecir, doler, castrar, perderse... Léxico que, a la manera de oleaje, envuelve y sacude al ser humano, pescador de oficio. Tema como el del hambre va a irrumpir con la fuerza del viento:

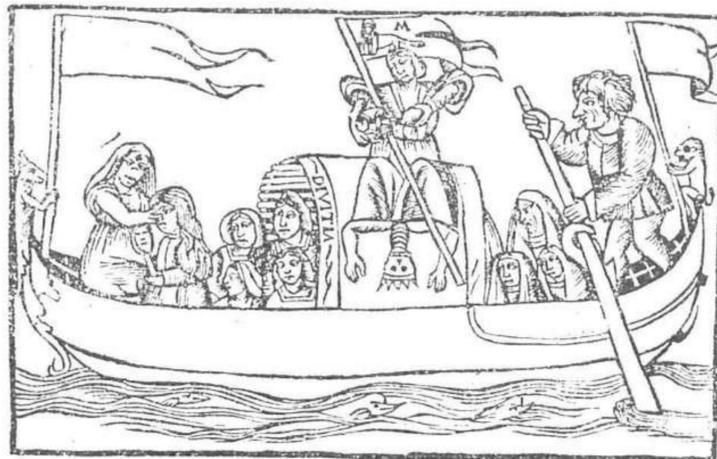
«Cincuenta casas, / como palomas de papel
en un plato de migas, / agrupan tanta hambre y tanto sol
que sólo se sustentan / con el sueño de barcos
y de redes.»

Rotas las callejuelas de arenilla y de piedra. Esquinas abiertas al puño de las olas. Manos que remiendan las redes, lacerantes aparejos.

«Hay mucha hambre de peces / y de barcos.
Y si desertan por el monte / alguna vez
es que la mar, con un zarpazo, / les ha castrado el sueño.»

Al hombre de la mar / le sueña por el alma
un torrente de océanos.»

Y con el tema del hambre (el libro lleva al frente aquella frase del pintor Sorolla: «Y aún dicen que el pescado es caro», el del luto y el jornal, burla sangrienta. Se trata de un pueblo que tiene el reloj de sol en el pasado. Y la mar no perdona cuando acuchilla los pulsos. Negra es su inmensidad. Se mide



por naufragios su hermosura. Podríamos considerar *Cuando la mar se vuelve fría* como un aguafuerte. Los trazos se grabaron con dureza. Un día, cuando menos se espera, puede aparecer el «milagro» que salve al desvalido de su miseria de siglos. Y una diosa...

«Alemania

se apareció en el cielo
para todos los hombres / que no tenían su pan.
Fue un resplandor inmenso / algo más que un eclipse,
la sombra más perfecta de la dicha,
como un carro de fuego repartiendo prebendas.»

Arcadio Ortega presenta un tono coloquial. Todo el libro está concebido en endecasílabos que se entrecortan y encabalgan, alternando con heptasílabos. En no pocas ocasiones, al leer *Cuando la mar se vuelve fría*, nos viene a la memoria aquella afirmación de Juan Ramón Jiménez: «Quien escribe como se habla irá más lejos que quien escribe como se escribe.» Por otra parte, Arcadio Ortega se aparta de lenguaje y temas envejecidos. Acierta a grabar intensamente en el aire:

«Estas piedras no sirven para el tiempo.
No pueden admitirlas / los relojes de arena
porque oprimen y obstruyen / la yugular de su figura.
Estas piedras / no se rompen en lluvia
cuando una mano las libera en su puño.»

Hombre de tierra adentro, Arcadio Ortega metió hasta los huesos en las sales amargas. *Cuando la mar se vuelve fría* es —repito— un aguafuerte. Con garra. Salpica espuma. Con zarpazos. Con la desesperación de un levante. La sal se bebe a tragos insondables. Sube la marea. Pleamar del llanto. Al hombre le llega el corazón a la garganta.

FRANCISCO SALGUEIRO

sea más fácil corregir por abundancia de material que pecar por falta de imaginación. Pero las aguas de Estuario van excesivamente turbias de lenguaje, oscuras de contenido.

Este «diluvio de sueños» y «muestuario de fotografías en las que las expresiones se distorsionan hacia sistemas oníricos o mundos espirituales», en frases de L. Gracia, están necesitados de un «montaje», de un «ensamblaje», sin los que el poema es algo así como un rompecabezas en pleno desorden. La tarea del poeta no es la exclusiva de amontonar material; debe también ordenarlo. Ciordia nos deja esta deuda.

RAFAEL ALFARO

RAFAEL AZUAR: *Crónicas y cantos que siguen al verano*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1975. 44 pp. Ø12,5x17Ø.

Rafael Azuar nos muestra en este pequeño libro una serie de poemas hondamente sentidos, arrancados de su alma, con un gran sentido estético y con la suficiente imaginación para crear en muchas ocasiones un buen número de imágenes nuevas.

Al principio, en *Bolígrafo en el aire* parece entrar en la temática del sexo, tan corriente en los poetas de nuestros días, pero el sexo se diluye suavemente porque el amor camina hacia la consecución del hijo.

«Mujer hecha de sombra azul suave / que me tiendes tus manos y tus hijos / la risa clara del niño / la pupila límpida para volver el ave.»

Hay veces que Azuar decae espiritualmente, no sabe dónde asirse, el pesimismo le duele en todo su ser y grita: «Me hallaréis en la sombra de la gente, / dialogando y soñando con las rosas, / caminando, cayendo en un abismo...»

Pero sabe salir airoso de la prueba y despierta un momento, quizá un poco más, porque su voz se convierte en decires de esperanza. En *Agua* nos dirá muy reposadamente: «El agua era inocente y a la aurora / fue besando las hojas y los pétalos, fue soñando, soñando bajo el aire, / hasta quedarse absorta y casi en música.» Luego va el poeta entrando cada vez más en situación de busca; de encontrarse en la grandeza de los que saben: «que será de mi alma, que desea / nacer de nuevo en ti para dejarte / a solas siempre ya, madre de todo, / prisionera de ti / agua profunda, / novia de las olas transparentes.»

Mas los sentimientos de Rafael Azuar varían, es hombre inestable, pasa de las alegrías a los pesares, tiene carácter de mar con placidez de cristal fino algunas veces y otras de oleaje de blanca espuma que daña al madero solitario. «Guitarra entre mis manos, del hastío / con que

rabia yo pulso tu cordaje / hasta volver al llanto y al vacío.»

En *Mi hijo está tocando la guitarra* se percibe el enfrentamiento generacional al mismo tiempo que su amor de padre. Son dos poetas que se sienten, que se aman, pero, a veces, no están siempre de acuerdo: «Quiero escuchar entre las sombras / que se hacían / tal vez en mi último crepúsculo / ese latido joven / esa música / tu rebelde esperanza.»

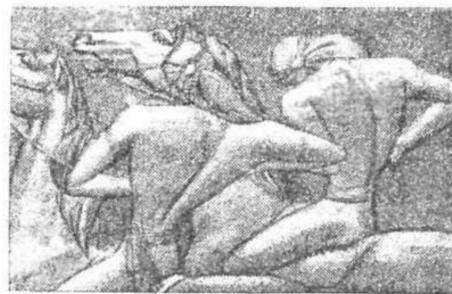
Naciste novia y para siempre mía es un poema brillante, enormemente bello, un canto a la esposa que fue novia antes de llegar a ser concebida. «Naciste novia y para siempre mía / toda blanca en mis ojos, muda y blanca / prieta de flores, densa de sonidos / dulcemente en mi vida abandonada.»

Para acabar, sólo nos resta decir que Rafael Azuar es un poeta muy subjetivo, cantador auténtico de su yo y de todo aquello que para él posee realidad tangible.

JLB

VICENTE MAGAÑA: *En la orilla del tiempo*. Biblioteca Toledo, número 26. Toledo, 1975. 75 pp. Ø15,5x22,5Ø.

La fuga del tiempo, su inasibilidad y delicuescencia, constituyen el «motto», por así decirlo, del magnífico poemario—titulado, precisamente, «En la orilla del tiempo»—de que es autor Vicen-



te Magaña. Un tema eterno, sí, pero que el poeta acierta a tratar con vigorosa novedad..., se me ocurre pensar que porque debe, o ha debido sentirlo alguna vez, con melancólica obsesión:

«Entonemos un salmo a las horas
perdidas
que dejando huella...»,

nos dice al iniciar su andadura poética.

Filosofía heraclitana, traducida en versos de gran riqueza lírica, aunque sin concesiones a la versatilidad de los modos literarios al uso, mediante imágenes ceñidas de escueto expresionismo —no hay que olvidar que la castellania imprime carácter y V. M. es natural de Toledo— y una preocupación, que es como una constante en el libro hacia el entorno, por más que se trate de un paisaje incontaminado, desprovisto de sofisticaciones derivadas de la ingerencia de elementos apretados por el progreso técnico. La luz, la tierra, el ár-

bol, la lluvia, la paloma, etc., son los materiales que Magaña utiliza, si bien, eso sí, contemplados en su pura esencia, a través de una mente pensativa y «desvalido y a tragos con los años / tendidos en la yerba».

Magaña trabaja su verso, no como si lo confiriese al lector, pasajero también en el mundo, sino a la eternidad. De aquí que sus metáforas queden alineadas, en la orilla del tiempo protagonista del volumen, a manera de chopos testigos del paso sin re-

torno de la corriente. Ellos tienen raíces y afirman tocones, pero al poeta, que se sabe fungible, no le quedan más que sus manos para buscar asideros y firmezas en su ansia, de raíz existencia, por detener el instante fugaz y volandero:

«He aprendido en el tiempo
que si quiero encontrarme es ne-
cesario
abrirme a la amistad, tenderme
[trampas...»

Aparte los sonetos—sabios, granados, plenos—y el romance, «Balada del viejo labriego», que incluye en el libro, Magaña ha logrado buscar el equilibrio, más que entre fondo y forma, que sería poco decir, entre el ritmo del tiempo vital, puramente bergsonianiano y el «tempo» lento, moroso, como de «adaggio», de la expresión poética. En esto, quizá, radique la emoción que produce la lectura de este hermoso libro, en el que ternura y angustia, delicadeza y reciedumbre, sumisión

y rebeldía, se debaten en permanente atracción y rechazo:

«... el hombre golpea o grita o
[muerte
y afila su colmillo de fiera aco-
[rralada...
cubriendo de candiles
la travesura simple de ser
[hombre...»,

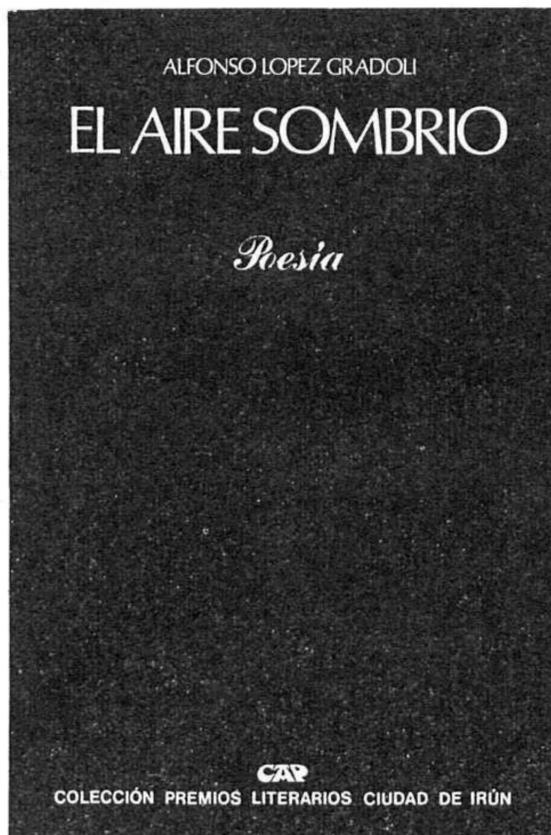
escribe, por ejemplo, en «Génesis de la unión del hombre y su palabra por la tierra», donde, aunque de poesía «social» se trata,

LOPEZ GRADOLI, UN NOSTALGICO CON LENGUAJE COLOQUIAL

En el prólogo de *El sabor del sol* (1), primer número de la colección «Poesía actual», pronto desaparecida, se leen estas palabras de José Hierro: *Alfonso López Gradolí tiene en su aspecto algo de niño desvalido, inseguro, oculto bajo una capa de sosiego y cortesía. Es de esos seres que sólo ofrecen aquello que no perturba a los demás. A fuerza de dar la razón a los otros debe haber acabado por creer que él no la tiene nunca. No es el soberbio que recata sus sentimientos porque cree a los demás indignos de compartirlos, ni el pudoroso que carga la indignidad sobre sí. Es, sencillamente, ese niño inseguro y desvalido que dije, que duda hasta de si tiene derecho a hablar en el concierto de los adultos.*

Porque, como bien dice Hierro, *la poesía de un hombre tiene mucho de autorretrato y mucho de autobiografía*, esa semblanza, en su fragmento transcrito, vale por un apoyo inicial cuando siete años más tarde de ser estampada López Gradolí añade una cuarta entrega a su poesía: *El aire sombrío* (2), que sigue, en la cuenta temporal, a una incursión por el grafismo titulada *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (3), en la que, según apuntara Fernando Millán, la vocación plástica del autor quiso aumarse a la vocación lírica.

Ahora, López Gradolí vuelve adonde solía; esto es, a su propia tradición de mediterráneo que sabe replegarse en su intimidad. Con un gesto noble antepone a sus poemas—no es la primera vez—citas de Juan Gil-Albert y de Francisco Brines. Más que indicios de inspiración directa en ellos, me parecen esas menciones señales de amistosa afinidad. Por supuesto, cabe admitir el hecho de una nueva escuela levantina, aunque no de caracteres uniformes, en la que, junto a los mentados, podrían ser incluidos Jaime Siles, Jenaro Talens (de origen granadino) y J. Rodríguez de la Peña. Constituyen la revancha del desafortunado colorista de Blasco Ibáñez—símbolo valenciano—cumplida a base de suavidad expresiva, matices y, en fin, guerra impiacable a la retórica.



Pero, a su vez, desde *El sabor del sol*—sinestesia al canto—, López Gradolí ha ido alejándose del aire de familia, no sólo por su adhesión participante a un grupo de propósito experimental. Se nota muy bien esto que afirmo, si confrontamos los libros anteriores con el reciente. Me explicaré. Persiste, en líneas generales, la atmósfera marítima, el recogimiento con mucho de nostálgico, la preocupación por no darle a las palabras más bulto que el preciso, pero se advierten otros elementos diferenciadores. Antes, el tiempo aparecía en los poemas de López Gradolí como una impregnación melancólicamente gustosa, como un contorno de sensuales indeterminaciones, como una ola que, aunque no vuelva, sigue contemplándose desde la orilla. De golpe, ese mundo, con tanto de adolescencia, queda roto. Es la realidad insoslayable quien lo quiebra: una madre que muere, por ejemplo; una lejanía llamada Madrid. Cuando falta el hilo maternal llega el aire sombrío.

El retorno a los lugares de ayer, signados por una ausencia definitiva, es lo que provoca, naturalmente, un dramático sentido. Entonces, el dolor verdadero obliga al abandono de una estética, un poco fría si se quiere, para

buscar la expresión desnuda y el monólogo. *Volver a una ciudad; No sé si tengo y Hoy, día Navidad, te recuerdo*, son tres afortunadas ocasiones de comprobar este cambio en el poeta. (Esa fortuna suele producirse a costa del desgarrón íntimo). López Gradolí hace una poesía hablada, coloquial, intercalando palabras entrañables, yendo y viniendo desde su memoria a su presente. Aunque asoma, aquí y allá, una materia ya vislumbrada en otros escritos suyos, no puede ser la misma. La situación de ahora da pie a un lenguaje de continuos giros prosaicos, pero en el que no falta tampoco la dicción más pura: *Volvían las palabras de mi madre, / piedras color de rosa que he perdido, / tenía allí palabras de advertencia, / el sol sin mucha fuerza, las historias / de casa, qué lejanas. O bien: Pasaba yo la mano por las rocas / rugosas, le decía mis proyectos; / lejanamente, ahora, veo un niño / en una playa, mi ciudad perdida.*

El desencadenamiento de las evocaciones, a la sombra materna, prosigue sin ese motivo y abarca a otros ámbitos: el de Madrid y la vida literaria—testimonio no sin ironía es *Estuve en el Gran Café literario*—, acentuándose, con mejor o peor tino, el tono desenfadado, y despreocupado de ese cuidado verbal, al que acostumbra. Algunas instantáneas son tan recordables como ésta: *Todos los marzos, cuando llega / la luz más duradera por las tardes, / el sol más insistente, la mejilla / de la muchacha roja más, yo te dedico / un pequeño recuerdo, mío mar lejano, / de la ciudad que es solo mi cansancio. / Cior del mar, lejos de él. / Sabor del mar, lejos de él. / El faro que atraía como un pájaro.*

López Gradolí combate acertadamente su propia tendencia a la uniformidad de tono y de textura. Practica la ruptura sintáctica, prescinde, en la última parte, de mayúsculas y signos de puntuación, lo que, por otra parte, va resultando normal en los últimos tiempos. Busca desenvolverse de forma más espontánea. Resulta menos estético lo que expresa, pero más hondo y más emocionante. En suma, la realidad de una muerte ha producido un terremoto personal, que arrastra la tersura invariable y acarrea una fusión de los restos paradisiacos y lo que queda después de la pérdida. *Es nostalgia no tener la vida. Por El aire sombrío entró a bocanadas la vida en primer grado, con toda su estremeciente impureza, y no puede dudarse que sus efectos han sido poéticamente beneficiosos, como suele ser siempre enfrentarse a la verdad, aun cuando existan ahora algunas vacilaciones de estilo. El Mediterráneo de López Gradolí ahora tiene sus olas muy revultas. Olas de otoño. Presentes, porque sentir el mar estando lejos / de él es ser poeta.*

LUIS JIMENEZ MARTOS

(1) *El sabor del sol*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

(2) *El aire sombrío*. Colección Premios Literarios Ciudad de Irún. San Sebastián, 1975. 92 págs. Q15x220.

(3) *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*. Madrid, 1971.

VICENTE SABIDO: *Aria*. Colección Monográfica de la Universidad de Granada, 1975. 50 págs. Ø13,5x21Ø.

Sobre la mesa de trabajo se amontonan, crecen los libros. Y con especial celeridad, aquellos de poemas. A oleadas ven la luz. Se trata de una proliferación inabarcable. Ya hace unos días nos ha llegado un nuevo volumen. Edita la Colección Monográfica. Universidad de Granada. ¿Su autor?

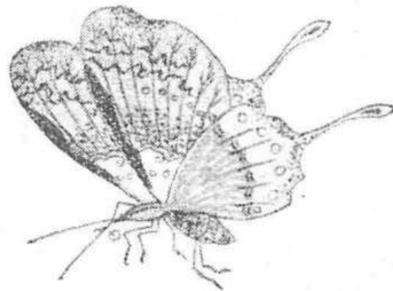
*Aguas, aguas / (extraña tranquilidad de [los profundo])
llevan mi amor como se arrastran lunas.
Viajar del alma: / agua o peñascos duros [y blancos. El espejo se hace fibra. No, no es ola: / fibra o cabellos donde rielan los astros.
Mas después, por azar, / por azar o por [juncos reunidos nacen los principios. (Corre niño solar, corre tranquilo como un [yunque, corre enemigo de las flores, corre mi principio lo incomprensible.)*

Estudiante del 5.º curso de Románicas, Vicente Sabido es un muchacho solar. Acaba de empuñar la antorcha de los veinte años; mas posee un antiguo poderío.

Cuando muere un niño muere el universo y el presente se cierra, pobre erizo abastido.

Sostén el infinito entre tus dedos. Enséñame a reír terciado el llanto.

Necesario prestar especialísima atención a cuanto escriben los jóvenes. Ahora bien: como dijo el comentarista, la juventud podrá estar en lo cierto con tal que sea realmente joven. Y este es, a nuestro entender, el caso de Vicente Sabido. Y no sólo por las raíces que consiguió explorar, sino por la pluralidad de aquellos fenómenos que intenta beber. Por otra parte, se advierte en estas composiciones, de aparente espontaneidad, la tensión, tensiones, de una tarea tenaz. Composiciones que no dejan transparentar signos de fatiga. El esfuerzo es silencioso. Variaciones se llegan a fragmentar. Evocación, evocaciones, latentes con un aire no común.



Era noche oscura y mi casa era insólita. Gritaban las mujeres la muerte de un vecino y yo sentía mis ojos por la pared grarrasados de tiempo y luces de candiles. Y eran nueve los golpes / en el reloj y encerró los campos y la noche / era oscura y la aurora perdida y mi madre / segura y eran nueve golpes.

De perfil culturalista, *Aria* se pone al amparo de citas plurilingües. Ya en la página 5, Saint-John Perse y unos versículos de «Anábasis». Luego leeremos otra de Paul Simon: «And the people bowed and procyed / to the god they made», cita que dejó huellas. En la página 34, T. S. Eliot y su «April is the cruellest month».

Porque en los patios soleados del sur de España la vida es pequeña imagen policroma, lo sublime es airecillo, reloj de oro agudo en sus agujas. (Una casita blanca un alambre descompuesto) Morir es despertar más allá del espejo.

Paisaje y puntos cardinales: en plano primerísimo, el Sur, pero un Sur con viento solano. El sol tornasolea los jarales. El sol relumbrando en las cuencas vacías de

los dioses. Y esa tierra desolada del patio. La tarde, inamovible. Ya el tiempo—siempre el tiempo—se detiene. Y la sola voz pregunta si queda alguien en este planeta. Huyeron las nieves, se apagaron las tormentas, las brumas. Se hundieron los castillos del recuerdo. Granada, visión irreal con altos barandales. (Signo que invita a la meditación: Eliot repite «irreal» en no pocas ocasiones.)

Se puede augurar en esta fragmentación de resonancias una múltiple apetencia musical. Alado y al mismo tiempo terrenal es el lenguaje.

«Quiero correr contigo las estaciones [yermas al son de la guitarra y el dolor de los [hombres. Quiero sentir la bruma atada a los jarales cuando el sol se derrama por los campos [abiertos.»

La palabra se diría que se arrebató bajo un refulgor o aria en Aleixandre.

«Píntame la tormenta del último verano. Cántame sin descanso tu canción de aves [nidas. Que observe sin reparo el delirio de los [dioses mientras mueren insectos sin avisar al [mundo.»

¿Qué sería del poeta sin un enigma que llevarse a la boca? Su ansia todo esplendorosa: hacer magia. El poeta, más intelectualizado que en ninguna otra encrucijada, ofrece, por contraste, su objeto enigmático, destello de irradiación elemental. Se siente más que desterrado, *des-cie-la-do*. Y no puede echar en olvido: toda palabra tiene que llevar en sí un conjuro.

El poeta de *Aria* mira y ve con ojos recién creados la realidad. Desea hacérsela llegar con nuevas resonancias. El poeta no se equivoca. Verdad cuando asegura que su libro constituye la fusión entre el fenómeno *pop* desde Presley a Paul Simon, con un barroquismo metafísico de raigambre anglosajona. El poeta tiene razón. No podía ni puede caer en error. Su poesía, con pujanza de luces imaginativas, es *realmente jo-ven*.

FRANCISCO SALGUEIRO

no deja, sin embargo, de asomar, impasible y tenaz, la corriente inmutable del tiempo. Como en los dos poemas, dedicados por Vicente Magaña a la memoria de su padre, tembloroso de amor y unción, pero cargados de la mis-

ma inquietud: la fugacidad de todo lo existente, que sólo el fondo religioso que se nota latir en el volumen, es capaz de salvar de algún modo.

MAA



MANUEL BENAVIDES LUCAS: *Proslogio*. Artesa, Cuadernos de Poesía. Burgos, mayo de 1975. Prólogo de Antonio L. Bouza. 62 pp. Ø13x18Ø.

El juego tipográfico, la valoración de la palabra reducida a su almendra semántica—y aun de la sílaba a su explosión fonética—, la ruptura de relaciones lógicas en el habitual entramado sintáctico, la utilización del vocablo a manera de símbolo o de simple chispazo desencadenante de ocultas sugerencias, el empleo de imágenes de contenido surrealista, imbricadas en otras de carácter estrictamente expresionista, etc., tales son los elemen-

tos que Manuel Benavides Lucas acierta a conjugar en la elaboración del contenido de este estupendo poemario. Por más que, en realidad, con ser interesante, y mucho, la fórmula expresiva arbitrada por Benavides Lucas, quizá lo sea todavía más su modo de enfrentar—al margen de las fórmulas habituales—la temática religiosa que constituye el fondo de *Proslogio*. Una religiosidad manifestada con sincero e infrecuente entusiasmo, en una lírica de excepcional hondura. De aquí, sin duda, la originalidad del volumen que comentamos.

Por primera vez—que uno sepa—una voz religiosa cristiana enlaza sus versos con las paganas grecolatinas: por primera vez—insisto: que uno sepa—la Palabra, así, con mayúscula, toma conciencia de su protagonismo creador, describiendo su trayectoria en una amplia parábola que se inicia en los bosques de Deméter y termina, cargada de unciones y temblores, en las formas sacramentales de la ortodoxia católica.

En resumen, que *Proslogio* constituye, a mi juicio, un libro «diferente», si se me autoriza el empleo del resobado tópico. Diferente no sólo en cuanto a su vehículo expresivo, sino, lo que

RAZON Y FE

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Aparece diez veces al año

Redacción y Administración:

Pablo Aranda, 3. MADRID-6

Teléfs. 262 49 30 y 262 26 76

Precios de suscripción:

España, 450 pesetas; extranjero, 540 pesetas
o su equivalente en otra moneda

es más importante, en la riqueza lírica que encierra y el mensaje de limpia religiosidad que pronuncia. El crítico se muestra en un todo de acuerdo con las manifestaciones del prologuista Antonio L. Bouza que encabezan el volumen. «Benavides... lleno de luz y de verdad, hace poesía auténtica para enseñar que el carro de la gloria no anda cubierto de más velos que las vírgenes danzarinas.»

He aquí algunos ejemplos que podrían multiplicarse si las exigencias de espacio no pusieran coto al entusiasmo del crítico:

«Rompió el niño el espejo
se refractó su imagen en añicos
hexágonos de nieve
tréboles bermellones...
la palabra hecha esquivas
los fragmentos
los arreglos se buscan mutuamente...»

O estos otros versos, entresacados del espléndido poema Cruz:

«... Picoteaba semifusas en la
partitura
de cada amanecer entre los
cascos
del primer tropel de gallos
las manzanas tuvieron
un sabor de memoria perdida
no nos quitaron la amargura
de la caza de brujas...
olía a campo lleno el aire
estrenaba monturas y laudes
porque un árbol crecía del estiércol.»

¡Ah!, olvidaba decir que Proslógio —muy merecidamente, a mi ver— fue galardonado con el primer accésit en el II Certamen de Poesía Religiosa «San Lesmes, Abad». Dato anecdótico, pero que no deja de constituir una corroboración de cuanto venimos diciendo.

MANUEL ALONSO ALCALDE

ERNESTO CARDENAL: *Poesía escogida*. Barral Editores, Barcelona, 1975; 286 páginas. Ø 12,5 x 19,5 Ø.

La evidente tensión que existe entre la obra y la vida, cuando no se reduce al desequilibrio de las fuerzas encontradas, se potencializa de una u otra parte. Los llamados malditos bucearon constantemente en el interregno de la desazón. Alcanzar el medio fue ideal clásico, pero hoy día los presupuestos perceptivos han cambiado. La sensibilidad sufre las consecuencias del seísmo que afecta, digamos, a toda la civilización, si bien, se hace más notorio en las estratificaciones de la cultura occidental, allí donde Europa plantó su semilla de una forma irracional, utilitaria o pantagruélica.

La poesía actual camina a la deriva. Y no por falta de temas, ni por carencia de auténtica fuerza creadora, sino, sencillamente, porque ése y no otro es el signo de su propio ser: la desazón, el desequilibrio, un terremoto interno provocado por la tensión externa. Todo parece predecir otra cosa.

Sin llegar a profeta, el nicaragüense Ernesto Cardenal participa en sus poemas de esta premonición. Es cierto que la poesía auguró en todo tiempo el cambio de los signos. Lo diferencial de ahora tal vez radique en el compromiso vital a ultranza. Desde esta perspectiva, nadie puede negar originalidad, autenticidad y hombría, tanto a la figura como a la obra de Ernesto Cardenal. Si a comienzos del siglo otro nicaragüense nos trajo auras frescas, ritmos renovados y exótica esencia de poema, ahora, en nuestros días, concretamente desde el año sesenta, Ernesto Cardenal, tan cosmopolita como Rubén, añade el factor revolución, mezcla de cristianismo y marxismo, al bagaje poético. Una revolución que atañe a lo interno y a lo externo, ya que la nueva definición del hombre radica en la alteridad y no en la escueta vertical del yo. El hombre es un ser social con exigencias y deberes



ineludibles ante el contorno ambiente. Un nuevo humanismo, sin duda, afincado en las mismas raíces literarias del siglo XVIII. El romanticismo vuelve por sus fueros. Resulta altamente revelador en este sentido comprobar la incidencia de la "gran cadena del ser", uno de los temas fundamentales de los románticos, en varias composiciones de Ernesto Cardenal. En la presente antología de Barral Editores podemos comprobarlo con toda evidencia al leer *Condensaciones* y visión de San José de Costa Rica.

El compromiso conduce hacia lo concreto. Y es aquí donde el poeta pierde, en parte, potencia creadora. La admiración del comienzo se torna recelo a partir de El estrecho dudoso y desconfianza poética en *Viaje a Nueva York*, donde el poeta sólo conserva de todo lo anterior el cuaderno de notas. Sin embargo, cuando roza de nuevo el manantial emotivo, es decir, cuando vuelve a la cifra de lo concreto, como en las Coplas a la suerte de Merton, regresa, complaciente, nuestra admiración hacia Ernesto Cardenal.

No cabe duda de que la vida potencializa la obra de este poeta. El sentido ecuménico de la existencia deja huellas comunitarias en el ritmo coral de sus versos.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

CLASICOS

EMILIA PARDO BAZÁN: *Un destripador de antaño y otros cuentos*. El libro de bolsillo, 576. Alianza Editorial. Madrid, 1975. 160 pp. Ø11x18Ø.

De los varios centenares de cuentos que escribió doña Emilia, José Luis López Muñoz ha espiñado el que da título a este libro y una docena más. Con buen criterio, por cierto. Porque tan parca selección basta para demostrar—si ello fuera preciso—el poder fabulador y la fuerza expresiva de esta gallega, que un día escandalizó, por así decirlo, a una crítica y una opinión mojigatas, al adentrarse en temas que entonces parecían impropios de mujer y exponerlos con crudeza o, mejor, con naturalidad (fiel, al cabo, al naturalismo francés).

Si, recientemente, la pluma privilegiada de Alvaro Cunqueiro nos ofrecía en *La otra gente* todo un desfile de tipos representativos de lo esencial gallego, no se queda atrás su ilustre paisana, pues bien gallegos son sus personajes, temas y escenarios. Realista ella, fantasioso él, lo cierto es que ambos tienen sitio cierto en nuestras letras, a pulso ganado. Obras son amores.

La pobre y frágil Minia de *Un destripador de antaño*, sacrifica-

da por la cerrazón mental y la ambición—tan misera—de sus parientes, contrasta con «La Mayorazga de Bouzas», recia y briosa, resuelta a no dejarse quitar ni hombre ni nombre. La brutalidad campesina puesta de relieve en el cuento inicial, tiene su réplica en «Las medias rojas». Y la debilidad de esa especie de Cenicienta que es Minia, así co-



mo el ensañamiento irracional de los mayores que hayan desahogo a sus malandanzas golpeando a quienes por sí no pueden valer-se, tienen también espejo en «Un duro falso», si bien aquí el pequeño Natario, cegado más por la injusticia que por el dolor, tomó la venganza por su mano. Cuento éste irregular, con esas fórmulas propias de la época («... y no podía sufrirlo, señores»... «Le encontramos volviendo al taller»...), pero con un final ceñido, rápido, magistral. «Cuesta abajo» y «Lumbrarada» son como remansos, claros, limpios, tal el amor recién descubierto de sus jóvenes protagonistas; en esa línea vemos también el que cierra la serie, «La advertencia»—con párrafos antológicos—, si bien apunte en él una chispa de picardía. La misma que pone la autora en el cazarro «Tío Terrones». Un poco más allá—ironía, cobardía, egoísmo—va en «El fondo del alma». En cambio, hay dolor y desamparo en «Náufragas»; testarudez elemental, en «El xeste»; ingenuidad—quizá sea el relato menos afortunado de la colección—, en «El baile del Querubín». «La santa de Karnar», finalmente, es buen ejemplo de unas creencias y unos procederes que, pese a haber transcurrido un siglo, siguen en pie en mu-

chos rincones de nuestra geografía.

Alianza Editorial, que ya ofreciera en estas ediciones de bolsillo dos obras capitales de doña Emilia, Los pazos de Ulloa y La madre naturaleza, acierta con esta nueva entrega, que incluso pudiera tener continuación. Echemos quizá de menos un estudio previo—no necesariamente extenso, mas sí clasificador—sobre lo que representa el cuento en la Pardo Bazán y la Pardo Bazán en el cuento ¿Cabría al frente de un segundo volumen?

CARLOS MURCIANO

JUAN DEL ENZINA. *Obras Dramáticas, I (Cancionero de 1496)*. Edición y estudio de Rosalía Gimeno. Ediciones Istmo. Madrid. Colección «Clásicos españoles», 1975. 228 páginas.

Nos llega el número tres de una colección que se inició—con el nombre de Ediciones Retorno—hace año y medio aproximadamente, y en la que se contabilizan las ediciones de *El mejor alcalde, el Rey* y *El Gran Teatro del Mundo* y en la que—según mis noticias—se preparan ediciones como *El silbo vulnerado*, de Miguel Hernández. Y ahora el tomo primero de la obra dramática de Enzina (ya dada a conocer modernamente, entre nosotros, por Humberto López Morales) en tanto—según se indica en la contraportada del volumen—se prepara el segundo tomo.

LE OFRECE

SUS NUEVAS COLECCIONES DE BOLSILLO

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego.
300 págs., 150 ptas.
- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA**. Tradujo Manuel Alvarez Ortega.
436 págs., 250 ptas.
- MARCIAL-QUEVEDO**. Preparó la edición Ana Martínez Arancón.
156 págs., 125 ptas.
- ANTOLOGIA DE COLERIDGE**. La preparó Edison Simons.
164 págs., 125 ptas.
- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA**, de Celso Emilio Ferreiro.
184 págs., 125 ptas.
- POESIA**, de Juan José Domenchina.
300 págs., 225 ptas.
- SLAIF**, de María de Francia.
284 págs., 225 ptas.
- ANTOLOGIA POETICA**, de Jules Laforgue.
268 págs., 225 ptas.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES

- HIMNOS A LA NOCHE Y ENRIQUE DE OFFERDINGEN**, de Novalis.
308 págs., 175 ptas.
- ESCRITOS FILOSOFICOS**, de Diderot.
260 págs., 150 ptas.
- EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS**, de Apolonio de Rodas.
252 págs., 150 ptas.
- ETICA**, de Espinosa (edición comentada).
396 págs., 200 ptas.
- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES Y LISISTRATA**, de Aristófanes.
368 págs., 200 ptas.
- TEMOR Y TEMBLOR**, de Sören Kierkegaard.
218 págs., 150 ptas.
- TEATRO**, de Lope de Vega.
400 págs., 200 ptas.
- LA PRODIGA**, de Pedro Antonio de Alarcón.
308 págs., 175 ptas.
- TRES COMEDIAS DE ENREDO**, de Juan Ruiz de Alarcón.
444 págs., 200 ptas.
- DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA**, de Alfonso de Valdés.
176 págs., 150 ptas.
- FACUNDO**, de Domingo Faustino Sarmiento.
378 págs., 200 ptas.
- ANTOLOGIA**, de José Martí.
432 págs., 200 ptas.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos Av. del Generalísimo, 29 Madrid, 26	LIBRERIA EXPOSICION Av. de José Antonio, 51. Madrid, 13	LIBRERIA EUGENIO D'ORS Muntaner, 221 Barcelona, 11
--	--	---

LIBRERIA ESPAÑOLA: Calle Florida, 943. Buenos Aires

El prólogo-estudio que preside la edición es casi la repetición (o sin casi) de un estudio que la doctora Rosalie Gimeno había publicado en las páginas de la revista teatral «Segismundo» (del C. S. I. C.): «Juan del Enzina: teatro del primer Cancionero, composición y significación», en el número IX, de 1973, pp. 75-140.

La presente edición está realizada sobre la edición facsímil que en 1928 publicara la Academia, bajo la dirección de Emilio Cotarelo (una benemérita figura en la labor de *desempolvar* nuestro teatro áureo) puesto que la doctora Gimeno (y nosotros con ella) considera este texto como el más fiable y el que Enzina pudo seguir muy de cerca en su composición, ya que apareció en Salamanca, en vida, por supuesto, del autor, y cuando éste aún estaba al servicio de la casa ducal de Alba. Y esta posibilidad de que Enzina superviviese las posteriores ediciones de su *Cancionero* no es tan probable como en la *princeps*. Y es que esas seis ediciones que en un período de veinte años se hicieron del *Cancionero* no es tan probable como en la *princeps*. Y es que esas seis ediciones que en un período de veinte años se hicieron del *Cancionero* y las muchas impresiones sueltas de sus *Eglogas* testimonian el indiscutible éxito de la obra de Enzina.

La doctora Gimeno observa las diferencias más ostensibles que hay entre la primera edición (1496) del *Cancionero* y las siguientes, subrayando la aparición de variantes que llevan a la creación de rimas imperfectas, alteraciones del cómputo silábico, incorrecciones de las formas dialectales o simplemente ortográficas. Y sabido es el celo que Enzina puso en la primera edición de su *Cancionero* (la que debió corregir) y en general a la perfección técnica de la obra literaria, traducida en una preocupación total por la grafía y por la integridad de las palabras, puesto que de ello dependían las sílabas. Naturalmente, de acuerdo con las normas de la colección, el texto que presenta Rosalie Gimeno está modernizado en grafías y en puntuación, manteniéndolo fiel en el resto. Precisamente, para un lector actual, cada una de las ocho *Eglogas* incluidas (las que aparecieron en la edición de 1946) va acompañada de unas veinticinco a treinta notas. (de media) explicativas del texto en sus diversas facetas, desde la nota simplemente lingüística o dialectal a la literaria, que es lo que justamente hace rica —o pobre en casos contrarios— una edición de clásicos.

Casi otro tanto puede decirse del estudio preliminar. Tras la acostumbrada —y obligada— reseña biográfica y de época para situar al autor y a su obra, Rosalie Gimeno examina la primera época —en la diacronía de creación literaria— de Juan del Enzina que es en la que se ubica este *Cancionero* de 1496, examinado, sólo de pasada, el teatro renacentista que se abre camino y su incidencia sobre nuestro autor, señalando, entre otros puntos, como «la introducción de la teoría de la fama en una concepción armónica de la vida representada en Enzina un paso más hacia el Renacimiento».

Pero lo más destacado de este ensayo introductorio sea tal vez —desde una óptica claramente estructuralista— la organización del *Cancionero*, que revela una

estructuración en tríptico, en armoniosidad de partes ya renacentista, y la significación de que tal organización connota, dedicando un acertado párrafo a cada una de las cinco partes que la doctora Gimeno distingue en la obra de Enzina.

En cuanto al estudio concreto de las *Eglogas* escénicas editadas, Rosalie Gimeno sigue el índice tradicional de analizar los temas usados, la utilización del tiempo



y del espacio, subrayando el doble eje tempo-espacial en el que Enzina construye su teatro: el momento del nacimiento de Cristo y el de los Duques de Alba, su momento coetáneo. Doble eje que tiene su repercusión en los *dramatis personae* según la distinción que hace Rosalie Gimeno, separando *personajes*, «los que evolucionan, los que van de un lugar inferior a otro superior... los que enseñan el camino hacia la plenitud de vivir en el tiempo y en la eternidad» (pág. 49) de *figuras*, «seres divinos y humanos o personificaciones...», Cristo, los Duques y el Amor» (pág. 50).

Así pues, con palabras conclusivas de la autora, «el teatro del primer *Cancionero* presenta la vida del hombre dibujada armónicamente mediante dos líneas paralelas: la religiosa y la profana. Enzina, a finales del XV, consustanciado con la «idea de la fama» que tan bien ha estudiado para nuestra literatura María Rosa Lida, estudia al ser humano y cristiano, en su doble eje de temporalidad y eternidad, pero sin oponerlas en conflicto, sino armonizándolas. Si hay alguna dialéctica, alguna oposición, es de índole sociológica entre el caballero y el pastor, entre la Corte y la aldea (otro *topoi* renacentista que en Guevara, por citar al más conocido, alcanza carta literaria de naturaleza).

Acabemos diciendo que la bibliografía sobre Enzina que Rosalie Gimeno adjunta es bastante abundante y completa, lo cual viene a ser un mérito más para esta edición verdaderamente recomendable. Y para contribuir a ello vaya esta otra ficha que falta en la lista de la doctora Gimeno: «Juan del Enzina and Renaissance Lyric Poetry», de Royston O. Jones, en «Studia Ibérica» (*Festschrift für Hans Flasche*) Francke Verlag Bern Und München, 1973, págs. 307-318.

GREGORIO TORRES NEBRERA

Pedro Bosch-Gimpera

Prehistoria de Europa



COLEGIO UNIVERSITARIO EDICIONES ISTMO

PEDRO BOSCH-GIMPERA: *Prehistoria de Europa*. Colegio Universitario de Ediciones Istmo. Madrid, 1975, 1.010 pp. Ø15,6 × 21,4Ø.

En una muy esmerada edición (que de «libro de bolsillo» sólo tiene el formato, pues es todo un volumen que supera el millar de páginas), cuya compaginación e ilustración iconográfica ha corrido a cargo del profesor Gómez-Tabanera, se nos presenta esta obra última del clarividente y afanoso investigador y maestro de prehistoriadores, doctor don Pedro Bosch-Gimpera—quien, con Obermaier, fue, antes del 36, uno de los pilares de esta ciencia—, que mereció justamente el Premio Internacional «Fray Bernardino de Sahagún», 1975, del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Si es indudable que el perfil espiritual de Europa no coincide con el geográfico al que se refiere esencialmente este libro, parece evidente que su título primitivo original «Las raíces de Europa» corresponde bien a su contenido, pues no podemos ignorar que gracias a la Prehistoria—con su estudio de las épocas más remotas—hemos podido resucitar el pasado de pueblos que apenas habían dejado tras de sí el rastro escrito—discutible o interesado—del «documento», y con el minucioso análisis y comparación de los restos materiales ha ido constiuyendo un sistema de hechos que hoy podemos incorporar a la Historia general, ofreciéndonos no sólo una visión interesantísima y sugeridora de la cultura primitiva de la Humanidad, sino permitiéndonos reconstituir a menudo los orígenes y movimientos de las grandes familias a las que se deben las civilizaciones antiguas y de las que muchas instituciones sólo se explican acudiendo a sus raíces prehistóricas.

El autor, de dilatado magisterio en España y América—amén de haber profesado en universidades inglesas y americanas—pretende dejarnos en este volumen un resumen de sus prolíficas enseñanzas y con admirable claridad expositiva, que pueda servir para que se pueda recoger en esta «Prehistoria de Europa» el legado de sus incansables lecciones y entusiasmos docentes, que junto a su calidad bondadosa humana, le merecieron en vida, entre otros, el «Homenaje»

que le consagró en 1963 la Universidad Autónoma de México, el que le ha tributado tras su fallecimiento el Instituto de Prehistoria de la Universidad de Barcelona—en cuyas aulas, de las que fue rector, ha dejado tan fecunda siempre de vocaciones ilusionadas—o el número necrológico singular que le dedicó la revista «Destino».

El libro que comentamos incluye en sus XLVI capítulos, Prehistoria y Protohistoria, es decir, la vida de los pueblos donde la escasez o imprecisión de los documentos escritos conservados requieren una más fundamental apelación a la Arqueología, la Paleontología o la Etnografía para rehacer su posible pretérito, criterio sostenido por no pocos especialistas, como nuestro notable investigador, profesor Antonio Beltrán, catedrático de la Universidad de Zaragoza. Se recopilan en él un verdadero resumen de los notorios trabajos de investigación del doctor Bosch-Gimpera—recordemos que sus libros y monografías publicados en ambas orillas del Atlántico pasan del centenar—en la fecunda labor docente que definió su octogenaria existencia, tal vez con la disculpable falta de actualización de algunos datos y teorías que expone, por involuntaria falta de contacto personal con los resultados obtenidos en la parte del mundo que trata en una ciencia tan nueva y tan dinámi-

ca como lo es hoy la Prehistoria, que al mismo tiempo que nos va alejando los albores de la historia humana, se rectifica incesantemente al calor de sus nuevos descubrimientos o hallazgos—rememoremos los interesantísimos que ha puesto de manifiesto la indagación en África—que hasta tienen entre nosotros el frecuente eco, no siempre muy cuidado, de los medios de difusión social. Así ponen en evidencia esta preocupación constante y jamás abandonada por «estar al día» (aunque, como hemos indicado antes, no siempre conseguida) la muy amplia bibliografía—las 150 páginas finales a doble columna que, con la referida colaboración del doctor Gómez-Tabanera, remata el texto.

La fibra humana que atesoraba Bosch Gimpera, que alguien definió como hombre «firme, claro y seguro», se pone de manifiesto en la cita que nos trae Carlos Rojas de su respuesta a los medios hostiles británicos en el otoño del 36 ante las barbaridades cometidas en los primeros tiempos de la guerra civil en Cataluña: «Pueden estar ustedes seguros que de las iglesias quemadas en Barcelona, quedarán más restos que de la catedral de Saint Andrews, abrasada por la Reforma» o la evocación al regicidio inglés con Carlos I, ante los espavientos del Reino Unido por los excesos de la Revolución Francesa. Tal vez muchas de las

pasiones políticas e ideológicas que zarandearon su espíritu en los años 30, se apaciguaron y enderezaron con su largo destierro de la patria, y quizá con este libro—editado póstumamente—haya deseado su alma provocar un reencuentro con discípulos y compatriotas, siempre deseosos de ver una cabal identificación entre su excepcional talento humano y su ejemplar e insobornable vocación científica y de magisterio, con las decantaciones que el tiempo y la distancia llevan a todo exceso o equivocación obstinados.

NL

RODRIGO CORDERO: *Moisés Vicenzi*. Editorial Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte. San José de Costa Rica, 1975. Páginas 308. Ø18 × 10,5Ø.

La figura de Moisés Vicenzi es harto conocida en Costa Rica. Nació este prócer en Tres Ríos, provincia de Cartago, en 1895 y consiguió el Premio Nacional de Literatura en el año 1962. Rodrigo Cordero, licenciado en Filosofía y Letras, trata con este libro de llevar el recuerdo de este gran humanista costarricense a la mente de sus compatriotas.

Moisés Vicenzi, fue un escritor sumamente prolífero, más de cuarenta libros muestran su enorme fecundidad. Pionero de la filosofía en su país, ha sido mirado con profundo respeto por sus coetáneos. Vicenzi apoyó su filosofía, principalmente en el sistema filosófico de Nietzsche.

En el escritor latino-americano,



CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *Veinticinco mujeres a través de sus cartas*. Editorial Almena. Madrid, 1975. 228 pp. Ø15 × 21,5Ø.

Carmen Bravo-Villasante, especialista en literatura infantil, ha encontrado en la biografía el camino más idóneo para aplicar los estudios que va realizando sobre diversas personalidades de la vida literaria. Bettina Brentano, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Pérez Galdós, Heinrich von Kleist, Juan Valera y Hoffman son figuras en las que ha profundizado y de las que ha aportado novedades interesantes. Ahora, en este libro que comentamos, sintetiza la vida de veinticinco mujeres a través del análisis de sus cartas. La autora afirma que «ama apasionadamente las cartas y que desde las más distintas partes del mundo ha escrito cartas y recibido cartas sorprendentes».

La carta privada puede hacer aportaciones muy valiosas al conocimiento psicológico de una determinada persona. Suele reflejar el pensamiento más íntimo y directo, reflexiones nada circunstanciales, preguntas, confidencias, pruebas a la confianza puesta en un amigo. Así como la obra de arte en numerosas ocasiones tiene mucho de autobiografía y de testimonio de las inquietudes y obsesiones de la época, la carta es un reflejo inmediato del yo, una fuente donde indagar lo decisivo de ciertas relaciones interpersonales, la evolución de unas ideas, sentimientos y deseos dichos a media voz, como en una confesión del autor consigo mismo, pero con el enriquecimiento de ese especial acento que adquieren las palabras en la comunicación.

Carmen Bravo-Villasante ha seleccionado veinticinco mujeres de variadas épocas y clases sociales para su nueva indagación en la conciencia de gentes que nos han precedido y han dejado su marca en la historia por una u otra razón. La elección no puede ser más significativa: Santa Catalina de Siena, Isabel la Católica, Isabel de Guevara, Vittoria Colonna, Cristina de Suecia, Santa Teresa, Lady Montagu, Madame de Sévigné, Ninón de Lenclos, Madame D. Epinay, Mariana Alcoforado, Dorothy Osborne, Bettina Brentano, Carolina Schelling, Madame de Staël, Elisabeth Barret, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Rahel Varnhagen, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Pardo Bazán, Rosalía de Castro, Edith Sitwell y Virginia Woolf. Son siete españolas y dieciocho extranjeras y entre ellas las hay santas, reinas, cortesanas, monjas, escritoras.

Fragmentos de sus conversaciones más intensas son desmenuzados aquí por Carmen Bravo-Villasante, quien trata de encontrar unas constantes femeninas a través de la historia. Su conclusión es que «ninguna de estas mujeres que escribieron cartas fueron tibias, siempre apasionadísimas. Por el amor de los hombres, por el amor divino, por la sabiduría, por la ambición, por la belleza y hasta apasionadas curiosas».

M. C. DE C.

casi siempre se reitera la trinidad Ciencia-Arte-Filosofía. Resume Vicenzi el criterio del Arte, en una serie de normas que serán principio para todos sus estudios posteriores. Para que podamos entrar en la problemática del costarricense, baste decir que para él, toda la estética tiene que dar por resuelto el problema del devenir y de la eternidad; opone a estos principios el arte contemporáneo, del que dice que éste cultiva un narcisismo que anula toda visión del universo. La crítica artística debe partir de la perennidad. Y afirma de manera particularísima que no se puede dominar la estética sin ajustarla al resto de las conexiones filosóficas.

En el mucho hacer de Vicenzi, nos encontramos con su crítica político-cultural de transcurso demagógico, donde se impone un relativismo especial en la que se aunan ciencia y política. Crítica al «hombre máquina» y le acusa de no tener imaginación porque nunca la ha cultivado. La Negociación del humanismo se da realmente en este individuo a quien considera como «malicioso», «suspicious», «desleal», «impostor», «falsificador», «hipócrita». El «hombre máquina» es un ser entregado totalmente a la servidumbre materialista. Por desgracia este hombre circunscribe sus actividades a la consecución de las formas concre-

tas de la subsistencia. Vicenzi, en la Literatura aporta cinco novelas, y como no puede prescindir de su formación y pensamiento filosófico, cuatro de ellas están matizadas por tal influjo, de tal manera que podemos decir, que el género se llega a perder al confundirse con el ensayo: Las cuatro novelas son *Atlante*, *Pierre de Nonval*, *La señorita Rodiet* y *Elvira*.

La quinta novela, y que entra dentro de la Antología que Rodrigo Cordero nos presenta en este libro, se titula *La Rosalía*. *La Rosalía* está de lleno en la picaresca de los gitanos, y aunque escrita de forma arcaica, es la única que se enmarca en el género propiamente de la novela.

Después de la explicación de cómo era y cómo escribía Moisés Vicenzi, el presentador, aporta dos serios comentarios debidos a las plumas de Constantino Lascaaris y de Abelardo Bonilla.

De inmediato su biógrafo, nos muestra una Breve Antología del escritor costarricense, donde figuran obras filosóficas como «La Crítica y el caso Nietzsche». Aquí se nos afirma que no existen ideas frías en tal filósofo, tampoco sentimientos vacíos, ni deseos inexplicables o carentes de masculina belleza. La frase mejor conseguida por Vicenzi, es la que

dice que el filósofo alemán escribía con las mandíbulas apretadas.

En cuanto al aspecto político, Cordero en esta Antología, aporta el Mensaje a los jóvenes yanquis, que es una llamada al pueblo norteamericano, para que se estrechen lazos económicos y políticos con los hombres de América del Sur.

Por último en dicha antología, Rodrigo Cordero, sitúa la única novela de verdad que tiene Vicenzi. Es la novela picaresca, de la que anteriormente ya hemos hablado, *La Rosalía*, muy sustanciosa en cuanto a reacciones, en cuanto a amores, engaños y sucesos, y donde el gitanismo impera, y la gracia abunda, pese a que en ocasiones dicha novela nos resulte bastante pesada. En esta órbita, los gitanos, aunque ladrones, son generosos, y al final todo termina como las cosas buenas debieran acabar, es decir con la felicidad de todos y con más bodas de las que debiera haber.

Para terminar, debemos decir, que Rodrigo Cordero ha conseguido en este libro más que dar a conocer la metodología filosófica de Moisés Vicenzi, realizar una aportación, con muy buen juicio, de lo mejor antológicamente que posee este polígrafo que nació y murió en Costa Rica.

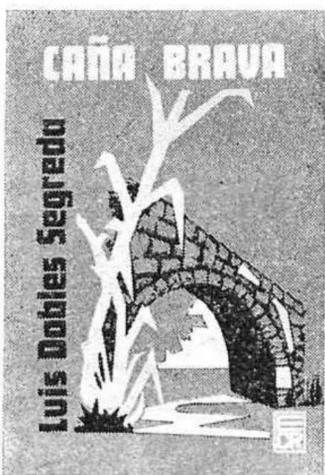
JLB

MANUEL MARÍA MESEGUER: *Dieciséis personajes palmo a palmo*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1975. 155 pp. Ø12x20Ø.

Meseguer, un joven periodista que conoce bien su oficio, después de una serie de entrevistas con personas muy conocidas, lanza al mundo de las letras este libro. Manuel María Meseguer ha conseguido a través de la charla profunda, llevando la conversación al campo del interés público, un premio: el Premio Manuel del Arco 1975.

El periodista nos presenta a Abelardo Algora con gran sentido psicológico y mostrándonos a un hombre orgulloso de su modesto origen, profundamente político en sus manifestaciones, y sin género de dudas lleno de gran bondad. Con garbo y dinamismo, lleva a don Abelardo a que nos hable de su A. C. N. P. tan querida de su realización, de su sentido, de los proyectos de esta asociación católica. Y aunque no se aprecie bien las diferencias entre el A. C. N. P. y el Opus Dei, si es interesante la contestación escueta de Algora diciéndole a Meseguer que, aunque ambas organizaciones se encuentran en parcelas distintas, las dos se hallan situadas y están al servicio de la Iglesia. A Ricardo de la Cierva nos lo muestra como historiador periodista; una de las

otros libros



LUIS DOBLES SEGREDA: *Caña brava*. Editorial Costa Rica. San José, 1975; 100 págs.

Surge en este libro, al través de una serie de relatos, la Heredia de comienzos de siglo, ciudad entre colonial y republicana, de viejas tradiciones e intensa vida espiritual, que fue por sí sola capaz de crear dentro de nuestras letras una corriente «hereditaria», pintoresca, poética y nostálgica, entre cuyos cultivadores se cuentan junto al autor del presente libro, Carlos Luis Sáenz, Víctor Manuel Elizondo y Fabián Dobles. *Caña brava* se destaca con relieves propios entre los libros heredados, por girar totalmente en torno a un aspecto de Heredia: el río Pirro, que la bordea por el sureste. Es un canto al río, a su historia y a su condi-

ción de escenario de juegos y travesuras infantiles. Hay aquí recuerdos de infancia revestidos de la poética ternura que caracteriza toda la obra de su autor.

*
EDUARDO LIZANO FAIT: *Cambio social en Costa Rica*. Editorial Costa Rica. San José, 1975; 350 págs.

En esta recopilación de ensayos, Eduardo Lizano aborda tres temas principales: la política nacional, la agricultura y la integración centroamericana. Los tres se enfocan desde el punto de vista del cambio social y del desarrollo económico del país en la última década. A la vez, el autor incorpora el análisis de los aportes teóricos que más recientemente se han hecho en la literatura de los diferentes tópicos que trata en su obra.

*
EVA HUNTER: *Soledad y angustia*. BUC. Barcelona, 1975; 344 págs.

Desde *La jugla de pizarra*, *No desearás la mujer de tu prójimo*, *Los jóvenes salvajes*, Eva Hunter ha centrado lo mejor de su obra en un análisis implacable de la sociedad americana, de sus mitos fugaces, de sus frustra-

ciones colectivas. Dentro de esta línea de denuncia, presenta Eva Hunter en *Soledad y angustia* el caso de un hombre que ha perdido la memoria y se ve obligado a vivir, desde los niveles del absurdo, en una ciudad que lo rechaza. Hunter va creando un clima que presagia la tragedia. El drama existencial de un hombre desarraigado, obligado a plantearse obsesivamente el problema de su personalidad real, alcanza en *Soledad y angustia* las dimensiones de un grito desgarrador. Prospección en los niveles más ocultos de una personalidad en trance de aniquilación total, exposición despiadada de la crisis más dramática que pueda vivir un hombre —la ignorancia de sí mismo—, *Soledad y angustia* encierra también un planteamiento polémico de las formas críticas de la vida americana.

*
DAPHNE DU MAURIER Y SIR ARTHUR QUILLERCOUCH: *Los amantes malditos*. BUC. Barcelona, 1975; 291 págs.

La genial autora de *Rebeca*, en colaboración con sir Arthur Quiller-Couch, plantea en esta novela un drama de profundas raíces literarias y humanas: el del amor sin salida, el amor que no halla apoyo en la ley, el amor adúltero. Desde Tristán e Isolda, los elementos básicos del dra-

ma no han cambiado. Han variado, contrariamente, las circunstancias históricas, el nivel de permisibilidad social, la calificación penal de una situación que puede ir desde la aventura circunstancial al drama inexorable, desde el juego sexual a la pasión arrebatadora y aniquiladora. Los autores sitúan la acción de *Los amantes malditos* en el siglo XIX, en plena época romántica, cuando la libertad de amar se plantea como reivindicación con una insistencia apasionada, pero los elementos esenciales del relato son válidos para cualquier época.

*
IVÁN BUNIN: *Cuando la vida empieza*. BUC. Barcelona, 1975; 366 páginas.

Iván Bunin. Premio Nobel 1933. Figura destacada de la narrativa rusa del exilio y miembro del grupo «Zsasin», en el que formó también Gorki en la etapa inmediatamente anterior a la Revolución, traza en *Cuando la vida empieza* un amplio cuadro de la vida rusa a finales del siglo XIX. Alexis Arseniev, contrafigura del propio Bunin, narra sus recuerdos de infancia y adolescencia sobre el fondo de un Imperio que se desmorona. Apoyada en un culto apasionado a la tradición rusa —la de las grandes familias de la nobleza rural, a la que el mismo Bunin per-

tenecía— y escrita desde la nostalgia del exilio, *Cuando la vida empieza* es la revelación melancólica y punzante de un alma de adolescente, captada con la minucia psicológica de la narrativa realista rusa y con la consciencia dolorida de un escritor genial que vive el irremediable ocaso de su mundo.

*
KARL MARX Y FRIEDRICH ENGELS: *Cartas sobre las ciencias de la naturaleza y las matemáticas*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1975; 177 págs.

En el período comprendido entre 1850 y 1880, la correspondencia de Marx-Engels recoge su ininterrumpido interés por las ciencias de la naturaleza y las matemáticas. Marx y Engels, durante todos estos años, no dejan de prestar puntual atención a los nuevos descubrimientos que se producen en los diversos ámbitos científicos.

*
EDWARD STEWART: *¡Han disparado contra la hija del Presidente!* Los libros de La Frontera. Barcelona, 1975; 377 págs.

El presidente de los Estados Unidos de América visita su ciudad natal para depositar una corona en la tumba de

más explosivas mezclas que pueden darse en una personalidad pública. A Pilar Díaz Peñalver la presenta como parte integrante de su despacho, un despacho con un gran Cristo Crucificado que duele con el rostro hacia el techo. Abajo, la rejilla de las sillas evocan, sin saber uno muy bien por qué, los templetos de los confesionarios. La posición de esta mujer es clara. «En nuestra organización no hay derechas ni izquierdas, no debe haberlas. No las hay.»

Con Galo Plaza se plantea la problemática de tipo político internacional y se vislumbra la creación de un Mercado Común Hispanoamericano.

La entrevista de doña Blanca, viuda de Miguel Angel Asturias, tuvo lugar mientras su esposo se hallaba en la capilla ardiente de la Clínica de la Concepción. La pregunta que el periodista le hace, pese a su simplicidad, tiene hondas raíces. La señora le responde: «Los indios rezarán el rosario en la plaza de sus aldeas y llorarán todos, porque se ha muerto su segundo Gran Jefe Maya»... Luego se pasará al tema obligado; al éxito de Miguel Angel Asturias, con su Señor Presidente, la obra que le dio indiscutible fama.

Miguel Delibes, cuya charla se publicó diez días después de la muerte de su esposa Angeles, ha-

bla con muchísima humanidad del mundo de los niños.

Adolfo Marsillach, a decir de Meseguer, es el individuo que puede pensar y hacer pensar a las gentes sin que resulte aburrido. Consedira al polifacético actor, tímido y agarrotado. Observa que la habitación donde recibe es casi una proyección de su «ego». Existe un sentimiento perceptible de narcisismo y vanidad. Se habla de cosas y surge de manera brillante la originalidad siempre presente en el gran artista.

Buero Vallejo plantea la extraña temática de la condición humana ante la limitación del espacio y del tiempo.

A Jorge de Oteiza nos lo encaja tan molesto en la agresión como tierno en el reconocimiento, lleno de vitalidad y repleto de confusiónismo en el hacer y en sus formas de expresión.

Paloma Picasso, la hija del famosísimo pintor malagueño, relata la vida veleidosa de su padre.

Gregorio Prieto, rodeado de recuerdos, de arcángeles, de figurillas de barro ibicenco, de lienzos poco manchados, de pinceles viejos, nos habla de Milton, de Lorca, de Cernuda, del «pop-art», todo ello muy rápidamente, casi en continuo garabato.

Revello de Toro, pintor de figuras señeras y cantor de pinceladas cuando enmarca la belleza tranquila de la mujer, no desea,

según se desprende de su conversación, que el espíritu resida en lo inmaterial, sino en las genuinas formas del cuerpo.

Vicente Escribá, barroco y mediterráneo, hacedor de cine y recolector de premios, nos relata sus fracasos, sus éxitos, su cine, todo ello de forma viva y locuaz.

La Lola Flores, genio y raza, vanidad y orgullo, con sus verdades y sus mentiras, fortaleza de bronce, nos cuenta cosas de su vida, de sus amores, de sus películas, de las gentes importantes.

Massiel, poder y personalidad, habla de su separación matrimonial, de sus triunfos y de lo que por «ahí» se dice.

Al final, en pincelada corta, Sofía Loren; sin nada que decirnos y destruyendo un poco este conjunto e entrevistas, que aportan al lector la personalidad de cada uno de los individuos que Manuel Maria Meseguer nos presenta en este bien realizado libro.

JLB

STEWART STEVEN: *Operación Splinter Factor*. Editorial Noguer. Col. El Documento Vivo. Barcelona, 1975. 236 págs. Ø14,7 x 22Ø.

Estimo que no está debidamente valorado, como género literario, el libro-reportaje en nuestro país.

Suele hablarse mucho de él y circular también mucho, pero en el fondo se le subestima. Naturalmente, en la elaboración de este criterio ha colaborado la publicación de no pocos libros mediocres y truculentos; libros procedentes del reporterismo sensacionalista, sin escrúpulos. Sin embargo, a este género le debemos obras de gran importancia histórica y documental, sin las cuales no se hubiesen esclarecido ante la masa determinados acontecimientos del pasado y del presente. Una de estas obras, sin lugar a dudas, es la que nos ofrece Stewart Steven, periodista inglés, actual subdirector del *Daily Mail*.

Stewart Steven es un experimentado profesional. Ha sido corresponsal diplomático en varios países y conoce a fondo la materia sobre la que trata su libro, el cual le ha llevado dos años de intenso trabajo. Ha tenido que realizar numerosos viajes, hacer muchas entrevistas, manejar una enorme bibliografía y conversar con gentes poco propicias al diálogo. Las cuestiones de índole político, cuando están por medio las grandes potencias y el espionaje, hacen que la gente se niegue a colaborar. Más cuando saben que sus declaraciones serán recogidas en libro. Pero Steven ha conseguido un brillante trabajo.

Edward STEWART

¡HAN DISPARADO CONTRA LA HIJA DEL PRESIDENTE!



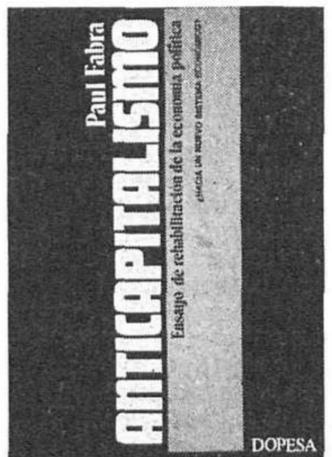
sus padres. Le acompañan su esposa y su hija. Es un día cálido de junio. Mientras la banda toca un himno, el presidente se inclina sobre la tumba. Una detonación resuena en el aire. Segundos después, la hija del presidente se desploma junto a su padre. Quién ha disparado contra la hija del presidente y por qué es la cuestión que se plantea en esta novela de intriga, que es una alucinante fábula megapolítica que revela todo un trasfondo que se mueve por entre las altas esferas de un gobierno. Construida y dialogada con suma habilidad y peculiar sentido de la ironía, ésta es una ficción que posee una inquietante realidad.

Edward Stewart, estudiante de música en la Universidad de Harvard, fue uno de los redactores del popular y cáustico *Hardvard Lampoon*. Posteriormente ha com-

puesto música en París, enseñando inglés en Helsinki y colaborado con un editor de Nueva York y un productor cinematográfico. Ha escrito *Rock Rude*, *Heads* y *Orpheus on Top*. *¡Han disparado contra la hija del Presidente!* es su primera —y francamente afortunada— incursión por la literatura de intriga.

PAUL FABRA: *Anticapitalismo*. Dopesa. Barcelona, 1975; 371 págs.

«Los remedios administrados aparecen hoy, cada vez más, como lo que son: como drogas de las que se hubiese abusado. El cuerpo económico las está rechazando, despertándose a la consciencia de que las verdaderas fuentes de su actividad se hallan en otro lugar y, por ello, el postulado que sirve de base a la doctrina enseñada oficialmente, bajo el nombre



de ciencia económica en las universidades de Occidente, así como a la "política económica" de los gobiernos (postulado que afirma que el consumo es el motor del crecimiento, del pleno empleo, etc.) se hunde bajo el peso de los acontecimientos incluso antes de que los teóricos hayan podido hacerle justicia. La sociedad se libera de su modelo, que le reflejaba una imagen abstracta de sus taras.»

THIERRY DE MONTBRIAL: *El desorden económico mundial*. Dopesa. Barcelona, 1975; 161 páginas.

Aquello de que «no hay mal que por bien no venga» es una verdad trivial pero esencial. Si



somos capaces de restaurar el sistema monetario internacional, si las naciones industrializadas pueden volver a

poner orden en sus asuntos, si puede instaurarse un diálogo entre ellas y las naciones del tercer mundo o del cuarto para definir las modalidades de una política renovada de cooperación, el balance habrá sido, sin duda, positivo. Pero no puede excluirse que la historia sea diferente, que se produzca una recesión, que algunos regímenes políticos se hundan, que el talante revolucionario del tercer mundo engendre nuevos excesos. En la hipótesis, la experiencia pasada, desde la gran depresión hasta la Segunda Guerra Mundial, pasando por el auge de los fascismos, nos daría pie para ser pesimistas.

MANUEL TOMÁS RAZ: *Prehistoria del automóvil*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1975; 160 páginas.

Parte sustancial de este libro suscitó ya un vivo interés desde las páginas de ABC y su autor ha tocado en el mismo diario y en otras publicaciones periódicas temas altamente polémicos relativos al fenómeno automovilístico.

En esta *Prehistoria del automóvil*, Manuel Tomás Raz nos hace espectadores de un acontecer tan singular como el nacimiento del automóvil, en un tono sugestivamente periodístico y deteniendo su apasionante

relato allí donde poco más o menos comienzan casi todas las «historias del automóvil» publicadas hasta la fecha.

JUAN PEDRO CARTIER Y MITSU NASLEDNIKOV: *El mundo de los hippies*. Desclee de Brouwer. Bilbao, 1974; 255 páginas.

Juan Pedro Cartier y Mitsu Naslednikov han asistido, en Los Angeles y en San Francisco, a los comienzos de la aventura hippie y desde entonces no han dejado de seguir sus metamorfosis, desde la concentración en los ghettos urbanos hasta la explosión en los «municipios» rurales.

De extremo a extremo de los Estados Unidos han vivido en toda clase de «municipios»; en aquellos en que nada se hace y en otros en que lo que se hace es drogarse; en los que se pasa el tiempo rezando, meditando y ayunando, y en los que se cultiva la tierra, se hace teatro, o se comparte la vida de los indios. En aquellos en que se vive por parejas y en otros en que se prefieren los matrimonios de grupo, en que todos se pertenecen a todos, y viven y duermen veinte o treinta en un mismo local.

Juan Pedro Cartier y Mitsu Naslednikov son periodistas: están acostumbrados a buscar y

¿Qué fue la Operación Spinter Factor? Para quienes ignoren en qué consistió, digamos que se trató de un gigantesco plan organizado y dirigido por Allen W. Dulles, uno de los principales cerebros de la CIA, más tarde su director, con la finalidad de fomentar la distensión entre Rusia y sus países satélites, para acercarlos a Occidente. En lo que la operación tuvo de planteamiento policiaco, de coordinación detectivesca, hay que considerarla de extraordinaria precisión. Dulles, como queda dicho, fue su cerebro, su alma. En lo que se refiere a su principal colaborador, al hombre clave que le movió el tinglado, este fue el polaco Josef Swiatlo, un doble agente de enorme inteligencia y sangre fría. Pero la operación no consiguió fines y sí causó estragos políticos y humanos. Murió mucha gente inocente. Otros fueron brutalmente torturados. Toda una generación esperanzada cayó en el mayor sopor y decepción.

No voy a contar con pelos y señales el argumento del libro, como es lógico. Si quiero hacer hincapié en que, al final, Dulles no sólo no vio cumplirse los objetivos que persiguió, sino que la operación produjo resultados contraproducentes para su causa. Steven lo narra con precisión en las páginas finales del libro. Viene a decir que la operación, lejos

de disminuir, aumentó el dominio soviético en los países de su área, fortaleció la autoridad de los stalinianos, incrementó el temor y las suspicacias con que los rusos contemplaban a las potencias occidentales y contribuyó a que se impusiera a las naciones de la Europa oriental una especie de «status» colonialista que hubiera podido ser evitado. Después pasa a expresarse con mayor dureza: «Políticamente contraproducente, innecesariamente cruel, la Operación Splinter Factor formó parte de aquel triste período. Constituye una fea mancha en el honor y la integridad de los Estados Unidos y debe considerarse como uno de los más oscuros capítulos de la historia de la diplomacia y el espionaje de Norteamérica».

Libro-reportaje, libro-documento, o como queramos llamarlo, *Operación Splinter Factor* es un relato que nos hace pensar en cómo las grandes organizaciones del tipo de la CIA o el SIS manejan los resortes de la política internacional, constituyendo, en cierto modo—como indica Steven—estados dentro del Estado. Es éste un libro lleno de interés, escrito con lenguaje sencillo y a la vez cuidado. El autor emplea una normativa de engranaje, ajustando episodios y descubriendo la verdadera identidad de los protagonistas de la susodicha

operación. A través de este admirable documento quedamos informados de actitudes y peripecias, acaecidas hace un par de décadas, las cuales han configurado en lo fundamental la historia universal de nuestra época. Un libro que se lee con creciente interés y que al final nos llena de asombro y de tristeza.

JLM

TUÑÓN DE LARA Y OTROS: *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*. Edicusa. Madrid, 1975. 290 pp. Ø15x21Ø.

Cuando Ortega afirma que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia, todavía no era evidente el interés—de los estudiosos y del gran público—por el segmento último (de acuerdo con las divisiones didácticas al uso) de la narración del pasado. Con razón declara el profesor Llover Zamora en su preciso e iluminador trabajo sobre la historiografía española contemporánea—que es la primera de las monografías de los «Doce estudios» que componen el excelente libro, también por él dirigido, *El siglo XIX en España (Planeta, 1974)*—, que el interés por conocer a fondo—sin pruritos maniqueos, evitando, como Vicens Vives prevenía, la «belligerancia frente a la Historia» (sólo propia

de políticos o santos)—los siglos XIX y XX es una de las características más notables de la historiografía actual a escala mundial, fenómeno en el que han intervenido varios factores y sobre todo el muy humano de tratar de explicarse los antecedentes más próximos de nuestra existencia actual, no para enmendarlos, sino para comprenderlos en su totalidad, como lo requiere la vigente visión «total» de la Historia.

En tal propósito cumple destacar la labor que, tenaz y concienzudamente, viene llevando a cabo el profesor español de la Universidad de Pau Manuel Tuñón de Lara, quien, aparte de consagrar al estudio de nuestro ochocentismo varios libros—que son manantial de frecuente consulta por nuestros universitarios dedicados a esta parcela del saber histórico—, es el alma y motor del «Centro de Investigaciones Hispánicas» de dicha Universidad, desde el que alienta y organiza «Coloquios» o encuentros, principalmente hispano-franceses, provocando verdadera labor—generosa y estimulante—de trabajo de equipo. Fruto de ella son las páginas de este libro, que corresponden a las tareas desarrolladas en el «V Coloquio de Pau», reunido en dicha población gala el 12 y 13 de abril del año pasado, concebido como el examen desde

ver, tienen el acierto de describir y de hacer reflexionar, como lo demuestran en *El mundo de los hippies*.

*

JUAN CANTO RUBIO: *Giotto y la secularización*. Alicante, 1975; 105 páginas.

En el preámbulo del presente libro se intercala este comentario: «Anhela nuestra investigación rastrear los rasgos de secularización en los siglos XIII y XIV para descubrir la actualidad de un Giotto convertido en progenitor de la pintura secularizada y a la vez cualificado



ciudadano de nuestra época por simbiosis ideológica. La elección de Giotto di Bondone puede producir la interrogante ¿por qué?; a la demanda respondemos por ser cimero representante de la Baja Edad Media. Abrigamos la in-

tención de abrir cauces a una interpretación del Arte iluminada por la secularización. Tenemos la impresión de que la estampa ofrecida del florentino no es exhaustiva, pues todavía pueden pulirse aristas ennoblecidas por el silencio.»

JULIO FLORES: *Geografía poética de Valparaíso*. Valparaíso, 1974; 72 páginas.

Andrés Sabella dice en el prólogo que precede a este libro: «... Julio Flores, marino y poeta, no debía, por esta doble fuerza de sangre, eximirse de tan noble tarea: cantarlo, celebrar al fascinante Valparaíso, en cuya rada se decidió a echar el ancla



del «Bettina» para continuar navegando sueños, sorteando temporales del verbo, más peligrosos que los del mar bravío. Hijo de pesca-

dor, hijo sentimental, de Rapa-nui, hijo abnegado de la tinta de imprenta, Julio Flores agrega a su lista de obras, una de exaltación al puerto que ya deslumbrara al inteligentísimo Vicente Pérez Rosales y conmoviera a Carlos C. Wood, obligándolo a pintar acuarelas que serían la partida del nacimiento de un paisaje que es para Camilo Mori «un gran álbum de estampas que se equilibran entre el cielo y el horizonte».

*

VARIOS AUTORES: *Tres relatos panameños*. Colección «La Honda». Casa de las Américas. Cuba, 1974; 96 páginas.

Rogelio Sinán (1905), Joaquín Beleño C. (1922) y Carlos Francisco Changmarín (1922), sin duda tres de los narradores más importantes de Panamá, plantean en esta selección de relatos, dentro de un contexto de violencia, un drama palpitante: la miseria, la prostitución, el subdesarrollo...

Joaquín Beleño C.—periodista y novelista—es autor de dos importantes novelas, ambas merecedoras del Premio «Ricardo Miró»: *Luna verde* y *Gamboa Road Gang*. Carlos Francisco Changmarín es poeta, cuentista, pintor y músico. Sus libros *Poemas corporales* y *Fara*



gal han merecido en sus respectivos géneros el segundo premio del concurso «Ricardo Miró». Rogelio Sinán es poeta, cuentista, novelista y director teatral. Su libro *Onda* (1929) es considerado promotor de la renovación poética alcanzada en Panamá durante la tercera década del siglo.

*

ALFRED SAUVY: *El fin de los ricos*. Dopesa. Barcelona, 1975; 316 páginas.

El envejecimiento europeo es ahora centenario, y ejerce sus efectos solapadamente. La disgregación, el laxismo de la sociedad occidental pueden encontrar, claro está, explicaciones más aparentes, sea como sea, están presididas por la ausencia de cuidados por el futuro y por el miedo a la vida. El aumento demográfico, apenas naciente, de los pueblos subdesarrollados, flota angustiosamente en los países ricos. A partir de ahora será pre-

ciso referirse a los países poco desarrollados en términos de pueblos jóvenes y ancianos. El presente libro es un grito de alerta que debe ser escuchado.

*

LUIS AUGUSTO ARCAJ: *Madrid y su duende*. Madrid, 1975; 143 páginas.

El texto de este libro *Madrid y su duende* está constituido por una se-



lección de artículos sobre Madrid y otros lugares de España, publicados en el diario *El Carabobeño*, de Valencia (Venezuela), y los cuales, por su trascendencia en pro de los intereses espirituales de España y Venezuela, le valieron al autor la concesión de la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito Civil, que tuvo a bien otorgarle el Gobierno español.

CLAUDIO SANCHEZ-ALBORNOZ: *Vascos y navarros en su primera historia*. Ediciones del Centro. Madrid, 1975. 416 pp. Ø14,3x21,2Ø.

El que la siembra de un entusiasta y fecundo trabajo durante las primeras etapas de la existencia es garantía y promesa seguras de cosechas luminosas en el declive de la vida, es una verdad tangible en tantos casos. Tal es el de nuestro gran historiador medievalista Claudio Sánchez-Albornoz, quien, como es sabido, esmaltó su ilusión vocacional por el pasado de nuestra patria con gran número de esmerados trabajos de investigación histórica que, si en notorios casos merecieron el rango de ser recogidos en libros —que son verdaderos monumentos de bien hacer en la indignación e interpretación—, en otros muchos se hallaban sueltos y dispersos en revistas o colectáneas y su posible presentación en todos orgánicos pendía de amables incitaciones a ello, como ha ocurrido en este caso por la insistencia del profesor P. Martínez Díez, deseoso de conseguir de don Claudio una verdadera miscelánea de estudios sobre la historia del país vasco que cobijara una veintena de monografías sobre el tema que la facundia y acrisolado amor al mejor conocimiento del ayer de España había engendrado a lo largo de los años el insigne maestro de Avila.

La obra así conseguida puede distribuirse en dos partes: en la primera nos expone las divisiones tribales y administrativas del País Vasco y sus vecindades en la época romana, sin pretender adentrarse en la investigación de la geografía clásica hispana, sino de precisar todo aquello que nos es necesario para la perfecta comprensión de los orígenes de la reconquista occidental y de las instituciones existentes en el alba del reino de Asturias. Las dificultades que ofrecía la cuestión por lo defectuoso de los estudios anteriores sobre el tema han sido felizmente superadas por Sánchez-Albornoz por la apelación exhaustiva a las fuentes geográficas, epigráficas y arqueológicas que tratan de las poblaciones primitivas que habitaban en aquellos tiempos aurales dichas comarcas norteñas, aunque es cierto que a pesar de la excelente labor realizada quedan ciertas zonas de sombra que posiblemente nunca se disipen por completo. Pero consideramos es meritorio tratar de asentar probables conclusiones sobre el emplazamiento de las primeras tribus españolas que hacia el siglo I de nuestra era pobla-



ban los espacios septentrionales, desde las rías gallegas hasta el Pirineo navarro: los galaicos, astures, vácceos, cántabros, turmogos, berones, austrigones, caristios, várdulos, vascónes... y el posible desplazamiento y mezclas de estos pueblos ante la presión de las legiones romanas. Precisamente para ordenarlos, el espíritu regulador de Roma hizo surgir la administración imperial de los «conventos». Era preciso dotar a tales cuerpos de un adecuado sistema arterial, cuyas vías principales eran las calzadas, cuya posible fijación establece el autor, desmenuzando las teorías que sobre estas rutas del comercio y de la guerra se han ideado.

Se plantea luego el tema de cómo quedó toda esta zona norteña a la caída del Imperio. Superada la primera fase del lógico desconcierto con la consiguiente desmembración, acefalia y anarquía, paulatinamente imponen su dominio los «vascones» (actuales navarros) sobre el resto de los pueblos de aquella región en el curso de los siglos V y VI. Aquí formula Sánchez-Albornoz la sugestiva tesis de que los navarros fueron los auténticos colonizadores de los vascos actuales, a quienes muy probablemente impusieron también la lengua éuskera.

El problema de la actitud del pueblo vasco-navarro frente a la invasión de la Media Luna es también de gran interés histórico. Parece probado que Muza penetra en el viejo solar de los vascónes y no más lejos del 718 —siete años después de Guadalete— Pamplona capitula. También acepta el que en el 722, cántabros y vardu-

los (los vascos de hoy) se unen a las huestes de Pelayo tras Covadonga. Otras vicisitudes de las correrías musulmanas por tierras de Vasconia acontecen en los dos últimos decenios de la primera mitad del siglo VIII. Lo cierto es que la lucha contra los dominadores musulmanes dio origen a la comunidad de destino de los pueblos cristianos del norte de la Península y, en definitiva, a la creación de España. De aquí, las inestimables afirmaciones de Claudio Sánchez-Albornoz: «El País Vasco ha escrito páginas brillantes de la historia española. Han hecho maravillas...» Sus magnas figuras no han pensado, ni han escrito, ni han obrado como vascos: todo lo que han hecho de grande y universal ha sido dentro de la órbita vital y cultural de España. Desde Elcano, Francisco de Vitoria —burgalés de remota estirpe vasca—, San Ignacio y Legazpi, hasta Unamuno, Zuloaga y Baroja, cuantos vascos famosos pueden señalarse han sido españoles ante todo y por encima de todo y como españoles han colaborado a las grandes aventuras culturales de Europa. España los debe al País Vasco, pero sin España ninguno de esos nombres figuraría hoy en los anales de Occidente. Y hasta el mismo nombre de Vasconia sería una sombra sin vida perdurable. Gracias a no haber vivido una pura vida aldeana y marinera entre el mar y los montes, a haber sido preciadísimas y preciosísimas porciones de España y del pueblo español, Vasconia y los vascongados han ocupado y ocupan aún un puesto al sol de la historia. Creemos disculpará el lector la longitud de la cita por su mismo valor en historiador concienzudo.

La segunda parte la dedica el autor a analizar la aventura navarrã en la forja de España. Baste repasar los títulos de sus capítulos para seguir la lúcida óptica y laboriosa precisión con las que Sánchez-Albornoz desmadeja su proceso.

Quien sienta inquietud por conocer el enigma de la formación de la España actual no tiene otro remedio que remontarse a estos momentos decisivos en los que se teje la urdimbre de la historia patria. Tal se desprende de esta miscelánea de estudios vasco-navarros en la que Sánchez-Albornoz, con maestría insuperable y derroches de ciencia y erudición, nos introduce con la emoción del gran pedagogo que es en los atrayentes y sugestivos laberintos históricos por los que transitó el alma y el ser de España.

NAVARRO LATORRE

los diversos enfoques de sus participantes de un tema monográfico que impidiera la dispersión, variedad y relativa desconexión de asuntos. El que ha correspondido a dicho coloquio es el que campea en el título del libro que hoy comentamos, seleccionado por la importancia de la prensa como fuente de información histórica que, precisamente en los años abarcados, de 1820 a 1935, nos ofrece una visión global de la sociedad española con pinceladas precisas, profundas y amorosamente elaboradas bajo la triple perspectiva del análisis de la pluralidad y diversificación de los periódicos y revistas examinados, de la convergencia y divergencia de las ideas sociales, políticas y religiosas sostenidas en sus páginas y del marco económico en que se inscriben dichas publicaciones. La importancia del tema queda subrayada por sí misma si se tiene en cuenta que la añeja concepción de la «fuente histórica», como únicamente basada en el pergamino o en el «documento», ha sido hoy ampliamente desbordada y nos recuerda el

concepto despectivo que para la labor así concebida nos decía un prehistoriador amigo para ponderar su especialidad ante los historiadores clásicos: «Bah... no hacen más que "periodismo"». Y no es que tal profesión sea hoy el único modo de «hacer Historia», como alguno lo ha afirmado. Quedan para beber en la más exacta comprensión e interpretación de los hechos del pretérito —y no sólo de los «eventos»— otros varios y valiosos surgideros, pero es evidente que la letra impresa, diaria o periódica, con la localización del ámbito donde se produce, su sistema de titulación o procedimiento de resalte y su presentación al público, nos proporciona minuciosamente microscopiada, cual demuestra este libro dirigido por Tuñón —a quien hay que considerar, en expresión de Jover, extraño a «un exilio intelectual», nos suministra, decimos, algo más que supone la despectiva frase de Larra —tan bien estudiado en Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX (Guadiana, 1973, del profesor Seco Soriano—: «los pe-

riódicos son como los jóvenes de Madrid, no se diferencian sino en el nombre».

Comprende dos partes: La primera, «Análisis cuantitativos» (con estudios de Brotel, Cabrera, Elorza, Valero, Vázquez y Castillo), y la segunda, «Estudios monográficos» (integrada por trabajos de Gil Novales, Garmendia, Chastagnaret, García Nieto, Bachoud y del propio Tuñón de Lara, quien con su artículo «El semanario La Internacional (1919-1921)» nos ofrece un valioso complemento de su libro. El movimiento obrero en la historia de España). En suma, un excelente despliegue práctico de los modelos y planes de trabajo que el propio Tuñón adelantara en su muy valiosa Metodología para la historia social de España.

Cuadros estadísticos, gráficos y mapas acompañan esta interesante contribución para calibrar los movimientos de ideas, los problemas sociales y políticos, la evolución económica y, en definitiva, el pensamiento que preside las constantes históricas de esa «contemporaneidad» nuestra que

va desde un poco después de la «francesada» hasta los umbrales de nuestra guerra civil de la presente centuria.

N. L.

ROMÁN PERPIÑÁ Y GRAU: *De lo liberal y de los pueblos*. Editora Nacional. Madrid, 1975. 205 páginas e Índice. Ø15,2x21,1Ø.

Se trata de una segunda edición, corregida y anotada por su propio autor, de una serie de conferencias pronunciadas por Román Perpiñá en 1951, en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad Complutense de Madrid. El profesor Perpiñá y Grau, docente en dicha alma máter capitalina y entre otras —en la Universidad Pontificia de Salamanca es un notorio especialista en Ciencias Económicas y en la Filosofía de la misma— recordemos que ha enseñado en la ciudad del Tormes, «Filosofía del orden económico», pues siempre ha sostenido que las doctrinas económicas obedecen predominantemente a ideas filosóficas. He

aquí su precisa declaración al respecto: «Para nosotros fue precisamente nuestra profesión —tan enraizada con el conocimiento de lo económico— la que nos condujo a adentrarnos en el campo del pensamiento total humano para apaciguar el intelecto parcial con que ha de operar nuestra ciencia, y así conocimos la virtud de la liberalidad —bella palabra hoy en desuso y tenida por arcaica— del verdadero hombre libre; libertad, que tanto es válida en su actuar económico, como en las demás siempre ligadas estructuras de toda comunidad: la defensiva (la militar), la jurídica, la político-social y la religiosa en sus diversas manifestaciones.» Tal es el meollo y razón de ser de la mayor parte de este libro, tan penetrado de la idea central de que el sentido global de la Historia, a través de tremendas catástrofes y guerras, no es otro que propender a la realización del bien común, aunque sea de una manera parcial, simplista, alternativa o pendular, contradictoria y acelerada, pues en definitiva la flecha de la Historia apunta al bien común. Las interesantes y profundas reflexiones y consideraciones de esta obra, en la que se pone de manifiesto un perfecto y dilatado conocimiento de los clásicos y una reverencial admiración por la *Humanística* del inolvidable profesor José Larraz —asimismo editada por la misma productora, la Editora Nacional— de este luminoso racimo de ensayos, quien la concibió como saber explicativo y normativo, sistemático, que tiene por objeto la persona humana, social e individualmente considerada, y que en

el caso preciso del ensayo de Grau, desenvuelve con agudeza y penetración el principio de que los intereses de los hombres son el origen de la actividad social y la modificación de ellos la causa de toda evolución social. Y aunque lo «liberal» —economía, política, filosofía...— esté en crisis, pues es evidente la crisis de la economía liberal entre hombres y naciones que se autoproclaman tales, hay que reconocer que el liberalismo es la filosofía de la vida amable por perseguir —en su faceta económica—, no sólo la riqueza, la abundancia, sino también un concepto de bienestar.

Perpiñá construye su lúcido ensayo en cuatro partes: 1.^a «La crisis de la economía liberal»; 2.^a «De la constitución de los pueblos»; 3.^a «Las constantes económicas de Europa»; y 4.^a —Sin duda la más miscelánea— «Cuatro ensayos interrogantes», desarrolladas en 15 apartados. Cada una de ellas se concluye con índices de materias y de autores prolijamente citados a lo largo del libro, y aunque echamos en falta uno compendioso final de estos aspectos, creemos que esta serie de «Ritmo universitario» de nuestra Editora Nacional es de recomendable lectura para público intelectual y concretamente en esta obra, *De lo liberal y de los pueblos*, hallarán no pocos universitarios, economistas y políticos abundante pasto espiritual, tan rico en erudición, como propicio a la sosegada meditación y extracción de lecciones para la contemplación y análisis de muchos cuentos contemporáneos.

N. L.

FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES: *Madrid y sus fantasmas*. Novelas y Cuentos. Magisterio Español. Madrid, 1975. 129 páginas. Ø 11,1 x 18 Ø.

A buen seguro que la impronta dejada por don Ramón de Mesonero Romanos, el «Curioso Parlante», no es sólo la de un magnífico relator de reportajes retrospectivos de la vida de la capital de España, sino la de ser el mejor creador de una escuela costumbrista que busca en la historia y en la leyenda sobre Madrid el escenario predilecto de sus narraciones, sito en los linderos iniciales del romanticismo, que aunque no fue completamente original, su gran talla al engarzar pequeños cuadros de género con el gran retablo de la novela de costumbres deja una huella luminosa y excitante cuyos rastros podemos adivinar en la prosa o el verso de tantos «madrileñistas», entre los que nos parece imprescindible evocar, entre otros muchos, a Sepúlveda, Répide, Capmany, Peñasco y Cambroneiro... y hasta el propio Rafael Alberti, tentación agudísima esta de tejer el relato sobre la historia o la conseja —¿qué pueblo no las tiene, y por ello no podía faltar en la famosa «Corte de las Españas!»— con una dosificación muy desigual, pues parece indudable que no pocos —y tal vez pueda pertenecer a ellos Federico Carlos Sainz de Robles— se aferran a la fantasía pirotécnica más que al frío y a veces poco expresivo documento. Tal mal de rigor histórico quizá sea compensado ante un lector genéricamente no muy exigente ni preparado, que busca

sobre todas las cosas el fulgor de una mítica o extraordinaria fabulación y que en todo caso le prefiere con mucho a la precisión escueta del hallazgo de la verdad histórica, tal vez menos atractiva y desde luego bastante menos apetitosa a sus paladares.

En la presente obra *Madrid y sus fantasmas*, Sainz de Robles nos evoca con pluma fácil, constelada de expresiones adecuadas al fin que se propone, y altamente sugestiva de la vida social, política y religiosa de un «Madrid antañón», varios episodios vinculados a su pasado, expuestos con prosa centelleante y salpicada de imágenes que parece recorre a través de los muy varios elogios y «piropos» que ha merecido en su pretérito —«Capital de dos mundos», «Castillo famoso», «La ciudad del polvo y de la muerte», «La Corte de los milagros», «Mar y golfo de la Corte de España», «Pueblo de los gatos», «Pueblo del sol», «Coronada Villa», «La Villa, cara y gracia de Dios», «La Villa de las siete estrellas», «La Villa del oso y del madroño», «Villa gentil y de las torres mil», «Yema de España»— y tantas otras que trompetean su fama y condiciones, resucitar, tal vez como compensación a la ciudad trepidante y ciertamente deshumanizada de nuestros días «tales fantasmas que son los insuperables intérpretes de las historias y fantasías que se suman en este libro», compuesto de varias historietas en las que Sainz de Robles, si no su rigor histórico, evidencia galanamente sus prolíficas artes de buen escritor, con excelentes «tufos» dramáticos y descriptivos.

N. L.

COLABORACION ESPECIAL

NUEVA YORK: SAUL BELLOW EN LA CUMBRE

Uno de los mejores baremos para saber si alguien «has made it», «lo ha hecho», lo ha conseguido en los Estados Unidos es ver si consigue encaramarse a la portada de una de las grandes revistas, *Time* o *Newsweek*. Cuando Saul Bellow nos ofreció hace poco su sonrisa cansada, escéptica desde la cubierta del segundo semanario, todo el mundo se dio cuenta de que así, de golpe y porrazo, se había encaramado a la cima de la literatura norteamericana.

Y, en efecto, no hay nadie hoy por aquí que pueda compararse. Mucho más sólido que Mailer, más profundo que los jóvenes, más humano que ninguno, su obra va creciendo sin pausa, con paso firme, hasta llegar a esta última, recién aparecida, «Humboldt's Gift», «El regalo de Humboldt», que es la sensación de la temporada (*).

En España creo que se conocen de Below «Herzog» y «El planeta de Mr. Sammler», sus dos novelas más famosas. En «Humboldt's Gift», el escritor amplía y profundiza ese análisis, a la vez tierno y cruel, del alma humana, que le es tan carac-

terístico. Sin ser capaz de desprenderse de la doble herencia que sobre él pesa —la judía y la grecolatina—, Bellow penetra, se pierde, reaparece en los entresijos de sus personajes, en la cabeza, corazón, sexo, angustias y esperanzas, principios éticos y mitología. Su mundo, como el de Herzog o el de Mr. Sammler, es a la vez cerrado y abierto, poroso y compacto, ansioso de cambio e incambiable de fondo. Hay un determinismo solapado pero implacable en esa cultura, contra el que se debaten los personajes, hasta que abdican, se dan por vencidos y se dejan llevar cada uno por su suerte.

Esta vez la obra es doblemente interesante para la comunidad literaria, porque los protagonistas son hijos de la misma. Casi diríamos dos arquetipos, si Bellow no fuese tan humano que le resultase imposible crear personajes abstractos a él, que pinta siempre personas de carne y hueso. Esta vez, como decimos, son el literato brillante, con genio, pero sin suerte, y el literato con todo el éxito que quiere, y aún más, pero en el fondo insatisfecho de su obra y de sí mismo. Charles Citrine, el segundo de ellos, es, como Bellow mismo, hijo



de emigrantes judíos, vecino de Chicago, que pasada la línea de los cincuenta, se encuentra con un premio Pulitzer, con obras estrenadas en Broadway, con la revista *Life* pidiéndole artículos sobre Bobby Kennedy, con el gobierno francés condecorándole con la Cruz de Caballero, pero también con su mujer pidiéndole el divorcio, su editor exigiéndole las obras por las que ya le ha pagado, su mejor amigo, un crítico, chantajeándole siempre dinero, y su Mercedes destruido por una pandilla de vándalos.

Frente a él, Humboldt Fleisher, que ha sido uno de los mejores poetas americanos en la década de los treinta, un hombre brillante, espectacular, del que Citrine apren-

dió tanto, del que fue gran amigo hasta que empezó a subir, y los celos, con la vida, les separaron. Pocos días antes de la muerte de Humboldt, ya en los años sesenta, Citrine le encuentra en una calle de Nueva York física e intelectualmente destrozado. No hay, ni por una ni por otra parte, interés en la aproximación.

Aparte del contraste entre los dos artistas, el valor más simbólico que testimonial del libro está en que Bellow ve en Humboldt la personificación de toda la energía, positiva y negativa, de América. En él se dan cita los ángeles y demonios norteamericanos, hasta acabar, en su lucha, destruyéndole. Humboldt es un «pecador positivo», pues con su destrucción anima a los otros, mientras Citrine lo es «negativo».

Pero sería desconocer el genio de Bellow y el reducir su última novela a un mensaje simbólico, por amplio y profundo que fuera, el quedarnos en eso. Tan importante o más que lo arriba apuntado es la riqueza de pequeñas historias, de personajes secundarios, de anécdotas y fogonazos que la empujan.

Las mujeres, esas mujeres instintivas, sensuales, de complicada simplicidad que ya conocemos de sus otras obras, surgen con gracia y calor en ésta, junto a tipos más o menos mafiosos, jóvenes que descargan su frustración en la violencia, adultos que pretenden saber lo que hacen, pero que no lo saben, ese universo especial de Bellow, que tanto se parece al que nos rodea.

JOSE MARIA CARRASCAL