

la **estafeta literaria**

no
579
1 enero 1976
30 ptas

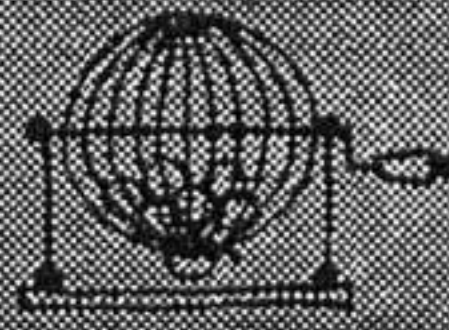
revista quincenal de libros, artes y espectáculos



pintores en portada: HIPOLITO HIDALGO DE CAVIEDES

MINISTERIO DE CULTURA
BIBLIOTECA GENERAL

LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

PREMIO DE TURISMO «EDITORIAL EVEREST 1976»

Editorial Everest, S. A., atenta a la trascendencia del momento turístico español, convoca su «Premio de Turismo Everest 1976» como colaboración a la exaltación de los valores permanentes de España que lo han hecho posible, de acuerdo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concursar cuantos escritores lo deseen, siempre que sus trabajos estén redactados en castellano.

2.ª Los premios se adjudicarán a trabajos literarios, de información, orientación y guía al gran público que versen sobre los siguientes temas: Monumentos significativos de la historia y del arte españoles; ciudades españolas de interés turístico, que no sean capitales de provincia; regiones de marcado interés histórico-geográfico o turístico y cualesquiera otros aspectos de interés turístico de la vida nacional (folclore y tradiciones populares, ferias, conmemoraciones, rutas turísticas, etc.), que no estén ya editados en el catálogo Everest.

3.ª Los trabajos han de ser inéditos, de una extensión de 20 a 25 folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

4.ª Los trabajos se considerarán inéditos aun cuando hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.

5.ª El plazo de presentación quedará cerrado el 31 de enero de 1976. Los autores podrán añadir al trabajo, a modo de apéndice, los elementos gráficos o guiones de posibles ilustraciones que deseen incorporar en el caso de publicación dada la importancia que aquellas tienen en una guía turis-

tica. Se entregarán tres copias del texto original.

6.ª Los trabajos se presentarán con la única mención de su título, acompañando un sobre cerrado en cuyo exterior se repetirá el título. Este sobre contendrá nota con los datos del autor y una breve noticia bibliográfica.

7.ª Los trabajos serán entregados o enviados por correo

certificado al domicilio social de Editorial Everest, S. A., carretera León-Astorga, kilómetro 4,5, apartado 339, León.

8.ª El jurado se reunirá para conceder el premio el día 23 de abril de 1976, y estará compuesto por especialistas en Historia, Arte y Turismo, junto a la Dirección de Editorial Everest, S. A. Además de la calidad literaria y documental del trabajo se estimará la originalidad del tema desarrollado.

9.ª Se concederá un primer premio, dotado con 50.000 pesetas, y un segundo, con 25.000.

10. Los trabajos premiados pasarán a ser propiedad de Editorial Everest, S. A., pudiendo ésta publicarlos en alguna de sus colecciones, tanto en castellano como en otros idiomas.

Editorial Everest entregará a los autores 25 ejemplares de la obra publicada.

11. Aquellos trabajos que no obteniendo premio sean de interés para Editorial Everest, So-

PREMIO DE PERIODISMO «PASCAU GRAVISACO»

La Asociación Pro - Semana Cultural Barbastrense convoca el premio de periodismo «Pascu Gravisaco» con motivo de la IX Semana Cultural, que tendrá lugar en la primera quincena de mayo de 1976, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir al presente certamen todos los artículos o reportajes periodísticos aparecidos en cualquier publicación nacional en el período comprendido entre el día 1 de noviembre de 1975 y el 20 de abril de 1976 y que verse sobre temas, motivos o personajes relacionados con Barbastro y su zona de influencia.

2.ª El premio está dotado con 20.000 pesetas. Podrá ser declarado desierto o concederse accésit si el jurado lo estima oportuno.

3.ª Cada autor podrá concurrir con uno o varios artículos o reportajes.

4.ª Los trabajos publicados deberán enviarse, por triplicado ejemplar, antes del 25 de abril de 1976, a la Casa de la Cultura, calle Argensola, número 26, Barbastro (Huesca).

5.ª En los casos en que el trabajo aparezca firmado con seudónimo deberá acompañarse el nombre y dirección del autor.

6.ª El fallo del jurado, que será designado por la Comisión organizadora de la IX Semana Cultural, será inapelable, haciéndose público en el acto de clausura de dicha Semana Cultural.

ciudad Anónima, por su contenido y calidad, serán objeto de concierto posterior con los respectivos autores en orden a su publicación.

12. El jurado podrá declarar desiertos los premios.

13. Editorial Everest, S. A., contestará a cuantas aclaraciones le sean solicitadas sobre el contenido de estas bases, y asimismo devolverá los trabajos no premiados dentro de los treinta días siguientes al fallo del jurado.

14. El simple hecho de presentar sus trabajos al «Premio de Turismo Everest, S. A., 1976» supone la expresa conformidad de los autores con las presentes bases.

PREMIO «BAHIA» 1976

BASES

A) Puede optar al premio todo poeta que lo desee, presentando un libro de poemas, de tema y metro a gusto del autor. No podrán tomar parte en este concurso los premiados anteriormente ni los componentes de la revista *Bahia*.

B) Los trabajos no podrán tener menos de 700 versos ni más de 1.000. Se enviarán por triplicado, escritos a máquina, por una sola cara y a dos espacios.

Se reconocerán por un lema que se repetirá en un sobre cerrado que dentro contenga las señas del autor.

C) El premio consistirá en la publicación del libro, del cual se le entregarán a su autor 100 ejemplares. Además, y como homenaje, una semana de estancia y durante las fiestas de Algeciras, en el hotel Bahía de esta ciudad. Este último apartado sólo se considerará válido si el ganador los acepta por carta antes de los veinte días de la fecha en que se le comunique la obtención del premio.

D) El jurado no se dará a conocer hasta la publicación del fallo.

E) Los originales no premiados serán destruidos pasado un mes del fallo del premio, pero los autores que lo deseen pueden solicitar la devolución de sus trabajos.

F) El plazo de admisión termina el día 29 de febrero de 1976.

El fallo se hará público el día 20 de marzo de 1976.

G) Al ganador se le comunicará antes de las veinticuatro horas de concedido el premio por teléfono o telegrama. A los demás concursantes, por los medios de comunicación social.

H) El tomar parte en este concurso supone la aceptación de estas bases.

Cualquier caso no previsto en ellas será resuelto por el tribunal.

PREMIOS DE POESIA PEDRO BARGUEÑO

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

BASES

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

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

3.ª Cada poeta puede enviar cuantos poemas desee. El plazo de admisión finalizará el 31 de enero de 1976. El fallo se efec-

tuará a mediados del mes de febrero.

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

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

CONVOCATORIA DEL PREMIO «SERRETA-76» DE POESIA

BASES

1.ª Podrán optar a este premio, con obras originales, inéditas y de extensión comprendida entre 700 y 1.500 versos, todos los poetas de habla castellana.

2.ª Quedan los poetas en libertad de presentar sus obras firmadas y con indicación del domicilio y nacionalidad o bajo seudónimo. En este caso, el nombre y dirección del autor se incluirá en sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo o lema.

3.ª El premio de poesía «Serreta 1976» está dotado con 30.000 pesetas, y se editarán 200 ejemplares, que serán entregados al autor.

4.ª Se concede un accésit dotado con 20.000 pesetas.

5.ª El jurado podrá hacer las menciones de honor que estime convenientes.

6.ª El jurado, que oportunamente se hará público, estará compuesto por personas idóneas nombradas al efecto.

7.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las veinticuatro horas del día 20 de febrero de 1976. El fallo se hará público el 21 de marzo de 1976.

8.ª Los originales deberán ser enviados, por triplicado ejemplar, escritos a máquina, en tamaño folio, por una sola cara y a doble espacio, a Premio «Serreta» de poesía, Avenida Puente San Jorge, 4, Alcoy-Alicante (España).

9.ª Se devolverán los originales a quien lo solicite, durante los tres meses siguientes al día del fallo. Se enviará una fotocopia del acta del jurado en la que otorgue los premios a cada uno de los participantes.

10. La presentación a este concurso supone la aceptación de sus bases.

III PREMIO DE LITERATURA «LOS LLANOS»

BASES

El hotel «Los Llanos», de Albacete, convoca en su tercera edición los premios de literatura «Los Llanos», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se establecen las dos modalidades de poesía y ensayo.

2.ª Podrán optar a dichos premios todos los escritores españoles y extranjeros, con la única condición de redactar sus trabajos en lengua castellana.

3.ª Los trabajos deberán ser rigurosamente inéditos y no premiados con anterioridad.

4.ª Para el premio de poesía, con libertad de tema, composición y rima, se exige un mínimo de 100 versos y un máximo de 200.

5.ª Para el premio de ensayo se establece un mínimo de 50 folios y un máximo de 100, versando el tema necesariamente sobre cualquier aspecto turístico, artístico, monumental, folclórico o cultural de la provincia o capital de Albacete.

6.ª Para ambas modalidades se otorgarán los siguientes premios:

— Poesía: 40.000 pesetas y diploma.
— Ensayo: 40.000 pesetas y diploma.

7.ª Los premios no podrán declararse desiertos ni fraccionados en modo alguno.

8.ª Los trabajos, mecanogra-



PREMIO «JOSE MARIA PEMAN» DE TEATRO

Convoca la Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular de Cádiz.

Patrocina la Dirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo.

B A S E S

1.ª El premio se convoca anualmente y con carácter alternativo para obras de novela o teatro.

2.ª Esta segunda edición del certamen se dedicará a teatro y podrán concurrir a la misma cuantas personas lo deseen y con una o varias obras.

3.ª Los trabajos presentados deberán ser originales, inéditos, escritos en lengua española y su extensión la usual en este género de obras.

4.ª Los originales, por triplicado, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, deberán dirigirse convenientemente encuadrados al Secretario de la CITE, delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo (avenida Ana de Viya, 5), donde se acreditará con justificante la presentación de las obras.

5.ª En los originales se hará constar el nombre y apellidos del autor, su dirección y su teléfono. Cuando los trabajos se presenten bajo seudónimo, dichos datos deberán enviarse con el original, en sobre cerrado, en cuyo exterior figurará el seudónimo utilizado.

6.ª El plazo de admisión de originales finalizará el 31 de enero de 1976. Las obras admitidas se darán a conocer dentro de los treinta días siguientes a través de los medios informativos.

7.ª El fallo del concurso se hará público el día 19 de marzo de 1976, festividad de San José, en el transcurso de un acto que se determinará previamente.

8.ª El jurado, cuya composición será secreta, estará constituido por representantes de las distintas entidades culturales de la provincia y su fallo será inapelable.

9.ª El premio concedido por la Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular de Cádiz estará dotado con la cantidad de doscientas cincuenta mil pesetas, que serán entregadas al autor galardonado en acto que se fijará al efecto.

10. Las obras no premiadas podrán ser retiradas de la Delegación Provincial de Información y Turismo de Cádiz mediante la presentación del justificante indicado en la base 4.ª Este derecho caduca a los treinta días del fallo.

11. La participación en el presente certamen implicará la plena aceptación de estas bases.

fiados a doble espacio y por una cara, deberán ser enviados, antes del 31 de enero de 1976, por el sistema de plica y por triplicado a:

Señor director hotel «Los Llanos», Avda. Rodríguez Acosta, 9. Albacete.

Con la indicación en el sobre:

Para el concurso «Premios de literatura Los Llanos».

9.ª Diez días antes de la finalización del plazo de admisión de trabajos se dará a conocer por los medios de información los miembros que integrarán el jurado.

10. Los trabajos premiados quedarán en posesión del hotel «Los Llanos», que se reserva todos los derechos sobre los mismos.

11. El fallo, que se emitirá por un jurado nombrado al efecto, se dará a conocer en dicho hotel la noche del 14 de febrero de 1976.

12. Por el hecho de presentarse al presente concurso se supone la plena aceptación de las bases anteriores.

CONCURSO ANUAL DE REVISTAS DE FIESTAS LOCALES DE LA PROVINCIA DE ALICANTE

Las revistas que vienen publicándose con motivo de la celebración de festejos en los pueblos de nuestra provincia han contribuido muy eficazmente al estudio y divulgación tanto del folclore tradicional como de la historia, costumbres e instituciones de sus respectivas localidades. Al mismo tiempo han sido ocasión y cauce para que se formaran y dieran a conocer escritores que luego alcanzaron justo renombre en la historiografía, las bellas artes o la actividad literaria.

El Instituto de Estudios Alicantinos ha estimado que debe, en beneficio de sus fines específicos, lograr un mejor conocimiento de la provincia y pro-

mover su progreso cultural al favorecer y estimular la publicación de las mencionadas revistas con un premio que las ayude y produzca un clima de emulación entre las entidades que las editen.

Este premio será anual, y con objeto de conseguir una cierta igualdad entre los optantes, en cada convocatoria solamente podrán concurrir al mismo las revistas publicadas en localidades de más de 15.000 habitantes o menos de dicho número según que el año termine en cifra par o impar, respectivamente.

En consecuencia, este Instituto se complace en convocar concurso para la concesión de tal premio, de conformidad con las siguientes bases:

1.ª La dotación del premio será de 75.000 pesetas y se otorgará a la mejor revista de fiestas locales que se haya publicado en la provincia de Alicante durante el año 1975.

2.ª Solamente podrán concursar las revistas publicadas en localidades de menos de 15.000 habitantes.

3.ª Podrán participar en este concurso las entidades editoras de cuantas revistas lo soliciten, teniendo en cuenta lo dispuesto en la base anterior, durante el mes de enero de 1976, mediante instancia dirigida al señor director del Instituto de Estudios Alicantinos (excelentísima Diputación Provincial, avenida del General Mola, 6, Alicante), acompañada de seis ejemplares, desprovistos de publicidad, de la publicación concurrente.

4.ª El premio lo concederá un jurado, designado por la Junta Rectora del Instituto, que estará presidido por el señor director o persona en quien delegue, e integrado por cuatro vocales (los presidentes, o personas en quienes deleguen, de las Secciones de Filología y Literatura, Historia y Arqueología, Artes Plásticas y Publicaciones) y el secretario técnico del Instituto, como secretario.

5.ª El jurado dictará su fallo en el mes de marzo de 1976, y la entrega del premio se efectuará en la localidad de la revista premiada, en

acto público que organizará el Instituto.

6.ª La entidad galardonada deberá hacer constar en el número inmediato de su revista el haber obtenido el premio de este Instituto en el año que corresponda, quedando en libertad de consignarlo cuantas veces lo desee.

7.ª La interpretación de estas bases corresponderá exclusivamente al jurado, y tanto esa interpretación como su fallo serán inapelables.

PREMIOS SEREM-76

La integración social de los minusválidos físicos y psíquicos requiere el concurso solidario de toda la sociedad, sin cuya colaboración las acciones del sector público y de las entidades privadas interesadas directamente en la problemática de los discapacitados, difícilmente progresarán en el logro de tal objetivo.

Por ello, la mentalización de la sociedad aparece como presupuesto básico en el panorama de la integración de los minusválidos. En este sentido, la Comisión Interministerial creada al efecto, elaboró y presentó una propuesta de medidas que la favoreciera y que fue aprobada en la reunión del Consejo de Ministro de 27 de septiembre de 1974. Entre ellas figura la convocatoria de premios que contribuyan a la creación de una conciencia social, encaminados a estimular, por una parte, la preocupación de las empresas en orden al empleo de minusválidos, y, por otra, a promover la atención de los profesionales y de los medios de comunicación social en el planteamiento y solución de cuantas cuestiones se relacionan con la marginación de las personas con capacidad física o psíquica disminuida.

BASES GENERALES

Primera.—Los trabajos deberán entregarse personalmente o remitirse por correo certificado al Servicio de Recuperación y Rehabilitación de Minusválidos Físicos y Psíquicos, de la Dirección General de Servicios Sociales, María de Guzmán, 52, Madrid-3, con la indicación «Premios SEREM-76».

Segunda.—El plazo de admisión finalizará el 28 de febrero de 1976.

Tercera.—Los jurados de los premios estarán presididos por el director general de Servicios Sociales y su composición se anunciará oportunamente.

Cuarta.—El fallo de los jurados será inapelable y se hará público en Madrid el 1 de mayo de 1976, a través de los medios informativos, comunicándose personalmente a los interesados, pudiendo declararse desierto, en su caso, cada uno de los premios.

Quinta.—No podrán concurrir a esta convocatoria el personal y los colaboradores del SEREM.

Sexta.—La participación en los premios implica la aceptación de sus bases y de las normas complementarias que se dicten.

ENSAYO

BASES ESPECIFICAS

1.ª Los trabajos que se presenten, totalmente inéditos tendrán una extensión mínima de 30 folios, escritos a máquina, a doble espacio, por una sola cara, en lengua castellana. En la primera página figurará el nombre, el domicilio y demás datos que el autor estime conveniente.

2.ª Dentro del tema obligado «Integración del minusválido en la sociedad», los autores deberán realizar cualquier enfoque o tratamiento de carácter social.

3.ª El premio SEREM de Ensayo estará dotado con cien mil pesetas.

4.ª El trabajo premiado pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

5.ª No se devolverán los ori-

(Pasa a la página 32.)

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 579

MADRID, MIL SEISCIENTOS SESENTA Y TANTOS, VISTO POR UN PINTOR FRANCÉS, por Felipe C. R. Maldonado. (Páginas 4 a 6.)

AMOR Y TIEMPO EN RICARDO MOLINA, por Arturo del Villar. (Págs. 7 a 9.)

LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY: EL «LEOPOLDO PANERO», por José López Martínez. (Págs. 10 y 11.)

MANUEL RIOS RUIZ EN SU TIEMPO INTIMO, por Ignacio M. Zuleta. (Págs. 12 a 15.)

LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR? LOS TRATADISTAS DEL TEMA (ROBERT ESCARPIT), por Eduardo Tijeras. (Págs. 14 y 15.)

FALLO DE LOS «PREMIOS ESTAFETA-1975 PARA MENORES DE 25 AÑOS. (Página 16.)

«EL MANUSCRITO HALLADO EN UNA BOTTLELLA» (cuento premiado), por Ernesto Parra. (Págs. 17 y 18.)

«¿DONDE ARDE UNA PALABRA CAPAZ DE ENGENDRARNOS A LOS DOS?» (poema premiado), por Francisco Barbeito Agilda. (Pág. 18.)

LEON TELLO, LA CONNATURALIDAD HUMANA DEL ARTE MUSICAL, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 20 y 21.)

FILLOL ROIG Y SU PRIMOROSA CAPTACION POR LA VIDA DIARIA, por Carlos Areán. (Págs. 24 y 25.)

SEMBLANZA DEL PINTOR MARTIN SANZ, por Carlos Areán. (Pág. 25.)

ANGEL FERRANT, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 25 y 26.)

ELENA GAGO: SOLEDAD, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Pág. 26.)

LA TEORIA DE LO INMORTAL DE CRISTINO DE VERA, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y	2
TRAS	19
MUSICA, por Carlos José Costas	22
CINE, por Luis Quesada	26
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	27
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: BARCELONA, por Francesc Galí	28
CRONICA DE 15 DIAS, por Javier Villán	29
ESTAFETA NOTICIAS	31
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	35
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	2321 a 2336.)
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2321 a 2336.)	

MADRID,

MIL SEISCIENTOS SESENTA Y TANTOS, VISTO POR UN PINTOR FRANCÉS

Por Felipe C. R. MALDONADO



YA el siglo xvii había entrado en su segunda mitad y se aproximaba el final del reinado de Felipe IV cuando debió de llegar a España un pintor y grabador francés, joven todavía, pues rondaba los treinta años, llamado Louis Meunier, a quien algunos apellidan Meusnier y otros Musnier (1). No se sabe cuánto tiempo permaneció en la Península, pero si juzgamos por lo que trabajó, su estancia en la corte y alguna otra ciudad no pudo ser rápida y pasajera. Visitó asimismo El Escorial, Segovia, Aranjuez, y luego, descendiendo desde Toledo, recorrió Granada, Sevilla y Cádiz. Como también se detuvo en Lisboa, cabe suponer que embarcara en el puerto gaditano, tocara Portugal y siguiera de igual suerte hasta su país de origen. No hay noticia documentada del viaje de Meunier (2), que sólo garantizan los dibujos trazados en su itinerario, demasiado gráciles y precisos para que fuesen inventados.

Tampoco parece lógico, además, que si tales apuntes hubieran sido una super-

chería, los hubiese dedicado a la reina de Francia, doña Ana de Austria, hija de Felipe III y mujer de Luis XIII. El gesto era quizá interesado, cosa natural en un artista poco más que principiante, pero gentil de todas maneras por tenerlo con una anciana princesa española, que fallecería un año más tarde guardando como último recuerdo de su tierra nativa los grabados que Meunier hubo abierto y agrupado bajo una denominación mitad española y mitad francesa: *Diversas vistas. Differentes veues des palais et jardins de plaissance des Rois d'Espagne*, impreso en París hacia 1665.

La obra de Meunier era excelente y oportuno el momento: España todavía conservaba su prestigio y, sobre todo, era un mercado de fuertes ganancias para Italia, Francia, Alemania y Flandes; muebles, joyas, vidrios, tejidos y pinturas entran de continuo por nuestras fronteras; la banca internacional mantiene sus mejores agentes en la Península, y por nuestro suelo van y vienen, atentos a su negocio artesanos, comerciantes, artistas y soldados de muy diferentes nacionalidades. Era, pues, natural que muchas gentes del exterior sintieran curiosidad por este país del que tantos hablaban, con el que mantenían tan pingües relaciones o que habían recorrido antaño. Se

hicieron varias tiradas de los grabados de Meunier, la última, en fecha imprecisa, corrió a nombre del librero parisiense N. Bonnart, que tenía su establecimiento en la *rue Saint-Jacques*, bajo el emblema *A l'Aigle*. Hoy en día son series rarísimas, que apenas salen al mercado; la última de que tenemos noticia fue adquirida por el historiador de arte don Félix Boix, hace más de sesenta años, y ahora debe guardarse con el resto de su rica colección madrileña en el Archivo Municipal de la Villa.

Del éxito de Louis Meunier se aprovecharon otros impresores y grabadores, que copiaron sus láminas con diferente fortuna. Fueron algunas incluidas en el *Atlas curieux*, publicado en París en 1700 por Nicolás de Fer, cartógrafo y grabador, que se firmaba Geógrafo del Rey, el cual además se ocupó concretamente de España en su trabajo *Les costes de France et d'Espagne... avec leurs fortifications*, impreso en Amsterdam, y asimismo de manera parcial en el dedicado al *Principauté de Catalogne*. Material de gran interés y curiosidad en fechas har-

to conflictivas. Así, pues, cuando el famoso editor de Leiden Pieter van der Aa decidió publicar *Les Délices de l'Espagne et du Portugal* a nombre del supuesto Alvarez

(1) La información más extensa puede verse en Robert Dumesnil, *Le peintre graveur française*, t. V, 248 & sq.; la más moderna, en E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, ed. Gründ, 1953, t. VI, 91.

(2) No vemos que lo mencione A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo xx*, t. II, Roma, 1942.

de Colmenar, echó mano una vez más de los dibujos de Meunier, tomó varios de los planos trazados por de Fer, agregó nuevas ilustraciones de muy distintos orígenes—entre ellas varias trazas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial diseñadas por Herrera y grabadas por Perret—y manejó el todo con tal habilidad que la obra se reprodujo en diferentes idiomas y aún cambió de título años más tarde, para repetir con el de *Annales d'Espagne et de Portugal* su triunfo anterior.

Inmediatamente de publicar las *Délices* y confirmando su perspicacia comercial, van der Aa dispuso que se hiciera una tirada sobre buen papel de todas las láminas, añadió varios mapas de las distintas regiones españolas y formó un nuevo volumen: *Les Royaumes d'Espagne et de Portugal*, con el que iniciaba o engrosaba una dilatada colección de sesenta y seis tomos, *La Galerie agréable du monde*, que daba información gráfica de casi todo el orbe conocido. Interpretación dieciochesca de lo que había supuesto el *Theatrum Orbis Terrarum*, de Ortelius, y explosión inicial de un movimiento cultural que utiliza la imagen como medio formativo y como halago de la imaginación evasiva.

A pesar de las páginas que Dumesnil dedicó a estudiar la obra grabada por Meunier, no es fácil precisar cuántas fueron las planchas abiertas por el artista para el volumen dedicado a la reina de Francia. Los datos que luego añadió Brunet en su clásico *Manuel du Libraire* tampoco ayudan mucho, porque, sin lugar a dudas, en algunos casos da cifras equivocadas; por ejemplo, tres de los grabados que corresponden a los jardines de Aranjuez figuran como del Buen Retiro. La cuenta que nos parece más aproximada es ésta: Madrid, once grabados; Buen Retiro, cuatro; Aranjuez, nueve; El Escorial, ocho; Granada, once, aunque alguno de los dibujos no parezcan de Meunier; Toledo, tres; Segovia, dos; Sevilla, cinco; Cádiz, uno, y Lisboa, otro. Todo lo cual suma los cincuenta y cinco grabados que se atribuyen al conjunto. Dieciséis de estas piezas fueron mostradas en la Exposición del Antiguo Madrid, que la Sociedad Española de Amigos del Arte celebró en nuestra villa en 1926 (*Catálogo*, p. 278, núms. 70-73).

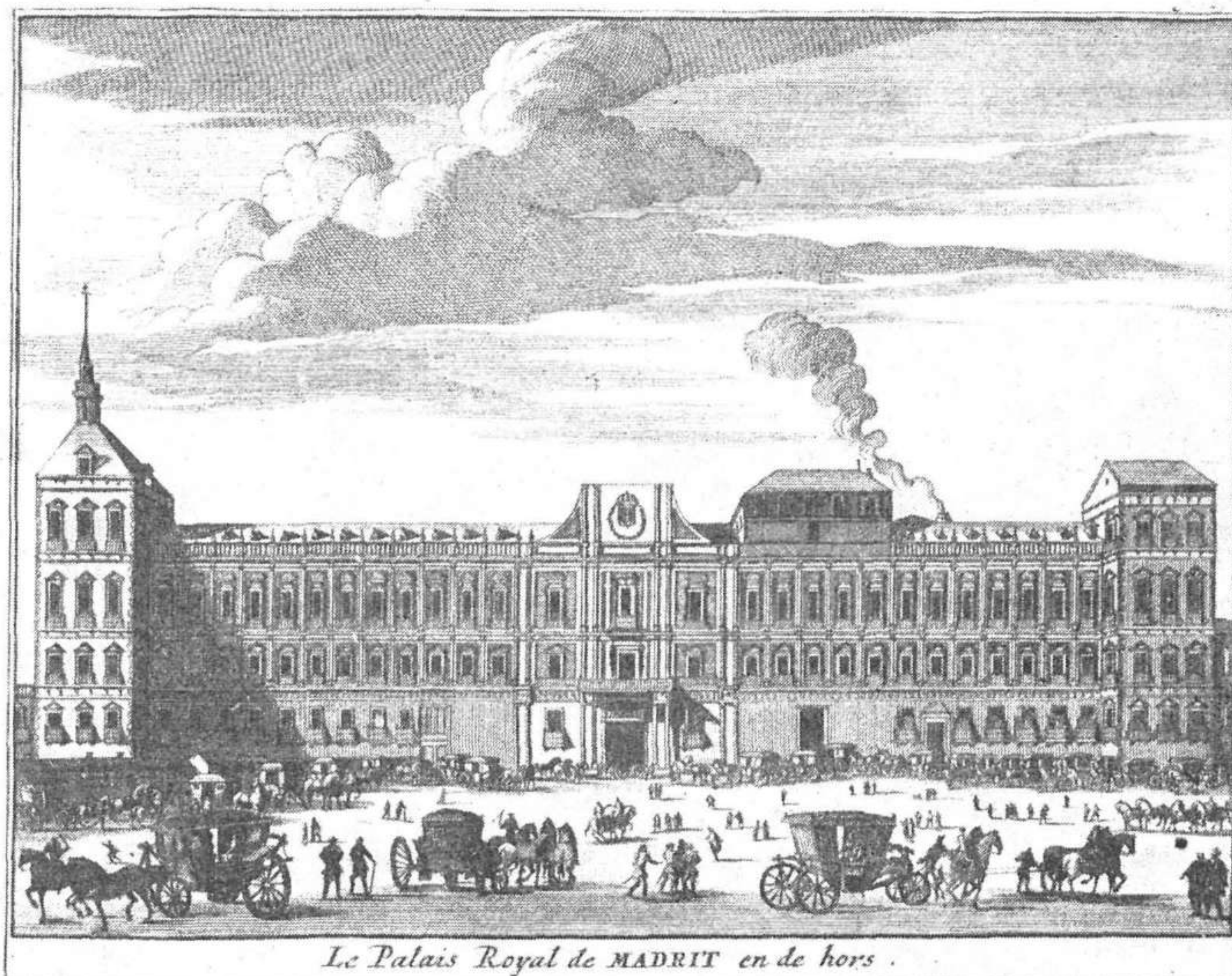
En la imposibilidad de comentar todas las estampas, una por una, seleccionamos el lote de la corte y aledaños, que cuenta con el magnífico apoyo del plano de Texeira, diseñado y grabado por aquellas mismas fechas, y con particulares observaciones de tan autorizados estudiosos como Iñiguez Almech y María Luisa Caturla.

Tres láminas dedicó Meunier al viejo alcázar madrileño, incendiado y destruido por entero en 1734; complicada suma de restauraciones, adiciones y modificaciones, enrevesado laberinto de pasillos, piezas y escaleras y abigarrada muestra, en fin, de procedimientos y estilos arquitectónicos. El estudio de Iñiguez Almech (3), documentado como ningún otro, y las apreciaciones de otros historiadores, remachan, desde luego, la impresión de conjunto caótico que producen los primitivos dibujos de las *Villes d'Espagne* (B. N. de Viena) y algunos cuadros más o menos contemporáneos vistos en la citada exposición de Amigos del Arte. Meunier, sin embargo, abstrae cierta regularidad del aspecto que ofrecían las fachadas Oeste y Sur desde la margen del Manzanares e insinúa una visión casi prerromántica del paisaje, muy poco atractivo, por cierto, que ofrecía el barranco descendente hacia el puente de Segovia. A la izquierda se aprecian las

tapias del «parque» real, escenario galante de las *Mañanitas de abril y mayo*, de Calderón. La vista de la fachada principal, que no daba entonces a la plaza de Oriente, sino a la que hoy es de la Armería, ofrece una engañadora imagen regular y de amplitud en el espacio público gracias a sabios escamoteos, como el de la torre del reloj, y a una perspectiva de generosos espacios inmediatos desmentidos por el plano de Texeira. No obstante los aderezos del pintor para conseguir un aspecto favorable, el conjunto se asemeja bastante a la maqueta que actualmente se conserva en el Museo Municipal de Madrid, la cual se tiene por conforme al modelo de Juan Gómez de Mora, uno de los últimos arquitectos reales que intervinieron para darle una hechura definitiva. La tercera estampa es del patio llamado de la Reina, el más amplio de los dos que tenía el alcázar. El énfasis puesto en las arcadas de la planta

En el centro del recinto se alzan los puestos y tenderetes de un comercio que todavía es tradicional en la actualidad, aunque limitado a los días y artículos navideños. Sospechamos que Meunier adereza un tanto la disposición, a pesar de que algunos puestos menores y cubiertas no se ajusten a regla.

Contempla el acceso a la Casa de Campo desde el palacete que hubo a su entrada. En esta ocasión no busca un eje central de simetría para que la estatua no cubra la visión de la fuente que se alzaba detrás. Los curiosos y avisados reconocerán inmediatamente la figura ecuestre de Felipe III que realizó Juan de Bolonia y que hoy decora nuestra Plaza Mayor. A los lados se precisan los cuarteles de jardinería y un arbolado que se adensa en profundidad. Consignemos de todas formas que la dilatada perspectiva del grabado no se corresponde con la vista que ofrecen los dos óleos del Mu-



Le Palais Royal de MADRID en de hors.

inferior iluminando los planos regulares del fondo y la izquierda, para ocultar en una sombra discreta el costado derecho, donde la continuidad de las galerías de tránsito quedaba rota, incluso la equilibrada disposición de los elementos superiores que sobresalen, siempre sujetos a un hábil juego de luces y sombras, consiguen sugerir una regularidad y proporción de volúmenes que no existieron en realidad. Como sucede con los retratos sociales y cortesanos, Meunier hace cuanto puede por favorecer la imagen que se le ofrece. Por cierto que en el grabado que tenemos delante se distinguen los capiteles de orden jónico, que Iñiguez hechaba de menos en el que pudo estudiar, acaso porque correspondía a una tirada tardía y estaba ya machacado. Aún ahora es posible que los capiteles tampoco sean perceptibles en la ilustración que podamos ofrecer.

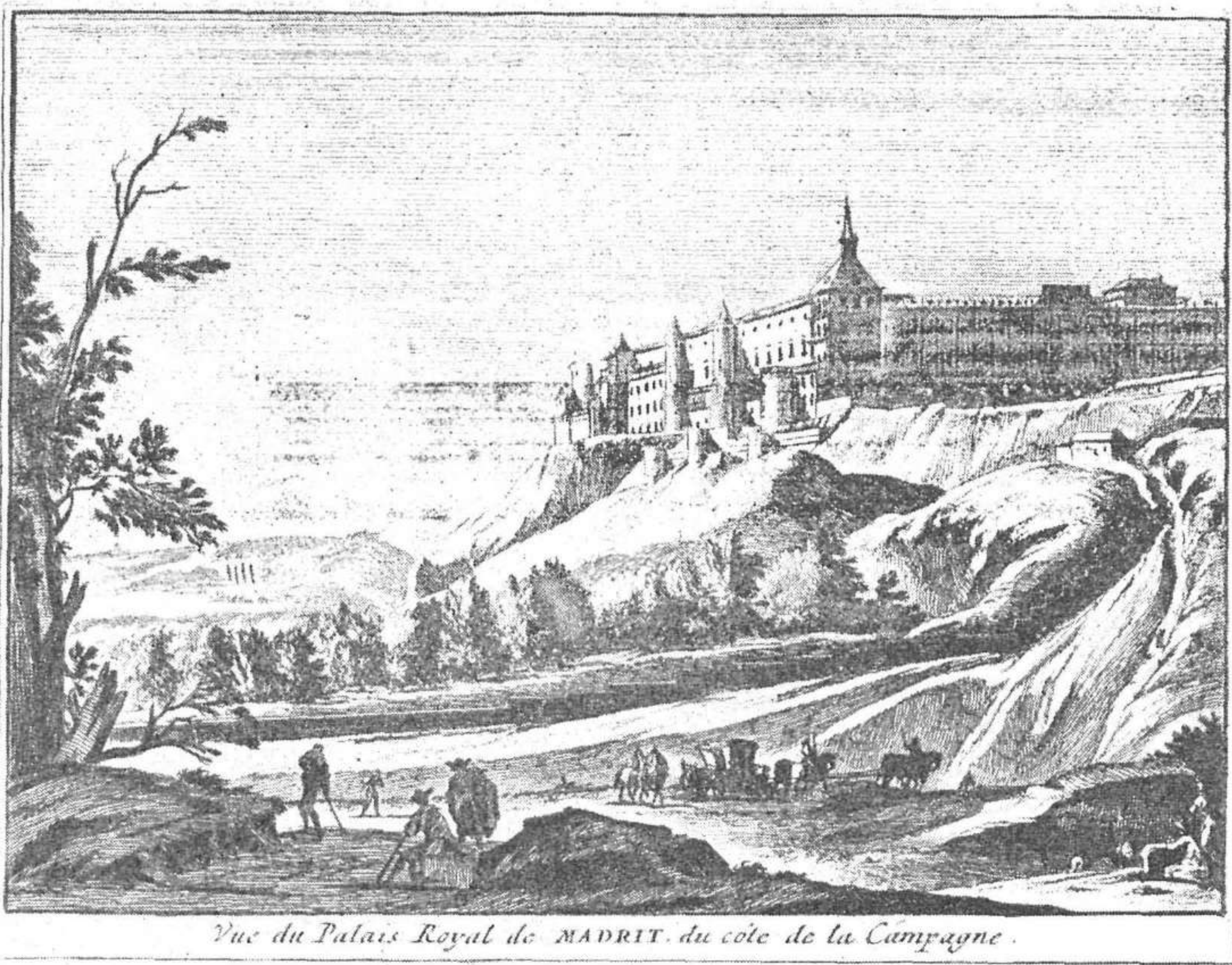
Hay una vista de la Plaza Mayor, cuyos elementos arquitectónicos favorecen el espíritu de simetría que animaba en Meunier. La Casa de la Panadería, flanqueada por las calles de Guadalajara y Amargura (hoy 7 de Julio y Felipe III, tras varios bautizos), destaca limpiamente su fachada regular en el marco también acompasado del resto de la plaza.

seo Municipal, de fechas aproximadas, ya que la espesa fronda que rodea la fuente en ambos lienzos no coincide con los espacios libres que aquí se advierten. Ya María Luisa Caturla dejó constancia en un hermoso libro (4) de que los artistas de aquel tiempo ignoraban las arboledas de los parques reales; el que hoy nos ocupa las desplaza para ganar profundidad y registrar mayores extensiones. La ilustre investigadora lo considera como pura oposición entre dos conceptos: el de intimidad y aislamiento propio de parques frondosos y recoletos, como eran los de los monarcas madrileños, y el espectacular de los parterres y jardines que predominaban entonces en Europa, con amplia visión desembarazada. Nos permitimos agregar al respecto dos observaciones: en un tratado específico sobre la materia, desde luego contemporáneo (5), hemos podido ver que los trazados de los parterres allí recogidos generosamente no guardan la menor relación con los canteros, casi siempre cuadrados, de los jardines hispanos, sea

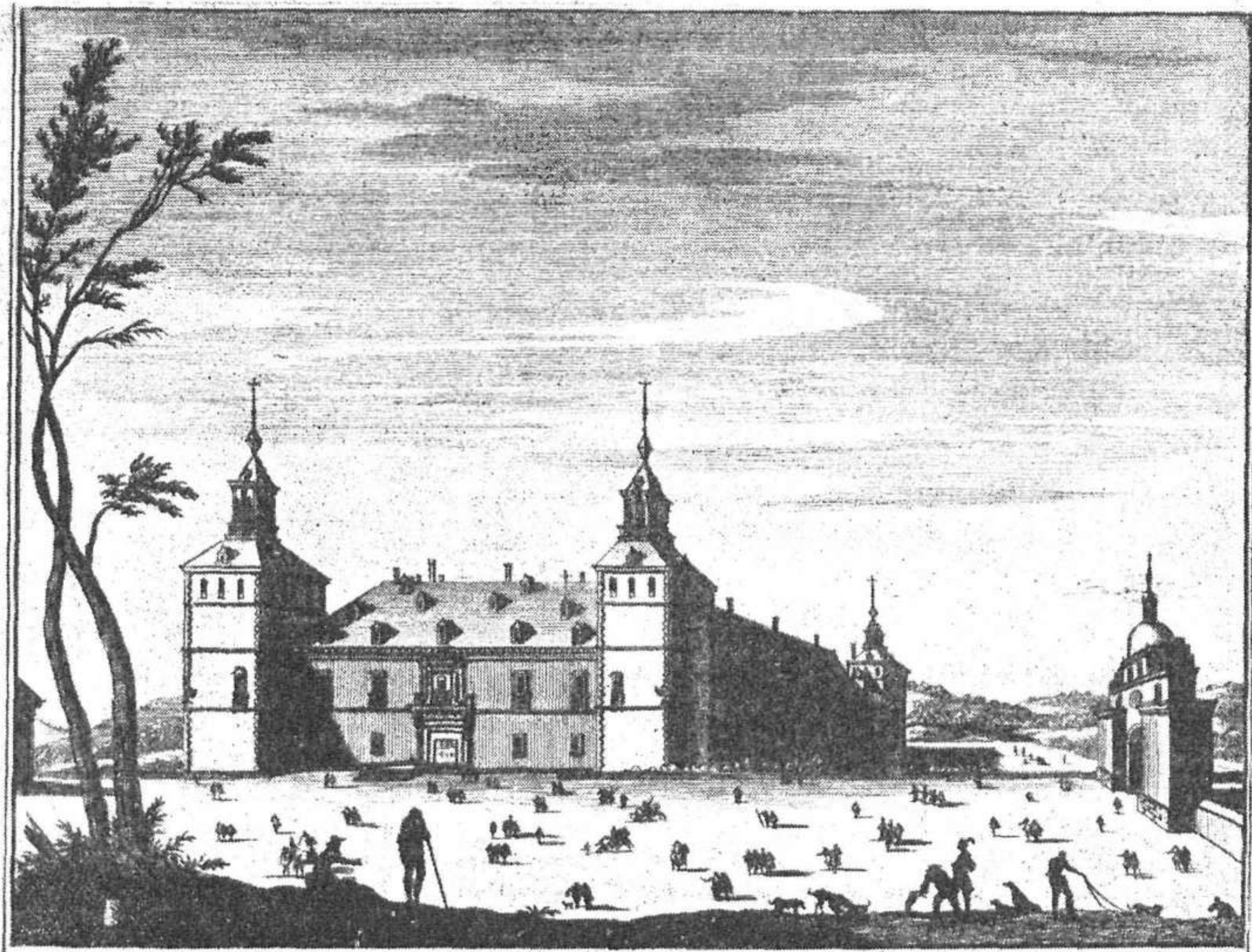
(4) María Luisa Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1947.

(5) D. Loris, *Le Thésor des Parterres de l'Univers. Contenant les figures et pourtraits des plus beaux Compartimens, Cabanes & Labyrinthes des Iardines, tant à l'Allemande qu'à la Françoisse*, Genève, Estienne Gamonet, 1629.

(3) Francisco Iñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952.



Vue du Palais Royal de MADRID, du côté de la Campagne.



Le Palais Royal DU PARDO, dans le Voisinage de MADRID.

quien sea el artista que los reproduzca; de otra parte, en el caso concreto de Meunier y en el de algunos otros dibujantes y pintores, parece que no debemos perder de vista que su propósito era brindar visiones generales, por cuya causa hubieron de sacrificar la realidad, alterándola dentro de unos límites que hoy juzgamos excesivos cuando perseguimos en su noticia gráfica una información histórica.

No menos de seis láminas se dedicaron a ilustrar las bellezas y fábricas del Buen Retiro. Una vista de los edificios y jardines de la entrada, en la que sólo a fuerza de buena voluntad podemos identificar la estatua ecuestre de Felipe IV firmada por Pedro de Tacca en 1640, que ahora se alza en la Plaza de Oriente, ofrece de nuevo una perspectiva con eje oblicuo, esta vez sin motivo aparente, y una imprecisión en el dibujo de las formas ar-

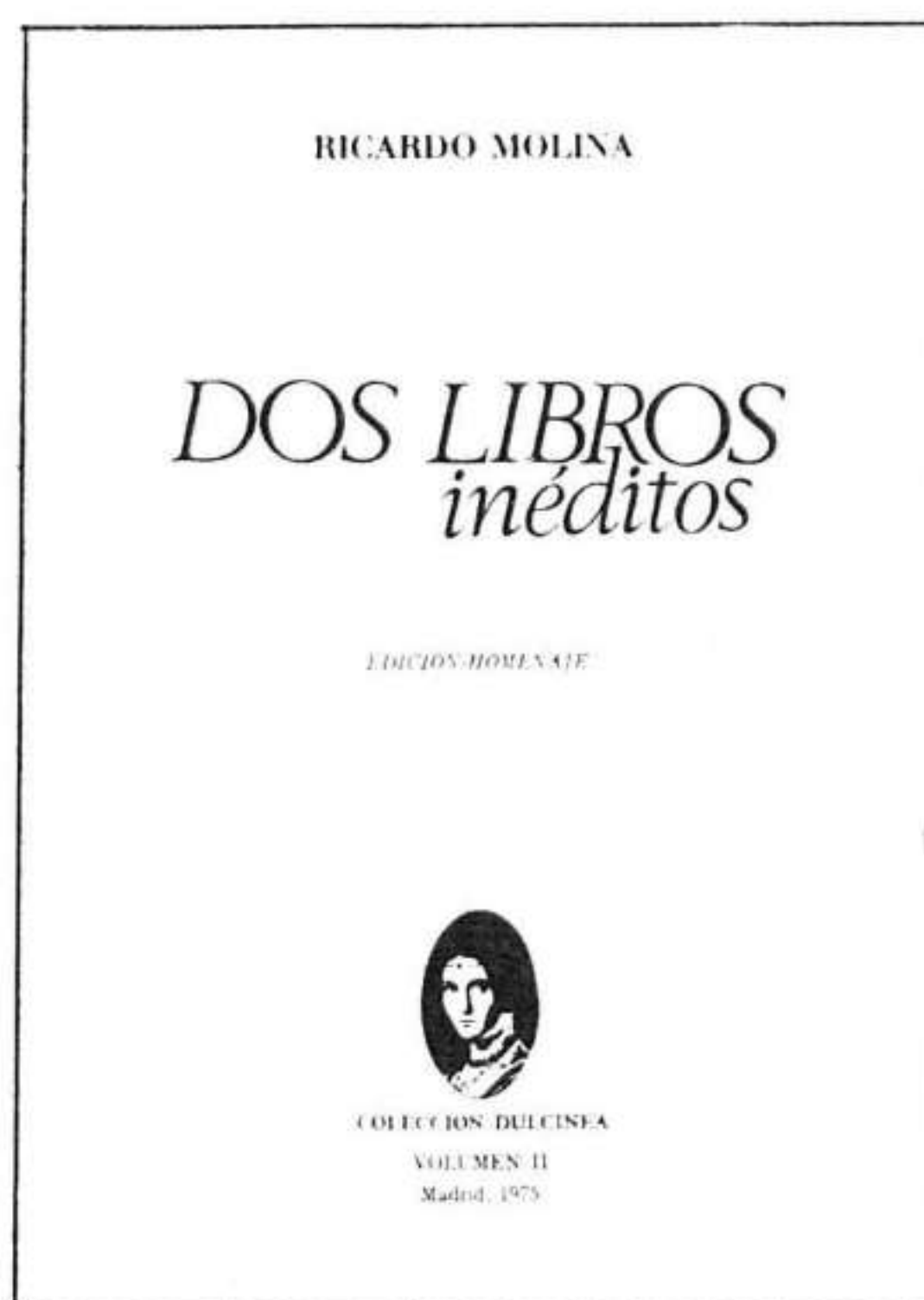
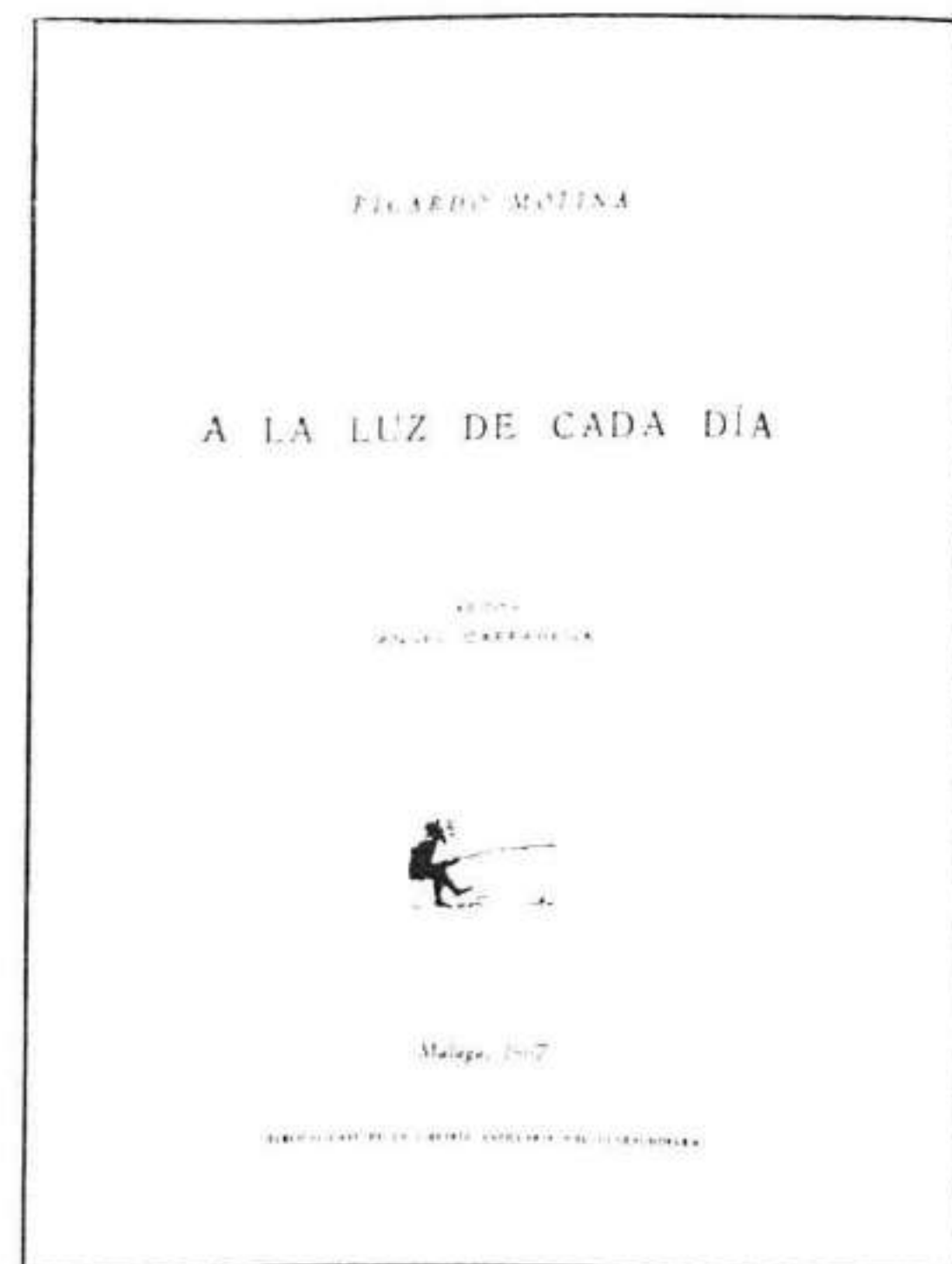
quitectónicas que no es habitual en Meunier. Por el contrario, la vista general del Buen Retiro, desde un punto próximo al anterior, más centrado y con una proyección casi aérea, tiene mayor rigor, precisamente cuando se trata de una reconstrucción imaginaria y sin relación, por lo que al parque atañe, con la realidad, como lo demuestra el plano de Teixeira. Las libertades que se toma el artista en esta ocasión no conducen a una imagen embellecida, sino a un proyecto versallesco, a una reacomodación simétrica de los elementos dispersos por los jardines. El estanque grande, con su pesca cultivada y vigilada, cubierto de graciosas embarcaciones entre las cuales debía figurar «El Santo Rey Don Fernando», dorada nao que los sevillanos regalaron a Felipe IV y que decoró Zurbarán, es objeto de otra lámina equilibrada y

llena de proporción. Falta el islote central, utilizado en algunas representaciones de gran aparato, pero ¿no emergería, cuando fuera necesario, bajando el nivel de las aguas? La vista del estanque pequeño parece menos fantaseada y, de manera notable, la masa de arbolado que lo rodea casi por entero está en contradicción con las avenidas desembarazadas y los macizos de arbustos que registra la perspectiva general que antes comentábamos. Las dos láminas dedicadas a las ermitas de San Antonio de los Portugueses, sufragada por éstos, y de San Pablo, son las de dibujo más tosco e incorrecto, incluso las menos acicaladas, pues no bastan a restarle frialdad los dos árboles que fijan un proscenio en la primera, ni el imperfecto juego de luces y sombras que maneja en las calles cubiertas que afluyen a San Pablo; hasta la fachada de la propia ermita, según María Luisa Caturla, presenta graves dudas, rasgos todos impropios de Meunier, sobre todo en temas concretos y simples como los presentes.

El callejeo madrileño dio lugar a cuatro estampas más características y ajustadas a la puntualidad del artista cuando refleja los edificios y a las gotas de fantasía con que alinea el tema principal y fabrica grandes espacios. La prisión de Casa y Corte, hoy palacio de Santa Cruz, está tratada con bastante fidelidad, así como la fuente y los edificios inmediatos, bien que la calle de Atocha tiene una lejanía y amplitud inconcebibles, que para hoy quisiéramos. Una estampa pintoresca es la de la plaza de la Cebada, con su fuente, y una visión insólita de la calle de Toledo antes de reunirse con Estudios, asomando por detrás del que fue hospital de la Latina la cúpula de la iglesia catedral de San Isidro, entonces de San Francisco Javier y recién consagrada en 1661 por los jesuitas, así como unos capiteles que parece sean de la prisión de Casa y Corte. No podían faltar la Puerta del Sol y su fuente de la Mariblanca, en verdad de Diana, vista desde la vieja iglesia del Buen Suceso, en cuya panorámica identificamos la entrada de la calle de la Montera, queda cubierta la bajada del Arenal por el cuerpo de la fuente, se pierden los ojos por la calle Mayor, y a su entrada se ve una reja baja que pertenece a las célebres gradas de San Felipe; cerrando el giro, advertimos el acceso a la calle de las Carretas y cuatro casuchas, de nuevo cerca de la fuente, que también figuran en el plano de Teixeira; son los cajones para la venta de carne y verduras, artículos que todavía se despachaban en este lugar. Otra fuente y otra plaza con más aire de solar y desmonte que de espacio ciudadano, la de Santo Domingo, y a la izquierda vemos descender la fachada de su convento por la que hoy es cuesta de aquel santo. Consideremos de paso cuántas fuentes —¿hasta qué punto viejas y feas?— han desaparecido de la superficie de la ciudad, demolidas en su mayoría, ni siquiera enterradas y aguardando un día de resurrección, como la de la plaza Mayor de Ecija, que Vélez de Guevara describe en el VI tranco de su *Diablo Cojuelo*.

Cierra esta colección de estampas madrileñas, entre nostálgicas y curiosas, las de dos posesiones reales próximas a la villa y corte, notables por mostrar el aspecto que ambos palacios ofrecían entonces, e igualmente por la importancia que a uno y otro ha conferido de nuevo la historia contemporánea. Se trata de la Casa Real del Pardo, en que tanto paró Felipe II y cazaron su hijo y nieto por sus aledaños, y del palacio de la Moncloa, cuyo anodino historial sólo rompe Murat en la trágica jornada del 2 de mayo.

RICARDO
MOLINA POESIA



AMOR Y TIEMPO EN RICARDO MOLINA

Por Arturo DEL VILLAR

LA obra poética de Ricardo Molina, no demasiado extensa, se ha visto ampliada con la publicación de dos cuadernos de versos desechados por el autor, pero dignos de la imprenta. Si él fue riguroso con su obra, y esto le honra, debemos recoger amistosamente esos otros poemas que permanecieron olvidados o perdidos en las páginas de las revistas. Con la edición de estos dos libros—o, más exacto, cuadernos de versos—podemos conocer mejor la intimidad estética del poeta, desarrollada en unos momentos poco favorables en general (1). Contábamos para valorarlo con los siete libros publicados por él en vida, algunos de ellos muy breves y no fáciles de encontrar ahora; suficientes para demostrar su alta calidad lírica, en ocasiones desconocida por ciertos antólogos y críticos, pero permanente. En todo caso, él mismo fue poco aficionado a los exhibicionismos literarios, prefiriendo a menudo la soledad cantada por su admirado Cernuda y el pluriempleo oscuro en Córdoba a los cantos de sirena lanzados desde la capital. En noviembre de 1963, paseando por

las calles cordobesas para hacer una visita sentimental a Góngora, con su *Córdoba gongorina* bajo el brazo, me confesaba que no acertaría a vivir en otra ciudad, y es cierto que nunca lo intentó. Su poesía, por eso, se halla impregnada de motivos cordobeses.

Nacido en Puente Genil (Córdoba) en 1917, pertenece a la generación mutilada por la guerra en sus aspiraciones y formación intelectual; cumplió veintidós años en 1939 y vio entonces cómo se dispersaban los poetas españoles por el mundo llevándose la voz, como decía León Felipe, pero dejando sus libros; ya los conocía Ricardo Molina, que admiraba, sobre todo, a Juan Ramón Jiménez y a la generación del veintisiete, y recibió su influencia en los versos primerizos. También pesaban en su recuerdo los poetas latinos, a los que leía en su idioma y tradujo al castellano, así como los poetas árabes de al-Andalus, con los que se identificó más de una vez, según veremos en seguida. Esa rica tradición espiritual hubo de ayudarle a mantenerse fuera de las polémicas entre ideológicas y estéticas que dividieron a los poetas en los años cuarenta. Escribió una lírica personal y elegante, al margen de todo «ismo» tendencioso, pero en su tiempo y para su tiempo, con los hombres que sentían igual que él; de esta manera, sus versos continuaban siendo válidos y nos emociona hoy su lectura. No se puede afirmar que Ricardo Molina haya sido un desconocido o esté ignorado, porque es falso; con todo, sí parece cierto que en estos últimos años se le procura la valoración que merece, mayor que la concedida en su época.

Comentaba él mismo en una de las *Elegías de Sandua*, la XIII, la facilidad de ser poeta cuando se vive y sólo por vivir: «Los que leen mis elegías cuando yo esté ya muerto /

dirán: *Este poeta era igual que nosotros. ¿Sus amores? ¿Acaso no hemos amado todos! ¿Su tristeza? ¿Quién no estuvo triste en la vida! ¿Así cualquiera puede ser poeta...* Sí, cualquiera puede serlo, con tal que sepa expresar esos amores y esa tristeza en verso, naturalmente, como lo sabía hacer él. Fue un poeta entregado a cantar el amor, aun cuando se doliese de verlo siempre derrotado por el tiempo. De ese modo, el tiempo y el amor se convirtieron en el tema esencial de Ricardo Molina, presente en todos sus libros. Ha de resultar un buen método de acercamiento a su lírica el rastrear cómo el amor constituyó su pasión de vivir, y el tiempo le amenazó con destruirla, hasta conseguirlo cuando acababa de iniciarse el año 1968: el corazón, tan cantado por el poeta, se le detuvo de repente el 23 de enero (el día que su admirado Gerardo Diego no esperaba a Clementina sobre su hamaca gris, casualmente). Amor y tiempo, claro está, fundidos en un único tema, aparecen en poemas de todas las épocas y todas las culturas; oficio de poeta es precisamente exponer un asunto con originalidad; veámoslo en su caso.

EL AMOR O EL DESEO

El amor en Ricardo Molina adopta la forma de un cuerpo adolescente, a la manera de Cernuda. El cuerpo es cantado como tal, pocas veces descrito. Habla de los cuerpos

(1) Bibliografía poética de Ricardo Molina: *El río de los ángeles*, revista «Fantasía», Madrid, 1945; *Elegías de Sandua*, publicadas primero como extraordinario de la revista «Cántico», en Córdoba, enero de 1948, y completas en la colección Adonais, de Madrid, en octubre del mismo año; *Tres poemas*, col. Norte, San Sebastián, 1948; *Corimbo*, premio «Adonais», editado en esa colección en 1949; *Elegía de Medina Azahara*, col. Agora, Madrid, 1957; *La casa*, col. Cuadernos de María José, Málaga, 1966; *A la luz de cada día*, Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», Málaga, 1967; *Poesía* (conteniendo *Elegías de Sandua*, *Tres poemas* y *Corimbo*), col. Visor, Madrid, 1973, y *Dos libros inéditos (Regalo de amante y Cancionero)*, col. Dulcinea, Madrid, 1975. Quedan otros libros inéditos, dos de los cuales, *Psalmos y Homenaje*, serán dados a conocer en una antología, de inminente aparición, preparada por el poeta cordobés, Mariano Roldán, amigo y gran conocedor de la obra de Ricardo Molina.

morenos desnudos al sol, cuerpos amorosos que atraen la mirada y la inspiración lírica del poeta; a su alrededor, la sierra, los ríos, el campo, las aves, toda la naturaleza como decorado, florece un aire bucólico impropio de nuestro tiempo, más sometido al asfalto y la contaminación ambiental que a los dulces lamentares de los pastores. En los poemas eróticos de Ricardo Molina no existe la ciudad, y en muchas ocasiones ni siquiera una casa, o cuando el amor se realiza entre unas paredes nos dirá que carecen de techo, o que es un palomar, por ejemplo. A él le gustaba salir a los pueblos andaluces, en efecto, y la naturaleza no le resultaba desconocida; por eso la metió con tanta abundancia en sus libros, en un lujo barroco de plantas, árboles, color y sabor de frutas, sonido de arroyos...

El sensualismo árabe, más heredado del ambiente que de los libros, le llevó a prestar toda la atención al cuerpo amado; no desdeñó por entero las cualidades espirituales, propias del amor cortés occidental desde que los trovadores se fijaron recatadamente en ellas, pero su preferencia poética se aseguró en el cuerpo adolescente. En la «Gacela de los bellos amores», del libro inédito *Regalo de amante*, se ofrece una descripción corporal, lo que no es frecuente en sus libros, a tono con la imagenería árabe: cada órgano humano es comparado con animales o plantas para resaltar su hermosura. En el poema final de este mismo libro hallamos unos versos significativos de la actitud del poeta, al elegir un amor frente a la opinión del mundo y, por estar enamorado, erguirse contra todas las opiniones sin importarle más que el mismo amor: «Porque yo no soy un ser como esos que pasan / y se desvanecen en las páginas de un sueño, / sino un hombre que se alza desnudo de la tierra, / dorado, por el sol, enrojecido y violento, / un hombre que se yergue frente al mundo, de pie, / y te elige entre todos y te llama su amor» (2).

Ricardo Molina era consciente, desde luego, de sus genes poéticos arabigoandaluces, y así lo reconoció en varias ocasiones; por ejemplo, en un poema de la *Elegía de Medina Azahara*, titulado precisamente «Poeta árabe», en el que alude con detalle al legado recibido, «su amor, su ardor, su fuego», y además y antes que nada «la esclavitud a la / hermosura más frágil», la hermosura del cuerpo sometido a las heridas del tiempo, en lugar de la hermosura del espíritu, acrecentada con los años. Por eso admitía la fugacidad del amor como algo lógico, ya que el cuerpo es incapaz de retener los instantes felices, reservados a la memoria. El amor se convertía, pues, para él en un instante de goce, con valor inmediato nada más, aunque fuese un valor infinito. El tiempo, sí, matizó las ideas del poeta a medida que pesaba sobre él; sin embargo, nunca variaron mucho, y continuó creyendo que el deseo y su satisfacción inmediata son preferibles al amor y su romanticismo correspondiente.

«Invitación a la dicha», de *Regalo de amante*, es una exaltación del instante sobre el tiempo pasado o futuro: nada vale tanto como el momento presente, afirma el poeta, repitiendo un estribillo que se enriquece en conceptos felices: «Amame ahora que tengo...», para terminar con un grito de posesión del tiempo: «¡Ahora y no mañana; ahora y no luego!» Años después, al cantar a Medina Azahara, retrató a un príncipe soñador en el que bien podemos advertir los rasgos propios del poeta, un príncipe al que se le ofrecía el amor como una mercancía dadivosa, «pero al amor el príncipe prefería el deseo, / a la flor en la mano, el intocable aroma»; por consiguiente, poner al deseo por encima del amor no era un afán juvenil, sino una idea arraigada en él. Si nada hay duradero, porque no lo es la vida del hombre, parece un contrasentido intentar que el amor sea eterno, tal como han escrito muchos poetas occidentales, que llegaron a pretender que el amor es capaz de superar a la muerte. Ricardo Molina aprendió en sus viejos

maestros de al-Andalus que todo es efímero, y el amor también; mejor es acaparar instantes de deseos satisfechos que almacenar amor idílico.

HOMBRE SIN TIEMPO

No hay poeta sin contradicciones, y más aún si se trata de poetas que escriben en la vida a medida que transcurre, para narrarla. Por eso, nada de extraño hay en que Ricardo Molina prefiriese en otras ocasiones el amor. En las *Elegías de Sandua* predomina el sensualismo sobre el romanticismo, pero tampoco es raro hallar alusiones al sentimiento amoroso más allá de la realización del erotismo; así, en la tercera se pregunta: «¿Es acaso el amor esta melancolía / y esta inquietud más bella que todos los deseos?» Con todo, el poeta no parece muy seguro de lo que dice, da a entender que duda si realmente el amor es el sentimiento que le domina; por otra parte, en el poema precedente había ya introducido un enorme ambiente erótico, del que participa la naturaleza incluso, para presentar al amor; así, nos describe los «muslos de espumas» de las aguas, habla de los «labios ardientes» de la vida que cantan «una canción lasciva», y él mismo se siente perseguido por un amor bello, desnudo y loco, que a su paso va «inflamando la tierra erizada de espigas». La



Ricardo Molina, por Rafael Alvarez Ortega

simbología es tan clara que no merece la pena comentarla.

Si nos detenemos ahora en la quinta elegía, se ampliará la visión del pensamiento temporal de Ricardo Molina. Describe el encuentro con el cuerpo amado, en primavera y en medio del campo; cuenta los elementos que intervienen pasivamente en el hecho, como testigos mudos de su felicidad, y entonces señala que ocurrió «en el mundo absolutamente bello / de aquel encuentro». No se trata, por consiguiente, de plantearse si el mundo está o no bien hecho, como se hizo en años anteriores y posteriores a la guerra, sino que en esta ocasión el poeta reconoce la perfección del mundo que le rodea como entorno del encuentro erótico. Y si lo importante es, según quedó señalado, el instante mismo, quiere decirse que ese aspecto maravilloso de la tierra, según la contemplan los ojos encelados del poeta, es el primordial.

No obstante, la realidad acaba por imponerse. La vida no es una sucesión continua de instantes felices, y aunque el poeta se

atreva a decir el nombre del amor en algunos momentos, en seguida le alcanzan el miedo y la pena. No era aquél el tiempo más propicio para el amor, aunque se esforzase en pensarlo. De ahí que le ganase una extraña melancolía y el lamento por haber nacido en ese siglo. La memoria le llevaba a aquellos parajes habitados por griegos y romanos en las edades antiguas, cuando los hombres se sabían imitados por los dioses y no debían ensombrecer sus deseos. Así lo especificó en la «Elegía XXIX», en una especie de examen de conciencia sin término posible, que le invita a confesarse hijo de la tierra sin remisión de ninguna clase, prisionero de un tiempo y un espacio que le ahogan: «Y ahora me doy cuenta, y esto es irremediable, / de que no soy un hombre de mi tiempo. / No, yo debí nacer en las islas de mármol / cuyas playas doradas baña el Mediterráneo, / en la sombría Lesbos o en la bárbara Zante...», allí donde repetiría los idilios cantados por los poetas clásicos: «Y tendido en la hierba cerca de alguna fuente / te esperaría, oh bello amor de los idilios, / dilatando la hora pánica de la siesta / con la flauta monótona y tierna como el campo.» Tal era su intento de conciliar la realidad con el deseo, por decirlo con expresión cernudiana tan cara a Molina (3).

EL PASADO EXISTENTE

Una correlación exacta con esta elegía la encontramos en su último libro, en el poema titulado «Confiteor», nueva exposición de su entrega a la tierra frente al cielo, y asimismo desarrollo de la temática primordial para el poeta, la sumisión del amor al tiempo. Admite que la voz del mundo (esto es, el deseo) le hace olvidar sus deberes consigo mismo y le atrae de forma irresistible a un mundo fantástico, nada menos que la isla Ogigia, en la que fue retenido Ulises: «Su seducción recuerda las antiguas sirenas / y transforma la tierra en isla de Calipso, / donde vivo olvidado de mi patria lejana... De modo que el poeta, a diferencia del héroe de Itaca, no estaba muy contento con regresar a la patria, esto es, a la realidad. El mito de Ulises, dicho sea de paso, aparece en otras ocasiones en sus versos, demostrando la cercanía del poeta a los autores griegos, con los que tanto en común tenía sentimentalmente.

Llegó un momento en que Ricardo Molina se vio obligado a preguntarse por la exactitud del tiempo; el pasado, el presente y el futuro son categorías semejantes, que dependen sólo de quién las observe. Nuestro pasado es Grecia, pero a los antiguos griegos nosotros les resultábamos un futuro increíble. Toda esa espléndida meditación sobre el tiempo que es la *Elegía de Medina Azahara* se apoya en la misma pregunta: ¿sólo existe el presente? Al poeta le entran muchas dudas cuando intenta responderse. Así comienza el libro: «Lo que nadie recuerda, ¿ha muerto? Acaso vive / recogido en sí mismo la vida más perfecta», tema esencial para entender la poesía contenida en las páginas siguientes. Lo ido puede ser actual, y lo actual quizá no es nada. La eternidad es una confusión, de donde se deduce que nada hay tan eterno como el instante que se vive, eje del tiempo para el viviente. El ahora es lo válido, así que conviene someter el amor al instante, imaginando tal vez que se habita en una isla griega bajo la mirada de los dioses benévolos. Porque si el instante es el todo, el amor es breve como el deseo, de manera que conviene someterse al deseo como única meta factible para la limitación humana.

Alguien caería en la tentación de suponer que el autor de esos versos era un materia-

(3) Conviene aclarar que en los versos de Ricardo Molina no aparece una influencia estilística de Luis Cernuda, sino sólo sentimental. En su interesantísimo «Historial de un libro», dentro de *Poesía y literatura*, afirma el poeta sevillano que «al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en realidad equivalen a la eternidad», idea sustentada por Molina, según quedó anotado. En Cernuda, sin embargo, la separación entre realidad y deseo no viene dada tanto por el tiempo como por la identidad del poeta.

(2) Aparte la relación señalada con la estética arabigoandaluza, en el fragmento citado puede observarse una actitud afín con muchos poemas de Walt Whitman, poeta que también ensalzó los encantos del cuerpo humano por encima de todas las cosas, y que no está lejos de la intencionalidad comunicadora de Ricardo Molina.

lista desprovisto de ideales. Para evitarlo, el poeta refiere la brevedad de la vida misma, señalando que si la vida es un período de tiempo sin apenas importancia, las fases sucesivas de cada vida se muestran aún más pequeñas, hasta desaparecer. Mientras que los poetas románticos se adiestraron en la persecución del amor eterno, Ricardo Molina comprendía las limitaciones de todo lo existente, reclusándose en la seguridad de que los instantes vitales van unidos en la cadena del tiempo que le corresponde a cada uno: «No creíste, ah, nunca creíste que pudiera / acabar el amor de aquella primavera, / pero la vida es siempre más larga que el amor, / y si la dicha es bella como una flor de mayo, / como una flor de mayo breve es también su flor» (décima elegía).

VIDA DEL POETA

En resumen, la vida del hombre se le representaba al poeta como una sucesión de instantes pasajeros, por lo que cualquier noción de eternidad queda fuera de nuestra posible captación; el amor, del mismo modo, se reduce a instantes de deseo, que si no quedan satisfechos carecen de realidad y no merece la pena tenerlos en cuenta; la satisfacción amorosa no se logra más que con la conjunción de dos cuerpos, así que el afán del hombre consiste en la persecución de un cuerpo hermoso, idea relacionada con los supuestos platónicos de la división en dos partes del cuerpo total. Por consiguiente, la vida viene a ser una búsqueda de la belleza corporal: «Toda mi vida / se me aparece ahora como un ansia / frustrada de hermosura» («Vida callada», de *Elegía de Medina Azahara*). La frustración, además, se origina en la misma brevedad de las cosas, tan grande que corrompe la belleza con sólo pasar sobre ella; hay que doblegarse a imaginar que la única hermosura aceptable es la de las estatuas, ya que se mantiene a través de los siglos; la otra, la corporal, viene a ser tan

Corimbo se dolía Ricardo Molina de esa ausencia de recuerdos poseídos: «No he sabido gozar los años bellos. / Felicidad fue para mí más breve / que para el resto de los hombres. Poco / sé de alegrías» (de «Variaciones en metro sáfico sobre una canción vulgar»). Lo había indicado ya al comparar las ruinas del pasado esplendor entrevisto en Sandua con su cuerpo y su alma, y lo diría después al dolerse por Medina Azahara. Sin embargo, el dolor y el lamento tampoco son duraderos.

Si el tiempo desbarata los planes humanos, si el amor no es real, si el instante hay que vivirlo y no cantarlo, parece que el oficio del poeta carece de lógica. Por supuesto, Ricardo Molina no eludió este planteamiento en sus versos, y trató de resolverlo. Hay ocasiones en que sus palabras se nos evidencian como una respuesta a cuantos acusaron al grupo cordobés alineado en la revista *Cántico* de retóricos deshumanizados. Desde las premisas aceptadas como inamovibles de la temporalidad de todo lo humano y su destrucción paulatina, Ricardo Molina fue alzando una poética para todos los hombres y no exclusivamente para los poetas.

Por de pronto, quiso aclarar que la imagen popular acerca del poeta es falsa. Hay que leer íntegramente la «Elegía XXVII» para entender todo el alcance de su opinión: el poeta no es un hombre feliz dedicado a cantar la naturaleza como única ocupación; esos bosques y esas flores que canta no son suyas, porque el poeta no posee nada, de modo que si habla de ellos no hace retórica en torno a sus posesiones, sino que se refiere a bienes ajenos. Cuando el poeta describe un «paisaje interior», está contando lo que cualquier persona ha sentido o sentirá, y así se convierte en un portavoz de la gente. El falso concepto de lo que es un poeta deviene del romanticismo y el modernismo, cuando el hombre que escribía versos se arrogaba un poder sobre los demás seres y cosas y osaba ordenar al Sol que se detuviera para escucharle: «He aquí, oh alma mía, tu reino, tus dominios, / he aquí el mundo en el cual cantas todos los días. / No hay más color que el de las calles embarriadas, / ni otra música que la de los carros y bocinas... Hay que insistir: el poeta vive en su instante, en su realidad circundante, por más que desee evadirse a otros mundos y otros tiempos. La exactitud de su palabra radica en el ajuste al tiempo vital, aunque la imaginación habite en islas helénicas pobladas por ninfas y faunos.

LA PALABRA POETICA

Ahora bien: el poeta está capacitado para elegir su palabra y su argumento, con absoluta modestia, pero con originalidad. Ricardo Molina no exaltaba a la muerte y la miseria, como se complacían en hacer otros compañeros de generación en la posguerra, sino a la vida y la belleza. Por eso le criticaron a menudo, y él lo aceptó, aunque sin cambiar de actitud. Así lo dejó expresado en el «Réquiem» inserto en la *Elegía de Medina Azahara*, respuesta a cuantos le acusaron de insensible por no cantar a la muerte como ellos: «¿Por qué se complacían en ir tristes / olvidando la hora y el lugar, escoltando / la reina de dominios tenebrosos, / cuando el garzón Abril recorría la gloria / de los prados del mundo?» Lo mismo dejó escrito en la «Oda a Gerardo Diego» incluida en *Corimbo*, admitiendo que el dolor y la tragedia son compañeros del hombre, pero no su única compañía ni la más digna de atención: «Todos de tal venero la amargura / en la boca sentimos, mas por eso / no es más profundo o bello nuestro canto. / Los más desesperados nunca fueron / los cantos más hermosos. La violeta / que abre céfiro leve con un beso / y en soledad prodiga su hermosura / todo lo vence con su gracia simple», versos que simplifican la cuestión del compromiso literario (por supuesto, sin excluirlo: cada circunstancia vital requiere un tratamiento distinto; lo que no conviene hacer es unificar el criterio estético para anatemizar a cuantos salgan de él).

A la luz de cada día, su último libro, aparecido meses antes de su muerte, presenta varios poemas en los que se poetiza sobre el contenido del verso, valgan las redundancias por su expresividad. De entrada, advierte al lector que al cabo de los años el componer versos le resulta un consuelo, y en su resultado espera hallar la salvación de lo que ha sido: «Con palabras de todos compongo mi



Ricardo Molina, por Povedano

canción / para que a nadie sea mi voz extraña. / Después de haber vivido, sufrido y trabajado, / en la palabra encuentro salvación y consuelo». Bien rotundo fue en este poema, pero no lo era menos en el siguiente, titulado precisamente «Las palabras», ya que aseguró que el canto nace de la tierra, que las palabras no le llegan al poeta de lo alto, inspiradas por una musa etérea, sino que le ascienden por los pies desde la tierra que pisa y le unen al planeta y sus problemas.

El siguiente poema, que se titula significativamente «Ars poetica», explica su preferencia por el poema silencioso y solitario, frente a las canciones tumultuosas de los demás. A continuación, en «Preguntas», coloca varios interrogantes a cuestiones de la mayor trascendencia metafísica, tanta que evita siquiera intentar una respuesta, y así queda conformado el poema. Le sigue el titulado «Fragmento», donde leemos su declaración de solidaridad social y el odio a las llamadas «torres de marfil», porque «no soporto paredes / que me aislen de abril», idea que desarrolla más adelante en otro poema, «Leyendo a un poeta». Y así hasta llegar al último poema del libro, en el que reconoce: «Pues mi vida no es mía solamente, es la vida / grande y desgarradora de cuantos me rodean; / de todos los que sufren y luchan por ser libres. / No latido de un sueño, sino la vida a secas»: podemos considerarlo su último poema, la coda comunitaria de su pensamiento estético.

Sólo el poeta que vive el instante y consagra más tarde otro instante a cantar aquel que le dejó su señal, acertará a expresarse con la voz verdadera de los hombres, el sonido humano que cualquiera entiende. El poeta de mayor audiencia será el que cuente su experiencia vital con las palabras que ha aprendido en su contacto con los demás hombres, mientras que el sometido a consignas ajenas errará en sus intenciones y resultados. El poema que cierra la *Elegía de Medina Azahara* es una demostración de que la fantasía se hunde en la vaguedad y se vuelve estéril desde el punto de vista poético: «Ah, riéte conmigo del ensueño, / don de los que no ven teniendo ojos. / ¿Quién pudo soñar nunca / luna más bella que la luna?», nos pregunta, dándonos la solución. Si alguien pretende exponer una teoría sobre el amor, pierde el tiempo por no vivir el instante amoroso en su plenitud, que es lo real, antes que el tiempo lo destruya. Porque no hay amor ni eternidad ni lirismo inspirado, sino vida sometida al tiempo.

efímera como el instante, y pretender poseerla es imposible.

Además, como el poeta acostumbra a ser un contemplador, pierde el tiempo admirando, con lo cual la acción de los demás hombres le supera siempre. El poeta no aprehende el instante por pararse a verlo para después describirlo. Es una contradicción con sus opiniones, pero difícil de remediar. En

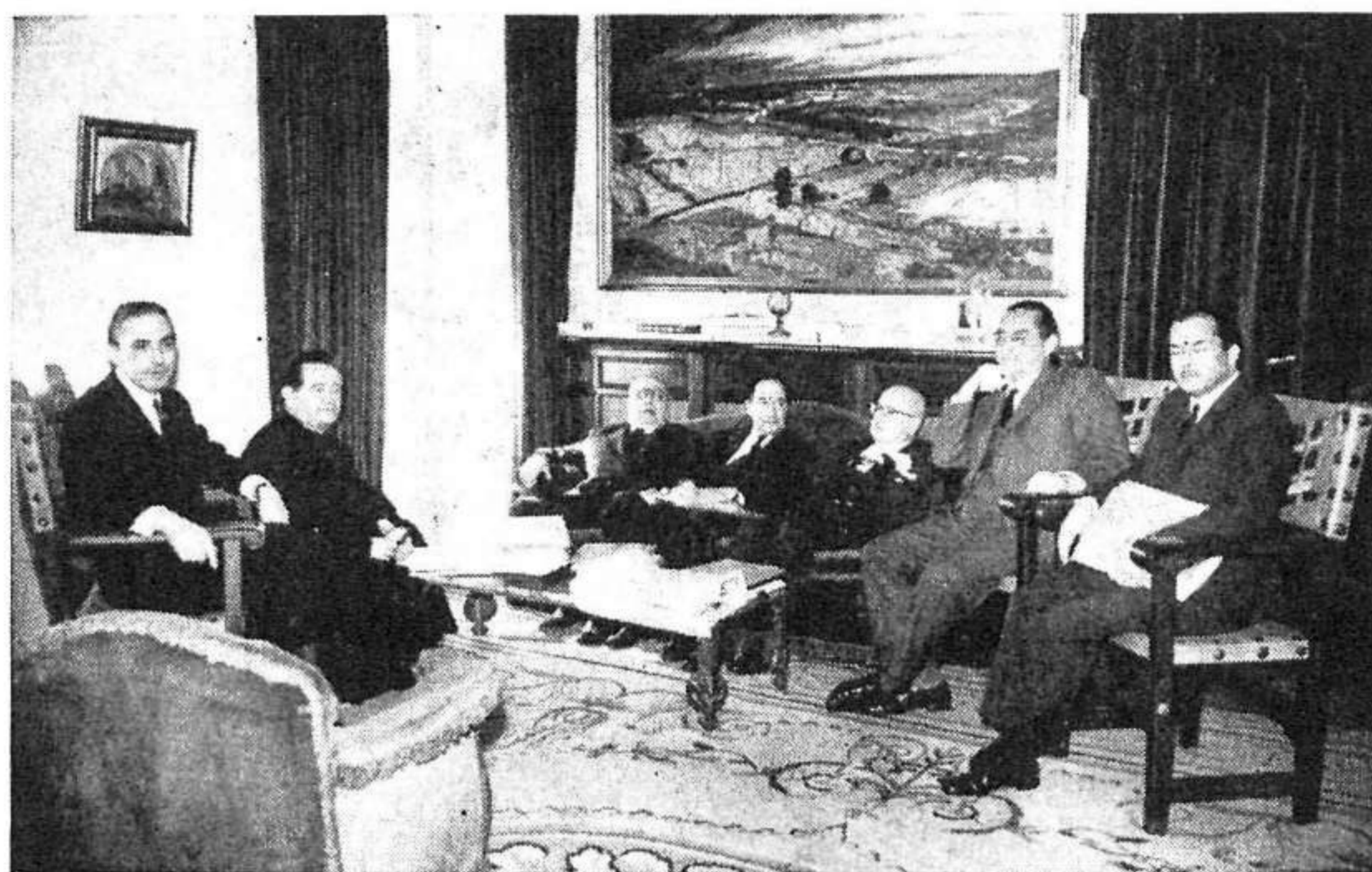
**los
premios literarios,
hoy**

EL "LEOPOLDO PANERO"

Por José LOPEZ MARTINEZ

LEOPOLDO Panero murió el veintisiete de agosto de mil novecientos sesenta y dos en su finca de Castrillo de las Piedras, de Astorga, la ciudad que él amaba tanto y en la que había nacido cincuenta y tres años antes. El premio que lleva su nombre fue creado a raíz de su fallecimiento, en el seno del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, con el fin primordial de honrar su memoria, y puede decirse que a lo largo de las trece convocatorias que ya se han realizado, los resultados han sido francamente positivos. Para la de este año, cuyo fallo, como siempre, tendrá lugar la próxima primavera, sabemos que es elevada la cifra de obras presentadas, lo que indica el gran interés que el premio suscita en los poetas de habla española. Don José Rumeu de Armas, director de publicaciones del mencionado Instituto y secretario del jurado del Panero nos cuenta cómo nació el certamen.

—Leopoldo Panero, gran poeta, era mi amigo; un amigo lleno de finísimas calidades humanas que me había distinguido siempre con su afecto. En el Instituto de Cultura Hispánica era eficaz colaborador y promotor de empresas culturales tan importantes como la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano. En aquella época yo le había publicado a Panero Escrito a cada instante, que con La casa encendida, de Luis Rosales, y La espera, de José María Valverde, sus entrañables amigos, inauguraban la colección La encina y el mar, de tanto eco en el mundo literario. Fácilmente se comprenderá cuál fue el impacto que la noticia de su muerte nos causó a todos sus amigos. Fue, además, una auténtica sorpresa. No se me olvida que permanecía yo por aquellos días de fin de agosto del sesenta y dos en un cortijo granadino, «Bular Alto», de un gran señor andaluz y amigo mío, también ya fallecido, que se llamaba Indalecio Abril. La televisión dio la noticia, cogí el coche y me vine a Madrid; ya era muy tarde. Imposible asistir al entierro. Entonces fue cuando, a los pocos días de su muerte, Luis Rosales, Pepe Romero Escassi, Jaime Delgado y yo nos reunimos a cenar para evocar la figura de Leopoldo Panero y las consecuen-



Primer jurado del premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1963, integrado por el director del Instituto de C. H., don Gregorio Marañón; el director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso; los académicos de la Española don José María de Cossío y don Luis Rosales, el padre Félix García, don José Antonio Muñoz Rojas. Como secretario, don José Rumeu de Armas

cias de su muerte. Y de aquí surgió la iniciativa de proponerle a Gregorio Marañón, como director del Instituto de Cultura Hispánica, la creación del premio de poesía Leopoldo Panero, propuesta que hice por escrito el seis de octubre de mil novecientos sesenta y dos como jefe del Departamento de Publicaciones y que mereció, además de la luz verde de Marañón, la unanimidad de la Junta de Gobierno del Instituto.

EL PREMIO «LEOPOLDO PANERO» EN LA POESÍA DE HABLA ESPAÑOLA

El primer libro galardonado con el Panero fue *En vida*, de Fernando Quiñones; el último, correspondiente a mil novecientos setenta y cuatro, ha sido *Polvo que une*, de la argentina María Julia de Ruschi. Y entre uno y otro, muchos afanes y deseos de superación tanto en los



S. A. R. don Alfonso de Borbón, presidente del Instituto de Cultura Hispánica, en la entrega del premio «Leopoldo Panero» 1973 a don Ramón Pedrós, por su trabajo «Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg». Están presentes don José María Alfaro, poeta y embajador de España, y el secretario del jurado, don José Rumeu de Armas

organizadores del premio como en los poetas aspirantes a ganarlo.

—¿Qué ha traído el Leopoldo Panero al panorama de la poesía de habla española? ¿Se está cumpliendo la finalidad para la que fue creado?

—En el ánimo de los que sugerimos la iniciativa de crear este premio creo interpretar, por lo menos yo personalmente así lo pensaba, la finalidad de rendir un homenaje a la memoria del gran amigo y del gran poeta muerto. Un homenaje a la manera que a él más le hubiera satisfecho, es decir, dando a conocer, a través del premio que lleva su nombre, a nuevos valores de la poesía de habla española con la publicación de sus trabajos. Entiendo, pues, que se ha cumplido la finalidad deseada y que, al cabo de trece años sucesivos de convocatoria, se han logrado publicar treinta importantes tomos entre premiados y seleccionados que integran la llamada colección poética Leopoldo Panero.

—Antes le he preguntado qué ha traído el Panero a la poesía de lengua española; ahora la pregunta es a la inversa: ¿qué ha llevado dicha poesía al premio?

—El tipo de poesía que se presenta anualmente al premio Panero en una gran cantidad de trabajos, tiene en general una media de calidad sobresaliente, lo que ha llevado al premio a un clima de extraordinaria exigencia. Y esto, debo añadir, ha sido la constante de este premio desde el primer jurado que actuó en el año mil novecientos sesenta y cuatro. Quizá cada año es dura y mucho más reflexiva la labor del jurado que lleva sobre sus costillas la sobrecarga de libros como los once trabajos premiados y los diecinueve seleccionados.

En la forma de contestar a mis preguntas y en el modo de referirse a todo lo relacionado con la figura de Leopoldo Panero, advierto la gran admiración que don José Rumeu de Armas siente por el poeta fallecido. Ahora le pido nos informe sobre la situación actual del premio, sobre las perspectivas y proyectos que haya en relación con el mismo.

—La situación actual del premio, y entiendo que la pregunta se refiere al aspecto económico, ha ido mejorando a lo largo de estos trece años, pasando de las veinticinco mil pesetas iniciales a ciento cincuenta mil, que es la dotación que tendrá el libro premiado en la convocatoria de este año mil novecientos setenta y cinco. Debo aclararle que la dotación económica del Panero no ha influido nunca, desde su creación, en la concurrencia de trabajos al mismo, que ha sido siempre elevadísima, oscilando desde los ciento cincuenta a los ciento noventa originales por año, y con un porcentaje de calidad tal que los jurados se han visto obligados a seleccionar, aparte del premio, tres o cuatro trabajos más que generalmente han sido publicados. Estas pudieran ser quizá

las novedades del premio: que no tiene número cerrado de seleccionados y que el jurado, siempre que exista semejante calidad en los trabajos, puede proponer su publicación.

NO ES FACIL MODIFICAR LA ESTRUCTURA DE LOS PREMIOS

Como viene siendo norma en esta serie de trabajos sobre los premios literarios, pregunto también a don José Rumeu de Armas si cree que existen demasiados concursos hoy en España y si entiende que sería conveniente modificar de algún modo la estructura de los mismos.

—Efectivamente, considero que el número de premios literarios puede resultar excesivo y que algunos de ellos no tienen la dotación económica suficiente. Sin embargo no seré yo el que diga que son demasiados los premios literarios, ya que a mí siempre me parecieron pocos, al estimar que es una de las formas de dar a conocer valores que de otra manera estarían en gran parte condenados a permanecer casi en el anonimato. Por otro lado, aparte de la cuantía económica en general por insignificante que sea, están el estímulo y la ilusión del autor en ver su trabajo publicado, lo que a título personal suele ser casi siempre imposible.

Además —prosigue el señor Rumeu de Armas— pienso que no es nada fácil modificar la finalidad y las estructuras de los premios literarios, porque ¿cuáles serían los criterios para realizarlo? Las tendencias literarias son múltiples así como las corrientes estéticas. Hay que conformarse con el depósito de confianza puesto en la conciencia de un jurado para considerar la elección hecha como buena, y hay que dejar a las instituciones y a los mecenas en libertad para la creación de premios que siempre beneficiarán a los que integran el mundo cultural y literario del país.

—¿Se ha intentado, a través del organismo que patrocina el *Leopoldo Panero*, influir en un modo especial de poesía, tal vez de una poesía que pudiéramos denominar hispánica?

—No; entiendo que no existe un determinado tipo de poesía hispánica, sino poesía buena o mala, y en el caso del premio Panero está bien claro que además de buena poesía, debe estar escrita en español y ser original e inédita. Si se leen las treinta obras publicadas hasta la fecha en la colección poética Leopoldo Panero, se verá que existe un denominador común en cuanto a la calidad dentro de una norma de diversidad de estilos, tendencias, fondos y formas. Así han quedado incorporadas múltiples figuras de la poesía de habla española. No existe pues, y quiero recalcarlo, ningún tipo de dirigismo ideológico ni formal; sólo una exigencia de calidad.



Premio de poesía «Leopoldo Panero» año 1966. Don Gregorio Marañón conversando con el poeta que obtuvo el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1966, don Rafael Guillén, y con el secretario del jurado, don José Rumeu de Armas



Jurado del premio de poesía «Leopoldo Panero», año 1970, integrado por don Gregorio Marañón; el poeta y embajador salvadoreño don Hugo Lindo; el director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso; los académicos de la Española don Luis Rosales y don Manuel Halcón; el escritor y publicista don Dionisio Gamallo Fierro, y como secretario, don José Rumeu de Armas

UN JURADO DE EXCEPCIONAL CATEGORIA LITERARIA

Sin un jurado formado por personas de gran categoría literaria, no hay premio importante, por muy elevada que sea su dotación económica. En los miembros del jurado descansa el prestigio de todo concurso. Por eso vamos a tocar este tema. Queremos saber quiénes formaron inicialmente el jurado del Panero. Nos explica don José Rumeu de Armas:

—Una aclaración previa a esta cuestión: voy a hablar del jurado del Panero sin entrar en el tema de la secretaría del premio que, por un excepcional depósito de confianza, vengo ostentando desde su fundación. El jurado del Panero, de acuerdo con las bases del mismo, ha sido nom-

brado siempre por la dirección del Instituto y en la actualidad por su presidencia. El jurado que votó el primer premio en el año mil novecientos sesenta y cuatro lo presidía el maestro don Dámaso Alonso, con el entonces director de Cultura Hispánica, don Gregorio Marañón. Figuraban como vocales los miembros de la Real Academia Española don José María de Cossío y don Luis Rosales, y los poetas y escritores bien conocidos padre Félix García y don José Antonio Muñoz Rojas.

—¿Muchos nombres nuevos desde entonces?

—Cada año, los jurados del Panero se han renovado con personalidades del máximo prestigio dentro del panorama literario de España y América, y siempre ha sido invitado a tomar parte como vocal en cada ju-

rado el poeta premiado el año anterior. Quiero destacar la meritoria labor realizada por cada uno de los miembros del jurado del Panero, ya que el volumen de obras que se presentan, como dije antes, es tan cuantioso como importante. Como dato último le diré que el número de trabajos presentados al premio en mil novecientos setenta y cuatro, entre españoles e hispanoamericanos, ascendió a ciento noventa y seis.

Todavía no se sabe quiénes compondrán el jurado de este año. De acuerdo con la base 8.^a de la convocatoria, en su día, será designado por el presidente del Instituto de Cultura Hispánica.

—En cuanto al sistema empleado para elegir la obra premiada, viene a ser el tradicional en este tipo de concursos, es decir, el sistema de votaciones puntuadas, eliminándose, naturalmente, las obras que obtienen menor puntuación. Hay siempre un diálogo sobre cada uno de los trabajos que se someten a la consideración del jurado.

Repasando la composición del jurado, veo que don Dámaso Alonso es uno de sus miembros más asiduos. Aclara el señor Rumeu de Armas:

—El director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso, ha sido realmente el gran apoyo moral de este concurso, ya que por su vieja amistad con Leopoldo Panero y el cariño que le tiene a este premio, a pesar de las muchas responsabilidades y quehaceres que sobre él pesan, ha tenido la atención de honrar el premio con su presencia, salvo en casos de enfermedad o ausencia de Madrid.

Finalmente pregunto al secretario del Panero y director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica si es bien acogido este premio en Hispanoamérica.

—A juzgar por el eco de las revistas especializadas y del juicio de poetas hispanoamericanos consagrados, la acogida del premio Panero en los países hispanoamericanos la podemos calificar de excelente. Por añadidura y como muestra de esta aceptación es el porcentaje de poetas hispanoamericanos que presentan sus trabajos cada año. La consecuencia de esto se refleja en la estadística de los tomos publicados en la colección: de los treinta tomos editados, doce corresponden a poetas hispanoamericanos y uno a una poetisa austriaca —Angélica Bécker— que, como hija de diplomático, vivió gran parte de su vida en Hispanoamérica.

Efectivamente, el premio Leopoldo Panero constituye una gran atracción para todos los poetas de lengua española, tanto de ésta como de la otra orilla del Atlántico; un gran estímulo para lograr el extraordinario honor de conseguirlo, y por parte del Instituto de Cultura Hispánica, la creación y mantenimiento de un galardón con el que se mantiene vivo el recuerdo de uno de nuestros más admirados poetas de este último medio siglo.

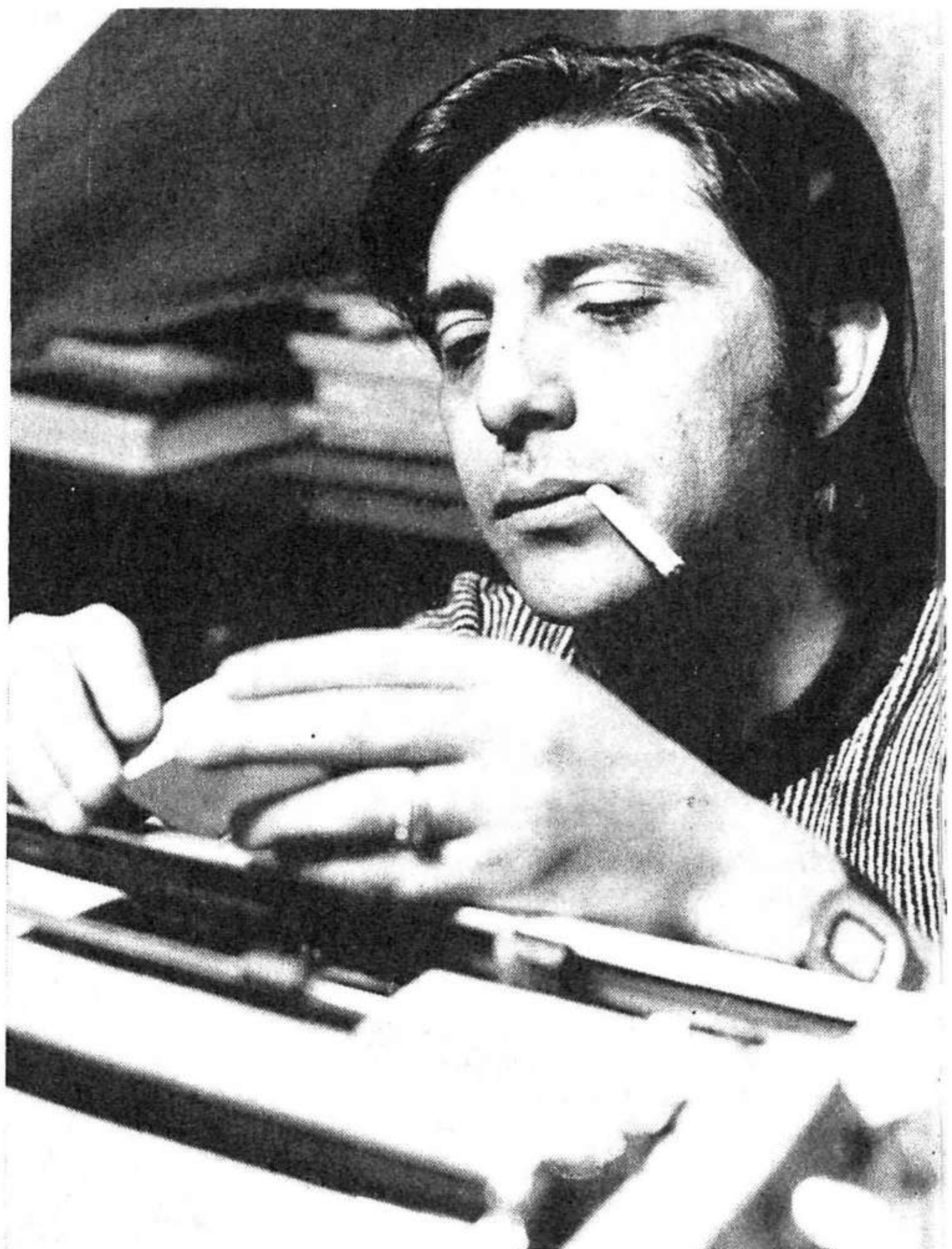
LOS PREMIOS DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CONCEDIDOS

- 1963. Fernando Quiñones, por *En Vida*.
- 1964. Declarado desierto.
- 1965. José Luis Prado Nogueira, por *La Carta*.
- 1966. Rafael Guillén, por *Tercer Gesto*.
- 1967. Aquilino Duque Jimeno, por *De palabra en palabra*.
- 1968. Fernando Gutiérrez, por *Las puertas del tiempo*.
- 1969. Antonio Fernández Spencer, por *Diario del mundo*.
- 1970. Fernando González-Urizar, por *Los signos del Cielo*.
- 1971. Francisca Aguirre, por *Itaca*.
- 1972. José Alberto Santiago, por *Formalidades*.
- 1973. Ramón Pedrós, por *Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg*.
- 1974. María Julia de Ruschi, por *Polvo que une*.

MANUEL RIOS RUIZ

EN SU TIEMPO INTIMO

Por Ignacio M. ZULETA



QUE un poeta joven —y Manuel Ríos Ruiz es una voz que, aunque consagrada en el conocimiento de un amplio público, se descubre día a día formándose— publique una antología de su producción (*) puede significar dos cosas: o un exceso de presunción o una necesidad interna del proceso mismo de la creación. Después de recorrer esta antología poética, que reúne composiciones que van desde 1963 hasta 1974, se afirma en todo aquel que ame a la poesía la segunda alternativa. Y ello porque esta suma poética de Ríos Ruiz es un largo poema por sí sola, en el que las partes originarias (colecciones individuales que van desde «La búsqueda» a «La paz de los escándalos») se han compuesto en un tono mayor que las trasciende y que señala las fronteras de la experiencia creadora de su autor.

En efecto, no se puede hablar de «la» poesía de Ríos Ruiz como un bloque, sino de los momentos de la misma, de «las» poesías, que en esta perspectiva antológica configuran un movimiento parabólico que encierra un hondo significado estético. Recordemos que se ha dicho repetidas veces que la antología es también un arte, como lo es la crítica, formas ambas de la creación nacidas de la incitación de la experiencia primera del poeta. Y el arte de esta pieza que tenemos entre manos está en que este movimiento se presenta ante los ojos del lector como un mosaico de brillantes tonalidades, ligadas por un hilo melódico básico que es la recurrencia de unos pocos temas: el amor, la poesía, el terruño, el dolor por la condición humana, degradada en el vivir terrestre por la añoranza del paraíso perdido y por recuperar. Estos temas, decimos, son el hilo conductor que

sirven para el despliegue de fuerzas que, a modo de resonancias, van matizando los distintos momentos de la joven trayectoria de Manuel Ríos Ruiz.

La poesía como destino y el terruño como primer ámbito de la vida, abren el portal del camino poético del autor. El lector asiste a la mención recatada y medida de un mundo personal y colectivo, el del terruño, y a la búsqueda, centro y definición del mirador desde el que se la contempla: el de la poesía. La primera serie se titula, y no en vano, «La búsqueda», y allí, en un lenguaje más próximo al uso referencial, en el cual la metáfora se insinúa tímidamente, pero con claridad, como medio de intensificación de algunas imágenes del paisaje y del poeta mismo, que se siente inundado por esa presencia telúrica, se definen los perfiles del sujeto que canta y del objeto cantado. Y sobre el poeta pende un destino de búsqueda y acercamiento a la totalidad de ese universo personal y colectivo, físico y espiritual, que es la tierra natal:

Todo lo enseño y lo digo,
no me callo nada nuevo:
beso, rosa, testimonio,
mi leve paso sin cuerpo...

(«La búsqueda», p. 12.)

El propio canto está visceralmente ad-herido a este medio que se define a partir de un dolor que se hace expresión de belleza en la poesía, que es consuelo de la pena:

Andaluz de la hiel hasta la mente.
Andaluz el aljibe de mi pena.
Llevo un grito rotundo en cada vena
que el corazón contiene dulcemente.

(«La carga», I, p. 14.)

«De los pies a la cabeza» es el giro coloquial que denota la integridad del hombre en su pertenencia a su «patria», y pies y cabeza en el soneto citado son llevados a un significado más profundo: los pies son el andar del hombre, su dolor, la amargura de hiel de vivir; y la cabeza, mente, razón que se hace escuchar en la canción. En la misma serie, en su tercer soneto, insiste Ríos Ruiz en esta sumisión total de su destino humano a la poesía:

¡Esl La vida mi concreta poesía.

(«La carga», III, p. 16.)

Esta definición de los protagonistas de la primera parte de la producción poética de Ríos Ruiz —hombre y tierra— alcanzará en momentos ulteriores de su trayectoria una más plena concreción en composiciones como Dolor de sur, por ejemplo, y que tendremos la ocasión de mencionar en detalle más adelante. Rasgo significativo de esta definición es también la presencia permanente de Dios como sendero de luz y de amor, como lo muestran los poemas «Cante natural» (página 11) y «Soneto para poder vivir» (página 18).

En la serie de poemas que se reúne bajo el título de Dolor de sur (1968) el movimiento de que hablamos anteriormente gana paulatinamente en precisión respecto de una línea que profundiza la relación entre el poeta y su contorno, la naturaleza en especial. Esta relación resulta de una comunión física y espiritual del observador con lo observado, por intermedio de los sentidos. El poeta se sumerge en los objetos, tratando de buscar la vida propia e íntima de las cosas, y como ésta no resulta ser más que una caja de resonancia de los latidos de su alma, esa sumersión se evidencia como otro camino de la búsqueda de sí mismo.

(*) Manuel Ríos Ruiz, *Tiempo íntimo* (antología poética 1963-1974), dibujos de Francisco Hernández (suite andaluza 1974), Madrid, Galería De Luis, 1975.

Este recurso, expresionista en el sentido literal de este término, permite que los objetos ganen en importancia en este segundo momento de la poesía del jerezano. Consecuentemente, el estilo se caracteriza cada vez más claramente, por la abundancia de acumulaciones caóticas de elementos dispares. La metáfora deja su papel inicial de medio de profundización de las impresiones y de clarificación de las imágenes para convertirse en un método de desrealización del mundo, creando una neo-realidad de profundas evocaciones íntimas. La sensación parece desde aquí (han pasado cinco años de aprendizaje poético) invadir la expresión de Ríos Ruiz. Los ambientes y las experiencias son descritos con abundancia de detalles cuidadosamente elegidos, pero no mediante la suma lineal de sus aspectos parciales, sino por la mención abigarrada de sensaciones que, por su evocación caótica desrealizan esos ambientes y experiencias y trasladan al lector a otro espacio, primitivo, de fusión solitaria con el mundo, en que la vida parece «otra cosa» que lo que se había conocido. Este es el conjuro de este segundo momento de este movimiento que es la poesía de nuestro autor. Veamos como ejemplo de este proceso los primeros versos de «Glosa y razón de la crianza», que forma parte de la colección de «Amores con la tierra», de 1969, y que participa también de este momento:

Quando descubro al tiempo en mi búsqueda,
 queda, cuando inquiere y palpo
 latitudes fenecidas y sufro modelando
 polvos gránulos de ceniza,
 proemios de pétalos, esfumada yerbaluisa,
 peonzas de recuerdo,
 culebrinas febriles, ingénitas conjeturas
 de dioses y diablos, trasiego
 acontecidos, sueños, limbos, reliquias de
 dramática hermosura.

(«Glosa y razón de la crianza», p. 60.)

Pareciera que hay, asimismo, una vertebra estructural en los poemas —o en muchos de ellos— de este momento, y advertirla puede aclarar el sentido de la sonoridad de estos poemas: a la mención caó-

tica de elementos dispares, de impresiones también, que trasladan al lector a ese ámbito nuevo, creado sobre el originario y «real» del escritor, sigue frecuentemente, y a modo de conclusión silogística, la explicación del sentido que esas sensaciones, a veces proyectadas con desenfreno, tienen para quien habla. Véase el texto siguiente, que es ejemplo de lo dicho, y cuya estructuración es la de también otros poemas:

Había un imantado misterio estremecido
 en el contorno de la noche, su luna
 y sus estrellas —bautizadas por el dedo—.
 Y todo el chaparral, la abrupta lentitud
 quería,
 el oleaje de las abulagas y los tomillos,
 los ecos de la higuera, el ritmo sostenido
 del arroyo circundado de torviscas, levantaba
 en el alma despierta, visionaria
 y olímpica que entonces concebía,
 una ceremonia de fantasmas, un surtidor
 inquebrantado, donde piedra y cielo
 fundían su precisión transida
 por el sueño palpitante, por la sed
 que dominaba todo un limbo, un ámbito
 entelerido de esperanza, de ensoñación
 sin cima.
 Porque la noche, campo sobre el campo,
 apretaba su cingulo en la cintura de
 mi fe;
 y el llanto, apacible y sereno, potencial,
 que me enhombrecía las fibras de la
 carne,
 era invisible y dulcemente inmenso.

(«Crónica de un tiempo grave», 4, p. 27.)

El porque (subrayado en la transcripción por mí) señala el punto en que comienza a descender la línea que desde el comienzo de los versos iba cargándose de imágenes que paulatinamente introducían al lector en un ámbito extraño y nuevo. Desde este descenso se atenúa también la tensión poética creada anteriormente, a raíz, precisamente, de la explicación que realiza el autor.

La carga emocional que caracteriza al retrato sentimental del abuelo (p. 42) alcanza sin duda alguna, a mi juicio, su punto máximo, en una composición que quizá se encuentre entre las mejores de Manuel Ríos Ruiz: «Dolor de sur» (p. 41). Con habilidad técnica y fineza de espíritu prodigiosas, este poema se erige en paradigma del canto del hombre a su tierra. El recuerdo de la comarca, junto con la experiencia de un dolor de los hombres, que refleja también la tierra, son la base de esta oda a Andalucía y todo el sur de España con que la expresión de nuestro autor se eleva a un nivel de universalidad.

La fusión poeta-mundo gana, como dijimos, terreno en los poemas de las colecciones de 1968 y 1969. Aquél busca su identidad, mencionándola a tientas en la comunión total con las cosas. Este «cosismo» define a las composiciones en que campean los recuerdos de poetas queridos, de toreros admirados y dolidos, las estaciones del año, el amor (sensual, fraternal y paternal). Ocupa también un lugar de importancia en esta etapa, algo ya insinuado antes, y que es la proximidad temática y efectiva a las formas populares del arte nacional. El poeta define, describe y rinde culto en acertados versos, a la copla popular:



... La copla redime de las infusas
 culpas que quiebran la inocencia, sabiamente dice la misteriosa
 razón que nos conmueve, el espíritu del
 hombre en la besana
 y el fuero del pueblo siempre atosigado.
 Por eso hoy, cuando su esencia se pierde
 en un laberinto de necedad y dineros,
 digo y firmo,
 rubrico firmemente:
 perderemos el alma si nos falta la voz.

(«Oda de la cocpla popular», p. 70.)

y también al instrumento que la acompaña, que traslada sus arpegios a la tipografía de «Honores a la guitarra», dedicado a los «tocaos»:

Quéjate ahí, en el meollo de la sigui-
 ría, en su mordedura
 más íntima,
 des-
 ca-
 bal-
 ga
 su ritmo,
 así,
 como un golpe
 de arena u lirio, hasta que vuelen otra
 vez, galgos las falsetas,
 saltando lentiscos y pinares, segando los
 tarajes, huyendo
 de fáciles y falsas maravillas...

(«Honores a la guitarra», p. 75.)

«El oboe» (1970 es un poema que podemos ubicar como la realización de un balance de los primeros momentos de la poesía de Ríos Ruiz. La melodía —hablamos, recuérdese, de la poesía del jerezano como movimiento sobre «temas permanentes»— acompaña los latidos del alma del poeta en la búsqueda, que más que nunca se plantea a partir de la experiencia sensible del mundo que la inunda a su vez. La melodía del oboe es la guía de una anécdota: la historia de la formación de un alma sensible, que se devela desde las profundidades de cada metáfora, en la experiencia cotidiana y en la contemplación apasionada del mundo. Y es la misión del poeta la que se afirma una vez más como destino de mansión total del universo:

Manuel Ríos Ruiz

TIEMPO INTIMO
 (antología poética 1963-1974)

dibujos de FRANCISCO HERNANDEZ
 (suite andaluz 1974)

... digo:

penetraré en la noche, en su par-
lda jauría
de mastines, limpio de escozores, dis-
lpuesto a despertar y volver
al minarete, al libro donde escribo, des-
lpués de cada muerte, cuanto
sé de mi vida, nombrando pájaros, desha-
lciendo redes hilo a hilo,
abriendo las esperanzas de las puertas,
ldomeñando iras, poniéndole
cascabeles al recuerdo, admirando cora-
lles en la mar, aceitunas
en los olivos, los rieles que llevan el amor
la los columpios.

(«El oboe», XII, p. 89.)

Desde «Los arriates» (1972), la poesía de Ríos Ruiz busca un nuevo camino que, sin abandonar los temas fundamentales ya señalados, se radica en la búsqueda de la definición del universo a través de la experiencia de sus aspectos parciales. Se eligen zonas de la realidad, sin renun-

ciar, repito, a la intención de convertir a ese quehacer que el poeta («alquimista de la belleza / que me encela...» p. 99) ha declarado consustancial a su existencia, en una búsqueda de la verdad en su alma. «Los arriates» es un camino por las «corolas, espejos palpables / de la fe para creer y crear el íntimo coloquio en su arriate» (Exploración de la mañana», página 99). «El panegírico del clavel» es, a mi juicio, la flor más bella y sugerente de este camino, flor para otros florilegios.

En esta línea la metáfora acentúa su función de motora del extrañamiento, tanto del poeta como del lector, respecto de una realidad que se supone mentada, pero que es tránsito a ese espacio de ficción, tanto o más real que el cotidiano. Es interesante el poema «Cinco halos en una talega», que en su Itinerario del alma (página 120) reúne los tres hombres que conforman la más clara mitología del mundo poético de Ríos Ruiz. Son los hombres del carnalismo místico, del barroco



laboralmente, ¿que es un escritor?

LOS TRATADISTAS DEL TEMA (ROBERT ESCARPIT)

Por Eduardo TIJERAS

ROBERT Escarpit, además de catedrático en la Facultad de Letras y del Instituto de Estudios Políticos de Burdeos, historiador de la literatura, biógrafo, colaborador de *Le Monde* y preciso y ameno escritor, es un destacado sociólogo del tema literario.

Como es fácil comprender, una verdadera sociología de la literatura excede en mucho el área estricta a la que yo pre-

tendo circunscribir estas aco- taciones. Una sociología de la literatura, sabidamente, no sólo estudia la tan traída y llevada problemática laboral y social del escritor (¡raro espécimen, vive Dios!), sino que alarga su investigación al complejo mundillo de la política editorial, a la naturaleza de la cultura proporcionada por el libro, al hecho literario en sí, como fenómeno a siste-

matizar; al desempeño del escritor en la sociedad, históricamente considerado; a las motivaciones de lectura, a los circuitos de distribución (esa eterna pesadilla) e incluso a los conceptos literarios generacionales.

La sociología de la literatura es un calidoscopio lleno de sorpresas, puesto que también abarca derechos de autor, jurisprudencia y su relación y

tratamiento al encauzarse a través de los medios audiovisuales (breve inciso: el derecho de autor en España, exactamente en España, es interesantísimo, y si no estuviese tan desprestigiada la palabra, yo diría que casi alucinante, y al que habrá que dedicarle un artículo, pues estoy estudiando —y no acabo de entenderlo— los profundos vericuetos legales que justifican el hecho deprimente mediante el cual una solemne y en ocasiones eficaz Sociedad General de Autores administre con absoluta discriminación los derechos de unos autores —músicos, comediógrafos, guionistas— y se niegue a administrar también con absoluta discriminación los derechos de otros autores —novelistas, ensayistas, colaboradores de prensa—, como si estos últimos no fuesen autores, sino legionarios o picapedreros; ese asunto debe tener su secreto y exige una inmediata atención. Basta de inciso). Dentro de su inquieta gama, la sociología de la literatura concede especial atención al financiamiento del escritor y a la evolución histórica de su profesionalismo. Robert Escarpit, que ha dedicado serios esfuerzos a documentar estadística y filosóficamente el origen, desarrollo, comercialización y funcionalidad del libro —véanse sus ensayos *La revolución del libro* y *El deseo de leer* (1)—, ha escrito, pues, una de las aproximaciones mejor estructuradas, claras y breves que conozco. Su Socio-

(1) Respectivamente, Alianza Ed., 1968, y Ed. Península, 1974 (en colaboración con RONALD E. BARKER).

torturado en la búsqueda de la verdad a través de la sensación y del brillante pinxel de la poesía contemporánea:

... La llevo por las venas,
la inclino hacia Rubén, paseo su cresta,
[pregono sus canastos
por los predios de la copla, deslumbro su
rostro
de doncella con un cariño de doncel, dejo,
[sí, en este azulejo
razón de que la siento en cada hueso y
la Góngora
la envío camino de Neruda: espérola en
[Jerez.

(«Cinco halos en una talega», p. 120.)

«La paz de los escándalos» (1974) bucea en otra zona de la realidad que introduce elementos nuevos temáticamente en la trayectoria del jerezano. Es el mundo de las ciudades, que vive en la técnica («Carta de ajuste»), el gremio, los periódicos, el atleti, la libertad, la paz, la hipocresía; tópicos todos que matizan el

movimiento que sigue evolucionando sobre los temas permanentes. Las formas son ahora la informática, el ornitólogo, la burocracia, el poder, la distancia entre lo popular y lo culto. («Sólo el que pasa»), que eran desconocidos en la búsqueda de los primeros momentos. El dolor y el desgarramiento interior por la miseria de la condición humana, siendo todavía y siempre constantes de la expresión del autor, alcanzan una síntesis de admirable calidad estética en el texto de «Pesos como mares», (p. 133). El estado de desazón que invade al poeta nos hace añorar las composiciones gozosas de «Los arriates»; la carga de acritud hace distancia de cemento y asfalto a la alegría de la fusión carnal con el mundo de «El oboe».

Este es el término actual del movimiento poético de Manuel Ríos Ruiz, a quien sabemos hoy en plena producción, que es decir en plena búsqueda, incitado por las primeras inquietudes:

El corazón lo tengo en ejercicio, salta la más alta pirámide del cuerpo y clama las virtudes del poeta, comparece con su mandolina, musita, alardea toda
[su fuerza
y, palabra a palabra, se nombra dolorido.

Los maquillajes del fauno (p. 141)

... Por eso huyo
del cosmético poema, me pierdo entre la
[jerga...

(«Sólo el que pasa», p. 161.)

Esta Antología poética del poeta jerezano, lo repetimos, es un gran poema por sí solo y celebramos esta colección, que nos muestra «de la hiel hasta la mente» a esta voz siempre joven. Dolor de sur, Panegírico del clavel y Pesos como mares son una gran poesía para leer en alta voz; son los faros más luminosos, pero a sus pies, en el océano bullen las olas que incansables baten las rocas. Con vosotros al lector a escuchar su fragor.

logía de la literatura (2) de-
rrocha documentación y (car-
guemos un poco las tintas
porque esto está quedando
muy sencillo y cualquiera
viene y me dice que prefiere
leer a su tendero) homeóstasis
y eutrapelia, dentro de las
agudas tensiones que se pro-
ducen, por ejemplo, entre la
literatura culta y el porqué
del éxito y entre la base in-
tellectual y artística de la crea-
ción y su vínculo inevitable
con los mecanismos de la eco-
nomía, la «producción» (el li-
bro) y el «consumo» (el lec-
tor), todo eso de lo que una
equivocada y supuestamente
«refinada» idea de la literatu-
ra no quiere ni oír hablar.

Imposible dar cuenta total
del libro de Escarpit, escrito
en sencillo, pero insospecha-
damente enjundioso. Podemos
suministrar algunas nociones.
En principio, justifica la razón
de una sociología de la litera-
tura. No insisto, ya sabemos
todos cuáles son sus justifica-
ciones principales, es decir, la
necesidad de conocer en pro-
fundidad y en todas sus di-
mensiones el «hecho literario»,
las múltiples relaciones del fe-
nómeno. La literatura toma
conciencia de su dimensión so-
cial alrededor de 1800, tras
la invención de la imprenta y
la ampliación del círculo aris-
tocrático, que ostentaba el pa-
trimonio cultural, a la ascen-
dente burguesía. Taine perfila
las influencias de la raza, el
medio y la circunstancia en la
actividad literaria. Plekhanov
influye en la construcción de
una verdadera teoría marxis-

ta sobre sociología de la lite-
ratura y su tendencia a la efi-
cacia política. Sartre dijo que
un libro no existe si no es leí-
do. La UNESCO ha jugado un
papel importante en la bús-
queda de los necesarios datos
sociológicos para el estudio del
problema. Por fin se desem-
boca en lo que hoy se entiende
por lo más decisivo: la políti-
ca del libro. Henry Havelock
Ellis fue un precursor en el
estudio de los orígenes del es-
critor dentro de la sociedad,
orígenes geográficos y socio-
profesionales. El problema del
financiamiento del escritor es
viejo como el mundo, y negar
las influencias materiales en
la producción literaria es in-
sensato. Piensa Escarpit, con
harta lógica, que no hay más
que dos maneras de hacer vi-
vir a un escritor (de no ha-
cerlo vivir hay diez mil mane-
ras): el financiamiento inter-
no (derechos de autor) y el
financiamiento externo (meca-
nazgo, autofinanciamiento).
Opina Escarpit que menospre-
ciar el mecenazgo tradicional
o en su forma actual (los pre-
mios) es dar pruebas de un
«fariseísmo ridículo» (no se
menosprecia el mecenazgo, mi
querido profesor; se menos-
precia que haya tan poco me-
cenazgo, que no quepamos a
nada). Con todo, no es una fór-
mula sana. Es menos malo el
«segundo oficio» o autofinan-
ciamiento (cita célebres ofi-
ciantes: un águila del nego-
cio fue Voltaire), pero no por
eso la sociedad queda dispen-
sada de integrar al escritor
como tal en su mecanismo
económico.

En la sociología de Robert

Escarpit las determinaciones
propias de la literatura han
sido excesivamente respetadas
y analizadas en cuanto a fe-
nómenos puros en relación
con los factores que los influ-
yen. Quiero decir, por ejemplo,
que elementos contemporá-
neos capaces de «fabricar»
opiniones y gustos, de impo-
ner tendencias, de alienar un
contorno, tales como la publi-
cidad, el dirigismo y los lími-
tes de la libertad política, no
gravitan con toda su grave in-
fluencia en el libro de Escar-
pit, inapreciable por demás.
Aun distinguiendo—es otro
ejemplo—las coordenadas del
verdadero éxito literario res-
pecto al éxito comercial, más
bien de *best-seller*, anota Es-
carpit que «el libro de éxito
es el que expresa lo que el gru-
po esperaba, lo que revela al
grupo a sí mismo». Esto es
cierto, pero también es cierto
que el grupo puede ser un ob-
jeto que se «hace» y que se
manipula previamente, por lo
que el éxito a menudo reviste
unas condiciones tan ambi-
guas y extraliterarias que
muy difícilmente admite teo-
rizaciones, aunque de hecho,
en lo referido a la venta, y a
la culminación del ensamblaje
comercial, existe.

Si es verdad, como dice
nuestro profesor, que «la au-
sencia de una verdadera pers-
pectiva sociológica es sensible
aun en los mejores manuales
de historia literaria de corte
tradicional», debemos con-
cluir, sin derroche de gentile-
za, que la aportación de Ro-
bert Escarpit ha contribuido
poderosamente a mitigar esta
ausencia, y, desde luego, no

termino sin añadir que mu-
chas de las observaciones de
Escarpit, pergeñadas con espí-
ritu europeo, se tambalean un
poco si tratamos de aplicarla
al medio español, menos cul-
tivado en su afición y dispo-
nibilidad lectoras. Pero todo es
perfectible: acabamos de inau-
gurar un nuevo sistema de go-
bierno, un nuevo año y hasta
es posible que una nueva con-
ciencia. La culturalización del
pueblo español no depende de
bonitas invocaciones ni her-
mosas palabras bienintencio-
nadas, sino que depende de
restaurar el viejo sueño del
ocio y diversificar los medios
de comunicación de masas,
aunque me consta que esta
palabra de diversificar no es
la más adecuada. El hombre,
el presunto lector, necesita en
primer lugar una jornada de
trabajo que no agote todo su
tiempo y toda su energía. A
partir de este empeño, que de-
bería ser oficial, empeño de
ley, puede comenzar otra vez
la teoría del ocio cultivado.
Por muchas vueltas que le de-
mos y muchas palabras car-
gadas de sentido político que
queramos alinear, la meta es
el ocio, y, cuando menos, la
diversión. Hasta el ocio y la
diversión se estira un largo e
inextinguible camino de gran-
des palabras, ya se sabe, liber-
tad, justicia, etc. Por otra par-
te, y es lamentable cortar aho-
ra, habría que preguntarse
cuál sería la misión del arte y
la literatura en una Arcadia
feliz. Calma. La Arcadia feliz
no es presumible, pero si para
ello hubiera que sacrificar arte
y literatura, ahí va mi fir-
ma, la primera.

(2) Ed. Oikos-Tau. Barcelona, 1971 (la primera edición en el original francés es de 1958).



FALLO DE LOS "PREMIOS"

PARA MENORES

DE 25 AÑOS

- ERNESTO PARRA GANÓ EL PREMIO DE CUENTOS CON SU RELATO «MANUSCRITO HALLADO EN UNA BOTELLA», Y FRANCISCO BARBEITO AGILDA, EL DE POESÍA, CON «¿DONDE ARDE UNA PALABRA CAPAZ DE ENGENDRARNOS A LOS DOS?»
- EL JURADO ESTUVO PRESIDIDO POR EL DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR, Y FORMADO POR LUIS LOPEZ ANGLADA, FAUSTINO G. SANCHEZ-MARIN, ANGEL PALOMINO, ELADIO CABAÑERO Y ANTONIO DE ZUBIAURRE

El V Concurso de Cuento y Poesía de LA ESTAFETA LITERARIA, por tercera vez convocado para escritores menores de veinticinco años, ha registrado una vez más una gran afluencia de participantes, recibiendo en nuestra redacción alrededor de los dos mil originales.

La admisión de trabajos fue cerrada el día 30 de octubre último, habiéndose seleccionado y publicado en nuestra revista quince cuentos y quince poemas.

En el Palacio de Exposiciones y Congresos, al mediodía del viernes 19 de diciembre, presidido por don Miguel Cruz Hernández, director general de Cultura

Popular, un jurado formado por los escritores y poetas Luis López Anglada, Faustino G. Sánchez Marín, Angel Palomino, Eladio Cabañero y Antonio de Zubiaurre, actuando como secretario sin voto Manuel Ríos Ruiz, tras deliberar ampliamente y llevar a cabo sucesivas votaciones, ha fallado estos premios de LA ESTAFETA LITERARIA de la manera siguiente:

Conceder el premio de cuento, dotado con 20.000 pesetas, al relato titulado *Manuscrito hallado en una botella*, de Ernesto Parra, de Madrid, publicado en el número 564 (15 de mayo de 1975), y otor-

gar el premio de poesía al poema *¿Dónde arde una palabra capaz de engendrar-nos a los dos?*, de Francisco Barbeito Agilda, natural de La Coruña y domiciliado en Barcelona, aparecido en el número 565 (1 de junio de 1975). Ambos premios están dotados con 20.000 pesetas.

Resultaron finalistas el cuento titulado *Doña Seve, poblado de Entrevías*, de Carlos Faraco Torres, aparecido en el número 562 (15 de abril de 1975), y el poema *Descripción de la soledad*, de Aladino Fernández Suárez, insertado en el número 573 (1 de octubre de 1975).



LOS ESTAFETA" 1975

cuento premiado

EL MANUSCRITO HALLADO EN UNA BOTELLA

Por Ernesto PARRA

«Una de las mayores desgracias de las gentes honradas es que son cobardes.»

VOLTAIRE.

NO había un solo barco en el puerto. Focio paseaba por el muelle. La tarde estaba alquitranada con densas nieblas. El Sol parecía una aspirina pegada en lo alto, con majestad luminosa, pero sus rayos no cegaban.

No había tampoco marineros, ni fulanas, ni contrabandistas ofreciendo perfumes japoneses. La taberna estaba cerrada. Todo estaba desierto, parecía una Atlántida emergida.

Las gaviotas eran las únicas que tenían una representación plástica, adornando con sus cuerpecillos en blanco sobre gris. Puntitos volantes. Cometas diurnos.

Pero el naufrago estaba a muchos kilómetros de allí. Agarrado a la tabla de salvación de un pequeño promontorio coralino, que descabezaba su cresta en el mar, como una uña afilada que corta el mar y rasca el cielo.

El naufrago tenía una botella. Todos los naufragos tienen una botella o, al menos, la encuentran. Tenía un trozo de papel higiénico en el bolsillo; el naufrago le había sorprendido cuando iba al retrete. Pero no tenía pluma. Escurrió su mente empapada. Pensó. Uno a uno desfilaban por su mente todos los autores que habían narrado naufragios: Defoe, Poe, Salgari, hasta Gabriel García Márquez. Toda su experiencia de naufrago se reducía a unas cuantas líneas leídas sobre

el tema, con los pies cerquita del brasero y una manta por encima de las rodillas.

Esto era diferente. Esta vez Robinsón Crusoe era él, sólo que con menos masoquismo analítico y menos virtuosa frialdad para atacar la situación.

Sólo había una solución: hacerse un pequeño corte con una guillette que llevaba en el bolsillo y escribir con sangre, como en un pacto trágico que en aquellos momentos pretendía que fuera con la vida.

Una ramita le serviría de pluma. Si se salvaba, la tendría siempre en su escritorio, supuso.

Focio era el único paseante habitual en el puerto. Le gustaba escuchar los graznidos altisonantes de las gaviotas que revoloteaban encima de aquel cementerio de piedras solitarias.

Se sentó en un banco, pero antes arrancó una hoja del periódico para ponerla de protección contra el estéril abono que las gaviotas proporcionaban al lugar.

Hojeó el periódico. Lo dejó a un lado. Su vista se había fijado fotográficamente en el lineal horizonte. El mar parecía pintura de un cuadro por su inmovilidad. Los ojos de Focio miraron por aquí y por allá, buscando una motita de dinámica. Sus ojos bajaron, subieron, rodaron por el mar, se mojaron. Llegaron hasta el horizonte y regresaron; chocaron el uno contra el otro en éxtasis metálico de tocar los platillos. Tomó, por fin, el periódico, lo enrolló como un catalejo y recorrió el espacio marino con la minuciosidad de un Drake buscando una pieza que abordar.

Detuvo un instante la búsqueda para concentrarse más atentamente en un punto.

Sin duda alguna era una botella flotando. El cuello de vidrio marcaba una balanceante coreografía, que daba una inusitada vida al cristal transparente de la botella.

Dejó el catalejo—el periódico—y se acercó al dique para bajar por una escalera hasta los mismos labios del mar.

En la mayoría de los casos, y sin pecar de optimismo, siempre que se pesca una botella en el mar, dentro hay un mensaje angustioso, piensa Focio.

El naufrago ha comenzado su espera en un embarazo de paciencia. No puede contar los días, como Robinsón, porque no tiene palmera ni objeto punzante a mano; tampoco dispone de perros, gatos o monas que le hagan compañía; por no haber, no hay ni gaviotas. Sólo un extenso mar ante sus ojos, que se despliega en una variedad de colores que van desde el azul marino hasta el verde, como en una paleta de pintor.

Por las noches, el naufrago oía las risas de los millares de peces del lugar. «Así se mueran ahogados.» «Ojalá se atraganten», pensaba cuando el «álter ego» de Job le abandonaba.

Focio rescató la botella, llevaba un tapón de corcho, lo sacó. El cilindro de alcornoque exhaló el característico ruidillo que hacen los tapones al desembarcar de su abrazo de cristal. Leyó la nota: (estaba escrita con tinta roja o sangre, la pluma no era de gran calidad,

por la bastedad con que estaban hechos los rasgos de las letras. La mano que lo había escrito, en cambio, era la de una persona con estudios, por la soltura de la grafía. Estas fueron las primeras observaciones hólmicas que Focio se hizo). «HELP. Estoy en una isla desierta.

Naufragamos.

Unico superviviente.

Debo estar entre los 11° de longitud y los 11° de latitud.

Envíen auxilios.

No se demoren.

Fdo.: El náufrago.»

Focio volvió a depositar el mensaje en el interior de la botella y marchó a su casa presuroso. Una vez allí, tomó la bandeja niquelada que guardaba en el aparador. Puso la botella encima y levantó la bandeja en el aire con cuidadas maneras de camarero profesional.

Cruzó las calles de luz esquiva. Caminó un buen rato antes de encararse a un edificio ciego, sin ventanas, con una sola puerta. Subió las escaleras, llevando la bandeja con su botella amastilada. Los pasillos silenciosos imprimían un andar lento. El resonar de las pisadas era como un cloquear romo, sin agudos, sin disonancias, de sonar macilento que evocaba los aparecidos vengadores de los dramas de Zorrilla.

Se detuvo ante una puerta.

PASE SIN LLAMAR

(somos un poco sordos)

La estancia era rectangularmente apelinada. Estaba casi a oscuras. Tres luces focales incidían sobre tres mesas

diferentes, tras cada una de las cuales había un empleado.

RECLAMACIONES CIUDADANAS (decía un cartelito en la primera).

El empleado llevaba manguitos, lentes bifocales y un recortado bigotito gris.

—¿Qué desea?

Focio apoyó la bandeja en la mesa, descorchó de nuevo la botella y sacó el mensaje de su interior.

—Le traigo esto—dijo Focio, enarcando las cejas con preocupación, mientras el empleado leía el mensaje.

—Lo siento, pero esto no concierne a nuestro gabinete, aquí no tenemos nada que ver con los territorios de ultramar. Por otra parte, antes habría que comprobar si la isla a que se refiere este señor está dentro de nuestras aguas jurisdiccionales o no.

Focio recogió el mensaje, lo dobló cuidadosamente y lo introdujo de nuevo en el interior de la botella. Tomó la bandeja y se dirigió a la otra mesa.

CASOS URGENTES PARA CIUDADANOS EN PELIGRO DE MUERTE O ACCIDENTE GRAVE (decía el segundo cartel).

Como en la ocasión anterior, Focio dejó la bandeja protocolariamente sobre la mesa, destapó la botella y mostró el mensaje al segundo empleado que dormitaba con la cabeza inclinada sobre los brazos, cruzados encima de la mesa.

—Perdone que le despierte.

Focio le tendió el mensaje. El empleado alargó el brazo semicerrando los ojos, mientras con la otra mano sacaba las gafas del bolsillo del chaleco. Se puso los lentes sobre los ojos, pero sin llegar a ajustar las patillas a las orejas.

Bisbiseaba mientras leía. Focio notó

cómo una dislocada taquicardia de tensión incontrolada le recorría los pasillos de su interior a velocidades siderales.

—Lo siento, pero sin saber la localización exacta de la isla y la nacionalidad del ciudadano no podemos intervenir, so pena de transgredir los derechos internacionales pro la paz de las Naciones Unidas Y En Espera De Unión.

—Esto es grave. ¿Qué puedo hacer por este hombre?—dijo Focio alterado.

—Intente mandar un mensaje como ha hecho él, y dígame que especifique las señas y nacionalidad.

Dicho esto, volvió al sueño reparador.

EQUIPO DE AYUDA PARA CIUDADANOS DESHAUCIADOS (decía el cartel de la tercera mesa).

Focio repitió el protocolo de los dos casos anteriores, acercándose con la bandeja y la botella. Tendió de nuevo el mensaje. El empleado lo leyó con el ceño fruncido.

—Sí, es aquí.

Tomó el mensaje y lo pinchó con el garfio destinado a CASOS POR ATENDER.

Rellenó un papel con su franqueo obligado en pólizas y se lo tendió a Focio.

—Tome usted el justificante, son quinientas.

Focio ha vuelto a pasear por el puerto, esta vez lleva una botella bajo el brazo. Cuando llega junto al rompeolas, saca un papelillo del bolsillo interior de la chaqueta. Lo desdobra y lo relee satisfecho:

«Amigo náufrago, valor. Todo en vías legales de solución.

Su amigo: Focio.»

poema premiado

¿DONDE ARDE UNA PALABRA CAPAZ DE ENGENDRARNOS A LOS DOS?

(PAUL CELAN)

Tú eres real y extraña como una calle entera
caminas entre cosas que te son algo tuyas
cuando pulsas las cosas hallas una respuesta
en cada cosa

siempre
siempre te reconocen las cosas cuando pasas

hueles

a luz
a río
a estrella
a languidez de tarde

a corazón

de ciervo

abriendo

el aire

hueles a vino

puedes ser una lluvia
una sed
voz
simiente
o un grito de paloma sobre el enorme cielo

puedes saberlo todo

tenerlo

todo
posible conoces todas las voces de las gentes
y todas las respuestas

yo sin embargo vivo preguntándolo todo

escuchándolo todo

mendigándolo todo

viajando hacia mí
caminando hacia mí pero sin norte

yo soy un barco
roto
sin puerto solitario para poder ser puerto
o cielo
o espacio
o ala
solitaria
y sin prisa
de gaviota

ahora en ti se cumple con tu nombre mi angustia
dime
dime
ahora dime:
¿podremos?
podremos ser amantes si sólo yo mendigo.

Francisco BARBEITO AGILDA

EN LA MITAD DE LA TEMPORADA

ORQUESTA RTV

★ Prosiguieron los conciertos de la Orquesta que ha pasado a denominarse Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiotelevisión Española, con lo que se han conjuntado bajo un solo epígrafe la labor de los dos directores titulares de la Orquesta, Enrique García Asensio y Odón Alonso, y del director de Coro, Alberto Blancafort. Y fue precisamente este último el que ocupó el podio en las sesiones del 6 y 7 de diciembre. Se han producido algunos incumplimientos de contratos por parte de directores e intérpretes extranjeros y se unificó en un programa el criterio de selección previo.

Abrió el concierto dirigido por Blancafort, el *Concierto en la mayor*, de Vivaldi, bien llevado por director y conjunto. En segundo lugar figuraba el *Concierto en re menor*, para violoncello y orquesta, de Lalo, en el que actuaba Janos Starker como solista. Se trataba de una primera audición por la Orquesta y de una obra grata en la que Janos Starker dio pruebas de dominio técnico, junto con su calidad de sonido. Por último, el *Requiem*, de Mozart, en el que intervinieron como solistas la soprano María Orán, la contralto Carmen Sinovas, el tenor Manuel Cid y el bajo Peter Lager, con José María Sanmartín al órgano, y, por supuesto, la participación del coro. Bien ensayado, dominado, el *Requiem* tuvo una excelente interpretación, con ajustada intervención de los solistas.

Jorge Mester ocupó el podio en las sesiones siguientes, con un programa que incluía *Carnaval Romano*, de Berlioz, *Concierto número 1*, de Chopin, y *Sinfonía número 3*, de Saint-Saëns, Jorge Mester acostumbrado a la ópera, es un director preciso en el gesto, muy concreto y pendiente de las entradas y resultó especialmente eficaz en la obra de Chopin, en su contacto y ajuste con Joaquín Achúcarro, que actuaba como solista. Fue brillante su versión de *Carnaval Romano*, como la partitura exige y cuidadoso en los planos en la *Sinfonía*, en la que participaba Joaquín Pildain al órgano. Fue justamente aplaudido al igual que Joaquín Achúcarro, que hizo una nueva demostración de su perfección técnica y de su encuadre de musicalidad en tratamiento de la obra de Chopin. Tanto la obra de Berlioz como la de Saint-Saëns eran primeras audiciones por la orquesta.

Como cierre esta primera etapa de la temporada, está prevista la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez, con *Canticum in honorem Papam Johannem XXIII*, de Ernesto Halffter, *Noches en los jardines de España*, de Falla, y *Sinfonía número 1*, de Brahms, con participación del coro, de la pianista Leonora Mila, la soprano Carmen Bustamante y el baritono Thomas Carey. En el momento de cerrar



Alberto Blancafort ocupó el podio al frente de la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiotelevisión Española



El violoncellista Janos Starker se presentó con el «Concierto», de Lalo



Carmen Sinovas, que ha intervenido en la audición del «Requiem», de Mozart

esta crónica no pasa de ser el anuncio.

Sin pretensiones de resumen, sí importa destacar de esta primera parte de actuaciones de la orquesta dos aspectos de su programación. Por una parte, los estrenos de una serie de obras de compositores españoles; por otra, la sucesiva inclusión de títulos poco frecuentes de los compositores de repertorio, y sirva de ejemplo la *Sinfonía número 3*, de Saint-Saëns, que es casi una rareza. El público ha aceptado unas y otras y lo refleja en su asistencia y en sus muestras de entusiasmo al término de cada interpretación. El acostumar los oídos a músicas menos conocidas, aunque sean de autores de repertorio, es un paso de colaboración para las novedades.

LUNES MUSICALES

★ Cuatro sesiones en diciembre han celebrado los Lunes Musicales, organizados por Radio Nacional de España, y que vienen celebrándose en Madrid, al mismo tiempo que en Barcelona tienen lugar los Miércoles Musicales. Ambos programas son retransmitidos en directo y suponen, además, un enriquecimiento del archivo sonoro de la Radio, precisamente en autores y títulos poco frecuentes.

Vladimir Orloff, violoncello, y Marietta Damien, piano, abrieron el mes con un programa dedicado a las *Sonatas* de Brahms, Op. 38 y Op. 99. En la sesión se conjuntaron el interés de la obra de cámara de Brahms y el de la actuación de Vladimir Orloff en la cabeza de la lista de los violoncellistas de hoy. El Trío de Basilea, integrado por August Wenziger y Hannelore Mueller, violas de gamba, y Rudolf Scheidegger, clave, presentaron obras de los siglos XVII y XVIII. Ambos instrumentos, en especial el primero, que en otro tiempo eran habituales, suponen hoy novedad, lo que se reflejó en la gran afluencia de público. El Trío de Basilea ha logrado una clara especialización en el amplio repertorio de obras para estos instrumentos. Una nueva sesión estuvo dedicada al clave antiguo y contemporáneo, con Eva Vicens, que presentó en el grupo de los primeros obras de Couperin, Froberger, Scarlatti, Purcell y Cabezón, dedicando la parte actual a Tisné, Aldo Clementi, Héctor Tosar y Ligeti, en un interesante contraste de tratamientos del instrumento. El último concierto de esta primera parte ha sido dedicado a las *Sonatas* de Geminiani, la actuación de Ricardo Vivó, violoncellista, y Gabriel Vivó, piano. Y con el nombre de Geminiani se suma otro a la lista de los reconsiderados por los Lunes Musicales, olvidados más en razón de rutinas que en inferioridad frente al repertorio.

NUEVOS TITULOS DE EDITORIAL ALPUERTO

★ Dentro de la Colección «Música para dos guitarras», que dirige el dúo Pujadas-Labroure, la Editorial Alpuerto, que recientemente también ha publicado las seis obras seleccionadas en el Segundo Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación de Cajas de Ahorros, ha incrementado su ya extensa bibliografía de partituras de compositores actuales. Los nuevos títulos son los siguientes: *Caminos*, de Carlos Cruz de Castro; *Xenias Pacatas II*, de Francisco Guerrero; *Diseños, Núcleos 1972 y Síntesis II*, de Jorge Labroure; *Sinegía*, de Jorge Tsilicas, y *Dúo Concertante*, de Tomás Marco. En todos conserva su estilo de impresión claro y gratamente presentado.

Fuera de la Colección, acaba de publicar *Naturaleza muerta con guitarra. Homenaje a Pablo Picasso*, de Tomás Marco; *Concierto para orquesta de cuerda*, de Agustín González Acilu; *Retrato del poeta*, para voz y piano, sobre texto de Gerardo Diego, de Tomás Marco (esta obra fue encargo de Radio Nacional de España para el homenaje a Gerardo Diego, en la que la letra es recitada, mientras que la voz se desarrolla en boca abierta y cerrada), y, por último, *Mixtitlan*, para narrador, coro y conjunto instrumental, de Carlos Cruz de Castro.

Con actuaciones como la de Editorial Alpuerto, que afortunadamente no es la única, hemos pasado del aún reciente ir y venir—relativo—de los manuscritos a la edición de las obras de nuestro tiempo, que permiten una mejor y más justa distribución y conocimiento de las mismas.

CONCIERTO PARA JOVENES DE LA FUNDACION «JUAN MARCH»



Federico Sopena presenta los Conciertos para Jóvenes, organizados por la Fundación Juan March

CONCIERTOS PARA JOVENES

Enero-Junio 1975

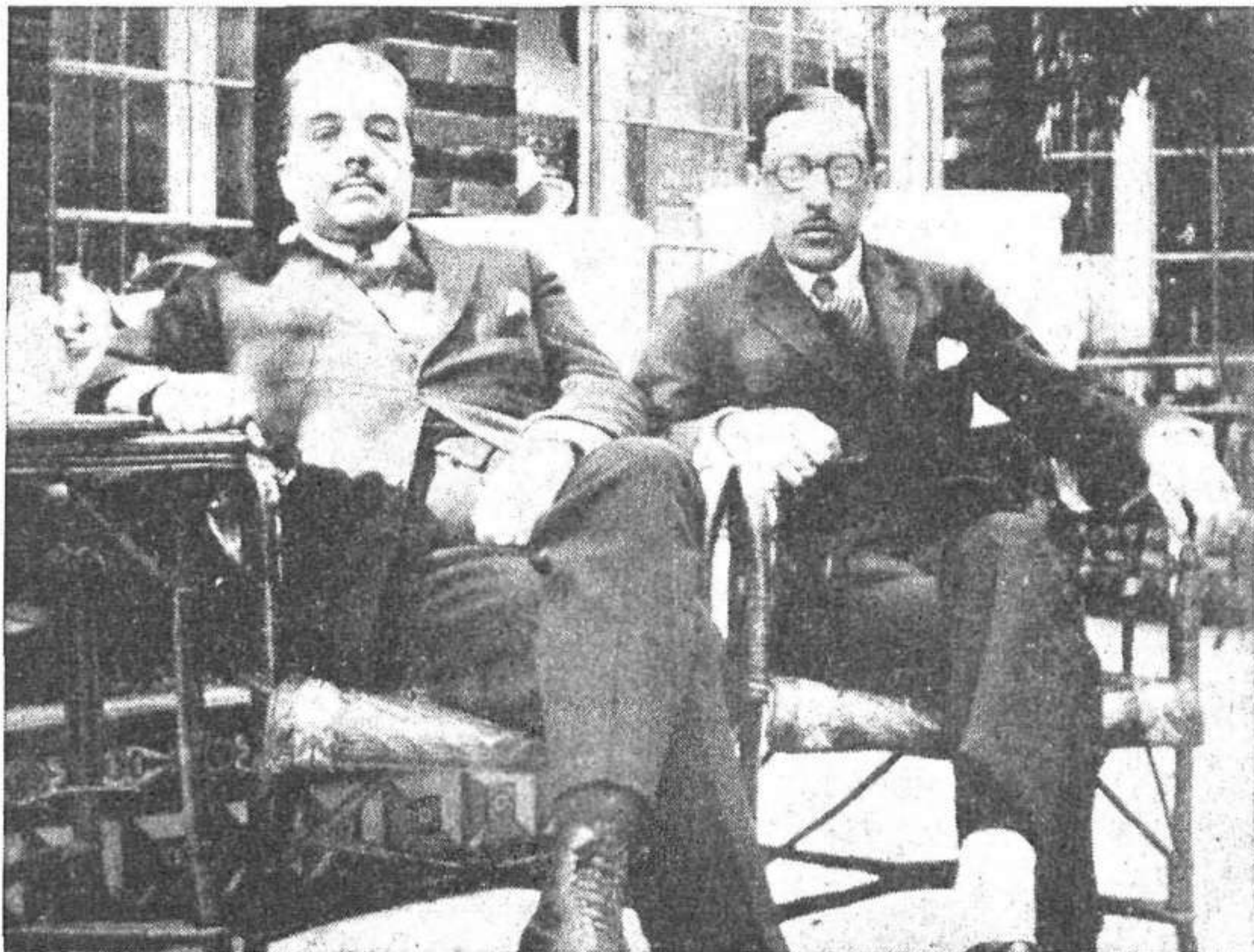


Mozart-Albinoni-Vivaldi
Viernes 12 horas. Salón de Actos
Fundación Juan March
Castelló, 71. Madrid

Cartel anunciador de la primera serie de Conciertos para Jóvenes

★ Aunque por falta de espacio no lo hemos comentado en su momento, no podían quedar sin mención los conciertos para jóvenes, organizados de nuevo este curso por la Fundación «Juan March». El programa con carácter fijo está a cargo del pianista Joaquín Soriano, precediendo cada sesión una breve charla explicativa de Federico Sopeña. El programa incluye *Sonata en re mayor*, de Haydn; *Seis preludios*, de Chopin; *Dos estudios de concierto*, de Liszt; *Tres preludios*, de Debussy, y *Danza del molinero* y *Danza ritual del fuego*, de Manuel de Falla. La idea de estos conciertos es renovar la asistencia en cada sesión, con trescientos niños en cada una, lo que alcanzará a quince mil alumnos de colegios de Madrid a lo largo de la temporada. No hay que insistir mucho en poner de manifiesto lo que estos conciertos están significando para la formación musical de la juventud, que en muchos casos, al no estar rodeada de un ambiente familiar musical, no tienen ocasión de descubrirse a sí mismos su posible inclinación por la música.

LA BIBLIOTECA DE DIAGHILEV-LIFAR



20 Serge Diaghilev con Igor Strawinsky. La biblioteca del primero acaba de ser subastada en Mónaco.

★ La importancia musical de Serge Diaghilev y de Serge Lifar da interés para esta sección a la subasta de la biblioteca conjunta que se ha celebrado en Mónaco. La referencia de la subasta cita algunos ejemplos de los precios alcanzados por determinados volúmenes no musicales, pero centrándonos en los que sí lo son, recogemos la cita de la subasta de la partitura completa manuscrita de *El pájaro de fuego*, de Strawinsky, que alcanzó la cifra de 10.777 libras. La partitura de *Menuet Pompeux*, de Chabrier, en la orquestación de Ravel, fue vendida en 3.111 libras. También han figurado en la subasta la orquestación de Ravel de pasajes de la ópera *Khovantchina*, de Mussorgsky, y el texto corregido de Eugene Onegin de Puchkin. Frente a las cotizaciones habituales en pintura, es grato señalar este interés por obras musicales.

OTROS CONCIERTOS Y CONFERENCIAS

★ Miguel Angel Coria se presentó como conferenciante en Juventudes Musicales de Madrid, exponiendo el tema: «Algunas consideraciones previas», dentro de un ciclo bajo el nombre de 1975: Problemática de la Música.

★ El Club Urbis presentó la primera Tertulia de «El Café del Buen Retiro». La Tertulia, realizada frente al público, se desarrolló en torno al presente y futuro del género lírico. Rafael Flórez actuó de coordinador del diálogo, e intervinieron Francisco García Pavón, Antonio Iglesias, José de Luna, Jesús Romo y Antonio Valencia.

★ El pianista José Francisco Alonso se ha presentado en el teatro de la Zarzuela con un programa que incluía *Rondó en la menor*, de Mozart; *Sonata en do menor*, de Beethoven; *Kreisleriana*, de Schumann, y *Baladas núms. 1 y 4*, de Chopin.



NO es la música, en nuestro país, un arte por el que demasiadas personas se pierdan en la tentación de entrar en él con un asombro que lleve más allá de la escueta audición, que trasvase el campo contemplativo para cerciorarse de las raíces, del repertorio de ideas que acuden a la llamada del sonido, de tantas connotaciones estéticas repartidas a lo largo de la historia. La música es, casi siempre, una aventura individual, una interrogante que arrastra a investigar sus propios procesos a algún solitario deseoso de romper los límites impuestos por las claves difíciles de los sonidos.

En el despacho 23 de la Facultad de Filosofía, edificio B, se puede hablar de música en profundidad con León Tello, profesor de Estética, investigador. Horas de conversación circundan esta selección de temas, reducida muy a pesar del interés de ambos por adentrarnos en tantos siglos de pensamiento musical, para cerciorarnos de sus fundamentos vitales, de la íntima y decisiva ocupación del sonido en quienes se inician en sus definiciones, en la entrega de su permanencia. Nuevos modos de enfocar la problemática de la música se asoman hoy a este escenario de palabras, donde el pensamiento girará a lo largo del tiempo para lograr un encuentro absoluto con el sonido que se fue, pero que vuelve a cada instante con una dimensión diferente.

—La polémica suscitada por la oposición de Hanslick a la estética wagneriana y la tendencia hacia una música objetiva como consecuencia de la actitud anti-romántica propia de las primeras décadas de nuestro siglo hicieron posible la difusión del empleo del término música pura con una significación de superioridad estimativa frente a la música poemática. Sin embargo, esta distinción valorativa no es acertada. La calidad de la obra no depende del móvil inspirativo. Según su temperamento, el compositor de música instrumental puede encontrar un estímulo en un hecho externo: en la contemplación de un paisaje, en la lectura de un poema, en la consideración de un estado anímico, en la reflexión sobre una ideología, etcétera. En estos casos, la intencionalidad expresiva de alguna de estas circunstancias explicará el carácter musical de los temas de la partitura y aun algunos aspectos de su configuración.

SABER ESCUCHAR

—¿Pero aquel elemento inspirativo es totalmente preartístico?

—Sí. La estructura sonora es creada por su autor: la obra le pertenece en su integridad; su fantasía genera el edificio musical lo mismo que la del compositor que conforma los sonidos sin que se proponga la exteriorización de alguna situación con-

LEON TELLO,

LA CONNATURALIDAD HUMANA DEL ARTE MUSICAL

Por Mary Carmen de CELIS

creta. Nuestro juicio versa sobre la obra hecha, no sobre sus antecedentes. La ideología más profunda o el sentimiento más elevado no salvan a la composición mediocre. A la inversa, aparte de que un arte rigurosamente aseptico de intromisiones expresivas sea en la práctica imposible, la estricta objetividad constructiva no justifica el valor de la partitura, sino las facultades creadoras de su autor. Si hubiese música pura e impura el arte del canto pertenecería a este grupo. Pero este mismo género puede servir de ejemplo de que una misma poesía puede originar composiciones no sólo de muy diferente valor, sino también de una gran diversidad de tipos de musicalidad, aunque todos ellos sean valiosos.

—¿Qué considera imprescindible para saber escuchar música?

—En principio basta con tener condiciones normales sensitivas e intelectuales. Ahora bien, es indudable que cuanto mayor sea la cultura musical, con más facilidad se perciben y se inviven los valores de las partituras. En mis relaciones con alumnos de enseñanza media y universitaria, tanto en mi etapa escolar como en la docente, he oído en bastantes ocasiones atribuir el apartamiento de los conciertos a una falta de capacidad para la experiencia musical motivada por la falta de preparación. Sin embargo, la adquisición de una formación mi-

nima es más sencilla de lo que pudiera parecer.

—¿Cuáles han sido sus experiencias en la enseñanza, en este sentido?

—Como en mi programa de Estética figuran temas dedicados al estudio de la teoría de las distintas artes, en el correspondiente al de la música he de explicar desde el sonido, sus cualidades y la proyección de éstas en los instrumentos musicales hasta las grandes formas. Naturalmente se utiliza en clase no sólo grabaciones de obras, sino primordialmente la ejemplificación directa al piano (cuando en Valencia era a la vez profesor universitario y catedrático del Conservatorio me resultaba fácil contar con la colaboración de alumnos de las diversas clases instrumentales lo que acentúa el interés de estas lecciones para la consecución de un mejor conocimiento de los caracteres de extensión tonal, intensidad, timbre y técnicas de los instrumentos musicales).

—¿El resultado es siempre positivo?

—Muy positivo. A través de todos los cursos observo que alumnos sin la menor instrucción musical previa son capaces de comprender la significación representativa de los signos de la notación, la función tonal y modal, los conceptos de ritmo, disposición polifónica y estructura formal, los principios estéticos y técnicos de la música de van-

guardia, etc. Puedo afirmarle que en la realización de los exámenes no suelen obtener inferior calificación en este tema que en las pruebas correspondientes a otras partes del programa. El complemento inmediato de estas clases debe ser un curso de Historia de la Música y el fruto de esta doble iniciación la adquisición del hábito de asistencia a los conciertos.

LA INFLUENCIA DE LA MUSICA

—¿Pero no constituye a la vez el mejor medio para el desarrollo de la capacidad aprehensiva del mismo?

—Sí. Por esto estimo que debe facilitarse las posibilidades de participación activa mediante la divulgación de las correspondientes enseñanzas. La integración en coros y orfeones ha sido siempre muy eficaz; además en estas entidades se suelen dar clases de solfeo, pero considero que también ha de procurarse la difusión de la práctica de la música instrumental. Al lado de las enseñanzas profesionales y superiores, cuya matrícula debería quedar reservada para los que muestran vocación y capacidad idóneas, habría de fomentarse la enseñanza no profesional con programas y titulaciones o diplomas diferentes. Por supuesto, esta distinción comporta que en la ordenación de este tipo de docencia se establezca una reglamentación que permita el paso de una enseñanza a otra.

—¿Juega la música un papel importante en el desarrollo del hombre?

—Los tratadistas de la Antigüedad clásica pusieron ya de

manifiesto la connaturalidad humana del arte musical, su capacidad para la expresión de los más variados sentimientos, su influencia sensible y psíquica, sus posibilidades educativas. La formulación de esta tesis se ha reiterado a través de los siglos, pero en nuestra centuria se parte desde unos planteamientos científicos nuevos. Estetas, moralistas, psicólogos, pedagogos, médicos y graduados sociales han señalado la importancia de la experiencia musical. Pero al margen de esta estimación que podríamos considerar funcional o práctica, quiero indicar el interés ético de la vivencia de los puros valores estéticos de las composiciones. Por esto hay que difundir la cultura musical (y la cultura artística en general) como uno de los mejores bienes de la Humanidad. El día en que la audición de las obras de los grandes maestros pudiera ser normal para nuestro pueblo como lo es hoy para una minoría, el talante de nuestra sociedad habría cambiado radicalmente.

—¿Y dentro de la cultura de un país?

—La historia de la música europea sigue una trayectoria paralela a la de las restantes artes. Puede hablarse de una música barroca, neoclásica, romántica, etc. Entre la música del siglo XIII y la del XIV existe la misma diferencia estilística que entre las dos etapas del gótico o entre la escolástica de estas dos centurias. Cabe afirmar incluso que para la interpretación de los caracteres de determinados períodos de la historia de nuestra cultura el estudio de la música desarrollada en los mismos contribuye eficazmente al esclarecimiento de los problemas suscitados por los restantes factores artísticos concurrentes.

BIOGRAFIA

Cordobés de nacimiento, Francisco José León Tello posee una formación que abarca un triple aspecto: historicista, estético y musical. Es doctor en Filosofía y Letras (con doble Licenciatura en Historia y Filosofía) y graduado en Música por el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde obtuvo Primer Premio al final de su carrera de Piano, Armonía y Música de Cámara. Le fue otorgado también el Premio Extraordinario en el examen de Estado de Bachillerato y en la Licenciatura, y Sobresadiente *cum laude* en su tesis doctoral, que mereció el Premio «Menéndez Pelayo» del CSIC. Este mismo organismo le otorgó en 1955 el premio «Francisco Franco», de la Sección de Letras. Es catedrático excedente de Estética e Historia de la Música de Conservatorios y profesor agregado de Estética por oposición de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido

nombrado director Honorario del Conservatorio Superior de Música de Valencia, director del Instituto de Musicología de la Institución «Alfonso el Magnánimo» y jefe de la Sección de Madrid del Instituto Español de Musicología, director de número del Centro de Cultura Valenciana, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. sus obras más importantes son: *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid, CSIC, 1962) y *la Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (Madrid, CSIC, 1974). La Fundación «March» (que le designó secretario temporal de su Departamento de Música) le concedió una beca para la realización del núcleo fundamental del presente trabajo.

películas de la quincena

SECRETOS DE UN MATRIMONIO de Ingmar Bergmann (Suecia)



El tiempo, la costumbre, el implacable desgaste de las ataduras que un día fueron gozosamente trabadas por la ilusión y la mutua atracción...

El hastío, los pequeños rencores acumulados a lo largo de diez años de vida en común...

¿Cuáles son las razones por las que un matrimonio en apariencia feliz y absolutamente unido llega un día a naufragar en el más espantoso de los fracasos? Acaso, la incapacidad de entrega mutua; la de renuncia por y hacia el otro; la de constituir una nueva personalidad, fruto de la suma y no de la disolución de las dos personalidades unidas en el matrimonio...

Bergmann ha dedicado buena parte de toda su obra fílmica a esta temática apasionante. Más que «cineasta de la mujer», como se le ha calificado, es «cineasta de la pareja», porque su esfuerzo va a desentrañar los misterios y problemas de la conjunción físico-espiritual del matrimonio; de ese matrimonio que podríamos llamar «típico» de la sociedad media sueca, esa porción del país constituida por las capas desarrolladas culturalmente y poseedoras de un avanzado «status» social, a medio camino entre el operario manual y el «magnate».

Secretos de un matrimonio es el título español de la penúltima película de Bergmann (la última es la versión fílmica de la ópera *La flauta mágica*, de Mozart) que realmente ha sido montada sobre una selección del material de seis telefilmes, de cincuenta minutos cada uno, rodados para la Televisión sueca; en total, tres horas, que han quedado reducidas a poco más de dos horas. Hay que hacer constar que esta reducción, un poco más amplia en España, por razones puramente comerciales, no resta comprensión ni intención a la primitiva colección de *scenes* que para la pantalla grande conserva toda su carga crítica y toda su profundidad analítica.

En *Secretos de un matrimonio* no nos enfrentamos sólo a lo que consideramos «cine conflictivo». La película es, a través de las angustias, las vacilaciones, la exaltación, la atracción mutua, el deseo y el odio de sus dos protagonistas, un completo estudio, una audaz zambullida en los arcanos de la relación de la pareja. Si hay un filme intimista cien por cien es éste. Empecemos por la técnica: realizado en un principio para la Televisión como acabamos de escribir, el filme está escrito casi exclusivamente en primeros planos, con alguna excepción de pocos planos medios y algún aislado plano general. Bergmann utiliza también exhaustivamente el plano-contraplano, magnífico recurso para vigorizar el tremendo forcejeo psicológico marido-esposa que va a constituir toda la película. Este se vertebra sobre un diálogo denso, lleno de matices, revelador hasta en sus pausas. Podríamos pensar que estamos en un anticine y nada más lejos de la verdad por que *Secretos...* es cine puro, a pesar de tantos primeros planos aparentemente estáticos y de la primacía del verbo. Hagamos una prueba. Leamos las réplicas, los sarcasmos, los razonamientos de Johan y Marianne, o el asombroso relato de la cliente de ésta última en su despacho de especialista en conflictos matrimonia-

les... leamos estos diálogos en un libro y veremos que su expresividad está incompleta. Falta la imagen... nos faltan esas manos que vacilan sobre las rodillas de la mujer, o el rictus amargo de los labios de Marianne, o el bostezo vulgar del marido, o la desesperanza atroz que se refleja en los azules ojos de Marianne (Liv Ullmann)... Difícilmente advertiremos una mayor interrelación entre un texto hablado y una imagen cinematográfica, como ésta que va captando segundo a segundo una cámara testigo que parece introducirse en las almas de los protagonistas.

Así, el espectador asiste atónito a la sucesión de una horrible crisis humana. Crisis surgida por el desgaste del tiempo, por el sentimiento de fracaso personal, profesional, en el marido; por la irrupción en la vida de éste de otra mujer joven; por el analfabetismo psíquico de ambos esposos. Como dice Johan: «Nos han enseñado en la escuela la geografía de África... nos han enseñado a extraer raíces cuadradas..., pero no nos han enseñado a conocernos a nosotros mismos...» Hay muchos elementos complejos, mucha ambigüedad en los mecanismos de la degradación que corroe la unión matrimonial de Johan y Marianne y la aparición de Paula no es sino el pequeño golpe que rompe un cristal ya cascado anteriormente. Bergmann ya ha apuntado en otras películas anteriores la causa principal de estas dolorosas rupturas: la incapacidad de amar y en *Escenas de la vida conyugal*, en estos *Secretos de un matrimonio*, vuelve a insistir en ello. Su mundo es el de la burguesía sueca, instalada en una seguridad material que presta una engañosa seguridad a los sentimientos íntimos y de intercomunicación. Este matrimonio que se presenta, al comienzo, a través de la entrevista periodística, respira una cómoda seguridad. Todo va lo mejor posible en el mejor de los mundos, tras diez años de unión y el fruto de dos hijas, que significativamente son evocadas pero que nunca aparecen en la pantalla. El panorama no puede ser más bello; pero, bajo la brillante superficie, ha comenzado a hacer su trabajo de zapa la amargura del fracaso y el hastío..., y sobre todo, un concepto de la vida eminentemente material. Es muy importante esa preocupación continua por las relaciones íntimas, como detalle revelador es asimismo el abundante consumo de alcohol que marido y mujer hacen en el transcurso del filme tanto en los buenos momentos como en las escenas de ruptura y dolor.

Bergmann no explica ni saca conclusiones. Presenta hechos y conflictos. En todo caso, respetando las reglas de su juego sincero y lúcido, saca una sola conclusión: la mujer, pasados los primeros momentos de hundimiento moral ante la defeción del hombre, reacciona y se libera, encontrándose a sí misma, en posesión plena de su personalidad y su libertad, adquiriendo una dimensión insospechada durante la época de sometimiento al varón; en tanto que éste, al perder el punto de apoyo de su poder, se siente indefenso y vacío. Es la misma conclusión a la que llega Yannick Bellon en su película *La femme de Jean*, tratando de un caso parecido, pero en medio diferente.

Se dice que esta película refleja parte de la vida de Ingmar Bergmann y de la protagonista Liv Ullmann que, como es sabido, estuvieron unidos en matrimonio algún tiempo y actualmente sólo mantienen cordiales relaciones amistosas y de profesionalidad. El mismo Bergmann ha dicho que tardó tres meses en escribir el guión, cuatro en rodar la película..., pero que ha precisado de toda su vida para concebirla. Esto explicaría algunos elementos y entresijos del conflicto, como caso singular. No obstante, hay en el filme muchos aspectos que son universalmente, intemporales y que afectan a gran número de matrimonios. De ahí el interés del filme, de este filme inmisericorde y humano, sorprendente y a menudo vulgar, que precisa de más de un visionado para ser aprehendido en toda su totalidad.

ERASE UNA VEZ EN HOLLYWOOD de Jack Haley (USA)

Si el lector es amante del cine-espectáculo y sobre todo del cine musical, de la comedia musical hollywoodense, no debe perderse esta película, esta espléndida antología de los mejores números montados en las películas musicales de la «Metro Goldwyn Mayer» desde la aparición del sonoro (1929) hasta el año 1958, fecha en la que se rueda *Cigi*.

El título original es *That's entertainment*, es decir: *Esto es espectáculo*... o también: entretenimiento, diversión, alegría, festín... y es que todo eso, y mucho más es esta sucesión de succulentas escenas donde se conjugan el buen gusto, la armonía de luces, formas y sonidos... Son treinta años de musical rememorados, utilizando el inagotable archivo de los laboratorios de la MGM. Así asistimos a inolvidables secuencias de *Broadway Melody* (1929); *Dancing Lady* (1933); *El mago de Oz* (1939); *Así son ellas* (1948); *Magnolia* (1951); *Cantando bajo la lluvia* (1952); *Gigi* (1958) y tantísimas otras obras maestras de los maestros prodigiosos que que trabajaron para la gran empresa hollywoodense, terminando con ese prodigio que es el ballet final de *Un americano en París*, rodado en 1951 bajo la dirección de Minelli.



Vemos desfilar a esos bailarines, cantantes, actores y actrices del universo estelar Metro, de esos mitos gloriosos de nuestra infancia y nuestra juventud: Eleanor Powell, Jimmy Durante, Gene Kelly, Debbie Reynolds, Jean Harlow, Gary Grant, Judy Garland, June Allyson, Donald O'Connor, Ann Miller, Fred Astaire, Ginger Rogers, Maurice Chevalier... y escuchamos las melodías de Henry Mancini, Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin... ¿Qué más pedir? Y luego, también el contraste con la actualidad: los gloriosos actores de juvenil prestancia acosados por las arrugas de la vejez, los brillantes escenarios carcomidos... *That's entertainment* es una evocación gloriosa y a la vez un poco triste, como todas las evocaciones de nuestros años idos...

TIBURON

de Steven Spielberg (USA)



Llegó, al fin, la «estrella» de las taquillas mundiales; esta película mítica que ha salvado la situación financiera de uno de los colosos de la industria hollywoodense... Llegó *Jaws* con su aureola de película extraordinaria, espeluznante y maravillosa...

La verdad es que no es para tanto. *Tiburón* es un filme de acción impecablemente hecho desde el punto de vista técnico. Un montaje de gran estilo; unos efectos especiales, como sólo ha sabido poner a punto la gran industria americana; una interpretación ajustada, de profesionales concienzudos; algún que otro «truco» espectacular y sobre todo mucha labor de los departamentos de relaciones públicas y publicidad de Hollywood, han hecho que *Tiburón* se convierta en la película más taquillera de 1975.

Pero eso no es cine, tal y como lo entendemos nosotros. Es cine espectáculo, gran diversión y asombro de públicos anchos..., pero no es arte, ni es obra de creación en lo que atañe al mundo de las ideas. Es un espléndido folletín, un buen filme de aventuras... y nada más. Lo que, por otra parte, si bien se mira, no es poca cosa.

Madrid-España, 1 de enero de 1976

LA TEORIA DE LO INMORTAL DE CRISTINO DE VERA

(Viene de la página 36.)

con su inmenso manto de esencialidades amortiguando para siempre el jocundo juego de sus colores sevillanos. Cristino de Vera ha debido contemplar muchas rejas conventuales, muchos Cristos de esos que están levantados sobre unas tibias peladas, muchas mesas zurbaranescas en las que el pan, mondo y lirondo, viene a ser el único testimonio de la vida. Pero a Cristino de Vera le quedaba aún en el alma la visión de las luminosas serranías de Canarias, donde la piedra y el sol juegan una interminable partida que sólo con la noche acaba. De este complejo de ascetismo castellano, de diafanidad atlántica y de rocas de Tejeda y del Nublo vino a elaborarse este modo de ser, totalmente original, inquietante y angelical a un mismo tiempo, que constituye la pintura de Cristino de Vera.

Hemos dicho «angelical» y debiéramos haber citado la procedencia de esta calificación de los cuadros de Cristino, porque fue hace algunos años la aguda inteligencia de Carlos Areán la que definió este aspecto de la obra del pintor. «Un nuevo intimismo de calidad angélica —dice en su libro «Arte joven en España»—, un nuevo paisajismo y una recreación enternecida de la figura humana son habituales en las obras de Cristino de Vera, autor el más tenue en factura (aunque ello no disminuye su consistencia) entre todos los del ámbito pictórico madrileño...»

Tal vez —para el cronista todos los pretextos son convenientes— este angelismo viene configurado en la manera de ser del artista, al que la forma plástica, lisa y sin problemas de relieve, acerca un poco a aquel franciscanísimo fray Angélico, que acaso había bebido la luz mediterránea tanto que apenas podía velarla de sus pinturas más preocupadas. O es ese ángel, esgrimidor de la corona de laurel que se debe a los consagrados, que preside la austeridad del estudio de este pintor

de ancha cabeza y cuerpo grande, genuino representante de su raza canaria.

Y sucede que cuando Cristino de Vera os muestra estos cuadros es inútil que intentemos localizar el tiempo en que el artista ha visto el violín que se le ha tendido como modelo inusitado o las vieiras que —acaso como correspondencia eufónica de su apellido— gusta de pintar una y otra vez. El tiempo ha desaparecido en una milagrosa sensación de presente que estas pinturas causan en nosotros. Por eso detrás del cuerpo de Cristo muerto —al que se le ha despojado de todo dramatismo para dejarlo en la esencialidad de unas líneas que definen su Divinidad— aparece el arco bíblico que igual nos traslada a los días genesíacos que nos asegura para el futuro la alianza con el Señor. Y si en algún cuadro aparece el mar, no es ese mar cambiante y movido que tantas veces habrá visto romper con poderosas razones sobre los acantilados de su tierra natal, sino una superficie estática, detenida en una quietud que no es de antes ni de después del oleaje, sino la representación de una idea del mar sobre el cual apenas una barca vacía es sostenida bajo la contemplación de un sol redondo, central, que no sabemos si está naciendo o muriendo, porque lo que ocurre es que está ahí, detenido para siempre en su inmovilidad.

Agustín Rodríguez-Sahagún, al presentar una exposición de Cristino de Vera en Biosca, afirmaba: «Como hace intemporal la muerte, que pasa a ser verdaderamente como una vida en sueños. Y así, las muertas que pinta —alejadas de toda rigidez— sostienen en sus brazos cestos o flores, como si en lugar de cuerpos inanimados se tratara de figuras que participaran en una representación.»

Pero no crea el lector que esta representación está basada en un sentido «literario» de la pintura. No. Los cuadros de Cristino de Vera son, ante todo,

FILLOL ROIG

Y SU PRIMOROSA CAPTACION POR LA VIDA DIARIA

Por Carlos AREAN

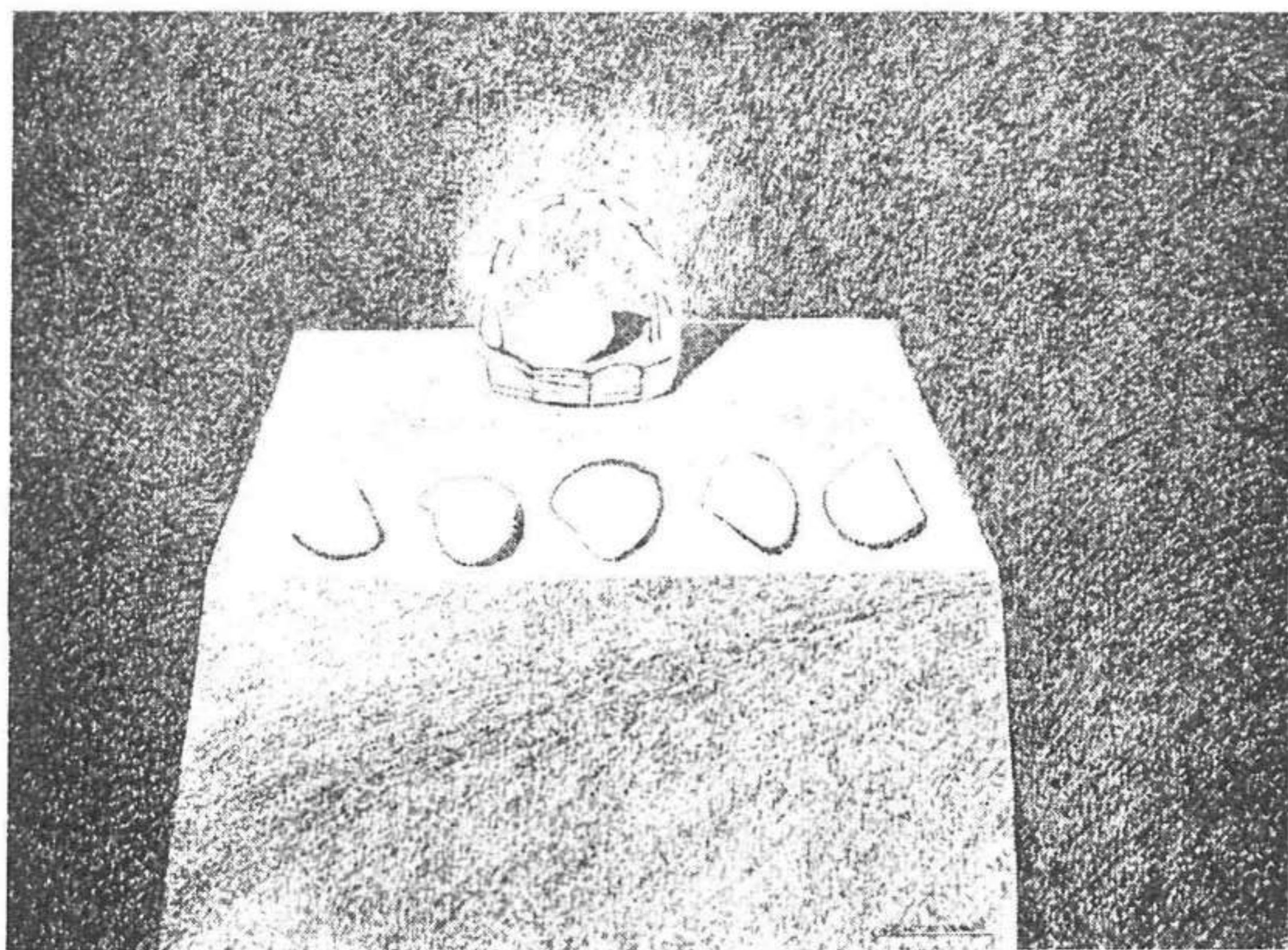
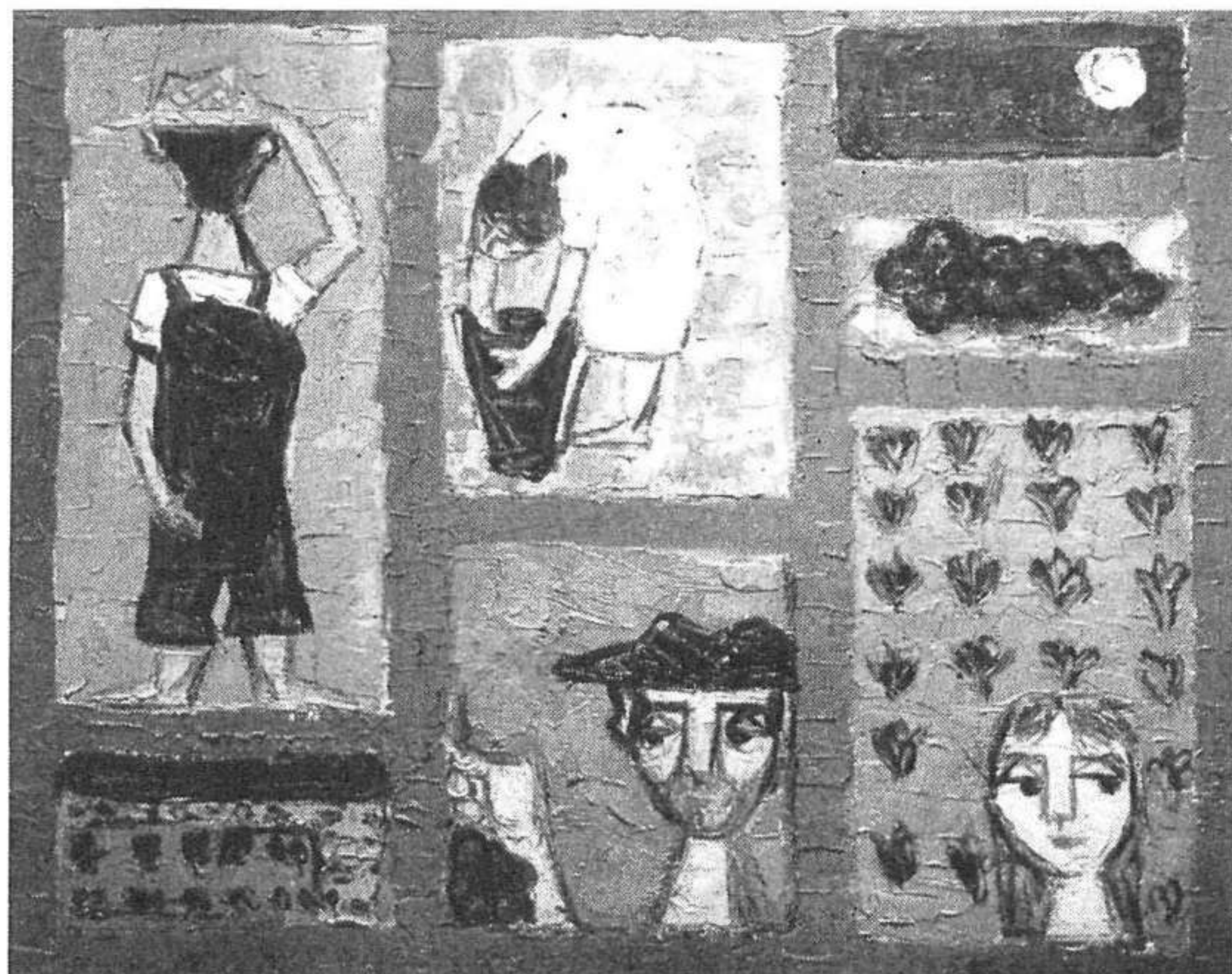
ES esta la primera vez que el conocido pintor español Vicente Fillol Roig, residente desde hace largos años en París, expone en la Ciudad Condal. Ha sido un acierto de mi excelente y siempre apresurado amigo Juanito Escoda, gran pintor asimismo, y del veterano promotor Baldomero Xifre, senior, el haberlo traído a su deliciosa y recoleta galería de la Diagonal. En Barcelona, ciudad tan entrañada siempre dentro de su tradición, creo que podrá interesar especialmente esta pintura que es eminentemente tradicional en su manera de captar las actividades de los hombres que le sirven de sustrato a la historia, pero actual, muy actual en su factura y en su sistema personalísimo de dividir los campos cromáticos.

Cada lienzo de Fillol Roig es un conjunto de escenas compartimentadas. Cada una de estas escenas—cinco, seis o siete por lienzo—parece un pequeño cuadro destacándose sobre un fondo de color uniforme y materia sueltamente elaborada. Así, por ejemplo, en una de sus fabuladas reconstrucciones en torno a la vida campesina en la España mesetaria aparece en uno de los recuadros el paisaje en que viven esos hombres y en los cuatro restantes una de las humildes casas de labor, la fuente de la plaza del pueblo, un rostro de hombre teñido de soledad ancestral y una figura femenina que mira de frente al espectador y parece pedirle un poco de comprensión y conocimiento de sus problemas.

En otro de los lienzos, referente a la misma temática, hay también cinco recuadros dedicados a una mujer en negro que siembra sobre un fondo neutro con los colores de nuestra Semana Santa, otra casa campesina, un hombre que empuja el arado, un humilde carro y un paisaje minúsculo.

Fillol Roig ordena el conjunto de los pequeños cuadros que se coordinan en cada uno de sus grandes lienzos con la misma precisión matemática con la que combinaba Mondrian sus formas geométricas en sus serenadores planteamientos neoplasticistas. Creo que en ese orden radica una de las razones de la impresión de serenidad que todas estas obras producen, pero también contribuye a ella en muy apreciable medida ese estoicismo racial que destilan no sólo los personajes, sino la interpretación que hace Fillol de los escenarios en los que transcurren sus vidas oscuras.

El color es el más adecuado al orden y a la temática. Colores siempre muy compuestos, muy frotados, cabría decir, en su evitación de brillos, espectacularidades e inclinación demasiado intensa a cualquiera de las gamas. La renuncia a las contrastaciones hirientes es perfecta, pero va acompañada de una mayor fluidez de los matices, de una abundancia ponderada de multitonalizaciones y de una búsqueda de las gradaciones entre las diversas masas cromáticas. Cromatismo civilizado, en suma, y enemi-



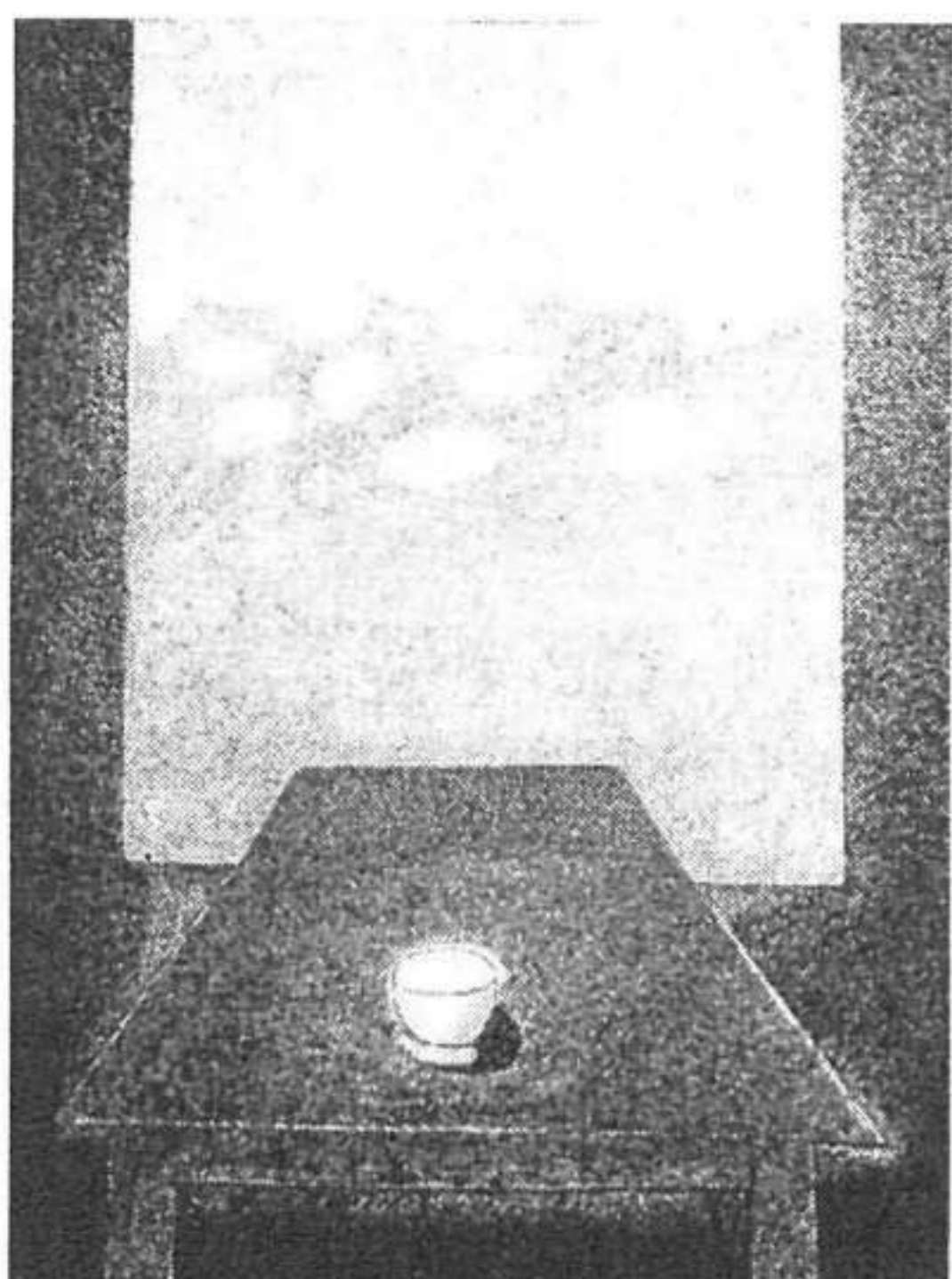
«pinturas», esto es, bastantes a sí mismos y a las razones que el espectador le pida en cuanto a obra pictórica, con sus problemas y sus soluciones singularísimas en este tiempo en que desde el «hiperrealismo» a la pintura «objetual» todos los artistas se continúan unos a otros para intercambiarse soluciones y descubrimientos. Cristino de Vera es, también en el contorno artístico, un «insular» que hace su propia obra sin asomarse, más que para lo que pueda convenir a sus ideas, a esos mundos tan sugestivos de las escuelas actuales. Y por eso su nombre se ha consagrado entre nuestros creadores como el de un «raro» cuyos cuadros se distinguen sin necesidad de buscarles la firma entre los miles de cuadros como hoy se ofrecen a los ojos del aficionado.

Pero decíamos que esta pintura no se basa en un sentido «literario». Claro que esta afirmación no hay que tomarla en un sentido total. Sí hay literatura en la obra de Cristino de Vera. Mejor diríamos que hay filosofía, pensamiento, simbolismo. El pintor nos está dando su definición de la vida y la muerte. Del tiempo y de la eternidad. Pero no lo hace a la manera de un Valdés Leal, superponiendo símbolos de acabamiento, ni

como lo hacía aquel impresionante Solana, para el que la muerte se le convertía en danza de esqueletos en una gran escena de ópera wagneriana. Toda la filosofía de Cristino de Vera se concentra en esta quietud de sus personajes, en este ascetismo de unas mesas conventuales o de estos cráneos mundos y lirondos que aparecen al abrir un cajón o puestos a secar debajo de una ventana. Y si el espectador busca la pintura en sí misma, puede prescindir de todas estas sugerencias intemporales y gozarse en la plasticidad de las grandes superficies monocromáticas que el pintor extiende sobre el lienzo y que a Moreno Galván, allá por el año sesenta, le indujeron a suponer una evolución de Cristino desde el figurativismo a la abstracción.

Luego viene la singular disposición de cada cuadro, en la que nos solemos encontrar con una parcelación rectangular, unas veces resuelta en largos pasillos que compartimentan arcos conventuales, otras por cruces o alféizares o, simplemente, cuadrados en los que el pintor coloca alguna figura—¿qué extraña vinculación hay entre los cráneos de Vera y los violines que tanto reproduce, como si ello le llevase a un recuerdo de la danza macabra de Saint-Saëns que él pudo evocar en el teatro de Las Palmas?—. Y esta disposición rectangular, cubista, acrecienta el sentido intemporal que emana de la obra, de la misma manera que las viejas pirámides nos llevan, de manera inmediata, a la idea de perennidad, antes de que nos gocemos con el espectáculo plástico que nos ofrecen.

Pintura inquietante y prodigiosa, original y unida, por tantas tradiciones, al viejo pensamiento castellano. Pintura, para estancias monacales, para tener en la habitación de quienes no se dejan vencer por la frivolidad ambiental. Pintura trascendente y hermosa esta de Cristino de Vera.



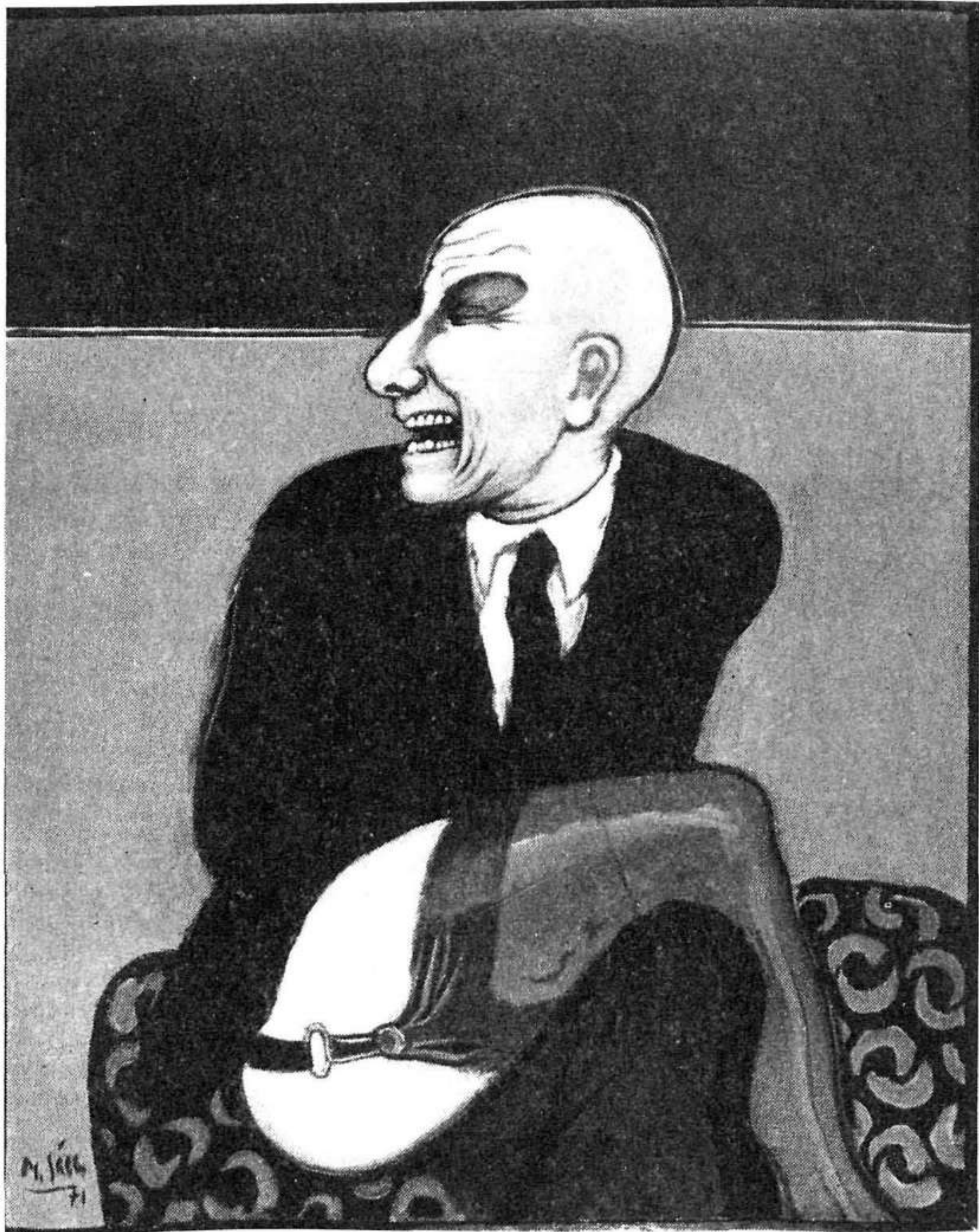
go de todo cuanto pueda chirriar o herir con brusquedades la vista.

La factura es directa, sin reelaboraciones en cada empaste, pero con múltiples capas superpuestas y fisuras o arrancados para permitir la visión parcial de las iniciales. Ello resulta compatible con un orden plano que hace que cada uno de los pequeños cuadros parezca estar posando en una exposición dentro del cuadro general.

Fillol Roig ha descubierto así un sistema peculiar suyo. Eso es

lo primero a que debe aspirar todo artista. Viene luego la adecuación entre el sistema y lo que expresa con él. Fillol Roig lo ha conseguido también. Hay así en su obra una unidad íntima entre factura y temática, orden compositivo y elección de los pigmentos y de la manera de aplicarlos. Su pintura es, por tanto, unitaria y responde al propio concepto del mundo que tiene su autor. Ese es el camino y espero que Fillol Roig siga cosechando en él merecidos triunfos.

SEMBLANZA DEL PINTOR MARTIN SAEZ



Martin Sáez se inició de una manera poco vanguardista. Sus figuras iniciales y sus paisajes eran de notación rápida y composición rigurosa, predominando en estos últimos la ordenación equilibrada sobre verticales y horizontales, pero no cabía en ningún aspecto considerarlas como expresionistas, y menos aún como neofigurativas. Su etapa actual, en la que conserva el cromatismo rico y la factura jugosa de la anterior, es anarcoexpresionista, pero en un sentido diferente del habitual. Los modelos de todas las obras de sus últimas exposiciones han sido los travestidos de algunos cabarets transpirenaicos. La intensidad expresiva

no radica tan sólo en el hecho de representar en ellas a hombres con pelucas y ropa interior femenina, sino en el clima de agobio, de habitación cerrada, de dimisión del ser, simbolizada no sólo en su posible desviación, sino también en el ámbito espacial en el que lo enmarca.

Alguna que otra vez divide Martin Sáez estos fondos en varios campos contrastantes planos o los organiza como si se tratase del interior de un gran cubo, en el que la figura humana aparece perdida en medio de su soledad y de su turbiedad, aunque esta última quede más frecuentemente aludida que detalladamente narrada. La impresión

final de estas obras es de desamparo, pero sus coeficientes sexuales no son, no obstante, irónicos ni sarcásticos, sino más bien radiográficos y con un regusto disonante en la captación de la belleza ambigua de un cuerpo masculino igualmente ambiguo. Elementos mecánicos sustituyen a veces algunos de los miembros de estos personajes desvahidos, y un brazo puede ceder su lugar alguna vez a un artilugio mecánico, pero los muslos siguen siendo siempre hinchidos y naturalistas en su turgencia de seda o de carne. La máxima cima expresiva se da, no obstante, en los rostros, en las bocas abiertas en insinuación y asombro, en los ojos

entornados y como mirando hacia una nebulosa interior y en el maquillaje subrayado alguna que otra vez con resonancias de gran guiñol. A pesar de la turbiedad del tema y de lo conflictivo que puede resultar, no cae en ningún momento Martin Sáez en la grosería. Cabría incluso añadir que es en correlación con su andrógina expresividad en donde más abiertamente manifiesta Sáez su dolor y su ternura, fruto de una comprensión caritativa que hace que el pintor intuya a sus personajes más como víctimas de su herencia o de su educación, que como pervertidos o como desechos humanos.

C. A.

ANGEL FERRANT

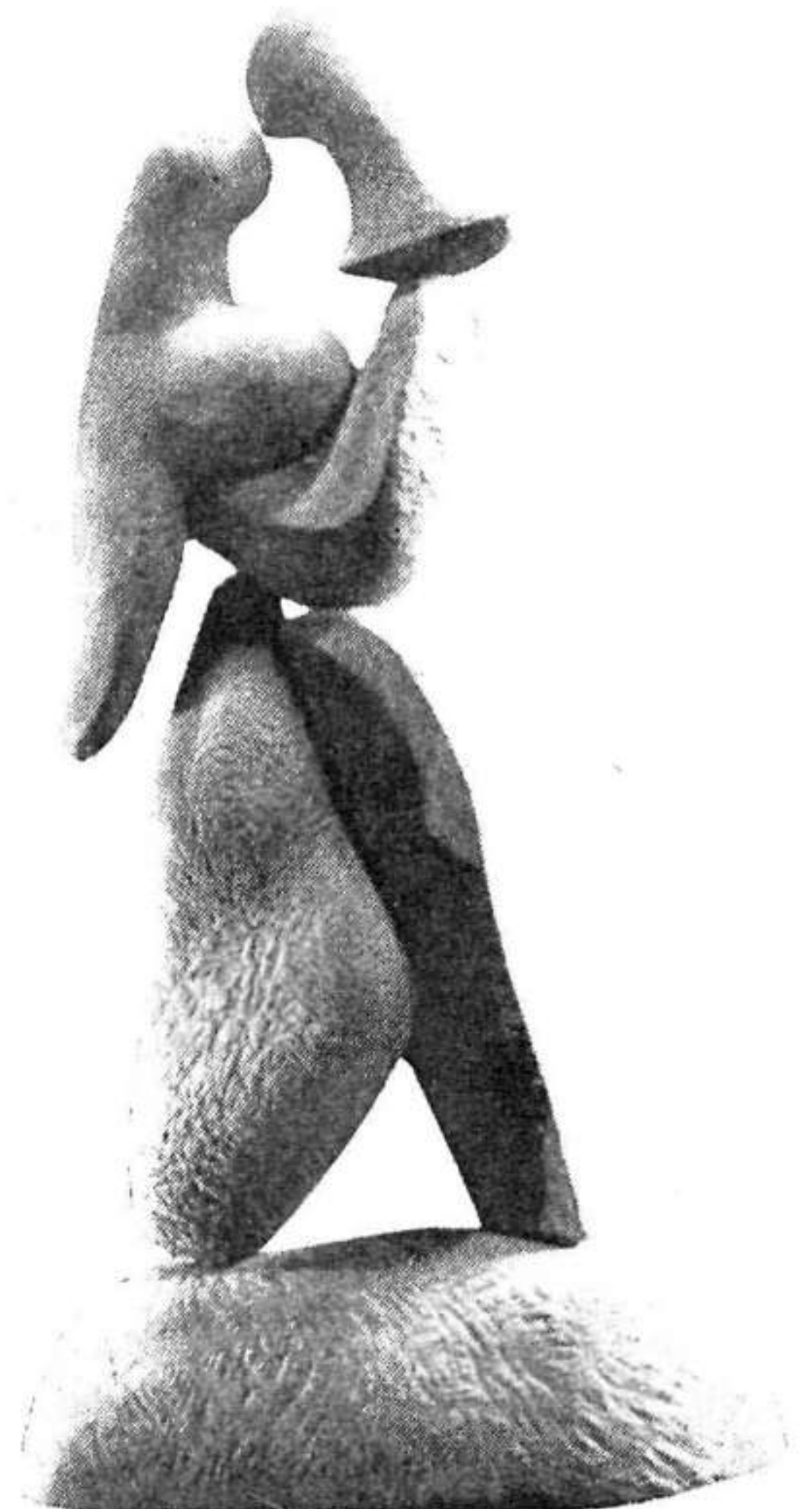
Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

La madera ha ocultado su noble vetado, y el hierro, su expresividad abrupta. Piedra, madera, corcho, plomo o hierro han dejado a un lado su propia identidad para dar paso a la primacía de la forma: estructuras orgánicas o abstractas a la búsqueda de las fórmulas secretas del ritmo.

Angel Ferrant, nacido en Madrid el año 1891 y fallecido en 1961, figura entre los grandes maestros de la escultura mundial. La exposición que ahora presenta la Galería Juan Mas en Madrid nos atrevemos a calificarla de acontecimiento artístico, ya que permite conocer las más destacadas facetas de este gran creador, cuya obra puede servir de puente entre la época heroica de Julio González y Picasso y los más recientes hallazgos sintéticos. Sus esculturas, realizadas con cuantos materiales encontraba a mano el artista, aun inspiradas parcialmente en objetos reales o con claras alusiones a la naturaleza, no puede decirse que sean imitativas. El mundo que sugieren sus formas es delicado y aéreo, humilde y recio al mismo tiempo. «Creo poseer el sentido de la forma —había señalado—, el cual me proporciona el de figura, y éste, el de estructura, y éste, la idea de configuración propia de los seres. Y es precisamente en la estructura donde distingo lo perfecto, lo informe y lo deforme.» De ahí que en sus esculturas en hierro, madera, corcho o plomo, niega la superstición de los materiales nobles y lucha por imponer un metabolismo de las formas en libertad. Si el cubismo permitió descubrir el secreto que yacía en los volúmenes cerrados, éstos, una vez penetrados, permitieron

liberar sus tensiones internas, pero estas tensiones ya no permanecieron rígidamente controladas, sino que expandieron su proyección abiertas al espacio, pasando de lo estático a lo dinámico.

La obra de Ferrant responde a una concepción de la escultura como objeto móvil o fijo que se construye. El año 1933 realiza las primeras composiciones abstractas que titula «Objetos». A éstas seguirían, en 1945, la serie de «Objetos encontrados», en cierto modo relacionables con Arp, y dos años más tarde la serie «Ciclópea», para la que se sirve de piedras diversas que estructura a la manera de contexturas óseas. En 1949 presenta los primeros «Móviles», dando paso en posteriores etapas a sus «Tableros cambiantes» y «Estaciones



cambiantes», así como a la serie «Cosmogonia», que realizó a base de discos y bolas. A partir del año 1956 utilizó el hierro en la creación de estructuras que el espectador puede organizar a su gusto, a las que definió como «escultura infinita».

Lo radicalmente nuevo en la obra de Ferrant fue su actitud ante la forma. Su fe en la primacía de ésta, no como representación de la realidad, sino como símbolo de los estados esenciales del universo. Una vez derribada la soberanía del mármol y del bronce, se imponía en el fondo la convicción de que la forma escultórica es, en primer lugar, un fenómeno de estructuración espacial, y una vez que la forma se hace autónoma, toda materia le está permitida. Para Ferrant la forma equivale al espacio que la delimita y al que ella engloba en su interior, y a lo largo de su evolución buscó el despliegue de la misma hacia la mo-

vilidad, creando estructuras orgánicas, figurativas o abstractas que, en todo caso, transcriben un palpitar vital con visos de espontánea frescura y naturalidad.

Ferrant es uno de nuestros grandes creadores de la escultura moderna, concebida ésta como huella del tiempo en el espacio, que se halla sometida a las leyes de la verticalidad y horizontalidad. En la exposición que hemos contemplado figuran dibujos y acuarelas que lo acreditan como extraordinario captador de la realidad costumbrista de su entorno.

Aun cuando hay en su obra escultórica, como en sus estudios teóricos, un razonamiento constante de su concepto de la forma, éstas ofrecen, incorporado a su modulado rigor estructural, una sensibilidad poética de excepción, una dedicación y retorno a lo manual y trabajoso y una entrega a lo difícil y auténticamente creador.

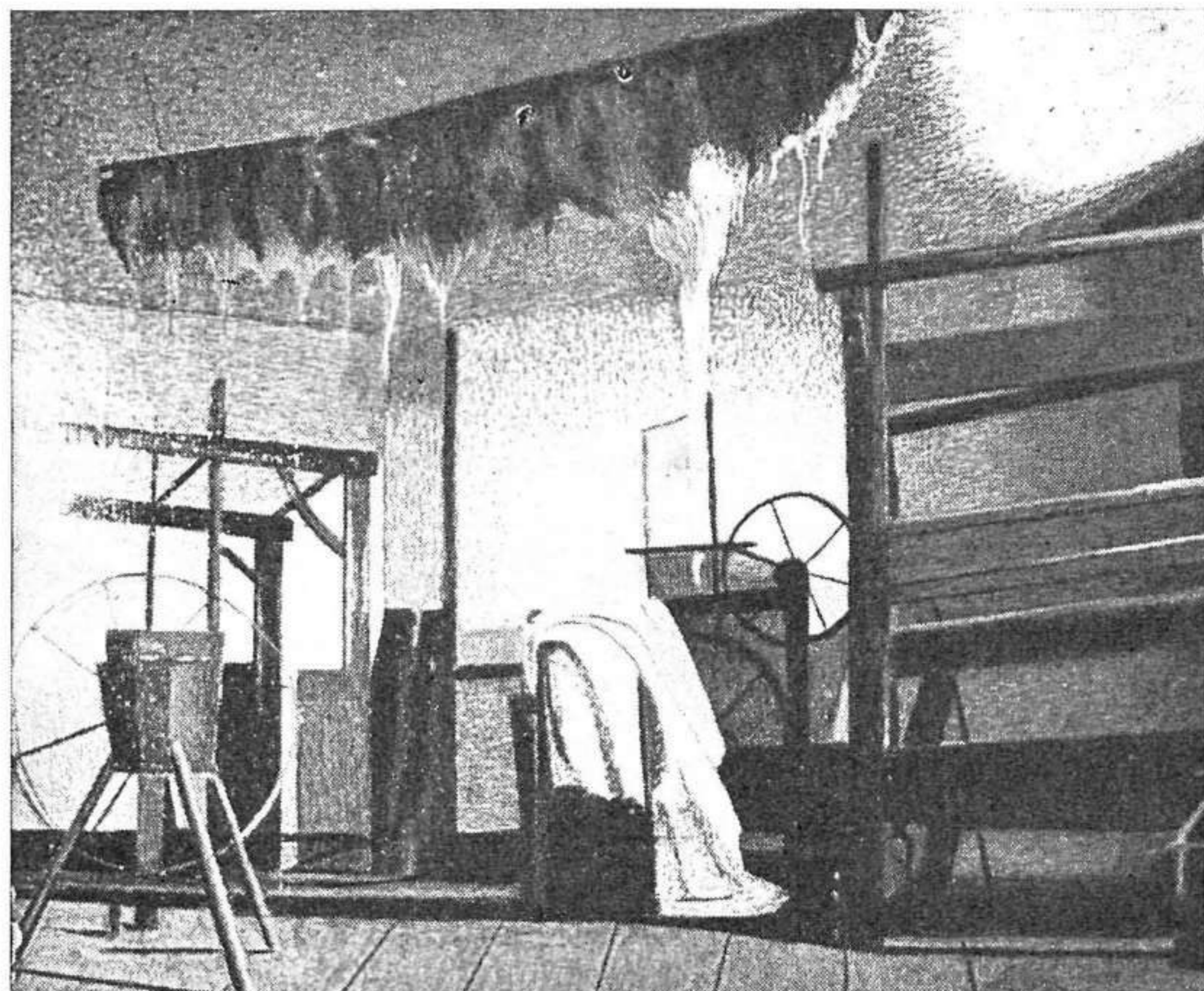
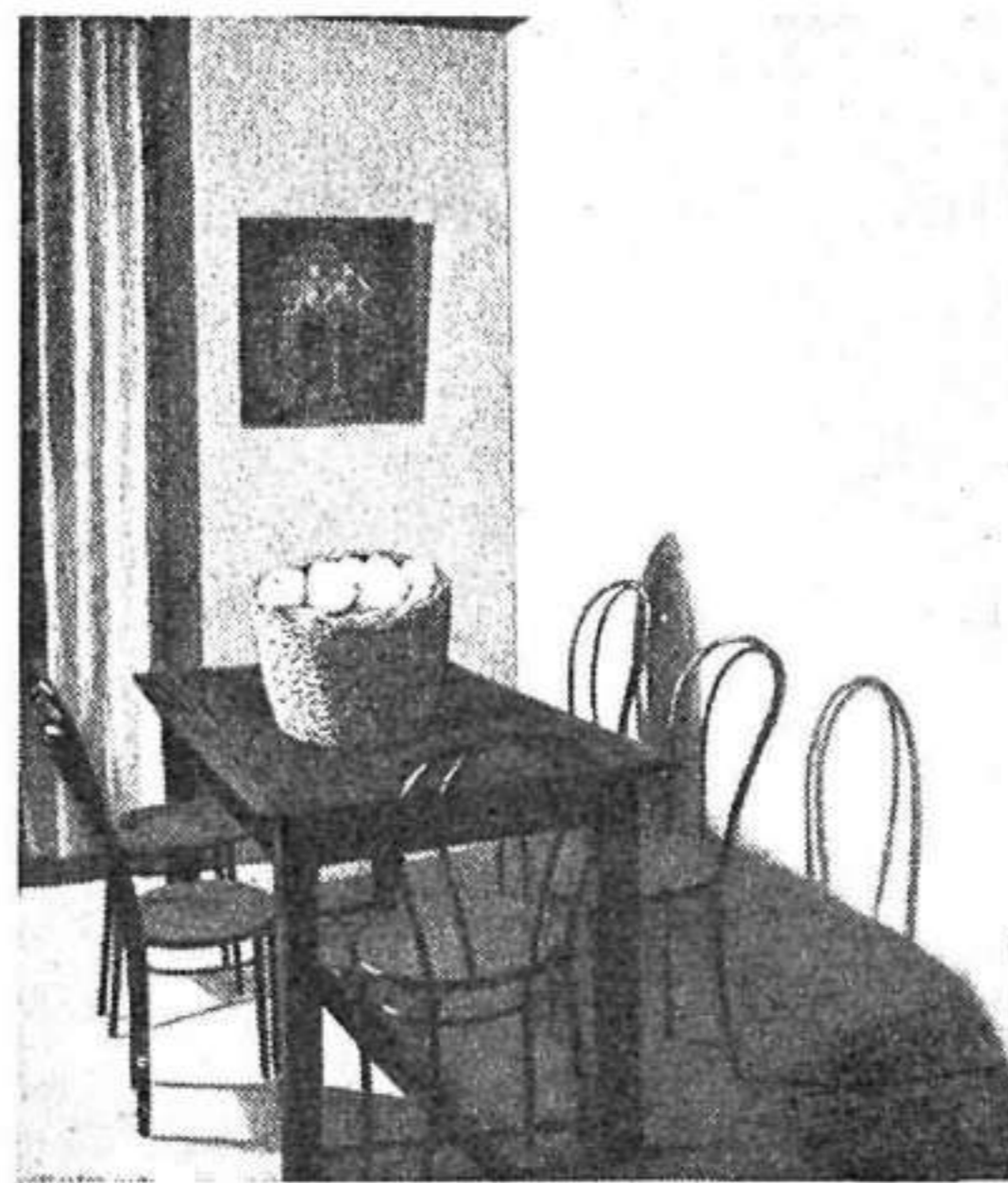
de gran formato, enfrentan al espectador con un mundo en el que reina la seguridad y el orden, ajeno a nuestro actual continente de peligros en el que domina la conjetura. Volvamos, pues, al imperio de la razón y del rigor geométrico, a la concreción del espacio que fue testigo de un cálido costumbrismo. Y recibamos la luz, una luz diáfana e intensa, o diluida en matices de reflejo y sombra, tan categóricamente afirmada que nadie se atreverá a distorsionar con su presencia. Este es el «sancta sanctorum» que habitó el hombre de ayer, hoy cárcel de so-

Dice Martin Buber que la problemática del hombre se plantea cada vez que parece rescindirse el pacto primero entre el mundo y el ser humano, en tiempos en los que éste parece encontrarse en el mundo como un extranjero solitario y desamparado. En nuestro tiempo, cuando la Ciencia y el Progreso de las Ideas han dejado de ser los únicos dioses tutelares, la imagen que el hombre tenía del universo ha quedado invalidada, y con ella ha desaparecido la sensación de seguridad que se tenía ante lo familiar. La obra de Elena Gago parece responder al deseo de ha-

ELENA GAGO: SOLEDAD

Las estancias se han quedado vacías. Nadie penetrará en ellas para girar la rueda de la rueca y tejer con ella la lana hecha girones. Nadie se sentará en torno a la mesa, ni una mano de mujer saltará, de uno a otro, buscando entre los tarros de la alacena. Toda la casa, con sus muebles de antaño, con sus ropas limpias, sus paredes pintadas y amplios ventanales, quedará, ya perdido el calor y el ritmo de la vida, como una barca anclada en el tiempo perdido.

La exposición que la pintora gallega Elena Gago acaba de presentar en la galería Kandinsky, de Madrid, nos revela a una artista de excepción. Sus obras,



dad que permanece en el recuerdo.

El dominio de la perspectiva, la precisión del dibujo, la armonía del color—ocres, sepias, verdes musgosos y negros, malvas, azules y blancos—y la materia minuciosamente aplicada capa sobre capa, dejando huella de una pigmentación incorpórea, son elementos que hace intervenir la pintora en un lúcido proceso de realización. En estas superficies no hay la más mínima risura por la que pueda penetrar la fantasía ni la angustia. Todo aparece en ellas definitivamente estático, aquietado en su definición más rigurosa, ya iberado del cambio y en triunfante soledad.

cer permanecer lo que queda de ese mundo que ya hemos perdido y del que podemos reconstruir sus formas y realidad esquemática, pero que ya no nos pertenece.

Franz Kafka expresó, tal vez mejor que nadie, la sensación de desamparo del hombre perdido en sus intrincados laberintos, como ahora lo hace esta pintora de una manera aparentemente contradictoria. Su obra revela un mundo ordenado, seguro y diáfano, en el que duele profundamente esa ausencia del hombre que busca protección a la intemperie y ha vuelto a preguntarse sobre sí mismo.

R. M. L.

itinerario de EXPOSICIONES

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

MARIO CERON,
en la Sala Abril

Las flechas nos hacen penetrar la esfera del mundo surreal. Y los tableros de ajedrez conducen hasta la entraña del drama poblado por recortes de duelo, montañas heridas y demoníacas deidades. El hombre se enfrenta aquí a la gran ceremonia del caos que orquestan los más profundos estratos de su conciencia. Hay símbolos alados, y círculos

herméticos, garras de animales monstruosos y pequeños redondeles que encierran los signos del orden y la ley, c'aves que si nos fueran reveladas, ayudarían a poner cada cosa en su lugar, facilitando al fin al hombre su reposo.

Mario Cerón presenta por primera vez en Madrid una muestra de su hacer artístico. Estos dibujos a tinta transcriben un mundo enraizado en el surrealismo, que trata de buscar la ansiada trayectoria de la razón. El palpitante expresionismo de la línea, esquemática e incisiva, contrasta con sus manchas recortadas en negro, el punteado minucioso y la signografía mágica. Nos hallamos ante una descomunal síntesis conceptual



y formal, que ha firmado el pacto de sometimiento a una expresividad inquietante en la que confluyen el rigor geométrico y la fluidez dinámica de las formas, para dejar constancia de la razón y el sueño, en una dimensión desconocida del espacio y del tiempo.

PILAR GOYTRE,
en la Sala EDAF

Si pudiéramos prescindir del trazo sobrio que aboceta las figuras o perfila con esquemática sencillez los rostros, nos hallaríamos ante un sugerente y abstracto campo pictórico, construido en virtud de delicados contrastes texturales y matizaciones coloristas. En la pintura de Pilar Goytre las formas apenas insinuadas han perdido su razón corpórea, y parecen emerger de entre la misma materia pictórica, como una huella de lo que fue su existencia real.

Su obra, en la línea de la nueva figuración, ofrece incorporados hallazgos propios de la abstracción, y el ritmo ingenuo y suelto de la línea, que unas veces se inscribe y otras se desdibuja, pone freno a la expansión de sus fluyentes mareas de color.



de Barcelona

Por Francesc GALI

ANTONIO ESLAVA,
en el Ateneo Barcelonés



El conjunto de obras—óleos y grabados—que el pintor navarro Antonio Eslava presenta en la Sala de Exposiciones del Ateneo Barcelonés se distingue—sea en la limpieza de la línea en los segundos o en las pinceladas gestuales que dan color y vida a los primeros—por el testimonio humano que proclaman con valentía—a la vez—representativa y creadora.

Eslava pone de manifiesto cómo la figuración cabe en el arte representativo de nuestros días; cómo ésta sirve para, plásticamente, contar algo más que la realidad visible: aquello que—más allá y más acá de las formas precisas y conocidas—se sirve del color, para, con él, gestualmente, dejar desnuda y revelada el alma que contiene.

Alma de unas obras que el color, en vigorosos trazos, descubre—prescindiendo de lo minucioso—al vestir figuras y entornos que, si unas veces parecen sujetas a ritmos, otras llegan a las telas como empujadas por la misma libertad creadora.

Ritmo y espíritu creador que Antonio Eslava pone al servicio de una pintura expresionista que cuenta la realidad de cada día.

Los grabados que expone—al igual que los óleos—son también admirables. Eslava es un artista al que habrá que seguir en su futuro.

ALBERT REIG,
en el Taller de Picasso

Los cuerpos degollados que Albert Reig ha presentado en el Taller de Picasso llegan a las telas, a los dibujos y a los grabados de la mano del realismo.

Realismo que tiene—contenidamente—una salida expresionista cargada de intenciones que cada cual entenderá a su manera.

Si en unos será señal de protesta, en otros, de afirmación: ¿contra qué?, ¿de qué?, he aquí unas preguntas que el buceador plástico de toda tela, tabla o papel pintado, surcado o en relieve, poco importa contestar: que cada cual contemplando—meditando—las obras, lleve las aguas a su molino.

Lo que sí importa aquí es descubrir, destacar su realización y ver cuáles son sus valores. También los defectos, si los hubiere.

Pienso que el realismo expresionista que la ha llevado a término

cumple con la temática que motivó las realizaciones: composición, dibujo escondido—en los óleos—por el color, color que da realidad en la pintura y en la línea que, entre sombras, caligrafía los dibujos, parecen crecer en sus obras—pretenidamente—huyendo de la belleza—ésta asoma la oreja en una y otra, en todas sus obras—en busca de una expresión que, paradójicamente, cuenta, explica una realidad extorsionada que Albert Reig plásticamente—tal un verdugo oficiante—decapita sin derramar ni una gota de sangre.

Es así que el artista consigue unas obras en las que las figuras—sin cabeza—, a pesar del dramatismo que proclaman, no siempre se libran de alguna presencia lírica: la pareja sentada en un sofá puede ser uno de los muchos casos en los que escondidamente se delata.

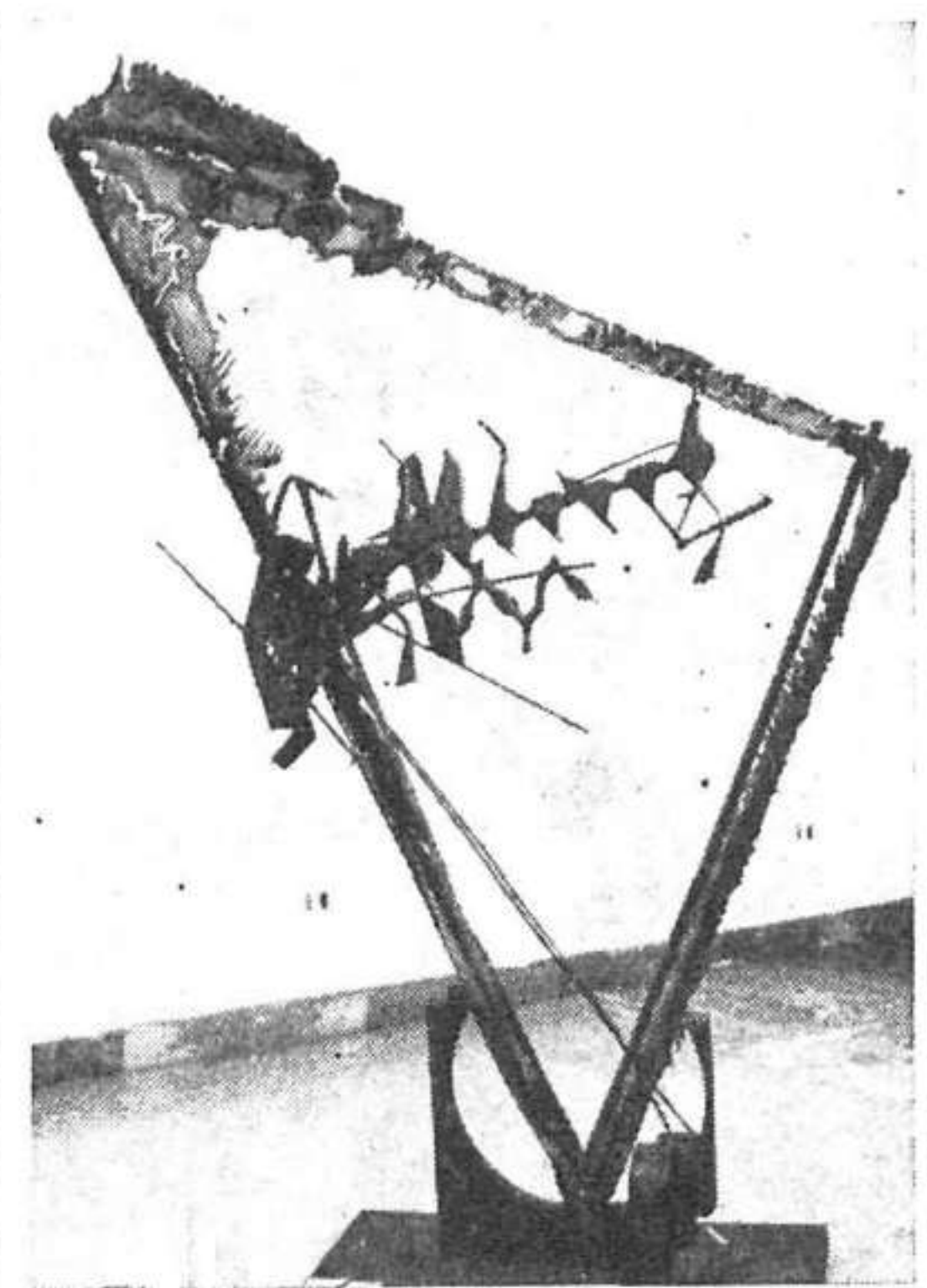
ANGELS FREIXANET,
en la Sala Gaudí

La nueva exposición que en la Sala Gaudí la escultora Angels Freixanet, bajo el poético título de «Ocells i laberints», reúne, a mi modo de ver, valores más que suficientes para acreditar en ella a una excelente artista: a una escultora que con materiales que pesan—planchas de hierro, tubos, varillas, tornillos, soldaduras..., sabe vencer seguras, existentes, gravedades e impulsar vuelos que serían imposibles sin la lírica ligereza que la sensibilidad, unida a la inteligencia y oficio, presta al creador.

Rica de ella—la escultora—puebla de vuelos—en sus piezas más recientes—el espacio o cielo que nuestra mirada atiende, sorprendida por los hallazgos que contempla. Si aquí, el vuelo que canta de unos pájaros; aquí también el otro vuelo interior de los laberintos—abiertos y cerrados—que, como milagros, se ofrecen en surcos surtidores al tacto adivino de las manos.

Adivinación que persigue instantes en movimiento y hace sospechar creaciones en trance de bautismo: nuevos cuerpos que abren rutas y son vestigios fehacientes de arte.

Arte que Angels Freixanet—maravilla pensar que de unas manos de mujer puedan surgir formas tan audazmente concebidas, tan apasionadamente trabajadas, tan acertadamente convertidas en sustantivas



unidades—pone ante la pública consideración—una vez más—con la natural—por inteligente—sencillez y gracia de quien levanta en el horizonte de la mirada el vuelo de una cometa: una cometa—paradójicamente—libre y grávida, nueva y oxidada, quieta y en movimiento.

El poeta y escritor Salvador Espríu, con un texto y un poema, avalla la poesía tangible de la escultura de Angels Freixanet. Una escultura que es para ver, meditar, tocar y todavía imaginar.

ESTO PASA

Acercarse a la literatura con la prevención sabihonda del erudito enciclopédico, del fúnebre cirujano de hospital de beneficencia o del etéreo diletante que sobrevuela enojado el lodazal no me produce ni placer ni interés ni pasión: tres condiciones éstas a las que estoy dispuesto, sin pasarme, naturalmente, a acomodar el ritmo de mis experiencias. La literatura ha empezado a interesarme por sus conexiones con la vida, por lo que pueda tener de aproximativo, por lo que en definitiva tiene de no literatura. A lo peor un día cambio, qué se le va a hacer si uno no nació para mojón ni para eternidad. Pero lo cierto es que quisiera contar un poco a mi aire lo que ocurre, las pequeñas y grandes cosas que en el dichoso mundo de la literatura ocurren. Porque en este país han ocurrido, ocurren y ocurrirán muchas cosas. Esto no lo ignora nadie. Así que, amparándome en un verso de Gloria Fuertes, a la que le ha ocurrido presentar sus «Obras incompletas», terminaré este breve exordio diciendo: «Esto pasa, señores, y yo debo decirlo.»

GLORIA FUERTES, DE GUARDIA, COMO SIEMPRE

Uno podría suscribir, con el suficiente respeto, naturalmente, muchas de las afirmaciones que Gloria Fuertes (¿por qué la poesía ha de ser tan sólo sugerencia y no declaración de principios?) viene vertiendo a lo largo y a lo profundo del inmenso corazón de sus versos. Uno podría decir, por ejemplo, que «me gusta el vino como a los albañiles» o «es obligatorio



tener mitos y yo gustoso desobedezco» o «¿para qué indiferencias, conferencias, antologías, mitos?». Suscribiendo, pues, emocionalmente, esta poética moral podría estar en situación de acercarme a esta «Obras incompletas» que Gloria Fuertes acaba de publicar. Y me acerco y oigo un latido inmenso, una bronca caracola en cuyo vientre suenan todos los vientos, arremeten todas las tempestades, se encrespan todas las ternuras, amenazan todos los huracanes. En la librería El Brocense las ha presentado hace escasos días con el refrendo de don Dámaso Alonso, que cantó los elogios de Gloria y el nuevo refrendo de un público adicto al que no sé si les gustará tomar vino como a los albañiles, pero que presta su adoración sin condiciones a la poética de Gloria. Una poética, ni ortodoxa (dirán algunos), ni brillante (otros), ni sistemática, ni académica. Viento en libertad que silba según le parece o en el tono que el ritmo de la sangre le impone. Voz del amor defraudado o no conocido, de la intemperancia porque sí, de la imprecación, la súplica o la oración. Santa Gloria Fuertes, que descifra singularmente la primera clave del lenguaje: las palabras sirven para entenderse. ¿Quién no entenderá el sencillo, callejero, doméstico lenguaje de Gloria? ¿Quién no lo ha entendido? Porque Gloria Fuertes hace tiempo que viene dando guerra, hace tiempo que no la mata ni tiro, ni veneno, ni navaja. A Gloria le viene matando la ternura o, cuando menos, viene obligándola a escribir, que es una manera de irse muriendo más despacio, de no morir de sopetón y por la espalda. La ventaja del escritor es que ha acumulado tanta muerte parcial sobre las propias espaldas que la última, la definitiva muerte ya no le va a sorprender. En definitiva, me parece que ya lo ha dicho alguien, morir es sólo un problema de falta de costumbre. El poeta, como Gloria Fuertes, está siempre de guardia. No en una posición rígida y extrañamente vertical, sino en esa precisa dimensión que delimita la dolorosa posibilidad de afirmar lo que sigue: «Esto de escribir, esto es horroroso—un día moriré de amar a alguien.»

CRONICA DE 15 DIAS

Por Javier VILLAN

CESAR GONZALEZ-RUANO, IN MEMORIAM

A los diez años de la muerte de César González-Ruano se ha instituido el premio periodístico del mismo nombre. Los últimos días del otoño han traído su recuerdo enaltecido, ave no excesivamente frecuente por estos climas destemplados. Al premio podrán optar todos los artículos periodísticos de cualquier índole publicados durante el año 1975, si bien es lícito considerar que la índole inexcusable del premiado será la calidad, o lo que en términos más versallescos—aunque ignoro lo que exactamente pretenden decir—lo que muchos llaman, con encomiable celo clarificador digno de mejores resultados, la «galanura del estilo». Si algo fue preferentemente, y entre otras cosas, César González-Ruano es melodía del lenguaje y recorte torero; magia de la palabra y la suficiente displicencia humana para convencerse a tiempo, o a destiempo, de que nada importa; un talante escéptico y unas cuantas gotas de melancólica tristeza sabiamente administrada. Le faltó la dimensión exacta de la pro-

testa, la intención crítica de un Larra, pongamos por caso. Quizá no le faltó, y la arrumbó misericordiosamente en el desanimado desván de sus melancolías. Fue demasiado sincero para no engañarse a sí mismo ni para suicidarse. En su lluvioso y nostálgico corazón sólo crecieron las fugaces rosas del amor y las más fugaces rosas de la belleza. Posiblemente, lo único por lo que vibraba su temblorosa pluma de helénico refinado. En González-Ruano, el esteta se sobrepuso al crítico y al moralista. Ciertamente nunca debe confundirse un escritor con un predicador, pero una mirada alrededor ayuda a matizar los grises tonos del acatamiento. Es, en definitiva, el ejercicio de una libertad trascendente. Claro que para ello es necesario estar firme de certezas, encastillado en dogmas, matemático de muchas ecuaciones. Y las ecuaciones, los dogmas y las certezas me han parecido a menudo una solapada manera de inmoralidad. César González-Ruano ha legado su colosal estilo de escritor sin más compromiso—y con todas las componentes adyacentes a tal actitud—que el dolor íntimo e intransferible, la ternura insatisfecha y disfrazada; legó la crónica mínima y resplandeciente de las cosas mínimas. Pudo habernos dejado la crítica de una sociedad y de unos modos de convivencia y dependencia que, muy probablemente, en su más auténtica intimidad, no juzgaba aptos. Claro que idénticas objeciones podrían extenderse y con idéntica o más razón, a otros estratos de la vida comunitaria. ¿Por qué ha de ser el escritor el único al que se le exijan responsabilidades de carácter ético-social?



NACIO OTRO ADONAI

Como fiesta de sociedad, como acontecimiento literario, el fallo del premio Adonais de poesía tiene una solera, una tradición que cada año, mediado diciembre, se renueva. Los ya premiados van a reju-

venecer laureles pretéritos, en muchos de ellos acrecentados con la publicación de nuevos libros y la ganancia de nuevos concursos, y los concursantes van con los ojos brillantes de ilusión. Son aspirantes a la gloria, y eso, naturalmente, comporta una buena dosis de emoción esperanzada. Este año ni las lluvias persistentes y diluviales, ni el frío persistente, ni otros actos literarios que a la misma hora convocaban a los madrileños fueron argumentos bastantes para deshabitarse la sede de la editorial Rialp. A fuerza de güisqui, amigos, familiares y el indudable interés que el Adonais ha despertado siempre, se logra un ambiente que va de lo hogareño al desmadre. Pocas noches del año están los poetas madrileños—no acostumbreadamente noctámbulos—, y alguno que llega de provincias, tan propicios a la libación ininterrumpida, el callejeo y la taberna. Treinta y dos ediciones creo que lleva ya el Adonais, y primero José Luis Cano, como director de la colección, y después Jiménez Martos han mantenido ese fuego sagrado de que cada año surja un poeta nuevo, y si añadimos los dos accésit, pues tres. Este año el ganador ha sido Angel Sánchez Pascual con un libro de



hermoso título, «Ceremonia para la inocencia», y dicen que también de hermosa expresión. Sánchez Pascual, por lo que se deduce de su primera salida pública, pertenece a esa estirpe de poetas de rigurosa preparación intelectual para quienes el acto creador es un resultado lúcido coherente, sujeto a unas fuerzas compensantes que le quitan todo lo que de fortuito e impensado pueda tener. Estudia cuarto de Filología y en sus primeras declaraciones ha citado a Jakobson, y dicho que el rigor lo aplica solamente a la expresión formal, que en lo demás su poesía es fundamentalmente tierna y emocional. Los enterados de las tertulias y los sabios de los mentideros gritan Claudio, Claudio, Claudio, lo cual no es un grito de aliento para el poeta zamorano, sino la constatación del parentesco poético que une al nuevo Adonais con Claudio Rodríguez. El tiempo, que, en contra de lo que algunos dicen, lo aclara y lo borra todo, nos dará alguna pista más sólida que el simple rumor. El jurado consideró dignos de los dos accésit tradicionales a los libros «Esquina del destierro», de Alfredo J. Campos; «Afueras del Edén», de Antolín Iglesias.

HA FALLECIDO JOSEP THARRATS I VILA

En Barcelona, y a la edad de ochenta y nueve años, falleció el escritor y poeta gerundense Josep Tarrats i Vilà, que en su ciudad natal alcanzó pronta popularidad, revelándose inspirado versificador en los Juegos Florales de 1909. Más tarde dirigió la revista «Cultura», en la que colaboraban, entre otros, Maragall, Prudenci Bertrana, Joaquín Ruyra, Gabriel Alomar y Joan Alcover. Junto a Rafael Masó, y al historiador Montsalvatge, formó una de las más brillantes tertulias de la época, publicando entre otros libros de poemas «El Extasis», en 1932, «Pax», en 1939, y otro enteramente dedicado a Pau Casals. Escribió cerca de cinco mil sonetos, marcando una época en la cultura de la capital gerundense.

El finado era padre del artista Tharrats.

FALLO DEL CONCURSO CONVOCADO POR «HORA XXV»

En el transcurso de una cena literaria se dio a conocer el fallo del concurso anual que convoca la revista médica «Hora XXV». El acto estuvo muy concurrido y al mismo asistieron numerosos médicos barceloneses y de otros puntos de España.

El fallo del concurso fue el siguiente: Novela Corta, dotado con cien mil pesetas, fue concedido a la obra «Hoy no hay partido», original del doctor Ricardo Laustalet, de Algorta, Vizcaya. El jurado que concedió este premio estuvo presidido por el doctor Sarró Burbano.

LECTURAS Y CONFERENCIAS DE MEDARDO FRAILE

Medardo Fraile ha hablado sobre el Cuento Español Contemporáneo y ha dado lecturas de sus propios cuentos en Francia, en la Universidad de París (Nanterre X), y en Suiza, Universidades de Zurich y St. Gallen. Ha firmado libros en las librerías «Románica», de Zurich, e «Iberia», de Berna, donde fue entrevistado por televisión y radio, y en cuya ciudad leyó también varios de sus cuentos en el «Círculo de Amigos de España, Portugal e Iberoamérica». Un estudio suyo sobre «La casa de Bernarda Alba» ha sido traducido al alemán como introducción al estreno de la obra lorquiana en el teatro Nacional de St. Gallen, y una selección de sus cuentos han sido traducidos al francés por la profesora hispanista Marie Chevallier.

CREACION DEL CLUB DE ESCRITORES UNIVERSITARIOS

El Departamento de Actividades Culturales del Gabinete de Estudios de la Universidad Autónoma de Madrid ha creado el Club de Escritores Universitarios. Se ha elaborado un amplio programa de actividades concierne a los géneros de teatro, novela narrativa y poesía.

JOSE MARIA DESANTES GUANTER, PREMIO «MUÑOZ ALONSO» DE ENSAYO

José María Desantes Guanter ha recibido el primer premio de ensayo filosófico «Adolfo Muñoz Alonso», instituido por la Fundación Simancas, de la Diputación Provincial de Valladolid, y que está dotado con 100.000 pesetas.

FALLO DEL PREMIO «ANAGRAMA» 1975

Reunido el Jurado del IV Premio Anagrama de Ensayo, compuesto por Salvador Clotas, Luis Goytisolo, Hans Magnus Enzensberger, el editor Jorge Herralde, sin voto, por Mario Vargas Llosa y Xavier Rubert de Ventós (que votaron telefónicamente) consideraron las siguientes obras que participaron en la deliberación final:

EL OJO DE BUÑUEL (PSICOANÁLISIS DESDE UNA BUTACA), de Fernando Cesarman; ALTHUSSER: TEORIA Y FILOSOFIA, de Manuel Cruz Rodríguez; EL ESLABON ENCARNADO, de Ezquerro Navarro; EL TEXTO SILENCIOSO, de Tamara Kamenszain y Héctor Libertella; EL ARTISTA Y LA CIUDAD, de Eugenio Trias.

Por mayoría se decidió conceder el IV Premio Anagrama de Ensayo a la obra el ARTISTA Y LA CIUDAD, de Eugenio Trias, quedando finalista EL OJO DE BUÑUEL (PSICOANÁLISIS DESDE UNA BUTACA), de Fernando Cesarman.

LUIS SASTRE, MEDALLA AL MERITO EN LAS BELLAS ARTES



Luis Sastre, director de la revista «Bellas Artes 75», ha sido galardonado con la Medalla al Mérito en las Bellas Artes.

Nacido en Salamanca, tras cursar el Bachillerato, se licenció en Derecho en su Universidad. Estudió después en la Escuela Oficial de Periodismo en Madrid, graduándose en 1963. También estudió en la Universidad de Montpellier.

Como redactor, ha trabajado en los diarios «El Alcázar», «Madrid» y «ABC». Secretario de Redacción de «La Estafeta Literaria» desde 1959 hasta 1962, es director de la revista «Bellas Artes» desde su fundación en 1970.

Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte, ha colaborado en las más importantes revistas y publicado estudios biográficos sobre «Kennedy» y «Stalin». Autor del anuario «Acta 70», ha publicado también libros sobre los pintores «Zacarias González» y «Vela Zanetti». En prensa, los dedicados a «Luis Sáez», «Juan Gris» y «Vázquez Díaz».

Por su tarea y acierto al frente de la revista «Bellas Artes», fue anteriormente condecorado con la Encomienda de Alfonso X el Sabio.



Francisco Ynduráin



Pepa de Castañer

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO EN EL CLUB URBIS

Los días 10 y 11 de diciembre se celebró, en el Club Urbis de Madrid, un homenaje a la memoria de Antonio Machado. El profesor Francisco Ynduráin pronunció una conferencia sobre «una constante en la obra de Antonio Machado», recalando el carácter de búsqueda angustiosa que se transpara en la obra poética del autor sevillano.

Pepa de Castañer, por su parte, ofreció un recital, en cuya primera parte estuvo dedicado a la poesía propia de Machado, siguiendo una línea con intención biográfica. La segunda parte estuvo constituida por un recital de poemas de distintos autores, todos en homenaje a la figura y la obra de Antonio Machado.

FALLO DE LOS PREMIOS «CIUDAD DE TALAVERA»

Se han fallado los premios de poesía, prosa y periodismo, convocados por el Ayuntamiento de Talavera de la Reina (Toledo). En poesía se concedió el primero, de 20.000 pesetas y trofeo, a Francisco Carrasco, de Córdoba, y un diploma a Francisco Mena Cantero. En prosa, el premio «Padre Juan de Mariana», de pesetas 20.000 y trofeo, para Alicia Canales, de Santander, y diploma para Eduardo Tejero, de Arenas de San Pedro.

El premio de periodismo «Ciudad de Talavera», dotado con pesetas 100.000 y trofeo, se concedió a José María Fernández Gaytán, redactor-jefe de la agencia Pyresa; el accésit de 25.000 pesetas y trofeo de cerámica fue para Angel Ballesteros Gallardo. El jurado, en atención a sus méritos sobresalientes, concedió una mención especial a Josefina Carabias, por su trabajo publicado en el diario «Ya».

JUAN ANTONIO NOTICIA Y EXPLICA

Es un nuevo libro, titulado «Testamento del carnaval». Una colección de cuadros, debidamente enmarcados y dispuestos a exponerse. «Liriformas» son poemas autógrafos y dibujados por mi otro modo de expresión poética. Como André Bretón, estimo que la poesía no se opone a la prosa o a la pintura, que el objeto—en este caso dibujo—y la imagen verbal pueden aliarse estrechamente.

Considero además que la palabra por sí sola va perdiendo expresividad, fuerza, por el empleo y repeticiones continuas a que la sometemos. Que «liriformas» no son poemas ilustrados, ni nada tienen que ver con los poemas-objeto, de Bretón, ni con los «lirocogramas», de Alberti. Son sólo poemas. Creo que, con ello, trazo un camino más rico y despejado para

CONFERENCIAS,

LECTURAS

POETICAS

Y OTROS

ACTOS

LITERARIOS

NOVIEMBRE

Día 9

BILBAO

- Instituto de Cultura Hispánica.—Recital poético a cargo de Esteban Santa Coloma.

Día 13

MADRID

- Restaurante Tacita de Plata.—Presentación del libro «Leandro Mbomio en la integración de la negritud», de Carlos Areán.

Día 14

MADRID

- Arte y Cultura.—José María de Azcárate. Arte Italiano: «Leonardo y el Renacimiento».
- Fundación Juan March.—José María de Azcárate: «La ciudad: arte y burguesía».
- Ateneo de Madrid.—Celia Zaragoza: «Nueva narrativa argentina».

Día 16

VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—598 Mañana de la Biblioteca. Lectura de poesías inéditas de Pedro Quintanilla.

Día 17

MADRID

- Ciclo Politeia.—Santiago Montero Díaz: «La sociedad rusa a través de la literatura».
- Ateneo.—Millán Bravo Lozano: «Cartas inéditas de Unamuno».
- Colegio Mayor Argentino.—Lázaro Carreter: «El último Machado».

Día 18

MADRID

- Arte y Cultura.—José Antonio Gaya-Nuño: «Arte moderno: radiografía del artista a través de los siglos».
- Instituto de Cultura Hispánica.—Presentación de la obra póstuma del poeta argentino Alberto E. Mazzocchi.

BARCELONA

- Ateneo Barcelonés.—María de Cuadra. Conferencia recital sobre «Poesía d'Orient: R. Tagore y K. Gibran».

Día 19

MADRID

- Ateneo.—Alberto del Campo Mañé: «El pensamiento de José Enrique Rodó».
- Ateneo.—José Manrique de Lara: «Poemas inéditos».
- Patronato de la Fundación Universitaria Española.—Matilde López Serrano: «Presencia femenina en las artes del libro español».

BARCELONA

- Instituto Francés.—Abraham Begio: «De Saint Germain des Prés a la gloire posthume, ou autan en emporte le Viam».

Día 27

MADRID

- Zayas Club.—José L. Alonso Misal: «El mundo mozárabe y su arte».
- Instituto de Cultura Hispánica. Recital de Rosa María Sader.

BARCELONA

- Sala «Miguel i Planas».—Presentación del libro «Cinc compositors catalans».

Día 28

MADRID

- Arte y Cultura.—José María de Azcárate: Arte italiano: «Leonardo y el Renacimiento».

Día 29

SAN CUGAT DEL VALLES

- Estudi d'Art.—Exposición de poesía visual ibérica.

Día 30

MADRID

- Puente Cultural.—Lectura de poemas por Antonio Quintana.

BILBAO

- Colegio Nacional de Lemona.—Actos conmemorativos del centenario de Juan Bautista Egusquiza.

VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—599 Mañana de la Biblioteca.—Recital poético a cargo de Crescenciano Sanz Arranz.

DICIEMBRE

Día 1

BARCELONA

- Ateneo barcelonés.—Josep María Carandell: «Rilke: poesía pura».

Día 2

MADRID

- Ciclo Politeia.—Antonio Bonet Correa: «Arte hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XIX».
- Club de Arte.—Padre Félix García: «Poesía religiosa».
- Instituto de Cultura Hispánica. Acacia Uceta: «Al sur de las estrellas».

Día 3

MADRID

- Ciclo Politeia.—Julián Marías: «La filosofía, entre el positivismo y el historicismo».
- Arte y Cultura.—Juan A. Gaya-Nuño: Arte moderno: «El artista a través de los siglos».
- La Unión y el Fénix Español. Presentación del libro «Los parques nacionales españoles».
- Ateneo.—Mahmoud Sobh leyó una selección del «Libro de las Kasidas», de Albu Tarek.

Día 4

MADRID

- Centro Gallego.—Manuel Alonso Alcalde.—Habló sobre «Teatro actual».

Día 5

MADRID

- Arte y Cultura.—José María de Azcárate: «Arte clásico: Renacimiento italiano».

BARCELONA

- Ateneo barcelonés.—Feliu Formosa: «Rilke a Catalunya», con la colaboración de Nuria Candela, que leyó algunos poemas del poeta.

Día 10

MADRID

- Ciclo Politeia.—Julián Marías: «La filosofía, entre el positivismo y el historicismo».
- Asociación Club de Arte.—José Montero Alonso: «Retablo de Navidad».
- Club Urbis.—Francisco Ynduráin: «Una constante en la poesía de Antonio Machado».

BARCELONA

- Ateneo barcelonés.—Lectura a cargo de 24 poetas, de poesías de Navidad. Presentación de Guillermo Díaz-Plaja.

VILLACAÑAS DA SUS «LIRIFORMAS»

llegar a los demás, y para que los demás arriben más fácilmente al poema.

En los primeros meses del próximo año tengo intención de dar a conocer esta obra, exponiéndola en una sala de Madrid o de Toledo. La constituyen 50 «liriformas». Y estoy seguro de que, al menos, despertará una gran curiosidad. Que se trata de un libro de versos donde puede «contemplarse» cada página sin un riguroso orden de «lectura», sin haberla elegido previamente, puesto que no es un libro que se tiene en la mano, que se puede empezar por la primera, abrirle por cualquier sitio o buscar una página determinada. En el caso de «Testamento del carnaval», las páginas que estén ocupadas por otros, los que lo deseen habrán de ocuparas después.



Día 11

CORDOBA

- Academia de Artes, Bellas Letras y Nobles Ciencias. Discurso de ingreso de Julio Merino sobre el tema: «El viacrucis de un moralista que se metió a político».

BARCELONA

- Hogar del Libro.—Presentación del libro de María Aurelia Capmany, «La dona», obras selectas e inéditas, y de «Quinze anys de cafés de Barcelona», del que es autor Josep Maria Espainás.

Día 13

MADRID

- Instituto Municipal de Educación.— Mercedes Novo de González. Leyó una selección de poemas de su obra.

Día 14

VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—603 Mañana de la Biblioteca.—Lectura de poesías originales de Carmen Isabel Santamaría del Rey.

Día 16

MADRID

- Ateneo.—Conferencia de Manuel Carrión: «Rainer Maria Rilke, a los cien años».
- Zayas Club.— Vintila Horia: «Eugenio Montale, premio Nobel de Literatura 75».
- Club de Arte.—Manuel Gallego Morell: «Aportaciones del gitano granadino».

Día 19

BARCELONA

- Instituto Italiano de Cultura.— Debate sobre Eugenio Montale, premio Nobel 1975 de Literatura, con la participación de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y María Luisa Spaziani.

Barcelona, actualidad

DE SANTA LUCIA A SAN SILVESTRE

Por Julio MANEGAT

Cuando esté en la calle este número de nuestra revista habremos ya entrado en el 1976, que atrás dejará muchas cosas y que no sabemos lo que en verdad pueda traernos al mundo, al país y al rincón de las literaturas y de las artes. Como siempre, de una forma u otra, es la continuidad del vivir, del morir viviendo o del vivir muriendo, que para el remate final es lo mismo una que otra cosa. El caso es que estrenaremos los aires más fríos, y las cercanías primaverales puede que pongan cristales de color bonito en las gafas oscuras de algunos pesimismos. Al menos pensemos que el león, el león llamado 1976, no será tan fiero como quieran pintárnoslo. Y vayamos ya a nuestras cosas, hermanos.

LOS PREMIOS CATALANES DE LA NOCHE DE SANTA LUCIA

Jornada grande para las letras catalanas, que conmemoraban el vigésimo quinto aniversario de la invención de los premios de la noche de Santa Lucía. El gran salón del Palacio Nacional de Montjuich lleno hasta la bandera. Comensales que hubieran llenado el campo de fútbol del Barça. A 300 pesetas cubierto. La cena, claro, tirando a «eutánásica». Pero la cena era lo que menos importaba. Lo importante era la presencia, el aliento a este congreso de premios literarios, aunque, como siempre, uno duda mucho de las inquietudes literarias,

rigurosamente literarias, de los que asisten a este tipo de reuniones.

El caso es que se cumplían veinticinco años de unos premios que nacieron en los sótanos de una librería barcelonesa y a impulsos del editor José Cruzet. Fue en verdad, y entre otras cosas, un justo homenaje a su recuerdo. Y vayamos, para el archivo de las memorias, a resumir el resultado de las distintas convocatorias.

El «Premi Sant Jordi», de novela, se otorgó a Pau Faner por su obra *Un regne per a mi*; el «Carles Riba», de poesía, a Joan Argenté por su obra *Seminocturn, semidiurn*; el «Víctor Catalá», para libros de narraciones, a Xavier Romeu por su libro *La mort en punt*; el «Folch i Torres», para

libros juveniles, lo obtuvo el mallorquín Gabriel Janer con *El Rei Gaspar*; el «Aedos», para biografías, fue a manos de Ignasi Pujades por su *Biografía de Joan Alsina*, y, por último, el premio periodístico «Avui» fue dividido entre Jaume Guillamet y Josep M. Puigjaner. El premio que se había convocado para ensayos acerca de la obra del poeta Jacinto Verdaguer fue declarado desierto.

DE LIBRERO A NOVELISTA

José María Boixareu, librero que durante tantos años fue presidente del Gremio de Libreros de Barcelona, se ha convertido en novelista. Ha sentido la tentación de vender un libro escrito por él mismo. La novela se titula *Elisenda* y ya ha sido presentada cumplidamente. Me gusta que Boixareu haya dado este paso: de librero a novelista. Ahora habrá que leer su novela, claro.

UN NUEVO TEATRO INFANTIL

Hace ya un montoncito de años que Pepa Palau trabajaba como actriz en muchos de esos grupos de nacimiento y

muerte, aventura y riesgo. Es una buena actriz. Ahora, eso del teatro es un venenillo que no se cura nunca; se ha inventado un nuevo teatro para niños. La compañía se titula Teatro Infantil Popular y ha nacido después de una larga meditación y de una no menos larga elaboración. Y ya ha comenzado a dar fe de vida con alegría, con entusiasmo y con esperanza.

Como ven ustedes, aquí, en Barcelona, menos teatro profesional de calidad, tenemos caminos teatrales a montones: grupos independientes, festivales de marionetas, funcionamiento del Instituto de Teatro, ciclos, congresos, teatros infantiles, seminarios sobre el teatro en el mundo... Pero si echamos un vistazo a las carteleras profesionales...

HACIA EL NADAL

Decíamos que la cosa iba de Santa Lucía a San Silvestre. Y al doblar el cabo del fin de año nos encontramos con el premio de novela «Eugenio Nadal», premio al que la única «pega» que uno le pondría es la de que no pueda declararse desierto cuando no haya una novela de auténtica calidad y merecedora, por tanto, del prestigio de este certamen.

Lo mismo ocurre con el «Planeta» y con otros. Y, sin embargo, ya empiezan algunos a comprender que el camino de vitalización de los concursos está en declararlos desiertos cuando así lo pidan las calidades de las obras optantes. Porque, siempre diremos lo mismo, una cosa es premiar una buena novela, o libro de poemas, o lo que sea, y otra cosa es dar el premio a lo menos malo que se ha presentado al certamen. Como ejemplo de lo contrario, y ya son dos años seguidos, el «Ciudad de Marbella», que estaba dotado con un millón de pesetas, pero que quienes convocan y quienes lo conceden, o sea el jurado, entienden que lo que importa es la calidad, no la concesión a la obra menos mala. Me parece un ejemplo importante. Aunque se concediese el accésit al novelista Sánchez Cuñat por su novela *Carnaval de ratas, rumor de ángeles*. El accésit estaba dotado con pesetas 200.000.

Bueno, a lo que íbamos: dentro de muy pocas fechas se concederá el premio «Nadal» de novela. A él concurren 119 originales que han llegado de, como siempre, todo el país y de otros muchos países extranjeros. También la noche del seis de enero, regalo de Reyes para la literatura, se

concederá el premio «Josep Pla» para obra escrita en catalán. A este concurso se presentan únicamente catorce originales. Y, como de costumbre, se otorgará asimismo el premio «Ramón Dimas», de reportajes gráficos.

Estos últimos días del año son días de tópicos balances. Tópicos y necesarios, claro, pero ¿quién le pone puertas al campo de la literatura? Un año que termina, otro que empieza... Es la continuidad que sólo se interrumpe en la frontera de la muerte. Ahí sí, en nombre de tantos escritores que este año nos han dejado para siempre, hay balance y tristeza y resumen. Quedarán sus libros y el tiempo será el que, con el tiempo, hará el verdadero y definitivo balance de nombres y de títulos. Y este año, con tantos nombres al otro lado de la última frontera, también habrán nacido en él muchos futuros escritores que serán gloria en el mundo de las letras del mundo y, acaso más modestamente, sólo de un país. De todo habrá en la viña de los libros, de las palabras, de las artes de la literatura.

Y esto es todo por hoy, amigos. Que el 1976 sea feliz para todos, colectiva, particular y hasta literariamente. Amén.

PUEDEN JUGAR

(Viene de la página 3.)

ginales presentados, ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, pero los autores no premiados seguirán conservando los derechos de propiedad sobre su obra.

CUENTOS

BASES ESPECIFICAS

1.^a Podrán concurrir a este premio los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.^a Los originales, totalmente inéditos, escritos en lengua castellana, tendrán una extensión mínima de cinco folios y máximo de diez, presentándose mecanografiados, a doble espacio, por una sola cara.

3.^a El tema de los mismos deberá girar en torno a la integración del minusválido en la sociedad, enfocado desde cualquiera de sus aspectos.

4.^a Los trabajos se enviarán, bajo lema, por correo certificado o se entregarán personalmente, por quintuplicado, acompañados de sobre cerrado, en cuyo exterior figure el mismo lema, conteniendo el nombre, las señas y demás datos personales del autor.

5.^a El jurado concederá un único premio de cien mil pesetas.

6.^a El trabajo premiado pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

7.^a No se devolverán los originales presentados, ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, pero los autores no premiados seguirán conservando los derechos de propiedad sobre su obra.

FOTOGRAFIA

BASES ESPECIFICAS

1.^a Podrán concurrir a este premio los fotógrafos españoles e hispanoamericanos.

Las fotografías concurrentes, que deberán ser totalmente inéditas, en blanco y negro o color, se presentarán en la proporción 18x24 centímetros, montadas sobre cartón de 24x30 centímetros, figurando en la parte posterior el nombre y domicilio de su autor, fecha y lugar de la fotografía y el número total de originales presentados.

2.^a Las fotografías tendrán como tema el de la integración social del minusválido bajo cualquier aspecto. Cada autor podrá presentar un máximo de seis originales.

3.^a Serán concedidos los siguientes premios:

Fotografía en color:

- 1.º Cincuenta mil pesetas.
- 2.º Cuarenta mil pesetas.
- 3.º Veinticinco mil pesetas.

Fotografía en blanco y negro:

- 1.º Cuarenta mil pesetas.
- 2.º Teinta mil pesetas.
- 3.º Veinte mil pesetas.

4.^a Con carácter especial, se concederán tres premios de cincuenta mil pesetas a las mejores colecciones formadas por un mínimo de cinco fotografías en color o blanco y negro, presentadas por minusválidos reconocidos por las Unidades Provinciales de Valoración del SEREM, sobre tema libre.

5.^a Otorgado por los hermanos Pérez de Rozas, se concederá un accésit especial, titu-

lado «Carlos Pérez de Rozas», dotado con cinco mil pesetas, a una fotografía en blanco y negro o color, realizada por un minusválido sobre tema libre.

6.^a No se devolverán las fotografías presentadas, pudiéndose publicar en órganos del SEREM, sin otra obligación que citar al autor. El SEREM podrá montar con ellas una exposición.

7.^a Únicamente los autores premiados se obligarán a entregar al SEREM el negativo correspondiente. Sin este requisito no podrán percibir el importe del premio.

MEMORIAS DE LA GUERRA ESPAÑOLA 1936-39

BASES DEL CONCURSO 1975

G. del Toro, editor, convoca un concurso literario, cuyo patrocinio informativo correrá a cargo del diario «Pueblo» con las siguientes bases:

1.^a Se concede un único premio de 600.000 pesetas al original de un libro de «Memorias de la guerra española 1936-39». No se aceptará ninguna novela. El autor o autores pueden ser de cualquier nacionalidad, pero el original ha de ser presentado en idioma español. Los originales deberán ser inéditos en cualquier lengua.

2.^a Aun cuando el premio se refiere a un libro de «Memorias de la guerra española 1936-39», también se aceptarán aquellas obras que, teniendo como fondo nuestra guerra, puedan considerarse como «Memorias Políticas», e igualmente

se aceptarán originales que puedan estimarse como documentos o estudios documentales de nuestra guerra civil.

3.^a Los originales deberán ser presentados con el verdadero nombre de su autor o con seudónimo, aunque, en este caso, deberá acompañarse del nombre y dirección verdadera del autor.

4.^a Deberán presentarse tres copias mecanografiadas y encuadradas, que podrán hacer llegar al domicilio de la editorial hasta el día 10 de enero de 1976, inclusive, en horas de oficina. Si así lo desean, los autores podrán solicitar recibo del original presentado.

5.^a El premio de 600.000 pesetas se considera como anticipo de los derechos de autor, que se fijan en el 10 por 100 del precio de venta de cada ejemplar. La editorial adquiere también los derechos para las sucesivas ediciones que puedan hacerse de esta obra, en las mismas condiciones de 10 por 100 de derechos de autor. Mientras las ventas no cubran el anticipo entregado, el autor no recibirá ninguna otra cantidad, y, a partir de ese momento, las liquidaciones se harán semestralmente. El editor se reserva también el derecho a publicar la obra premiada, en forma serializada, o de cualquier otra, en el periódico «Pueblo», sin que ello suponga para el autor retribución alguna, ni a cargo del editor ni del periódico.

6.^a Cualquier otro derecho que pudiera corresponder por adaptaciones a cine, radio, televisión o cualquier otro medio de difusión, será objeto de un convenio entre editor y autor, debiendo éste recabar primero permiso del editor.

7.^a El premio podrá ser declarado desierto si ninguno de los originales presentados, a juicio del jurado, fuera merecedor de ello.

8.^a Una vez presentado el original no podrá ser retirado por ningún concepto, ni tampoco renunciar al concurso.

9.^a No se mantendrá ninguna clase de correspondencia sobre los originales que se presenten, y a partir del día 15 de marzo de 1976, los autores

no premiados podrán retirar los originales, hasta el día 30 de abril de 1976. Pasada esa fecha, la editorial destruirá los originales recibidos y no retirados.

10. La concesión del premio se efectuará por votación de los miembros del jurado, que estará compuesto por las personas que en su momento se designen, quienes lo harán de forma secreta y ultimando las deliberaciones en una fiesta que se celebrará el día 5 de marzo de 1976, donde se hará público el título y el autor del original premiado.

11. Si el autor estuviera presente en la citada fiesta, se le hará entrega, en tal caso, del importe correspondiente, y si no estuviera, se concertará la fecha y forma en que se le hará efectivo el importe del premio.

12. La editorial tiene derecho de prioridad para publicar cualquiera de los originales que se presenten y no haya sido premiado, estableciendo un contrato con el autor en las condiciones de 10 por 100 de derechos de autor sobre el precio de venta del libro. Igualmente el autor se obliga a autorizar la publicación de dicha obra en forma serializada en el periódico «Pueblo», sin percibir por este medio de publicación retribución alguna.

13. Las características de la edición, precio y demás detalles técnicos serán a determinar por la editorial, como asimismo el número de ejemplares de que consta la primera edición de la obra premiada.

14. El original deberá tener un mínimo de 250 folios, escritos a dos espacios y por una sola cara, debiendo ser acompañados, si procediera, de fotografías o de cualquier prueba documental.

15. El solo hecho de presentar un original a este concurso significa la aceptación de todos y cada uno de los términos de estas bases.

16. Los originales deberán ser presentados antes del día 10 de enero de 1976 en el local de la editorial, Hortaleza, número 81. Madrid-4, y el premio será fallado el día 5 de marzo de 1976.

V CERTAMEN LITERARIO DE TEATRO INFANTIL

Organizado por los Colegios Nacionales «Barahona de Soto» y «Nuestra Señora del Carmen», de Lucena (Córdoba), se convoca el V Certamen Literario de Teatro Infantil «Premio Barahona de Soto», al que podrá concurrir con sus obras todo autor que lo desee, sin otras limitaciones que las derivadas de las bases por las cuales habrá de regirse el mismo.

BASES

1.ª Las obras habrán de ser inéditas, estar escritas en castellano, con extensión no superior a los quince folios mecanografiados a doble espacio y por una cara, y tendrán como característica indispensable idoneidad de fondo y forma para niños de edades comprendidas entre los seis y los catorce años.

2.ª Los ejemplares, por ejemplar cuadruplicado, se enviarán sin firma ni dirección, y se acompañarán de plica, donde figurará el lema de la obra, y en su interior, el nombre y dirección del autor. Deberán remitirse los trabajos a una de las siguientes direcciones:

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

Colegio Nacional Nuestra Señora del Carmen, Erilla Blanca, Lucena (Córdoba).

3.ª El plazo de admisión se cerrará el 15 de marzo de 1976.

4.ª El presente certamen será fallado el 22 de mayo de 1976 fecha en la cual será dada a conocer la composición del jurado.

5.ª Se establecen los siguientes premios:

Primero, patrocinado por el excelentísimo Ayuntamiento de Lucena: 35.000 pesetas. Segundo, patrocinado por la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, pesetas 25.000. Tercero, patrocinado por Everest Libros, S. A., 10.000 pesetas.

A cada uno de los premios en metálico le acompaña una estatuilla del certamen, donación de «Talleres de Artesanía Angulo», de Lucena.

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

7.ª Dos de los ejemplares enviados al certamen quedarán a disposición de los Colegios organizadores. Los otros dos serán devueltos al autor, vía solicitud formulada en los días siguientes a la fecha del fallo del certamen.

8.ª Los cuadros escénicos de los Colegios que organizan el certamen podrán grabar o representar las obras presentadas que estimen oportuno.

9.ª Los Colegios Nacionales «Barahona de Soto» y «Nuestra Señora del Carmen» se reservan el derecho de publicación de las mejores obras presentadas al certamen, haciendo coparticipes de los derechos correspondientes a los autores de las mismas.

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

VI PREMIO NACIONAL UNIVERSITARIO CMU VIRGEN DEL CARMEN

Con el deseo de estimular la afición literaria entre los universitarios de España, el Colegio Mayor Universitario «Virgen del Carmen», de Zaragoza, convoca el VI Premio Nacional Universitario «Virgen del Carmen» de Poesía y Cuento con arreglo a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir al certamen todos los universitarios españoles y extranjeros matriculados en cualquier Facultad o Escuela Técnica de España durante el presente curso 1975-1976.

2. Los originales, de tema libre e inéditos, se presentarán por triplicado, en castellano y mecanografiados a doble espacio por una sola cara y con la extensión de cinco a diez folios para los cuentos y de treinta a cien versos para los poemas. Cada concursante podrá presentar cuantos originales desee.

3. Los trabajos se presentarán sin firma ni indicación alguna del autor, acompañados de un sobre cerrado en el que conste el título del original o lema y que contengan en su interior el nombre y apellidos del autor, domicilio, lugar de residencia y el número de matrícula del centro en que curse sus estudios.

4. El plazo de admisión de originales a partir de la presente convocatoria finalizará a las diez horas del día 15 de

enero de 1976, debiendo ser entregados en mano o enviados por correo certificado al Colegio Mayor Universitario «Virgen del Carmen», Albareda, 23, Zaragoza-4, haciendo constar en el sobre: «Para el VI Premio Nacional Universitario «Virgen del Carmen»».

5. La decisión del jurado será inapelable.

6. Se concederá tanto para los cuentos como para los poemas, un premio nacional de diez mil pesetas y placa conmemorativa para cada uno de ellos. Los premios serán indivisibles y podrán, a juicio del jurado, declararse desiertos.

7. Para retirar los premios, los autores de los trabajos premiados deberán presentar el certificado de matrícula del centro en que cursen los estudios.

8. No se mantendrá corres-

pondencia sobre los originales.

9. El Colegio Mayor Universitario «Virgen del Carmen» se reserva el derecho de la publicación de los trabajos presentados.

10. El fallo del jurado se dará a conocer en el transcurso de una velada literaria con ocasión de la Fiesta del Colegio Mayor Universitario «Virgen del Carmen», a celebrar en el mes de febrero. Asimismo se dará a conocer en la prensa y radio.

IV CERTAMEN JUVENIL DE POESIA

El Club Juvenil «Alonso Berruguete», de Palencia, convoca el «IV Certamen Juvenil de Poesía», patrocinado por la Di-

rección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán tomar parte en este certamen cuantos jóvenes de nacionalidad española lo deseen y no tengan más de treinta años cumplidos en la fecha en que finalice el plazo de presentación de trabajos.

2.ª Las obras se remitirán al presidente del Club «Alonso Berruguete», calle Asterio Manános, número 1, Palencia.

3.ª Los trabajos, que serán inéditos, se presentarán bajo lema, en triplicado ejemplar, mecanografiados a doble espacio, en papel tamaño folio, sin firma ni ninguna otra identidad del autor, salvo fecha de nacimiento que se hará constar en el folio que sirva de «cubierta». Si se optara al premio señalado en la categoría C) de la base 7.ª se hará constar esta circunstancia. Las obras que concurren a la citada categoría C) no podrán aspirar a ningún otro galardón.

4.ª A las obras se unirá un sobre que irá signado con el lema del trabajo, conteniendo en su interior la plica o tarjeta del autor con los siguientes datos: nombre y apellidos, domicilio, ciudad y, en su caso, número de teléfono.

5.ª Las obras tendrán una extensión máxima de cien versos, siendo libre su metro y rima.

6.ª El plazo de admisión de obras finaliza el próximo día 20 de enero de 1976.

7.ª Se establecen las siguientes categorías, dotadas con los premios que se citan:

Categoría A: Para jóvenes comprendidos entre los veintiún y treinta años de edad, referidos a la fecha en que finaliza el plazo de admisión de obras:

Premio de 15.000 pesetas en metálico y trofeo del ilustrísimo señor delegado provincial de Educación y Ciencia.

Categoría B: Para jóvenes de hasta veintiún años de edad, referidos a la misma fecha que la anterior:

Premio de 6.000 pesetas en metálico y trofeo del ilustrísimo señor delegado provincial de la Juventud.

Categoría C: Para jóvenes naturales o residentes en la provincia de Palencia y que no cuenten más de treinta años:

Premio de 3.000 pesetas en metálico y trofeo del ilustrísimo señor delegado provincial de Cultura del Movimiento.

8.ª Los poetas que resulten premiados deberán recoger personalmente sus galardones, para lo cual, en su día, les será comunicado con la mayor urgencia el resultado del fallo.

9.ª El jurado que al efecto se designe, y cuya composición se hará pública con anterioridad a la adjudicación de premios, podrá declarar desierto cualquiera de estos, determinar su división, así como conceder cuantas menciones honoríficas estime oportuno.

10. El reparto de premios tendrá lugar en la primera quincena del mes de febrero en lugar, día y hora a determinar.

11. La mera participación en este certamen supone la aceptación de las presentes bases y en lo no previsto en ellas se estará a las de general aplicación para estos casos.

LA ASOCIACION PRO-SEMANA CULTURAL BARBASTRENSE

convoca un certamen literario para celebrar la IX Semana Cultural, que tendrá lugar en la primera quincena de mayo de 1976, de acuerdo con los siguientes premios y bases:

PREMIOS ORDINARIOS

Premio «Hermanos Argensola», dotado con 5.000 pesetas, para la mejor poesía escrita en lengua castellana, siendo de libre elección del autor la extensión, tema, métrica y forma de composición. Los trabajos se presentarán en ejemplar cuadruplicado, por el sistema de lema y plica.

Premio «López Novoa», dotado con 5.000 pesetas, para la mejor narración breve de tema libre y extensión no superior a cinco folios, escritos en lengua castellana. Deberán enviarse

PREMIOS «EJERCITO 1975» DE PERIODISMO

Con objeto de promover la divulgación de las actividades del Ejército español, de la vida de la milicia, preparación del soldado, desarrollo cultural, formación profesional o exaltar las virtudes militares, se convocan los premios «Ejército 1975» de Periodismo, que se adjudicarán con arreglo a las siguientes bases:

Primera.—Se concederá un primer premio de Periodismo de artículos, dotado con 100.000 pesetas, para la mejor colección de artículos (con un mínimo de cinco) que se hayan publicado durante el año 1975 en cualquier diario o revista española no especializada del Ejército, con firma o seudónimo y que tenga como motivo la exaltación de alguna virtud del Ejército español actual.

Segunda.—Se concederá un segundo premio de Periodismo de artículos, dotado con 50.000 pesetas, al que le siga en méritos y en las condiciones que el anterior.

Tercera.—Se concederá un primer premio de Reportajes, dotado con 50.000 pesetas, al autor del mejor reportaje o colección de reportajes que hayan difundido la actualidad militar española y hayan sido publicados en la prensa durante el año 1975.

Cuarta.—Se concederá un segundo premio de Reportajes, dotado con 20.000 pesetas, al que le siga en méritos y en las condiciones del anterior.

A todos estos premios podrán concurrir los autores de los artículos y reportajes difundidos por las emisoras nacionales de Radio y Televisión.

Quinta.—Todos los trabajos periodísticos se enviarán, por los autores, a la Sección de Relaciones Públicas y Prensa del Ministerio del Ejército (Estado Mayor Central, Jefatura Adjunta), con indicación «para el concurso de premios "Ejército 1975", de Periodismo», teniendo en cuenta las siguientes instrucciones:

a) El envío de los artículos, reportajes, guiones de Radio y Televisión, se harán por triplicado. Se acompañarán con ellos los siguientes datos: nombre y apellidos del autor y domicilio del mismo. En caso de que fuera firmado con seudónimo, se enviará un certificado del director del medio informativo, acreditando ser autor del mismo el concursante.

b) Los trabajos presentados deberán acreditar el medio informativo y la fecha en que fueron publicados o emitidos. Cuando se trate de emisoras de Radio o Televisión se indicarán los nombres de las mismas, así como el de su director y domicilios.

c) La recepción de dichos trabajos se cerrará el día 1 de febrero de 1976.

d) Cada concursante podrá enviar cuantos trabajos crea conveniente, sin limitación alguna.

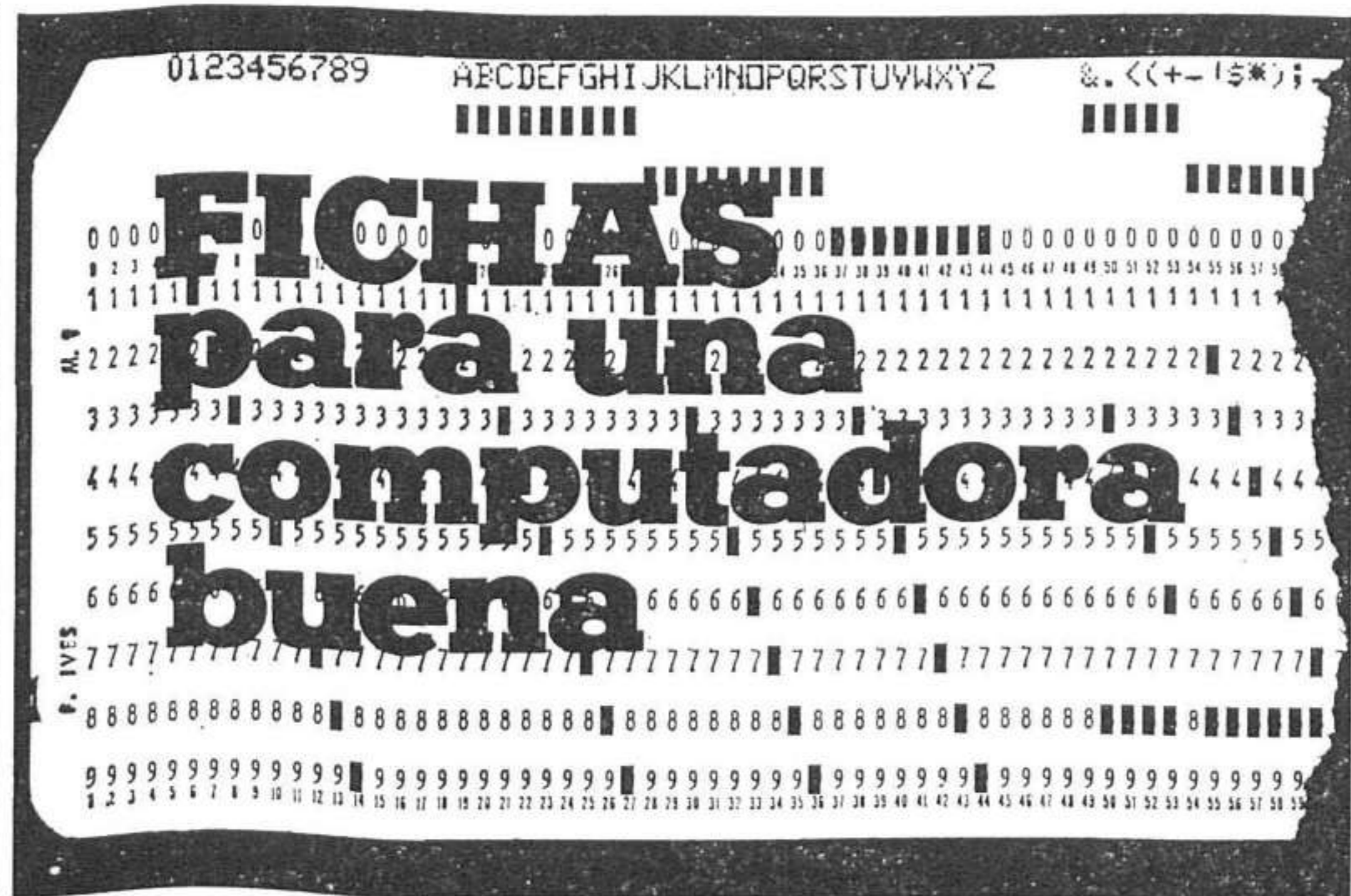
e) En igualdad de condiciones, la buena presentación de los trabajos será tenida en cuenta como razón de preferencia; la documentación presentada en forma incorrecta podrá ser rechazada por el Jurado.

Sexta.—El Jurado encargado de discernir estos premios estará integrado por personas que en su día se nombren por el Estado Mayor Central.

Séptima.—Dicho Jurado, si estimase que los trabajos presentados no reúnen las condiciones mínimas exigidas por los respectivos premios, podrá distribuirlos en la forma que juzgue conveniente, utilizando siempre la totalidad del importe global de ellos. Igualmente podrá crear las menciones honoríficas que, a la vista de los trabajos presentados, crea convenientes.

Octava.—El fallo de los premios «Ejército 1975» de Periodismo se hará público a través de los habituales medios de difusión el día 2 de mayo de 1976 y los autores premiados recogerán personalmente los premios en acto oficial que se anunciará oportunamente.

Novena.—Los trabajos de Prensa y Radio enviados quedarán en propiedad del Ejército y podrán ser utilizados para los fines que estime oportunos.



Por Angel PALOMINO

JOSE A. HERNANDEZ (Destino, 1989) nos cuenta una muy inteligente entrevista con JUAN GOYTISOLO. La conversación —culto e indagadora, como es debido, tanto por parte del entrevistador como del entrevistado— está llena de ingeniosos bizantinismos y es literatura sobre literatura y sobre historia; es un bonito juego literario. Hablan de «El conde don Julián» y entonces va GOYTISOLO y dice:

Uno de los propósitos de la invasión de don Julián es (fue) justamente el de sensualizar a España.

Es decir, que en sus asaltos a la Tarifa de Guzmán el Bueno, el conde luchaba por el bikini, luchaba contra los curas rurales y los alcaldes de 1940, luchaba por el desnudo en el teatro y por la libertad sexual. Compara a don Julián con King-Kong —el gran mono enamorado—, y añade:

La idea de poner a King-Kong en la portada la sugerí yo... Don Julián era King-Kong en su deseo de violar la gruta sagrada...

Pero lo mejor —e insisto en que la entrevista es importante por lo ingeniosa y literaria— es lo que el novelista dice de su última novela «Juan Sin Tierra».

El hilo narrativo que aún existe en «Don Julián» desaparece por completo. Cada capítulo, aparentemente, no tiene ninguna relación con el siguiente. Únicamente cerrando la novela se puede ver la unidad del conjunto.

En este caso la novela no es lo de dentro, sino el volumen, el tomo encuadrado. «Juan Sin Tierra» sólo se diferencia del «Espasa» en que para ver su unidad en el primer caso hay que cerrar un libro y en el segundo hay que cerrar todos los tomos del diccionario, colocarlos ordenadamente en una librería y mirar.

EL «Premio Café Colón de Almería 1974» fue concedido a un señor especializado en ese afro-gringo-flamenco musical que es el jazz; especializado también en premios literarios: «Ciudad de Murcia», «Olot» y «Ciudad de Palma». Se llama MIGUEL SAENZ y ganó el «Colón» con la novela «Homenaje a F. K.» (Planeta), que es una alegría, que es un alivio, que es como rellano optimizante en el pedregoso rampón

de la literatura aspiracional, de la literatura en grado —casi siempre frustrado— de tentativa de delito. Los concursos reciben abundancia de tremendas paridas, de paridas confusas y dogmáticas, de subsensuales, atormentadas, apodícticas, deflagrantes y miméticas paridas alimentadas con pelargones polivinilicultos, pedantuscos, inquisitoriales, alucinados y serializados. Y es un consuelo ver cómo hay gente que escribe porque sabe manejar la magia de convertir la nada en algo que contar, que lo cuenta sin pretender cambiar la faz de la Tierra, que huye de la pedertería y se vale del humor como vía —la más humana— de expresión: sólo el hombre sonríe entre las criaturas; el hombre y la COMPUTADORA, la nuestra; está como loca con este autor.

MIGUEL SAENZ escribe como un juego y hasta propone la lectura como un juego; apunta la posibilidad de dos estructuras, pero sólo hay una. Desde siempre, las estructuras permiten el intercambio, el entrecruce y la concusión de tiempos y espacios. En «Homenaje a F. K.» no hay desorden; la complejidad está sistematizada; tridimensionada en un elemental orden ternario, lleva de la mano al lector para evitarle torceduras de tobillo, pérdidas de resuello y descentre de lentillas. Claro que esta ruptura juguetona del orden obliga a un equilibrio que no es siempre posible; entonces, SAENZ echa mano del jazz para llenar un hueco. O de su amigo Juan, el colombiano.

La COMPUTADORA registra con runrunes optimistas y policromos chisporroteos la confirmación de este escritor que —bendito sea el Señor— sólo tiene barba en la cara.

JOSE DONOSO, ángel extraño como su propia literatura, ha publicado otra novela, creo que *by Barral*, pero no estoy seguro; la compraré, porque a DONOSO hay que estudiarlo, porque DONOSO es consecuente, porque aún no entiendo a DONOSO pero es un escritor difícil desde una biografía deliberada y voluntariamente difícil. Pienso que un escritor que deja su patria (antes de todos estos líos de los exilios políticos) Chile, para vivir en Calaceite (Teruel) y que apenas da que hablar —sólo cuando escribe un libro—, y que se lo pasa pipa en las parameras turolenses aunque necesite recauchutarse el ánima profesando en alguna universidad norteamericana, merece ser leído atentamente en búsqueda respetuosa de sus oscuros mensajes.

La novela se titula «El lugar sin límites». Al parecer es una rama desgajada de «El obscuro pájaro de la noche».

No gana uno para acicates.

Este espacio en blanco es mi comentario virgen a «Poema virgen», de AMADOR PALACIOS.

CUANDO el supercerebro JESUS FUEYO inventó la «Erótica del poder» algunos pensaron que su talento literario, su cultura humanística y su pericia política le habían inspirado una ingeniosa metáfora.

Pues no; existe esa erótica, y FUEYO, en privado, dice que está seguro de que en algunos casos el ejercicio del poder gratifica con auténticos orgasmos.

Y para los que piensan que todo esto es juego literario de un buen escritor, va ANTOINE PINAY, que ejerció el poder en Francia, y dice: *El punto de partida que lleva a la popularidad es la impopularidad... Tener el valor de ser impopular si se está convencido del sólido basamento de las decisiones que se van a practicar. En ese caso hasta se siente una VERITABLE VOLUPTÉ.*

Es algo más concreto que erotismo; es el sadomasoquismo del poder, el orgasmo a través de muy contradictorios y refinados mecanismos de la voluptuosidad. El señor PINAY debió experimentar un placer absoluto, una larguísima y estremecedora agonía de voluptuosidad el día que inventó el franco fuerte, el N. F. que dividía por cien el valor significativo de la moneda nacional y apeaba de su autosatisfacción de saldo al noventa por ciento de los millonarios franceses. La impopularidad del señor PINAY en aquellos momentos llegó a la cumbre de la popularidad.

JULIA. Ya, de ahora en adelante, la llamaré JULIA. No volveré a decir «la niña de CASTILLO-PUCHE». Tiene su nombre, se lo ha hecho, JULIA CASTILLO, es una adulta que asombra, que da miedo, como da miedo el rayo, como dan miedo los niños sabios, como da miedo el oro, como dan miedo las reinas sacerdotisas.

Ya no me acordaba del nombre de su padre —que es nombre literario largo, dos nombres y los dos apellidos— porque JULIA CASTILLO anda sola por el camino de sus versos que son claros y duros, pero no anfractuados como dicen algunos:

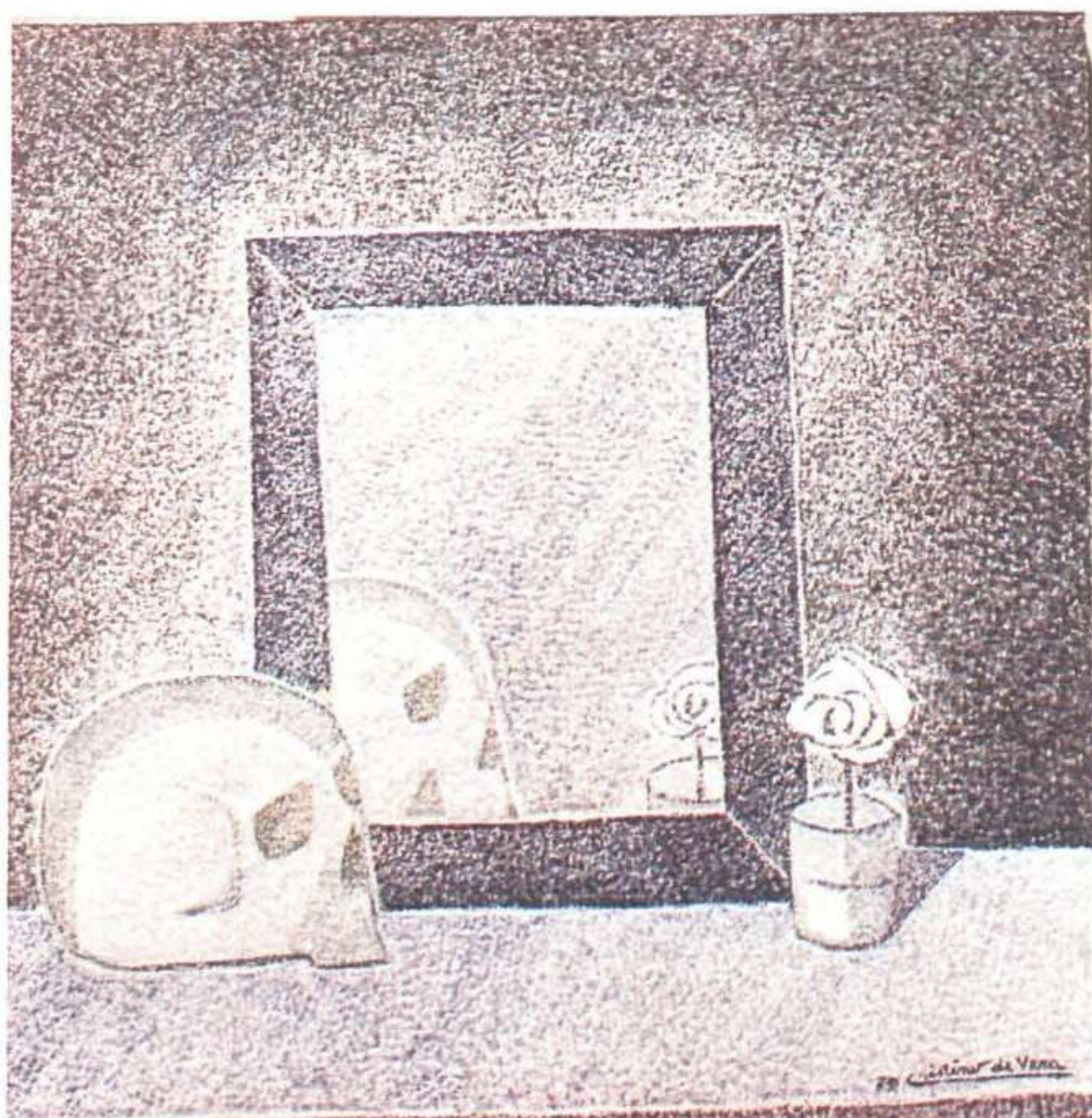
Me gustan las vías de los trenes porque no tiemblan.

Lo prometo: no volveré a llamarla «niña de CASTILLO-PUCHE». Tiene su nombre, tiene su lenguaje, tiene su Adonais, «Urgencias de un río anterior» (Rialp, naturalmente). Es, JULIA.



la teoría de lo inmortal de
CRISTINO DE VERA

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Sucede que el tiempo se ha pa-
 rado. Que sobre estos cuadros
 una mano ha extendido su pal-
 ma y el corazón, que venía dis-
 puesto—como siempre— a so-
 lazarse con los juegos de color
 y composición, se ha visto, de
 pronto y sin la adecuada prepa-
 ración, trasladado a un mundo de
 ascetas preocupados, de peni-
 tentes que observan la lección
 eterna de la calavera, de Cristos
 clavados sobre superficies ter-
 sas, áridas, como de tiempo de
 cuaresma.

Cristino de Vera vino de las
 luminosas islas Afortunadas y se
 le metió Castilla en los entre-
 sijos del espíritu. Vino a ocu-
 rrirle algo así como lo que le
 sucedió a aquel gran sevillano,
 Machado, al que Soria le cubrió

(Pasa a la pág 24.)

EL ESCRITOR Y LA CRITICA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

Pienso que puede ser oportuno ir dando acogida en esta página no sólo a los logros bibliográficos individuales, sino a los esfuerzos que se traducen en series y colecciones. En realidad, se trata de establecer la crónica atenta de los acontecimientos que son, por su intención, durables, y que pueden valorarse, justamente, en virtud de su propia textura plural. Del mismo modo, puede ser también oportuno objeto de atención la coincidencia temática de varios libros, y así lo hemos hecho en nuestro último artículo referido a obras en torno a la condición laboral del escritor.

Hoy, en cambio, volvemos al concepto inicial: el de la serie bibliográfica. Y valga como primer ejemplo la colección que viene publicando —y va por su décimo volumen— la Editorial Taurus, bajo el título *El escritor y la crítica*.

La idea fundamental es la de «servicio». Se trata, en suma, de ver, recogidos en volumen, una antología de trabajos en torno a un determinado autor o tema. Por lo que se refiere al primer aspecto, la serie consta de los volúmenes siguientes: *Benito Pérez Galdós*, por Douglass M. Rogers; *Antonio Machado*, por Ricardo Gullón y Allen W. Phillips; *Federico García Lorca*, por Ildelfonso Manuel Gil; *Miguel de Unamuno*, por Antonio Sánchez Barbudo; *Pío Baroja*, por Javier Martínez Palacio; *César Vallejo*, por Julio Ortega; *Vicente Huidobro*, por René de Costa; *Jorge Guillén*, por Biruté Ciplijauskaitė; *Rafael Alberti*, por Manuel Durán.

Por cuanto a tema impersonal ha aparecido *El modernismo*, por Lily

Litvak, y se anuncia *El romanticismo*, a cargo de Jorge Campos.

Decir cuánto se consigue con estos volúmenes es subrayar la importancia que, para el estudio de un tema, ofrece salvar los escollos de la investigación bibliográfica. Hoy día, en efecto, la proliferación de la crítica plantea problemas de tal calibre como para arredrar al estudioso, y mucho más si es bisoño en la tarea. Acontece, también, que la mayoría de los autores estudiados poseen una muy considerable bibliografía publicada en revistas extranjeras, y todos sabemos —y lo sabemos con amargura— la pobreza de nuestros fondos bibliográficos, la miseria de nuestras bibliotecas en un cierto plano de especialización.

La diligencia de los colectores de esta serie alcanza no sólo a la búsqueda de los textos indicados, sino

a su oportuna traducción al castellano. De suerte que cada volumen pone a fácil alcance la información que es menester y pone sobre la pista, en primer término, del índice de valoración que la figura elegida posee en los medios universitarios de España y del extranjero; en segundo lugar, señala las facetas objeto de la atención de los estudiosos. Ello significa no sólo una tarea de investigación de fuentes, sino también una ordenación de las mismas, para obtener su plenitud didáctica.

Me permitiré insistir sobre ello, de cara a nuestra realidad nacional. No le demos vueltas: somos menesterosos de una inserción a Europa y al mundo. Medio siglo de desgana histórica, de nacionalismo satisfecho, han creado un ridículo clima de autosuficiencia. Cuando nos asomamos por esos mundos a un congreso científico, tenemos la impresión de que nuestra representación es escuálida, en comparación con otros países para los que «ser» significa «estar presente» en los coloquios intelectuales. Nuestra experiencia en este sentido es tan reiterada como amarga: allí estamos pocos españoles porque, en fin de cuentas, son pocos los españoles que posean vocación exterior.

Esta breve divagación no es inoportuna dentro de este comentario. El esfuerzo de Editorial Taurus servirá a muchos lectores, especialmente a los universitarios jóvenes para calibrar nuestros valores intelectuales a nivel de la creación crítica que han suscitado en todas partes. Es, pues, un esfuerzo coherente y sostenido, cuya importancia hemos querido, gustosamente, subrayar.



ENSAYO

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ: *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV. Estudio y documentación*. Universidad de Sevilla, 1975. 164 págs. Ø13,6x20,6Ø.

Es indudable, como afirma el profesor Julio González, empeñoso

y clarividente catedrático de la Universidad Complutense quien con sus acertadas y laboriosas investigaciones históricas ha iluminado retazos clave de nuestra historia medieval, que los castellanos hacen de Andalucía una prolongación de Castilla, con su sangre, su lengua, sus creencias,

su economía, su derecho... y hasta con su indumentaria, su arte y sus costumbres. Si tal afirmaba en su laureada obra «Repartimiento de Sevilla», premio «Luis Vives», publicado en 1947, parece también evidente que la estupeficiente labor de reconquista del valle del Guadalquivir realizada

por San Fernando, necesitaba el importante complemento de la repoblación, es decir, de sembrar una copiosa semilla humana en aquellas tierras que si rescatadas por las armas requerían para su cabal integración en el regazo patrio verse permanentemente pisadas por hombres que las hicieran fecundas con su trabajo y su inteligencia. Contábamos en el esclarecimiento de esta trascendente empresa en los solares hispalenses con importantes trabajos, y a la cabeza de

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego. 300 págs., 150 ptas.
- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA**. Tradujo y preparó Manuel Alvarez Ortega. 436 págs., 250 ptas.
- MARCIAL-QUEVEDO**. Prólogo y preparación de Ana Martínez Arancón. 156 págs., 125 ptas.
- COLERIDGE**. Traducción y preparación de Edison Simons. 164 págs., 125 ptas.
- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA**, de Celso Emilio Ferreiro. 184 págs., 125 ptas.
- AÑOS**, de Félix Grande. 272 págs., 225 ptas.
- POESIA**, de Juan José Domenchina. Preparó Ernestina Champourcín. 300 págs., 225 ptas.
- LAIS**, de María de Francia. Tradujo y prologó Luis Alberto de Cuenca. 284 págs., 225 ptas.
- ANTOLOGIA**, de Jules Laforgue. Prólogo y traducción de Patricio Bulnes. 272 págs., 225 ptas.
- LA POETICA DE LUIS CERNUDA**, de Agustín Delgado. 276 págs., 225 ptas.
- EMBLEMAS**, de Andrés Alciato. 384 págs., 250 ptas.

EN PRENSA

- **LA POESIA PORTUGUESA ACTUAL**, de Pilar Vázquez Cuesta.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS

- HIMNOS A LA NOCHE y ENRIQUE DE OFTERDINGEN**, de Novalis. Edición de Eustaquio Barjau. 308 págs., 175 ptas.
- ESCRITOS FILOSOFICOS**, de Diderot. Edición de Fernando Savater. 260 págs., 150 ptas.
- EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS**, de Apolonio de Rodas. Edición de Carlos García Gual. 252 págs., 150 ptas.
- ETICA**, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña García. 396 págs., 200 ptas.
- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES, LISISTRATA**, de Aristófanes. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. 368 págs., 200 ptas.
- TEMOR Y TEMPLOR**, de Kierkegaard. Edición de Simón Merchán. 218 págs., 150 ptas.
- TRES COMEDIAS DE ENREDO**, de Juan Ruiz de Alarcón. Edición de Joaquín de Entrambasaguas y Peña. 444 págs., 200 ptas.
- LA PRODIGA**, de Pedro Antonio de Alarcón. Edición de Alberto Navarro González. 308 págs., 175 ptas.
- TEATRO**, de Lope de Vega. Edición de José María Díez Borque. 432 págs., 200 ptas.
- FACUNDO**, de Domingo F. Sarmiento. Edición de José Ortega Galindo. 380 págs., 200 ptas.
- DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA**, de Alfonso de Valdés. Edición de José Luis Abellán García. 176 págs., 150 ptas.
- ANTOLOGIA**, de José Martí. Edición de Andrés Sorel. 432 págs., 200 ptas.
- CARTAS MARRUECAS**, de José de Cadalso. Edición de Rodrigo Reyes. 286 págs., 175 ptas.
- DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO DE SIMON DE BOLIVAR**. Edición de Mario Hernán Sánchez-Barba. 388 págs., 200 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- CANONES Y TRATADOS**, de Prisciliano. 158 págs., 140 ptas.
- SOBRE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA**, de Ramón Alba. 220 págs., 170 ptas.
- FLORESTA ESPAÑOLA DE VARIA CABALLERIA**, de Luis Alberto de Cuenca. 350 págs., 190 ptas.
- LA PROFECIA**, de Ana Martínez Arancón. 382 págs., 180 ptas.
- LOS MORISCOS**, de Mercedes García Arenal. 318 págs., 230 ptas.
- JUEGOS DEL SACROMONTE**, de Ignacio Gómez de Liaño. 480 págs., 300 ptas.

EN PRENSA

- **ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO**, de Ramón J. Sender.
- **JUAN DE HERRERA**, de E. Simons y R. Godoy.
- **REVUELTAS Y LITIGIOS DE LOS SIERVOS DE LA ENCOMIENDA DE FUENTEVEJUNA**, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Avda. Generalísimo, 29
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

ellos el que acabamos de mencionar, pero esencialmente referidos a la decimotercera centuria y se hacía preciso, para tener idea más completa de los antecedentes de las poblaciones que tuvieron su corazón y su centro en la antigua Hispalis que ya Fernando III presintió como estupendo núcleo comercial y formidable base para sus proyectadas empresas norteafricanas, que nuevas y rigurosas investigaciones históricas se encaran con el tema en el muy duro siglo XIV y esta muy elaborada monografía de don Manuel González Jiménez, publicada con el número 28 de las dadas a la luz por la serie «Filosofía y Letras» de la Universidad de Sevilla, logrando, en este caso concreto una aportación breve pero muy positiva. En efecto, sus 164 páginas —descontando un índice sumario al final— se distribuyen por gala en dos porciones casi iguales: el texto del estudio, propiamente dicho, repartido en cinco apartados precedidos de un prólogo, de una introducción y de una exposición de fuentes —que tal vez hubiera podido ampliar— y de una precisa nota bibliográfica, y una segunda parte que reproduce una veintena de documentos —sin duda, la nota de los muchos consultados— y un valioso índice toponímico.

El lenguaje empleado en este breve y sustancioso trabajo, es tan claro como sobrio y la confección total de la publicación refleja una cuidadosa meditación previa de preparación y una concienzuda cimentación en el abundoso material de documentos consultado.

Con la sincera constancia de los aciertos y rigor de su elaboración, quizá nos sean permitidas algunas leves apostillas; en primer término la de que nos parece no demasiado subrayado el carácter señorial de buena parte de la labor que comenta, pues para nosotros es evidente que en muchos casos se transforman en pablaciones, antiguas posesiones de señores que ven más provecho en llamar a las hasta entonces desiertas propiedades rurales, anticipándose a la gran crisis que representa en Castilla la muerte en 1350, en el sitio de Gibraltar, de Alfonso XI. De este modo los poderosos «ricos hombres» en cuyo beneficio se habían hecho los repartos de las tierras andaluzas conquistadas, ven muy multiplicadas sus fuentes de poder económico y político con la floración de nuevas poblaciones en estas comarcas sureñas, que en modo tan decisivo van a contribuir a la fortificación de sus nuevos señoríos. Sobraba espacio despoblado y por ello hubo de acometer en diversas y sucesivas ocasiones, la siempre importante y rentable labor de humanizar aquellos parajes. En cierto modo también nos encontramos en este positivo y bien trabajado texto, un espacio adecuado al comentario de los azotes epidemiológicos que tan destacadamente frenaron los esfuerzos «pobladores» de la primera mitad de este siglo XIV cuyo espectro más escalofriante fue la famosa Peste Negra que segó la vida del mencionado Alfonso XI. Y tal vez no participemos plenamente de su entusiasmo por las corrientes actuales del tema de «los despoblados». ¿Es que tales lugares estuvieron antes siempre desprovistos del calor humano que orna el paisaje con sus ardores y fantasías? Queda claro el que estas muy leves y personales observaciones a una monografía

histórica que consideramos óptimamente conseguida y —dentro de su reducido tamaño— módica para trabajos de la misma índole, de los que con toda seguridad será tan excelente adelantado, como digno de imitación esta pequeña monografía editada por la Universidad sevillana, que prestigia con su excelente labor publicitaria, el rango y exigencia que puede demandarse de tan prestigioso y acreditado hogar cultural.

Además, el haber centrado su atención, González Jiménez, singularmente en las ricas y risueñas comarcas del Aljarafe, tan favorecida por su clima y condiciones naturales, semeja como un avisado presentimiento de la fortuna y atracción que, también en tiempos recientes ha obtenido de otras expansiones humanas, reñunadas de la importancia demográfica de la Sevilla de hoy. Esto es, que cómo un trabajo, rigurosamente científico, de sólida base documental histórica, puede y debe merecer la atención del lector moderno, preocupado por los fenómenos sociales más rabiosamente contemporáneos.

NAVARRO LATORRE

AUTORES VARIOS: *Primera reunión de antropólogos españoles*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1975. 401 pp. Ø16,8x23,5Ø.

Las actas, comunicaciones y documentación que reúne este libro sobre la primera reunión de antropólogos españoles, resulta una aportación valiosa, y la apertura a una ruta de colaboración científica de grandes perspectivas antropológicas en nuestro país. La edición ha sido preparada por Alfredo Jiménez, el cual ofrece su «Introducción», muy aclaratoria, sobre todo respecto a las características, de génesis docente, en el antropólogo español.

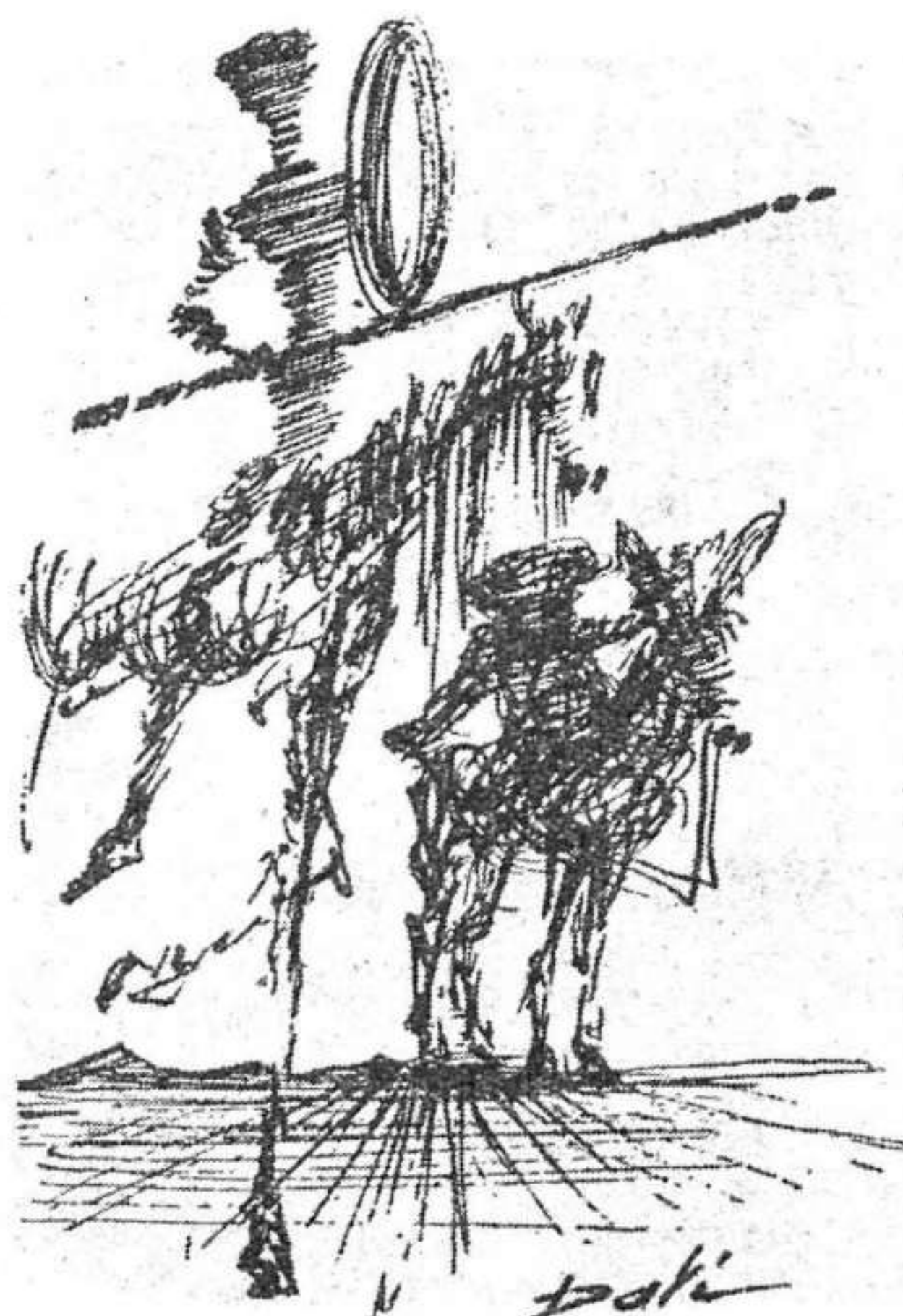
El libro consta de tres partes. La primera consigna las listas de autoridades a la reunión, los ponentes y asistentes, el programa, el acto inaugural con las palabras del profesor Alfredo Jiménez; a continuación, una reseña del itinerario seguido en la visita de los congresistas al pueblo de Grazalema y Sierra de Cádiz; el acto de clausura, con las palabras de los profesores Alfredo Jiménez, Manuel Ballesteros y Luis Pericot, para terminar con el acta de las conclusiones de esta reunión.

La segunda parte del libro reúne las ponencias y comunicaciones, agrupadas por su especialización: Arqueología, Etnohistoria, Etnología, Antropología biológica y Antropología aplicada. El concurso de esta variedad de ramas, claramente delimitadas, pero coparticipes en el contexto global de la ciencia antropológica es un acierto cuyos alcances no es preciso significar, tanto en la perspectiva de trabajo teórico como igualmente en el práctico. La llamada general a todos los antropólogos españoles es un comienzo prometedor de resultados futuros por los que España, cuya veteranía es evidente, sobre todo en el campo americanista, podrá ofrecer al mundo actual de la investigación sus aportaciones y puntos de vista. La verdad es que a cuanto pudiera desearse con entusiasmo imaginario, la realidad corrobora favorablemente las esperanzas al

F. MARQUEZ VILLANUEVA: *Personajes y temas del «Quijote»*. Madrid, Taurus Ediciones, 1975, 345 pp.

Francisco Márquez Villanueva a su dilatada labor docente en tierras americanas: Harvard, Columbia, Nueva York, etc., una amplia labor investigadora de la que hemos tenido puntual cuenta en excelentes estudios entre los que quiero destacar: *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI* y *Fuentes literarias de Cervantes*, porque marcan—creo—coordenadas básicas en el pensamiento de Márquez Villanueva: su inteligente aceptación de los postuados de Américo Castro y su dedicación al tema cervantino, lejos de la estrecha visión de tantos cervantistas que consideraban una profanación del gran ingenio hispano intentar averiguar fuentes para su originalísima producción literaria. Márquez Villanueva—ya lo decía en otra ocasión—al indagar las fuentes cervantinas no se propone, en absoluto, negar la originalidad de Cervantes, sino todo lo contrario, afirmar la maestría e individualidad de un creador impar, porque analizando la obra en la inscripción en un patrimonio común es como mejor se comprende la aportación de un escritor.

Personajes y temas del «Quijote» es, a mi juicio, un paso más allá con respecto a *Fuentes literarias de Cervantes*. Si en esta obra se propone analizar las fuentes literarias del *Quijote*, en el libro que ahora comento—previo un acto de fe en el valor de la historia literaria—intenta analizar algunos personajes, temas y menudos detalles del *Quijote* «como acción y reacción de la mente creadora de Cervantes frente a tradiciones, esquemas y materiales accesibles para éste en el mundo que tuvo a su alrededor» (p. 11). Tal intención no conduce a Márquez Villanueva a caer en la «ingenuidad» positivista de acumular y acumular materiales extremos para ilustrar el texto, sino que—como el mismo indica—su fin es el reconocimiento y trazado



de núcleos genéticos y procesos de elaboración del *Quijote*. En este sentido me parece de excepcional interés las páginas que dedica al erasmismo a propósito de la oposición complementaria del Caballero del Verde Gabán y Don Quijote o el agudo y sutil análisis de las relaciones entre el *Quijote* y la realidad. A este propósito insiste Márquez Villanueva en que Cervantes mantiene a sus héroes en el ámbito neutro de campos y sierras semidespobladas, lo que le permite «apartar de sí toda rigidez en la representación de la realidad. Dicha actitud le aparta, además, de los forzosos compromisos de elogio y condena y le permite abandonar calladamente los planos de lo mostrenco y lo oficial» (p. 230). Estoy plenamente de acuerdo con el significado de esta interpretación de Márquez Villanueva del resbaladizo problema de las relaciones entre la ficción y

las circunstancias de su tiempo y tengo por lo mejor del libro que comento el estudio dedicado—en este sentido—al personaje Ricote en conexión con el apasionante problema de cómo se hace literatura en Cervantes la lacerante expulsión de los moriscos. El autor va a demostrar que la sociedad, la vida y la historia sí se hallan presentes en el *Quijote*, pero de un modo no convencional y único. Todo muestra que Cervantes—dueño de una poderosa inteligencia analítica—desconfía y juzga, se mantiene independiente y lejos de toda encomiástica fácil y de circunstancias, sólo mantiene compromiso con el cristianismo en cuanto defensa de la dignidad de todos. Por encima y por debajo de esta aceptación, Cervantes es libre para proclamar—incansablemente—la relatividad de todo lo humano que se reflejará, también, en sus técnicas y recursos de novelista: ambigüedad, aporía, paradoja con una extraordinaria habilidad para la trabazón total en un conjunto orgánico. Pero este magistral dominio de la ambigüedad, el perspectivismo, las plurivalencias, etc., no supone—como demuestra Márquez Villanueva—que Cervantes no sea profundamente lógico y que su ambigüedad no suponga nihilismo, sino el repudio de todo dogmatismo y simplismo que supone adoptar combativamente una sola ideología. Pero por encima de todo nos recuerda Márquez Villanueva en los cuatro estudios que componen el libro que comento que «no hay que olvidar que esa lógica es, en primer término, una lógica literaria, regulada por su propia eficacia artística y responsable primordialmente ante ésta» (p. 148).

Creo—y formulo el juicio de valor con plena consciencia—que el libro que comento, sumado al que me refería más arriba (*Fuentes literarias cervantinas*) constituye una base fundamental y de imprescindible consulta en la bibliografía cervantina, tan amplia pero tan desigual.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

leer las ponencias y comunicaciones que este libro reúne. No es preciso, y resultaría ahora ingenuo, querer resaltar aquí la acreditada autoridad de los maestros, como Pericot, Ballesteros Gaibrois y Moreno Navarro, ni de los prestigiosos ponentes y autores de comunicaciones a este I Congreso de Antropología. Lo que más interesa de manera fundamental es la toma de conciencia sobre la importancia de estos congresos en lo sucesivo para el funcionalismo y estructura de la Antropología española, cuya abundancia en fuentes históricas y sobre el terreno de nuestro ámbito rural, ofrecieron siempre una gran riqueza a la mano de los investigadores especialistas y a los aficionados procedentes de otras ramas, como mitólogos, historiadores y sociólogos.

La tercera parte del libro se dedica a Documentación, donde se incluye un trabajo de Moreno Navarro sobre la investigación antropológica en España, y otro de Pilar Romero de Tejada sobre la antropología y los museos. Finalmente, una bibliografía de antropólogos españoles y otra de los extranjeros sobre España completan este libro, cuya edición viene a reiterarnos una vez más la gran estima que merecen las publicaciones de la Universidad de Sevilla.

LUIS BONILLA

JOSÉ MARÍA BALCELLS: *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Editorial Dirosa. Barcelona, 1975. 229 págs.

Una vez más, el tema de Miguel Hernández aparece con visos de novedad de tratamiento viniendo a engrosar la ya superpoblada bibliografía en torno al poeta, bibliografía que recoge el presente libro de manera exhaustiva, añadiendo ediciones en lengua extranjera, monografías, artículos y ensayos.

El hecho de que la poesía de M. Hernández se haya convertido en constante objeto de estudios literarios viene a indicar lo inagotable de la capacidad creadora de una decidida vocación en la que los aspectos vitales aparecen íntimamente hermanados con lo poético. Precisamente, de este presupuesto parece arrancar el libro del profesor Balcells, puesto que su empeño reside en elaborar toda una biografía en la que entroncar la producción literaria, entendiendo en Miguel Hernández una adecuada simbiosis entre poesía y vida.

Por otro lado, al interpretar la obra del poeta como originada en sus contextos biográficos, el autor del libro que comentamos se ajusta a una metodología muy actualizada que establece una relación estrecha entre literatura e historia, relación difícilmente discutible, pero sí obviamente peli-

grosa cuando se hace depender exageradamente la intimidad creadora del autor de su medio ambiente, negando paralelamente los márgenes de autonomía de cualquier vocación poética.

En todo caso, el libro del profesor Balcells parece responder a un planteamiento equilibrado según el cual hay que hacer depender el análisis de la obra de Hernández de un necesario y previo encuadre en las circunstancias históricas, sin olvidar las más relevantes significaciones so-

cio-políticas, categorías más que controvertidas a lo largo y ancho de todo lo escrito en torno al poeta español.

Para referirnos ya concretamente al contenido nuclear del libro que nos ocupa, hay que reseñar en primer lugar el autodidactismo de Miguel Hernández, causa de un reiterado aprendizaje de las cosas como la mejor lectura de los acontecimientos naturales en los que no cabe la distorsión por exigencias de modas culturales o servidumbres a imperativos

RESEÑA
de literatura,
arte
y espectáculos

Administración: EAPSA.

Velázquez, 28

Madrid-1 - Teléf. 225 88 41

Suscripción anual:

España: 400 ptas.

Extranjero: 9 \$

Número suelto: 50 ptas.

Redacción:

Pablo Aranda, 3

Madrid-6 - Teléf. 262 49 30

bienes ajenos a la peculiaridad del quehacer poético, todo lo cual inclina a entender su personalidad como dotada de un perfil vocado al diálogo inmediato con el mundo, por lo que no es precisamente válido el tópico según el cual la poesía de Hernández se origina en una situación familiar sin recursos, a modo de poesía imposible, de una personalidad desgraciada.

La originalidad de la poesía de M. Hernández no es insular, sino que se incardina en un contexto de personajes y circunstancias, concretamente en la que Balcells denomina «Escuela de Orihuela», integrada por José Marín Gutiérrez («Ramón Sijé»), Carlos Fenoll, Justino Marín Gutiérrez y el propio Hernández, escuela no nacida para objetivos académicos, sino como coincidencia hondamente humana en el pensar, en el ser y en la palabra, coordinadas que se encarnan en la figura de Ramón Sijé, filósofo y asceta, alma y fuerza motriz de unas inquietudes convertidas en caudal armonizado de ideas y poesía con el paso del tiempo. Ramón Sijé es el «compañero» siempre de Miguel Hernández: en las penurias del primer viaje a Madrid, en lo religioso como honda preocupación, en el interiorismo a ultranza, en la resonancia virgiliana del equilibrio de la vida rural, en el formalismo de corte gongorista de su obra *Perito en lunas*, en el segundo viaje a Madrid para encontrarse también con Neruda, en definitiva, en el más profundo vivir, amar y dolerse de «El rayo que no cesa». Después de la preocupación por la vida, de los misterios del amor y el dolor, se encontrará ya Miguel Hernández inmerso en el drama de la guerra y los condicionamientos de su militancia, para abocar finalmente a una madurez cara a la muerte, muerte de algún modo vivificante según puede deducirse de este libro, hermosamente escrito (ningún lenguaje más propicio para el poeta que la poesía) y con tal rigor y deseos de objetividad interpretativa que necesariamente habrá que excluirlo de la bibliografía tópica para considerarlo una aportación objetiva a los estudios en torno al poeta.

AGUSTIN CHOZAS

MANUEL GONZÁLEZ CELEDÓN, presentado por Virginia S. de Fonseca. Dpto. de Publicaciones, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José. Costa Rica, 1974. 198 págs.

El Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica, empeñado en una labor de difusión popular de personajes nacionales con especial significación, edita ahora un nuevo volumen dedicado a la personalidad de González Celedón, diplomático, periodista, escritor y, sobre todo, progenitor de las letras costarricenses.

El libro que nos ocupa tiene una primera intención antológica que, a su vez, sirve de marco de referencia en el que ubicar toda una gama de aspectos bibliográficos con el objetivo primero de ofrecer una panorámica total del ilustre literato de San José de Costa Rica de claro alcance popular, intención que es de justicia destacar por lo que representa de esfuerzo por superar los condicionamientos de la férrea colonización cultural en la que se ven inmersos tantos países subdesarrollados.

JOSE MARTI: Antología (edición de Andrés Sorel), Madrid, Editora Nacional, 1975, 422 pp.

La importancia de la prosa de Martí desde un punto de vista de renovación ideológica y de renovación formal y su influencia en las letras hispanas es incuestionable. Pero como en tantas otras ocasiones, esto no ha tenido el refrendo imprescindible de ser editado con profusión en la Península, en cierto modo condenada a antologías (recuerdo la reciente de Olivio Jiménez—a la que me refería hace poco tiempo—y la que ahora me ocupa, preparada por Andrés Sorel). No voy a referirme una vez más a los riesgos de toda antología y a lo que supone de interferencia el criterio y la intencionalidad del antólogo. Es riesgo con el que hay que jugar y—en todo caso—preferible es a la ausencia de tan importante escritor de nuestro panorama de ediciones más asequibles. Por de pronto diré que dentro de sus limitaciones me parece aceptable y útil en cuanto a una visión de conjunto la selección de textos que presenta Andrés Sorel, hábilmente clasificados en los siguientes apartados: Ensayo político, ensayo sociológico y científico, hombres, epis-

La trayectoria biográfica de González Celedón camina de la mano de su gestión como representante diplomático en diversos lugares, circunstancia que contribuye poderosamente a adjetivar su vida de patriotismo impulsado por un sentimiento profundo que señala la ambición como método vital.

«Magón», sobrenombre de Manuel González Celedón, es vocacionalmente un literato con sus peculiaridades creativas regidas, ante todo, por un conocimiento directo del pueblo y sus problemas, contexto en el que él mismo nació y al que ofrece una respuesta viva en sus escritos, teñidos de una excepcional fuerza temperamental que hace que lo chispeante y lo intuitivo prevalezcan siempre sobre toda preceptiva literaria de corte clásico o, lo que es lo mismo, las manifestaciones más elementales del espíritu y la cotidianeidad de la vida sobre cualquier intento de profundización en la textura psicológica de las gentes. González Celedón es, en consecuencia, un claro partidario de una literatura que empieza y acaba en el pueblo llano que necesita más lo pintoresco que el drama, más la caricatura que la novela psicológica, sin olvidar el bagaje lírico que hasta la farsa puede encerrar.

Bajo una perspectiva clarificatoria, González Celedón puede ser encuadrado dentro de un realismo costumbrista que en Costa Rica significó el más claro fermento de creaciones literarias posteriores en las que la temática se vería referida al estudio psicológico de personajes y circunstancias, una vez asegurado el conocimiento visual de la realidad más inmediata y sentadas las bases de una literatura nacional ocupada en la significación del alma criolla, sus costumbres, su historia, su lengua, su marco social, económico y político.

Con todo, hay que anotar que el costumbrismo literario de González Celedón se fundamenta en concepciones morales, según las cuales el amor, el patriotismo y la amistad son valores que no caben en la caricatura, sino que deben ser analizados siempre con la mayor dignidad, pues en el fondo la costumbre no es más que el aparato externo de una concepción vital regida por la ambición, explicitada en la realización y redivida siempre por el recuerdo, coordinadas básicas en el pensamiento del autor costarricense.

El libro se cierra con una antología de poemas y relatos costumbrista donde puede comprobarse una calidad literaria que bien merece su difusión popular.

ACH

MENENE GRAS (selección): *Sade. Correspondencia*. Anagrama. Barcelona, 1975. 266 páginas. Ø 13,1 x 20,1 Ø.

La figura de Donato Alfonso Francisco Sade, conde—aunque generalmente conocido como marqués—de Sade, ha sido tristemente célebre por la indiscutible disolución de su conducta—el «sadismo»—aunque la tal haya sido ciertamente exagerada tanto por sus contemporáneos, como en su posteridad sugestionados, unos y otros, por la extrema inmoralidad de sus escritos, que revelan una imaginación pervertida en grado sumo, si bien muy vivaz, hasta el punto de que J. Janin la definió como la más infatigable imaginación que jamás ha espantado al mundo. Para él, ateo, antirreligioso, materialista, pesimista, deificador de la naturaleza, no hay otra ley que la del instinto, ni otra verdad que la del mal. Su conocida y lamentable fama pertenece, sin duda, a lo más excesivo que haya podido jamás producirse en literatura pornográfica, con indudable y perniciosa influencia en sus seguidores, ya que el ya citado «sadismo» representa las cimas más elevadas de la aberración sexual. Desde el punto de vista histórico, se le atribuye una excesiva influencia en provocar previamente el clima de descontento popular que llevó al asalto de la Bastilla, pues preso en ella antes de los sucesos revolucionarios, arengó subrepticamente al público sobre las atrocidades de aquella prisión de Estado, donde las masas del 14 de julio de 1789 sólo encontraron siete detenidos, pues más que su liberación buscaban las armas de aquella fortaleza, comenzando una revolución que, como bien dijo Chateaubriand, debían iniciar los aristócratas y rematar los plebeyos. La presente edición de una antología de su correspondencia, preparada por Menene Gras, se ciñe principalmente al epistolario que Sade escribió durante sus encarcelamientos en Vicennes y la Bastilla, en los once años que van entre 1777 y 1789. Representa tanto un interés autobiográfico como literario, y a la citada serie de cartas añade sus «Cuadernos personales», colección de notas compuestas por Sade en Charenton

tolografía—discursos-diarios, poesía—, prosa literaria. Mérito indiscutible es que la antología se haya realizado sobre la obra completa de Martí, teniendo como base la edición de la Editora Nacional de Cuba. Dificultad de peso para el antólogo—a mi juicio superada por Sorel—es la variedad y extensión de la obra de Martí, que no sólo cultivó los más variados géneros, sino que escribió sobre los más diversos temas, aunque siempre con una preocupación e intencionalidad comunes: el deseo de libertad y la entrega de su vida a la causa de la independencia de su tierra y con ella de todas las Antillas, impregnada de urgencias sociales.

Andrés Sorel—aunque sin creer en la separación vida-obra—traza con brevedad las dificultades de una vida de perseguido, con repetidos encarcelamientos y fiel siempre a un ideal para venir a concluir que el Martí escritor y el Martí hombre de acción, político, están profunda e indisolublemente unidos de modo que componen una «radical y sustanciada funcionalidad».

Muy acertada me parece la síntesis de temas por la que se ha decidido Sorel, reconociendo su limi-

entre 1803 y 1804, cuya edición francesa publicó en París en 1953 su biógrafo Gilbert Lely.

El presente libro, tras un prólogo de la colectora y una «nota» sobre la edición, se inicia con la «Historia de mi detención», escrita en 1782, y en la que se reproducen bastante fielmente los acontecimientos de tal evento, pese a narrarlos pasados cinco años en que sucedieron y cuyo texto contiene no pocos errores estilísticos.

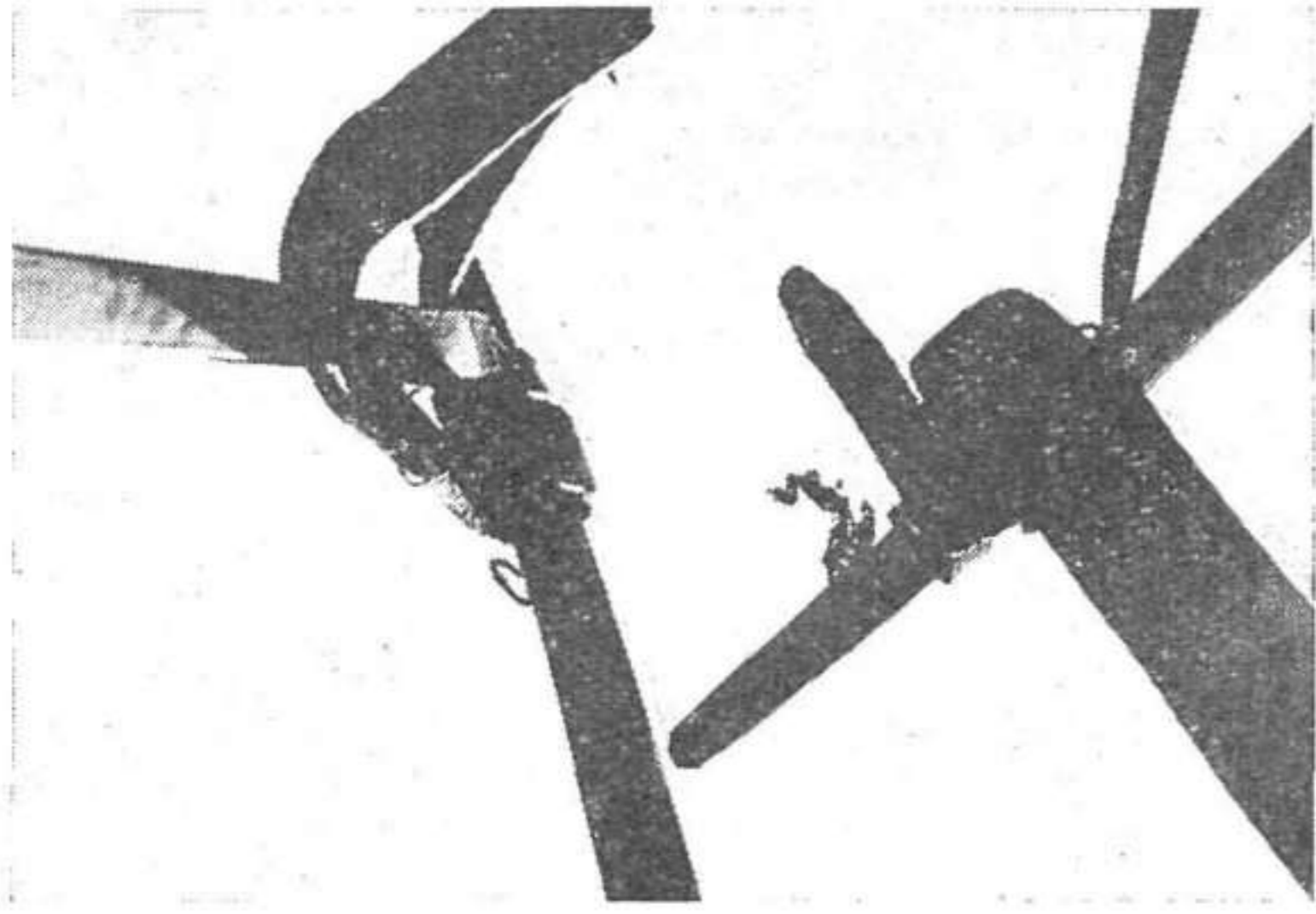
El epistolario comprende dos partes: la primera, compuesta de una cuarentena de cartas escritas en la prisión de Vicennes, en la que fue recluido en abril de 1779, y la segunda desde la Bastilla—adonde pasó el 29 de febrero de 1784—, integrada por otras diez cartas más breves. Entre las de la primera tanda debe destacarse la que hace el número 17, de 20 de febrero de 1781, dirigida a su esposa, y que él mismo llama «mi gran carta» (páginas 115-130). Como se ha indicado, la parte final está constituida por sus «Cuadernos personales» (1803-1804), que comprenden 34 notas de lo que en algún modo debe considerarse como precedente del diario que inició en 1807, y del que sólo se conservan fragmentos que, con el epistolario, constituyen la sola testimonianza autobiográfica de Sade a la que podemos remitirnos.

En resumen, una correspondencia ciertamente quejumbrosa de un hombre que llegó a pasar veintisiete años de su existencia en once prisiones diferentes, y que, contando con todo lo aquí dicho, revela un no despreciable estilo literario que tal vez mereció mejor empleo que el de sus *Justina*, *Julieta* y demás obras dadas a luz en el período circunnapoleónico.

NL

PEDRO CARBONERO CANO: *Funcionamiento lingüístico de los elementos de relación*. Publicación de la Universidad de Sevilla, 1975. Ø17x24,5Ø. 126 páginas.

El objetivo del libro se propone investigar esos elementos de relación (la conjunción y la preposición, la coordinación y la subordinación) que sirven de nexo a los sintagmas sin llegar a formar parte de su estructura interna. Es una labor descriptiva sincrónica que, sin desdeñar el auxilio de la diacronía, insiste más en los aspectos morfosintácticos de los elementos de relación que en los aspectos semánticos o significativos.



tación: la libertad del hombre en la libertad de los pueblos, que, a su vez, puede subdividirse en varios puntos capitales: sentido independentista, sentido de la libertad y la justicia, antirracismo y amor al hombre, educación y cultura como factores de libertad y enriquecimiento del hombre. Esta fija-

ción no significa que Sorel caiga en el estatismo, pues, a continuación, muestra las distintas etapas y fases en el pensamiento y obra de Martí: desde sus inicios anticolonialistas para pasar a la afirmación americanista, después a una fase revolucionaria antiimperialista.

No podía faltar el debatido problema de la filiación de Martí como precursor del modernismo entendido en el sentido juanramoniano de «movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». La prosa innovadora de Martí anuncia y prepara los rumbos modernistas y como muestra bastaría acudir al número de palabras nuevas creadas por Martí. Pero Sorel, lejos de las habituales interpretaciones, justifica esa prosa nueva desde su funcionalidad: «Es preciso poner en pie un continente, y para ello también se precisa una expresión nueva (...), escribir bien y en el compromiso» (p. 42). Eso creo que fue, exactamente, lo que intentó y consiguió Martí, con quien se está empezando a saldar la vieja deuda de darlo a conocer en la tierra que se expresa en su propia lengua.

JMDB

rez que le lleva a hablar con rigor y claridad. Su coherencia terminológica es el sueño y el pecado de toda la lingüística: Carbonero tiene el mérito raro y loable de no usar términos gratuitos y de explicar en cada caso su valor y procedencia. La intención de verificar los elementos de relación como factores de comunicación que intervienen decisivamente en la economía del lenguaje, responde también al deseo de que cada hallazgo lingüístico sea a la vez un hallazgo en el proceso último de la comunicación.

LUIS LANDERO DURAN

CARLOS ETAYO: *14.000 millas en carabela por las rutas de Colón*. Editora Nacional. Madrid, 1975. 367 páginas. Ø 15 x 21 Ø.

Cuando se toma entre manos una obra de este tipo el lector ya se encuentra prevenido contra el hábito de los elogios desmedidos y gratuitos que el autor dedicará a sus compañeros de aventura y los que sabrá, en una u otra disimulada forma, atribuirse a sí mismo. Y la parcialidad en este campo hace sospechosa la verosimilitud total del relato.

Carlos Etayo no navega por allí. Es sobrio en reconocer las cualidades de sus amigos, más austero aún con las propias, y también honesto en admitir las deficiencias de todos, manifestadas a lo largo de la vida y trabajos de mar. Está ganada una batalla decisiva: la que entablan el «yoísmo» y el divismo en experiencias en las que se pone a prueba el temple moral y físico de los integrantes y que no pueden ser contadas más que en primera persona. La honestidad es, pues, la gran cualidad de este libro.

Etayo ama sus veleros y ama la vida de mar. Y además sabe contener su emoción para que no divague en descripciones de paisajes y en análisis de estados de ánimo; éstos segundos normal resultado de la contemplación de los primeros. Incluso llega a la poesía sobria y densa que brota de su cohabitar íntimo con el mar, en las buenas y en las malas. Que a lo largo de los 76 días de navegación de la «Niña II» y los 66 de la «Olatrane San Lucas», siguiendo las rutas de los descubridores de los siglos xv y xvi, hubo caricias de mar y zarpazos de viento.

El autor hizo, tal vez sin proponérselo explícitamente, un muestrario de las situaciones que ocurren o pueden ocurrir a la tripulación de una carabela en un viaje de largo aliento. Con esta perspectiva se entienden y disfrutan los diferentes capítulos, narraciones de lo vivido por los navegantes de los dos veleros y lo acaecido a otros viajeros en otras épocas y otros mares. Se describen los peligros de los elementos: calmas y nieblas, los chubascos, los temporales, el «pote negro», la «broma»; los peligros más allegados a la tripulación como son el escorbuto, la enfermedad marina por excelencia, y los conflictos de convivencia que los cambiantes estados de ánimo originan entre los hombres; estados de ánimo originados a su vez por el comportamiento del mar; se habla de la construcción de las naves y sus características técnicas, contrastándolas con las naves de los navegantes del siglo xvi; se habla de monstruos marinos, reales e imaginarios; en

Carbonero parte del enunciado saussureano de que todo en la lengua está relacionado necesariamente, y el valor de cada unidad surge de esa relación en cada momento concreto del discurso, a la manera de las múltiples fases de una partida de ajedrez. El libro es un intento más por estudiar ciertos aspectos del lenguaje que la sintaxis tradicional no se basta a explicar y que, desde otras perspectivas, tampoco explican las modernas teorías lingüísticas.

Aquí se persiguen dos cosas: definir con más precisión preposiciones y conjunciones, y clasificarlas más complejamente, atendiendo a la función y al rendimiento. A partir del enfoque tradicional, se amplían y profundizan sus conceptos, apoyándose en el hecho de que la lengua es una estructura de constante interrelación.

Para Carbonero, la subordinación y la coordinación se dan no sólo a nivel de oración sino también a niveles más pequeños: palabras o lexías, y tanto en el plano morfosintáctico como en el plano semántico. El problema de las jerarquías provoca a su vez el problema de diferenciar cuándo existe jerarquía y cuándo no, o sea: cuándo hay coordinación y cuándo subordinación. La insolubilidad del problema impide cualquier conclusión definitiva.

Los nexos subordinantes son descritos según los elementos que unen, y se estudia su función en el plano sintáctico (sus dos categorías primarias: sustantivos y verbos, y la secundaria que incide sobre las anteriores, bien como adjetivo, bien como adverbio) y en el plano semántico. Este último, es más invocado que estudiado, y, así, los tres planos significativos de Pottier (espacial, temporal y nocional) aluden a tres grandes dimensiones filosóficas que pueden llegar a ser partes de una gramática cósmica e infinita de índole borgiana, pero que no admiten solución de continuidad dentro de una lingüística que reclama para sí todo el viejo rigor positivista.

Sigue a la descripción el agrupamiento de los elementos de relación en dos obligados conjuntos: nexos de construcción sintética o formas simples que reúnen a la vez misiones sintácticas y semánticas (con, a, de...), y «nexos de construcción analítica» o formas donde hay «una unidad para cada misión» (junto a, después de...). Habría que saber hasta qué punto esta clasificación no adolece también de insuficiencia,

fundamentada en la atracción de hacer conclusiones sobre elementos que no son últimos y definitivos por no contar con la vertebración semántica que cohesione y unifiquen la complejidad perspectivista del lenguaje. Parece evidente que cada nueva aportación lingüística encuentra el problema de la falta de una unidad teórica en la que integrarse, y más bien tiende a una dispersión de guerrilla que entorpece su verdadero sentido de aportación a cambio de una ingente suma de trabajos extasiados en múltiples fragmentaciones.

Algo similar podría decirse acerca de los nexos coordinantes. Carbonero los distribuye según los elementos que unen y analiza la estructura de la coordinación según la incidencia de los ele-

mentos principales y subordinados y las atracciones que pueden ejercer sobre otros.

Se ha intentado, pues, una clasificación de los elementos de relación con un criterio más funcional que el que se viene dando tradicionalmente. Se ha llegado a la diferenciación entre dos grandes grupos de nexos, unos que «relacionan unidades situadas en diferente orden jerárquico», y otros que «actúan en el discurso relacionando unidades de la misma jerarquía». Según esto, se llega a la conclusión de que «subordinación y coordinación son fenómenos que están presentes, en todo momento, en el discurso». La demostración de sobrentendidos no parece que sea una labor inútil o fácil. Carbonero exhala esa prematura madu-

LIBROS DE MAYOR VENTA EN OCTUBRE

- 1.º **El otoño del Patriarca**, de García Márquez. Editorial Plaza & Janés, S. A.
- 2.º **Triángulo mortal de las Bermudas**, de Alejandro Vignati. Asesoría Técnica de Ediciones.
- 3.º **Tiburón**, de Peter Benchley. Editorial Pomaire.
- 4.º **Las españolas en secreto**, de Valverde y Abril. Ediciones Sedmay, S. A.
- 5.º **La arboleda perdida**, de Rafael Alberti. Editorial Seix Barral, S. A.
- 6.º **Confieso que he vivido** (Memorias), de Pablo Neruda. Editorial Seix Barral, S. A.
- 7.º **Un cine para el cadalso**, de Gubern-Font. Editorial Euros, Sociedad Anónima.
- 8.º **Esta noche, la libertad**, de Lapierre y Collins. Editorial Plaza & Janés, S. A.
- 9.º **Mi fantástica vida**, de Uri Geller. Editorial Grijalbo, S. A.
- 10.º **El varón domado**, de Esther Vilar. Editorial Plaza & Janés, Sociedad Anónima.

(Fuente: I. N. L. E.)

tres capítulos se resume, de obras anteriores, las travesías de la «Niña II» y la «Olatrane San Lucas»; no puede faltar para los profanos el miniglosario de términos marinos. Como se ve el libro es un tanto disperso y esto lleva al autor a repetir cosas que ya ha dicho en capítulos anteriores; como lo referente al achique de las embarcaciones. No obstante el lector termina de buen grado excusando las deficiencias.

Intercalados a lo largo del libro se leen versos sobre el mar y sus hombres. Etayo conoce los clásicos de esta literatura; el número uno, Conrad y otro clásico del género, Lord Chichester. Los cita y abusa de las citas en cuanto a la longitud de las mismas. Una cita de Belloc, otra del obispo don Antonio de Guevara y dos de Conrad sirvan de ejemplo. La de Guevara de cinco páginas y las de Conrad de siete y seis respectivamente en orden de aparición en el libro. No obstante también esto se perdona, ya que la cita de Belloc es bellísima y la de Guevara divertida.

El afán de Etayo es, pues, un tanto enciclopédico y antológico de situaciones. Abundante material fotográfico acompaña los capítulos y también en él se ve el propósito totalizador y comprensivo; hay fotos de los tripulantes, de los veleros, reproducción de grabados de monstruos marinos, una estampa del Cristo de Velázquez y una Inmaculada de Murillo.

Carlos Etayo se propuso repetir en la era de los jets y los transatlánticos la ruta de Colón. Lo logró y la épica experiencia consigue el efecto deseado: situar aún más en su pedestal de grandeza la gesta de los descubridores y al propio tiempo ser el testimonio honesto de una gran aventura vivida en el siglo xx con elementos de cuatro siglos atrás.

ANDRES HURTADO GARCIA

MANUEL BARBADILLO: *Alrededor del vino de Jerez*. Gráficas del Exportador. Jerez de la Frontera, 1975. 500 páginas. Ø17,5×24,5Ø.

Para situar debidamente a este autor y su nuevo libro, remitiríamos al lector atento a la nota que, recientemente, firmábamos en estas mismas páginas a raíz de la aparición de *Otra vez la manzanilla*, su anterior entrega. Porque *Alrededor del vino de jerez* es hermano de aquél, gemelo: una recopilación de numerosas lecturas, espigando cuanto se relaciona con éste que don Federico Rubio decía ser «un líquido vivo y organizado». Ayer la manzanilla y hoy el jerez. Hay diferencias esenciales. Diganlo si no los tratados que uno y otro vino desbordan, y de los que estos dos que mencionamos son ejemplos cimeros.

Barbadillo reúne su rica y variada documentación en una serie de capítulos, en los que sucesivamente vamos viendo a Jerez—sus vinos y sus viñas— a través de viajeros, historiadores, geógrafos, médicos, técnicos, escritores en general y poetas en particular. Hablan los diccionarios y los archivos y las estadísticas más insólitas, y se desempolvan papeles curiosos, datos ignorados, cifras sorprendentes. A lo largo de su obra, hemos podido comprobar que es éste un procedimiento particularmente afín a las maneras del ilustre sanluqueño. Junto al capítulo, rigurosamente hilvanado, el «picoteo» de apuntaciones sueltas, ingeniosas, dispares, que

amenizan la lectura, aunque pudieran restar puntos al balance de un crítico severo. Esa es su impronta, ése su sistema. Escribimos un día: «Los libros de Barbadillo pueden gustar o no, pero nunca aburrir». Gran verdad, que este medio millar de páginas confirma.

«El tema del vino de Jerez—dice el autor en unas líneas iniciales—, por su universalidad innegable, por lo extendido de su consumo y por la grandeza de cuanto le es fundamental e incluso accesorio, ofrece hoy y seguirá ofreciendo (acaso indefinidamente) motivos para que ante él se detengan historiadores, biógrafos, enólogos, ampelógrafos e incluso poetas.» El confiesa recurrir a una «táctica de alivio» y se queda *alrededor* de sus esencias, cediendo la palabra a los otros. (Barbadillo aprovecha el lance para, en un despliegue de modestia, revelar—con su pícaro gracejo— que él siempre ha andado *alrededor* de las cosas.) Pero, llegado el momento, no resiste quedarse entre bastidores. Y alguien, algo (su hondo saber, su pleno conocimiento del tema), lo empuja hacia las candilejas. «Lo que digo yo», titúlase la segunda parte del

volumen, donde el veterano maestro nos da una lección de cómo se lidia al toro de la erudición (y no precisamente libresca).

En efecto, con prosa natural y fluida razona sobre su creencia de que el vino fino no fue la clase primeramente criada en Jerez, sobre si es el roble la madera ideal para tal crianza, sobre el suelo y el viento y la graduación y el producto actual de la viña y las perspectivas futuras. Para seguir analizando la poesía del vino, sus colores, sus tres tiempos, su libertad, su sensibilidad, sus enfermedades, su vida, en fin. Todo un tratado, breve si preciso, del tema propuesto. Sin quedarse en su entorno. Entrándole por derecho, dejando a un lado los alardes, las filigranas. No la poesía, con la que pone punto final a su amplia entrega, rindiendo homenaje al esfuerzo fecundo

de unos hombres sin nombres,
Ique han cuidado las cepas,
hasta hacer risa y verso de esta
Igracia fragante,
que fruiciona tus labios y que
Ihace que vuelvas,
en calesas de aire, a tu tiempo
Imejor.

Y puesto que de la poesía hablamos, valga señalar la fervorosa antología aquí recogida, en la que se alinean los nombres de Quevedo, Pedro Antonio de Alarcón, Núñez de Arce, Narciso Alonso Cortés, Pemán, Duyos, Montero Galvache, Fernández Nieto, Tejada, Antonia Milla, Julián Pemartín, Domínguez Lobato, Ríos Ruiz, etc. Y, por supuesto, el antólogo, que una vez más no se queda *alrededor* y salta a la palestra con muy diversas composiciones, de las que elegimos una «paloma con mensaje», una décima garbosa, que dice así:

Nadie lo vio y existía.
Era el perfume volando,
barca aérea atravesando
por un azul de bahía.
La paloma percibía,
en su raudo vuelo incierto,
un inefable concierto
de aroma, luz y embriaguez.
Era el olor del Jerez
entre Sanlúcar y el Puerto.

Alrededor del vino de Jerez es, en resumen, un libro generoso. Como suelen ser los buenos vinos.

CARLOS MURCIANO

POESIA

JORGE MANRIQUE: *Poesía*. Edición de M. Smerdou Altolaguirre. Editora Nacional. Colección Novelas y Cuentos 1975. 195 págs.

Casi a la vez que la reedición del más significativo y afamado de los estudios sobre Jorge Manrique—el de Pedro Salinas—aparece esta nueva edición que quiere popularizar la obra poética entera—breve, pero densa en toda la cobertura de la lírica culta del xv—del poeta guerrero nacido en Paredes de la Nava.

La doctora Smerdou basa su texto elegido en el del *Cancionero General* (1511), que en Valencia editara Hernando del Castillo, modernizando ortografía, y el del *Cancionero de Ramón de Llabia*, además de la conocida edición de Augusto Cortina, realizada para Espasa-Calpe.

Las treinta páginas iniciales de la introducción sirven para situarnos a Manrique en la panorámica completa del siglo xv, en lo que a poesía se refiere, planteándose los principales elementos constitutivos de esa poesía y comprobando su repercusión en Manrique: en el triple frente de las piezas catalogadas, *poemas alegóricos, poesía cortesana-trova-doresca y poemas moralistas-ascéticos* para la ingente masa poética del xv, Manrique responde con breves ejemplos a todas ellas (*obras amatorias, obras doctrinales*), además de un ramillete de composiciones de cariz burlesco que preludian a veces la línea esperpéntica barroca, con Quevedo como nombre más destacado.

Merecen destacarse dos aspectos de este estudio introductorio; uno, el recuento de la presencia de Manrique en una pléyade de autores de nuestro siglo (aspecto que debía haberse extendido en mayores consideraciones, ya que los nombres seleccionados lo están con acertado criterio) y, sobre todo, en segundo lugar, los comentarios que suscitan una serie de poemas amorosos de Manrique, en lo que se rastrean no sólo los principales tópicos del código de amor trovadoresco-



provenzal—*Castillo de amor, Escala de amor*, etc.—, sino también los ecos aproximativos con otros textos y momentos más o menos paralelos, más o menos diversos: así, en la página 19, merece especial atención el triple cotejo entre el texto de *Castillo de amor* con la novela sentimental de Diego de San Pedro (*La cárcel de amor*) y con el simbolismo e imaginería que Santa Teresa ideó en *Las moradas*. Muy parecido es también el recuerdo que se hace surgir de *Escala de amor* con respecto a la *Subida al monte Carmelo*, de Juan de la Cruz.

Margarita Smerdou deja bien sentado que la gran triada de temas que atraviesan la literatura del xv a lo largo de su prosa y de su verso—*muerte-tiempo y fortuna*—se recogen como triple

leit-motiv en *Las coplas* (la ingente elegía que entre otros muchos glosara León Felipe), amén de las numerosas glosas del Siglo de Oro. Porque (cito a la autora) «el objetivo principal de Manrique es demostrar lo transitorio de los bienes terrenos a través de los tres grandes lugares comunes de nuestra poesía del xv».

Aunque la edición no cuenta con excesivo número de notas—aparte de que el texto no las necesita de una manera muy continuada—, si figuran las suficientes que aclaren cualquier duda léxica o histórica que pueda suscitarse.

Edición, en definitiva, bien conseguida para los fines propuestos, que pone una vez más al alcance del gran público uno de los autores prerrenacentistas de mayor fertilidad, no en lo vasto de su obra, sino en lo enorme de su influencia posterior.

GREGORIO TORRES NEBRERA

MANUEL MORENO JIMENO: *Las llamas de la sangre*. Insula; Madrid, 1974. 86 pp. Ø20×28,5Ø.

Manuel Moreno Jimeno nació en Lima en 1913. Es, por tanto, un autor maduro que ya ha conseguido identificarse con su propia voz de poeta, así como el reconocimiento de su público. Su larga andadura poética se inicia en 1934 con *Así bajan los perros*, sumando en la actualidad más de diez títulos. Ha sido incluso traducido al francés por el poeta belga Marcel Hennart. Ya es conocido entre nosotros por su libro *Delirio de los días*, publicado por Insula en 1967, y por su traducción de la obra de Edith Sitwell, realizada para la colección Visor.

En el libro que nos ocupa, Manuel Moreno Jimeno ha conseguido una depuración casi perfecta. La sencillez de sus imágenes hace que los versos cobren gran intensidad. Se trata, sin embargo, de un poeta excesivamente

te frío. Contra lo que cabía esperar, dado lo apasionado del tema, el libro resulta carente de emoción. Nos quedamos helados al contemplar la finura de sus columnas, la perfección de su lenguaje, la buena colocación de las palabras, pero nada más. No consigue transmitirnos ese calor humano que late en su entusiasmo por la vida. Manuel Moreno Jimeno es, por encima de todo, un cantor de la vida enamorado de la libertad. «Somos libres / Es el sol / Las sombras desgarradas.» También quiere que los ojos de la mujer amada sean libres para compartir todos los fuegos de la tierra. Escribe: «En tu mirada libre / Los ríos que nacen y mueren / Los caminos infinitos.»

Más para conseguir la aurora más pura, para salir del tiempo sin caminos, de las ruinas y de las sombras, de las ruinas y de la miseria —el poeta juega siempre con la dicotomía, luz y sombra, claridad y tiniebla, libertad y oscuridad— es preciso poner en juego toda la sangre, «la amotinada sangre». Así: «No fue sino resistente sangre escardecida / Derramada / El comienzo incierto de la llama» o «La luz de la sangre / Clamorosa se alza.» Y más adelante, «Surte el tiempo / En el fondo / De la renaciente sangre clara.» Hasta que «Impone el texto / En llamas / De su historia.» Únicamente así se puede conseguir «La redentora luz / Que llega tras la sangre.»

En el fondo todo es únicamente una victoria contra el tiempo. La obsesión del poeta es ese tiempo que «saja los cuerpos», que carga sobre nosotros, que al final «Queda en pie / Inexorable / El tiempo / Ardiendo vivo / El tiempo / Con su terca andadura», pero que, pese a esta reiteración pertinaz, no es capaz de impedirnos «Respirar la vida libre / En la entraña más honda», hacernos olvidar «Los triunfos / De estar vivos / Abrasándonos», «Y el amor resiste la destrucción implacable.»

El poeta no olvida darnos la solución, aconsejarnos que unamos nuestras manos, ante todo el amor por nacer. En el último poema nos da una visión dialéctica del acontecer histórico, sumamente esperanzada. Esta: «Somos libres / Y evidentemente todo el mundo se abre / Y a la verdadera historia nacemos / Perdidos transiciones retoceros y todos los desastres / Porque corazón y manos son estrellas refulgentes / Que ahora nunca más se ahogarán en sangre.»

Utilizando un simbolismo claro, Manuel Moreno Jimeno nos transmite su mensaje optimista en un libro repleto de unidad, tanto de forma como de contenido.

AVELINO LUENGO VICENTE

VICTORIA PUEYRREDON: *Poemas de soledad*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires. Barcelona, 1974. 68 págs. Ø13x21Ø.

Al frente de esta colección de veinte y no muchas composiciones, y tras la viñeta que dibujó Jorge Dellepiane, se transcribe una cita, perteneciente, según se nos advierte, al *Romance de los antepasados de Marcos Victoria*.

Con destino a ese arroyo o incertidumbre que tiene por título *Poemas de soledad*, su autora, con palabra lo más frecuentemente quejumbrosa, y en un tono sentimental en exceso, va entre lamentos y gemidos hilvanando una fila de posibles pilares; éstos



mantienen en vilo lo que alguien se atrevería a calificar como «puente del acontecer sollozante». Dichos pilares se nos aparecen, entre otros, como recuerdos, la inestabilidad ante el destino, la multiplicidad de la propia muerte..., sin olvidar el vocativo (sólo el vocativo) Señor, Señor.

El poema que se refiere a *Mis muertes* se inicia así:

Llevo mis muertes guardadas como monedas sin uso; las llevo siempre conmigo y en mis horas desoladas las cuento más de una vez.

Mis muertes son parte mía, son el dolor de una herida...

Evidencian estos *Poemas de soledad* lo que se diagnosticaría, en el terreno clínico, como carencia de energía vital o hipotensión. Salta a la vista que se abusa, sin miramiento, de un susurro quejumbroso, de modo que se vayan acumulando penas, amarguras, dolor, desolación, más penas, tormentos, desamor, vacío, cansancio, otro aluvión de penas... Dentro de su «bolso de viaje», Victoria Pueyrredon declara no llevar más que un farrago de dudas, proyectos gastados... Y no será difícil entrever una abundante reserva de penas de todos los colores.

Victoria Pueyrredon pone tristeza final, digo punto, punto final, a sus pesares e irresoluciones breves con «doce coplas de soledad». He aquí un par:

Me dicen que hay en tu vida un misterioso callar; no saben que esa es la herida, un vacío sin llenar.

Tú me dices, ¿qué es la muerte? Yo te digo, ¿qué es la vida? Cada cosa es una herida del destino y de la suerte.

Ahora se llega a comprender el desdén que mostraron ciertos grupos de intelectuales hacia la expresión escueta, grito o silencio de contención que alguien hace tiempo bautizó con el nombre de copla.

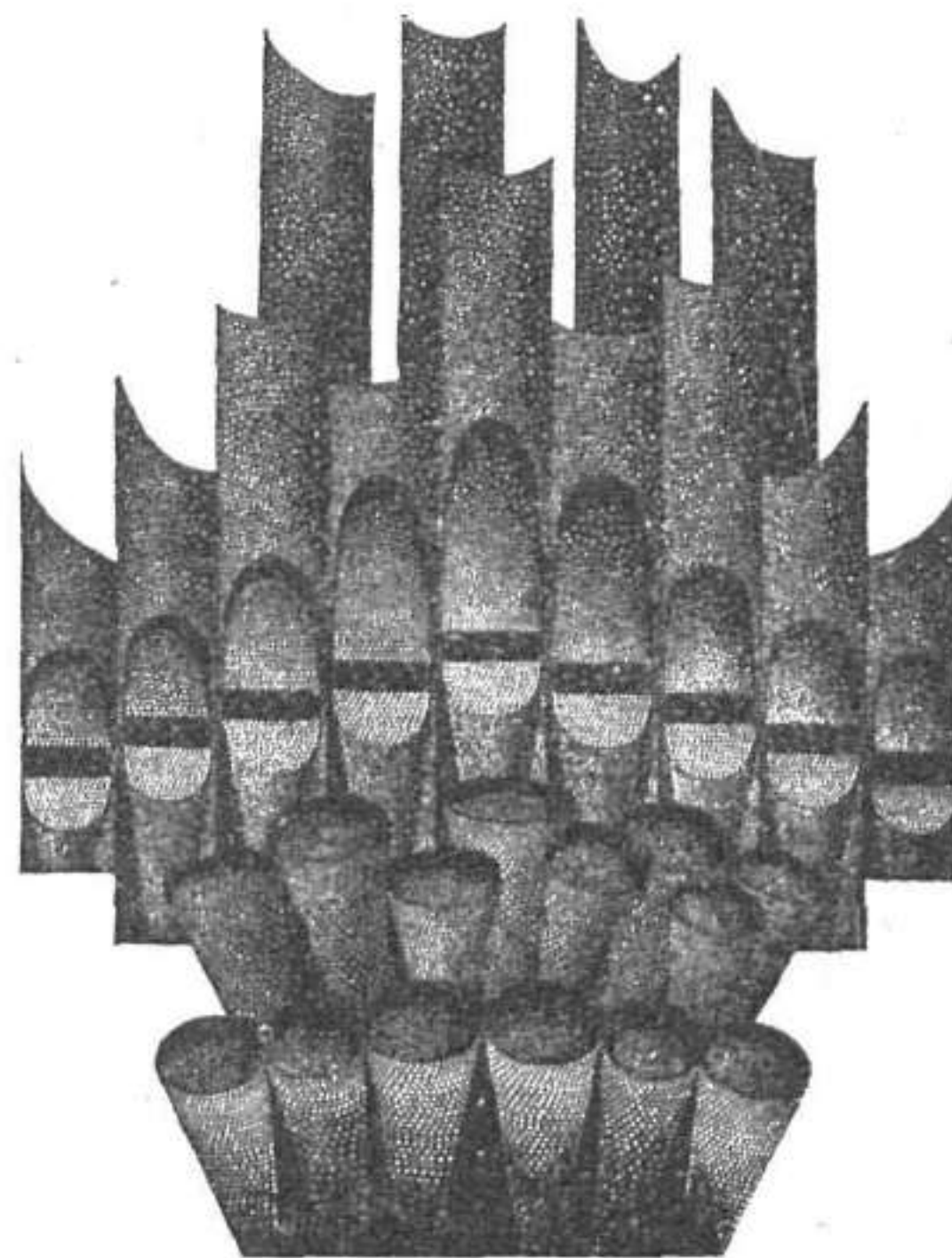
¿Y vendrá como anillo al dedo aquello que contaba un día el poeta y crítico Luis Felipe Vivanco? Refiriéndose a una serie de composiciones resueltas en tres o cuatro renglones octosílabos, el autor de uno de los más acertados estudios sobre la poesía contemporánea había declarado cierta verdad de preciosos quilates. La cita que damos se transcribe de memoria, pero su pensamiento era, en esencia, el siguiente: «Ser poeta de canción, de unas pocas palabras con estribillo, me

JOAQUÍN MÁRQUEZ: *El tren desnudo*. Colección Alamo (45). Salamanca, 1975. 83 pp. Ø14,50x20,50Ø.

Todavía conservo el buen paladar de los sonetos de La casa navegable, cuando llega a mis manos la edición de *El tren desnudo*, el reciente libro Premio Internacional de Poesía Alamo 1974, de este poeta sevillano. Joaquín Márquez, en cuestión de sólo dos años, ha subido al pódium de cuatro importantes premios de poesía con cuatro libros: A través del olvido, premio «Ciudad Mudéjar» 1974; Los pies de las estrellas, premio «Aldebarán» 1974; La casa navegable, premio «Ciudad de Barcelona» 1974, y el libro que comentamos. Este año ha sido también premio «Alcaraván», el simpático y acreditado concurso de Arcos de la Frontera. Todo ello nos habla de una dedicación frenética a la poesía. Por si fuera poco, dirige además la revista *Cal* de poesía, que agrupa a su alrededor un equipo de poetas, los cuales prosiguen y alargan la fecunda tradición de la escuela sevillana.

El tren desnudo me parece, sencillamente, una obra maestra; un libro redondo, de una tersura y una fluidez admirables, de una línea unitaria perfecta y de una gran sencillez, algo que en la poesía actual habría que considerar poco menos que milagroso.

Pero vayamos por partes. Es importante el significado total del libro. *El tren desnudo* se nos ofrece como una alegoría continuada. Toda la vida es un viaje. «Todos estamos embarcados», diría Pascal. Así, todas las realidades cobran sentido de símbolo; aún más, se ven con el asombro y la emoción de quien las contempla por primera y última vez. De este modo, lo cotidiano adquiere una dimensión trascendente. El viajero que «colocó las maletas / sobre el pequeño cielo tachonado / de angustia...» es el mismo que, al final, «está tendido y solo / tapándose la sombra, / mientras que, por la sangre, / le sube sin descanso / un tren pobre y desnudo / que le



parece que resulta extremadamente laborioso.» Y añadía poco más tarde: «No todos podemos llegar, humildemente, a tanto.»

FRANCISCO SALGUEIRO

MARÍA LUZ ESCUÍN: *Extrasístole*. Colección «Zumaya». Universidad de Granada, 1975. 34 págs. Ø12,5x19Ø.

He de confesar que el primer encuentro con este libro me produjo decepción. Y me sorprendió

hundirse en la tierra hasta los cielos».

Nos hallamos ante una visión bisémica de la realidad. Cuando Joaquín Márquez nos describe un paisaje, nos habla de un árbol, del cigarrillo, del ciego, de la niña, del jarrón..., nos habla de algo cotidiano; pero el punto de referencia es otro. Es lo que Carlos Bousoño afirma de las sencillas descripciones machadianas. Pero antes Baudelaire nos había dicho que estábamos inmersos en una selva de símbolos. Joaquín Márquez ha aprendido bien la lección, es decir, la ha intuido con esa fina sensibilidad de hombre del Sur, de poeta sevillano.

Pero esta poesía nos conmueve también por su significante, por su expresión formal. Lo sencillo en profundidad comunicado con emoción y destreza. He aquí el secreto de Joaquín Márquez. No hace mucho, me escribía en una carta: «Cuando puedas leer *El tren desnudo* comprenderás que busco el difícil camino de la sencillez...» Conviene subrayar la paradoja de difícil sencillez. Porque el libro elimina radicalmente los tópicos y porque nos lleva de sorpresa en sorpresa, pero hacia la claridad, hacia el relámpago del sentido y de la comunicación poética emocionada, mediante el verso diáfano y puro, heptasílabos y endecasílabos, no cantados, leídos, reflexionados, inventados a cada momento, como una corriente fresca que nos invita a una lectura seguida, seguida hasta acabar el mensaje, la intuición, el asombro.

Usa el poeta la frase alterada: «Cielo tachonado de angustia»; la metáfora brillante: «Que esa luna amarilla de patatas / encienda la merienda de la tarde» o el estupendo poema «Paisaje» de la página 35; la paradoja: «Que le hunde en la tierra hasta los cielos»; el humor, ese fino humor, a veces un doble sentido y confusión de términos que se observa desde el primer poema hasta el último...

Concluye el libro con una segunda parte más estilizada o, mejor, más onírica. Pero siempre referida al viaje ya realizado, como un mundo de recuerdos, de pesadillas, de deseos; una especie de figuración de lo que todavía queda por experimentar —¿cómo será su realidad?—. Quizá la poesía pierde un poco el calor de la primera parte y se hace más oscura. Lo cual queda bien advertido por el poeta al titularla «Una luz más oscura que la noche».

En mi opinión, *El tren desnudo* es un libro que habrá de tenerse muy en cuenta como una de las principales obras de nuestra década. Y la crítica deberá poner su atención en este poeta sevillano y afincado en Sevilla, continuador de la más brillante poesía española, con una mano de «Cal» y otra del mejor «canto» lírico de poeta andaluz.

RAFAEL ALFARO

en aquel entonces que la joven colección de poesía «Zumaya» diera un giro tan sorprendente. La segunda lectura puso interrogantes sobre el chasco, y la tercera, me confirmó en el giro, pero ya con otro semblante más ameno e ilusionado. De todas formas, perviven todavía primeras impresiones. Veamos:

En *Extrasístole* el lenguaje tiene una función marcadamente expresiva. Las palabras se asocian sintagmáticamente en virtud de sus implicaciones y con

MICROCOSMOS DE NERUDA, VALLEJO Y GARCIA LORCA

Entre las varias direcciones de la crítica actual, existe una que se apoya en la interpretación a través del estudio minucioso del lenguaje, pero sin excluir la base autobiográfica de la poesía. Se trata de un método donde no cuentan las radicalizaciones, frecuentes en el menester analítico, y que, por tanto, permite amplitud de visión. Luis F. González-Cruz, de la Universidad de Pensilvania, se encuentra entre quienes lo practican, con una particularidad que el autor describe así: *El título que se ha dado a este volumen—Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca (*) (Microcosmos poéticos)— está inspirado en una frase de Northrop Frye, quien al referirse al valor intrínseco de un poema ha apuntado que en él hemos de ver un microcosmos de toda literatura... Estos estudios de interpretación intentan ir más allá de la caracterización arquetípica, aunque parto en algunos casos de la identificación de estos arquetipos en los poemas que analizo para llegar a la totalidad de la cosmovisión contenida en ellos.*

Una vez establecido el propósito, vayamos al modo de cumplirlo. *No hay olvido (sonata)*, de Pablo Neruda, perteneciente a *Residencia en la tierra*, es el primer ejemplo a considerar. González-Cruz parte de una idea abarcadora: en ese libro, Neruda insiste en la sensación de que el mundo se desintegra, y el verbigracia acotado

(*) LUIS F. GONZALEZ-CRUZ: *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca (Microcosmos poéticos)*. Anaya-Las Américas. Nueva York, 1975, 13,5 x 20,5 cm., 152 págs.

la desarrolla muy explícitamente: *Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras, / del río que durando se destruye...* La Naturaleza es un continuo desplome; el tiempo obra como agente de la catástrofe; la memoria acumula sucesos. De una parte, Neruda afirma que no existe el olvido; pero de otra, concluye por decir que hay muchas cosas que quiere olvidar. Esta tensión antitética se sirve de continuas enumeraciones, tan típicas del quehacer nerudiano, y el conjunto de ellas genera una angustia condicionada y conmocionada por recuerdos del amanecer de la existencia. El crítico relaciona ese fondo primario con remembranzas del poeta: la lluvia arrasadora en el bosque chileno, la cercanía del mar.

Es indudable que Neruda toma de Manrique, como éste, a su vez, de otros, la identificación mar-muerte, sólo que el chileno incluye en tales símbolos la materia visible, poderosa, extendida, pronunciada de forma sensualísima. A mi juicio, esta cosmovisión, nada conceptual, posee una raíz panteísta, lo que nos llevaría al estudio del orientalismo de Neruda, que va más allá del marcado en sus primeros libros. Las fuerzas naturales le atraen hasta sumirle en el magma que forman, pero la personal del poeta desea salvarse, al mismo tiempo, de esa consumación. En *La muerte*, otra de las piezas analizadas, hay una atmósfera marítima muy apta para la transposición devoradora de cuanto implica desaparecer. Neruda configura esa realidad inevitable y terrible ajustándola a un hecho

objetivo e histórico: el fin del caudillo Caupolicán. Y obrando así, en *El empalado*, que se integra en *Canto general*, pasa del dominio de la Naturaleza pura al dominio de las acciones humanas, y, por supuesto, de la certidumbre de la destrucción, a que ya aludíamos, a la conciencia colectiva enmarcadas en las convicciones políticas conocidas.

Ahora bien: el hombre Pablo Neruda subyace, con su individualismo, en el proceso que protagoniza. Se resiste a perecer del todo. Concibe, según señala González-Cruz, que la vida no termina en la tierra o en el mar, sino que se repite circularmente, creando un movimiento continuo en que vida y muerte y muerte y vida, etc., se suceden. Ahí se apoya la esperanza de no ser destruido, sospecha consoladora, especialmente cuando la fe en los hombres pierde consistencia. Y ello se trasluce en los libros últimos de Neruda: *Memorial de Isla Negra* y *Geografía infructuosa*. Es entonces cuando la carga autobiográfica se impondría, dejando ver una acentuación de la soledad, como le ocurrió a Vallejo, para estar en cierto modo de vuelta de las implicaciones políticas, aunque sin abandonarlas enteramente. Neruda no pudo ser fiel al realismo socialista ni a otras consignas estéticas. *Idealismo y realismo—dice el crítico—no son para él cosas opuestas, y así abraza un idealismo que contradice la filosofía materialista del partido al cual pertenecía. Aunque sabe que esto no es lo que debería ser, es sin embargo lo que él quiere: Os amo idealismo y realismo, / como agua*

volatilización del vector referencial objetivo:

*El viene sin una fila
con las piernas
en veces disueltas
fijarlo es un estremecimiento
Ideseembocado.*

La ruptura normativa es evidente. El poeta usa en el primer verso un sintagma prepositivo anómalo por referencia semántica al núcleo verbal. Lo mismo acontece en el tercero. Uno y otro, sin embargo, cumplen funciones expresivas desde el temblor convulsivo del último verso. La carencia del primero no es propiamente tal, pues nadie viene jamás en esa circunstancia, sino una atribución para señalar bien la soledad, bien la irregularidad del andar o la independencia del sujeto. El tercero incide todavía más en la no reglamentación y la imagen queda completa con el adjetivo final.

Tal proceder por desgaje semántico se acentúa hasta el extremo de la no significación: «A media falda de lunes / va al charol en punta / del viaje sin hermanas». Aparece, por tanto, un sobreplano significativo, una exigencia transreal por distanciamiento, el mundo de la creación. Era de esperar la epítesis surrealista, pero el poeta no se muestra ducho en este menes-

ter estilístico. Prefiere la determinación y el circunstancial en vez del adjetivo, al que sustituye por composición apositiva: violonchelo - excursionista, días-flanes, Alicia menta, patata macho. Pero cabe preguntarse si todos estos giros son verdaderamente necesarios y no falsillas del mundo que quieren transmitirnos. Lograr un ambiente inconexo mediante técnica surrealista creo que es tarea fácil y bastaría una sola tarde para llenar medio anaquel de alacena. Otro tanto quiero decir de la greguería. El invento ramoniano se pone de moda entre ciertos poetas. María Luz Escuín también prueba fortuna, aunque a mi parecer sus intentos quedan en gorgoritos de grifo acaramelado:

*Está lloviendo en traje de árbol
y los charcos rebotándose sue-
Inan a sonajero.*

Estos recursos obedecen a un deseo pluriforme y animista: llenar lo vacío, conformar lo disforme, dejar huellas donde no las hay. Los objetos son definidos por traslación visionaria y el geometrismo cubista se entrevera de notas líricas:

*Mi madre que va dejando
el hondo de los brazos
por las mesas
se ha bajado a los ojos
lo sé como el mercurio.*

Lo que mejor define a María Luz Escuín es la cabriola existencial, patente en el homenaje al Bosco. Esa libertad de construcción opera a modo de juego. Esto significa que la autora puede hacer y deshacer, pero los borradores no nos interesan.

En la emblemática descuello el mundo vegetativo. Se une a lo estático o cinético en señal de abandono. Anacolutos y síncopas, intencionados, pero mal cumplidos, nos dicen de esa urgencia interna.

En el tercer poema pone su técnica al servicio de un viejo tema poético, el canto del amado. Aquí revive el *Cantar* bíblico con atribuciones siglo veinte: sus manos están metidas en caricias de tobillo alto; «sus brazos entran en libre / y son terreno de manzanas».

Los poemas más limpios en cuanto a la ejecución me parecen «Tu tristeza me llega» y «Estoy como un bocado del otoño». En el primero resalta la aliteración y en el segundo el lenguaje expresivo de los cinco primeros versos, así como el paralelismo salmódico de los restantes. Para otros poemas, la mayoría, encontramos difícil justificación. *Extrasístole* podría quedar reducido a unas cuantas composiciones para publicar en revista.

ANTONIO DOMINGUEZ REY



OLGA ELENA MATTEI: *La gente*. Ministerio de Educación. Instituto Colombiano de Cultura. Colección Popular. Bogotá. 1974. 184 pp. Ø12x16,5Ø.

Todos los seres humanos sienten como poetas, pero llamamos poetas solamente a aquellos que saben expresarlo. La clave entonces reside en la Palabra.

Sedales corredizos amarran mis
!palabras.

El poeta es un dios, pero a diferencia de Dios que crea con facilidad omnipotente, el poeta debe luchar porque su palabra sea creadora; entonces sí será Palabra «Verbum», y no palabrería, estéril divertimento; entonces sí

y piedra / sois / partes del mundo / luz y raíz del árbol de la vida. Neruda afirma cuanto corresponde al individuo, y esto le lleva—escribe González-Cruz— a oscilar entre una poesía comprometida un poco a la fuerza y una poesía absolutamente lírica, subjetivísima. Al cabo, el terror de la muerte ha de apresarle, aunque espere, al hundirse, renacer de nuevo, superar la aniquilación.

Para César Vallejo, la muerte se personifica en un nombre de mujer—Tilia, por ejemplo—; está seguro de que el acabamiento humano no puede nada contra la obra poética, que así se ofrece como forma de vida. El poeta, al hacerse inmortal, se convierte en una especie de dios. El talento cristiano de Vallejo llega a identificarlo con Cristo y, por tanto, a mezclar diversas simbologías. En vez de llenar el poema de palabras, redondearlo, según acostumbrara a hacer Neruda, Vallejo lo enhuesa y lo somete a continuas rupturas lingüísticas, en acto de verdadera revolución. Pero entre ambos es posible hallar afinidades. Entiendo que el influjo de Quevedo alcanza a uno y a otro, y en él va el motivo obsesivo de la muerte. Esta, al ser expresada, participa de la tradición manriqueña: es el mar, pero no oceánico, sino el que rodea una isla, su antítesis.

González-Cruz interpreta también un aspecto muy singular de Vallejo: la frecuencia con que emplea números, sobre todo en *Trilce*. Siguiendo las deducciones de Coyné, aunque matizándolas, el crítico entiende que el 1 se refiere a la propia existencia del poeta, al yo, endiosado, que acaba por convertirse en 3 (la Trinidad). El juego de las cifras se presta, naturalmente, a otras conjeturas, muy al hilo de la intención expresionista y creacionista que está en la base de esas experiencias de vanguardia.

A Vallejo habría de llegarle asimismo la hora del compromiso humano y político. En

PABLO NERUDA
CESAR VALLEJO Y
FEDERICO GARCIA LORCA

MICROCOSMOS POÉTICOS



LUIS F. GONZÁLEZ-CRUZ

anaya las amencas

este punto de su trayectoria no encuentra justificaciones para la exaltación optimista, según vemos en el Neruda de la plenitud, sino que, desde el arranque de ese giro, afirma *la limitación del hombre y la falta de reciprocidad*. A su vez, lo colectivo no es sino el desdoble de lo individual. La misión del poeta no es cantar; su oficio consiste en tener una visión directa de las realidades, y de ello resulta una imagen sombría del mundo, animalística, si bien cabe ennoblecirla gracias a las emociones.

Unir al análisis de Neruda y Vallejo tan sugestiva y rigurosamente realizados, el del tema de la muerte en García Lorca, supone otro acierto del autor, por las correcciones hispánicas que da ocasión a fi-

jar. Dentro de un motivo tan lorquiano, González-Cruz distingue algunas variedades: *De profundis*, donde cien enamorados duermen para siempre bajo la tierra seca, constituye un hallazgo inventivo en el que un verdor de olivares cubriendo las tumbas de los amantes es señal de vida; *Cruz* insiste en la relación entre lo acabado y lo existente, porque para García Lorca la vida no sólo termina en la muerte, sino que ésta es comienzo, condición y término de la primera; *Suicidio* prueba cuánto hay de esfuerzo técnico en la poesía lorquiana, y *Asesinato vale por un quejido*, en son de copla, que revela la fragilidad humana.

A mí me ha interesado mucho siempre el hecho de que Lorca, en varios de sus poemas, se apoye en el dualismo Córdoba-muerte. Córdoba, tumba del amor, en *De profundis*; la muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba, en *Canción del jinete*; mientras Sevilla es para herir, Córdoba es para morir. Si en el caso segundo pudo influir acordarse de la torre de la Malmuerta con su leyenda trágica, me inclino a suponer que, en general, esa identificación lleva un substrato senequista, además de una ascendencia romántica: la de don Alvaro o la fuerza del sino.

Tres enormes poetas pasan, en ejemplos muy concretados, por el tamiz de un crítico cuidadoso, y a la hora en punto del género que ejercita. Los paralelismos saltan a la atención. Con estéticas diferentes, Neruda, Vallejo y García Lorca hacen del morir y el vivir sus coordenadas esenciales. Llegan a parecidas conclusiones. Sus microcosmos poéticos responden a una concepción muy de raíz española del sentimiento trágico, que trata de superarse por el amor, por el eterno retorno de la Naturaleza o por la fe cristiana.

Luis JIMENEZ MARTOS

será poeta; nada es más falso que un falso poeta, titiritero que juega a ser dios.

Esta agonía por la palabra adquiere en algunos poetas caracteres palpables, estéreos. El espectador de la poesía percibe la lucha, asiste al proceso por suprimir ese espacio que pudiera existir entre la Palabra y la criatura que genera.

¿Podremos refugiarnos estableciéndonos en la verdad de las palabras?

¡Qué curioso! Una vez hecha la criatura, el poeta busca refugiarse en ella, como si ofreciera más seguridad que el mundo circundante y nada extraño. El poeta la ha creado personalmente, sabe que existe; del mundo diferente no hay certeza, ¿será verdadero, será falso, será sólo apariencia?

Con sobrada clarividencia, pues, Olga Elena Mattei llama a los poetas, a los otros poetas, sus hermanos en La Palabra.

El libro que tenemos entre manos, y publicado por el Instituto Colombiano de la Cultura, mereció a su autora el segundo puesto en el concurso de poesía «Guillermo Valencia», en 1973. Otras obras suyas son: Silabas de arena, Pentafonía y un disco de la emisora HJCK (la exigente y valiosa emisora cultural colombiana) y que lleva por título La voz de Olga Elena Mattei. Entre

las obras inéditas destacamos: Poemas del asombro, Palabras como granos, Huellas en el agua, Caminos del mar, Latitudes interiores e Itinerarios en el tiempo. Este mes de noviembre la poetisa ha estado en España para recoger el premio internacional de poesía «Café Marfil», que gana el año pasado.

La lucha por la Palabra ha llevado a Olga Elena Mattei a un estadio de poesía descarnada, ascética, que aparece en bastantes páginas de *La gente*. La poetisa misma se pregunta en el prólogo sobre la validez de este despojamiento. «La gigantesca y luciente bisagra» que vio en el Museo de Arte Moderno de Amsterdam fue la respuesta a su interrogante.

Olga Elena debe mantener un equilibrio entre la frase coloquial, la de la calle, y la frase estrictamente poética. No siempre sale bien librada en este cometido. Varios poemas, ordenados linealmente como prosa, delatan lo que realmente son y el genio creador de la Palabra no se adivina en ellos. Como aquél que comienza:

Mi amiga Sutanita.

En cambio, otros, conservando el mismo «tono vulgar» de la conversación, alcanzan validez poética. Estamos frente a la poesía de la antipoesía. Como aquél que comienza:

Las galletas de soda pareadas se parten por cualquier parte menos por la parte perforada.

Rastreando un poco las pistas del universo poético de la artista, podemos distinguir cinco alientos: el social, el cósmico, el amoroso, el mecánico y el lírico-amoroso. El primero, el social, es poco afortunado; en muchos de los poemas de este tipo se advierte lo barato, lo tópico, lo prosaico. En cambio la dimensión cósmica alcanza en la poetisa una honda vibración genésica, mediante la cual se asiste al juego de las fuerzas trascendentes rectoras del universo físico-espiritual, llevadas de la mano por la Palabra que las sujeta y que al mismo tiempo se siente desbordada por la potencia embrionaria que las anima. Esta dimensión cósmica, estalla en el poema Pentafonía, cuyas cinco partes son un canto vibrante a la obra creadora del universo: el dios amansador de astros, los ácidos nucleicos responsables de la especificidad dentro de lo genérico, las fuerzas tibias de la tierra que madurarán los frutos...

La primera y última partes de Pentafonía han sido destacadas y con el nombre de Cosmofonía convertidas en una Cantata, que con música de Marc Carles y la ejecución de la Orquesta de Cá-

mara y Coros de la Radio Francesa bajo la dirección de André Girard, ha tenido su estreno mundial el 4 de diciembre de este año en el Auditorio de la Radio en París.

El aliento mecánico de Olga Elena Mattei convierte en poesía lo contable, lo mensurable, lo objetual; las ruedas, las bisagras, los tripodes y los conceptos matemáticos que en sí son hermanos secretos de la poesía pura.

Voy a fundar tu estancia en
mi mirada
para que lleves otra patria
en la mañana.
Para entonces
seremos
habitantes internos
del amor
y el ascenso.

Ese cálido acento, indirecto y más grávido de palabras, tan lejano al descarnamiento de otros poemas suyos, es el tratamiento que la poetisa da al amor. En este otro aliento, el quinto, que distingo como lírico-no amoroso, se encuentran quizá los mejores poemas de Elena Mattei. Aquella súplica de «Amiga, no te mueras», de Neruda, y ese recordatorio de despedida de «que tenemos que hablar de muchas cosas, compañero del alma compañero», de Hernández, son ahora en labios de la poetisa, el:

Tú que me decías
«mañana»

mañana bajo el sol
levantaremos
nuestras torres de dedos
en concreto,

del poema al amigo arquitecto
muerto; y que termina:

Y esta vez
espera, Elías,
amigo,
no te mueras,
de vida
todavía.

El poema a Edgar Negret; o el
himno al sol, o el himno al árbol:

Un árbol que yo misma
semebré
se vino abajo
bajo el cielo
de enero.

O las monjas que bajan a la
playa:

Todas las tardes bajan del
castillo
las cinco monjas.

Hay gotas que caen en la noche,
en la oscuridad del silencio; go-
tas que dividen a los hombres:

en tres bandos:
los que no lo notan,
los que lo notan y no les
limporta
y los que nos importa
tanto.

Es la poetisa que descubre que

el frío está envuelto de
nosotros.

y que a veces:

derrochamos la alegría
como si la imprimiéramos
en casa.

Cerrando el libro, los versos del
último poema nos quedan que-
mando.

No hubiera sido necesario
dar tanta explicación.
Bastaba hacer silencio.
El silencio es mejor.

Otra vez la lucha por la Pala-
bra; y el Silencio es Palabra.
También para nosotros no hubie-
ra sido necesario dar tanta expli-
cación. A los poetas no hay que
explicarlos; ellos se dicen solos.

AHG

JOSÉ UMAÑA BERNAL: *Itinerario de
fuga. Antología inconclusa.*
Instituto Colombiano de Cultu-
ra Hispánica. Editorial Kelly.
Bogotá, 1974. 348 págs. Ø12,5×
×21Ø.

Por los años 20, cuando arde Pa-
rís por los manifiestos surrealistas,
aparece en Colombia un movi-
miento literario de gran fuerza:
Los Nuevos. Los críticos e histo-
riadores de la literatura los colo-
can tras los posmodernistas (Ra-
fael Maya, Ricardo Nieto, Porfirio
Barbajacob) y antes de los pidra-
cielistas (Jorge Rojas, Eduardo
Carranza, Arturo Camacho Ra-
mírez). Dos revistas, una en Me-
dellín, *Panida*, fundada por León
de Greiff, y otra en Bogotá, *Los
Nuevos*, fundada por Jorge Za-
lamea y Alberto Lleras Camargo,
son la palestra de los nuevos poe-
tas. A esta generación, muy in-
fluenciada todavía por el moder-
nismo, pertenecen nombres como
Luis Vidales, Mario Carvajal,
Juan Lozano y Lozano y José
Umaña Bernal.

El Instituto Colombiano de Cul-
tura Hispánica publica, con el tí-
tulo de *Itinerario de fuga*, una

serie de poemas, tomados de los
diferentes libros de José Umaña
Bernal. La antología es ambicio-
sa. Incluye poemas de *El alba de
Oro* (1917-1920), *Poemas del Buen
Amor* (1920-1925), *Décimas de luz
y yelo* (1925), *Diario de Estorial*
(1948) y *Limite* (1960). Aparte de
los conocidos poemas *Cuando yo
digo Francia* (1942), *Nocturno del
Libertador* (1943) y *El caballero
de la mano al pecho* (1945).

José Umaña Bernal nace en
Tunja, Colombia, en 1899. Político
y diplomático de toda la vida,
hombre de altísima y variada
cultura, su poesía siempre ha
sido para élites.

Jorge Luis Borges afirma que
lo interesante de los poetas es
no tanto los poemas mismos
cuanto el camino interior que se
observa a través y a lo largo de
ellos. Aseveración con la que se
puede estar más o menos en des-
acuerdo. No obstante viene muy
al caso ahora que tenemos entre
manos una antología que abarca
cuarenta años de la producción
de un poeta. Y nadie mejor que
Rafael Maya, que lo conoce bien
y no oculta su personal admira-
ción, para que nos descubra esta

FÉLIX GRANDE: *Años*. «Alfar», colec-
ción de poesía. Editora Nacional. Ma-
drid, 1975. 272 págs. Ø11,5×18,5Ø.

No cabe duda de que la voz de Félix
Grande es una de las más peculiares
de la lírica española actual. En *Años*
nos ofrece una vital antología de todo
su mundo creador en el campo de la
poesía; se incluye una selección de
sus cinco libros publicados (*Taranto*,
Las piedras, *Música amenazada*, *Blan-
co spirituals* y *Puedo escribir los ver-
sos más tristes esta noche*), así como
otros dos inéditos (*Cuaderno de Lovai-
na* y *Años*), también agrupa esta an-
tología cuatro textos en prosa, bajo el
epígrafe *Elogio del poeta*, estudios que
están inmersos en tres obras ensayís-
ticas de Félix Grande: *Occidente, fic-
ciones, yo*—los apartados dedicados a
Juan Alcaide y Antonio Machado—,
*Apuntes sobre poesía española de pos-
guerra*—el que trata sobre Carlos Ed-
mundo de Ory—y *Mi música es para
esta gente*—el que vierte a la mem-
oria de Pablo Neruda.

Considero que Félix Grande, nacido
en Mérida (1937) y manchego de To-
meloso en el corazón, es un poeta que
ha intentado ponerse a la altura de los
tiempos que vivimos. En este libro se
contempla, a pesar de su carácter flo-
rilegic, una uniformidad poco común,
pero no una uniformidad entendida al
modo *standard*, sino como sistemática
actitud exploradora.

Me ha llamado poderosamente la
atención una frase de Rafael Conte en
el prólogo del libro: «No existe la ob-
jetividad; sólo existen los escritores
que proclaman su subjetivismo y aque-
llos que la disimulan.» La verdad es
que no está a la deriva, que se encuen-
tra impresa porque tiene un sentido. El
postulado de Conte no es gratuito en el
libro de Félix Grande, ya que, dentro
de esa categórica afirmación, el poeta
se esmera en hacer eco de la realidad
palpable—ahogándose en la experien-
cia de los hechos—. Es, por así decir,
una poesía objetiva en el enmarque
sui generis de la creación artística.

Un poema del *Cuaderno de Lovaina*
finaliza: «En este poema hay carroña



y angustia.» Yo me pregunto, ¿en qué
composición de Félix Grande no se
aprecia una irónica aflicción? Desde
que escribiera su primer libro, *Taranto*
(1961), hasta el último de sus poe-
marios se respira un cierto aire de con-
goja y amargura, de crítica del senti-
miento—no «sentimental»—, que hacen
del conjunto una afinidad entrañable
que a todos nos es común.

Recordemos:

...y al fin comprendo, y me levanto,
y me voy al retrete a sollozar en honor
de mi destino.

(De *Tarantos*.)

Lamia y lamia aquella música de los
lastros,
de la tierra y los siglos, de su barrio y
su vida
de su alcoba y su adiós. Se moría
llamando
la música que sobre su calavera
goteaba.

(De *Música amenazada*.)

dan ganas de matarse y de llorar al
borde del suicidio,
ganas de ser un muerto que llora
todavía...
(De *Blanco spirituals*.)

Estoy solo en el bosque
sin otra compañía que la horda.
(De *Puedo escribir los versos más
tristes esta noche*.)

Después de todo este caos manifies-
to, el poeta se permite jugar sardóni-
camente al optimismo:

Pero caeré diciendo
que la vida es buena:

La quiero para siempre
con muchísimo amor.
(De *Años*.)

He de confesar que a mí, particular-
mente, el libro que más me impresiona
es *Blanco spirituals*, pero reconozco que
Cuaderno de Lovaina (por lo que se
puede atisbar en esta selección) puede
ser un libro decisivo en la bibliografía
del autor—si lo llega a concluir—. El
grupo de poemas que da título a la an-
tología son quince composiciones escri-
tas a lo largo de quince años (desde
1960), lógicamente se ven imprecisiones,
ya que no tuvieron una idea primigenia
de cuajar en libro, no obstante el
tono general es muy digno.

A veces da la impresión de que la
palabra de Félix Grande, a más de épi-
ca, resulta un tanto prosaica. Conociendo
su trayectoria, el lector se da cuenta
a primera vista que este pretendido
«prosaísmo» es intencionado—un modo
de ruptura de la armonía y la entona-
ción como postura reaccionaria a la
descabellada disposición del tiempo pre-
sente—.

A Félix Grande no hay que descu-
brirlo, su poesía nos le ha mostrado,
desde un principio, con una personali-
dad que nadie puede discutir.

La colección «Alfar», que dirige el
poeta Diego Jesús Jiménez, a poco
tiempo de su nacimiento cuenta ya en
su índice bibliográfico con muy impor-
tantes obras. El libro de Félix Grande
es un fiel exponente.

VICENTE PRESA



en virtud de la larga trayectoria de poesía del país. No obstante, y aun así, José Umaña Bernal puede catalogarse («catalogar», palabra terrible) como poeta para privilegiados.

En el mismo prólogo de esta antología Rafael Maya analiza otros itinerarios de Umaña Bernal a través de *Décimas de luz y yelo* y del *Diario de Estoril*. Y es Eduardo Caballero Calderón, el novelista de *El buen salvaje*, el que prologa el *Nocturno del Libertador*, comparándolo someramente con los igualmente célebres cantos a Bolívar de Miguel Antonio Caro y José Asunción Silva.

Habla Maya de la unidad fundamental del mundo poético de Umaña Bernal: el amor, la mujer, el tema erótico. Y leyendo los poemas vemos la presencia eterna del mar «que no sabe de naufragos»; de la rosa, «estrella ausente de otro cielo perdido»; del otoño, «dulce amigo de las cosas»; del viento «que huye solo sin saber hacia dónde»; de la muerte, de Doña Muerte:

Ceñido el talle en el azul
Inoctrorno

la fina mano inerte,
silencioso el coturno,
la ojera en flor vencida.

Itinerario de fuga, antología para trajinar despacio, avanzando de la mano de un poeta, diplomático y político, perteneciente a una familia de intelectuales y humanistas; antología de un poeta que no entrega sus secretos a todos y que define así su vivencia: «la poesía, recinto almenado en los hoscos inviernos». El prólogo de Rafael Maya y el estudio de Caballero Calderón son dos alicientes más para participar con Umaña Bernal en sus *Itinerarios de fuga*.

AHG

NARRATIVA

evolución, este *Itinerario de fuga* poético. «En los mil y un caminos del mundo, que trajiné solitario y libre, cerré este círculo de violencia espiritual, de orgullo casi ascético, de aislamiento continuo y perdurable, para trazar mi línea de evasión, fuera de la órbita cotidiana.» Son palabras de Umaña Bernal suficientemente claras para entender su línea poética y para entender cómo entiende él el universo de la poesía.

Distingue Rafael Maya tres fases en Umaña Bernal, tres itinerarios. El primero es el de «los sonetos galantes; el poeta cortesano y galante de flor en el ojal y guantes de crema. Es todo el dandismo finisecular y que halla en nuestro poeta las mejores condiciones de alojamiento para agonizar al fin suntuosamente».

Esto que Rafael Maya llama «dandismo» yo lo llamaría simplemente divertimento esteticista; con una explicación: para el poeta aquello no era divertimento (como sí parece serlo para el lector de la poesía), sino su forma poética en aquella época.

Los poemas, los sonetos de este primer itinerario tienen la belleza plástica del alabastro frío. Pienso que Rafael Maya quiso decir lo mismo y no pudo hallar mejor forma para salir del paso que escribir: «En ese tiempo los sonetos de Umaña Bernal eran el colmo de la perfección artística. No han dejado de ser perfectos y hermosos, pero el poeta mismo se encargó de superarlos con formas más universales y humanas de inspiración.» Está claro. ¿Está claro? El segundo período es el de las poesías «modernistas» de Umaña Bernal. Habla Maya de los viajes del poeta y de ese «cosmopolitismo exótico que se mezcla a su experiencia de hombre nuevo». Y la tercera etapa es la de los romances en que el poeta «regresa a la emoción pura». El *Romance de la Mal Casada* representa en mi sentir un acercamiento del culto y elitista poeta al alma popular. Es éste un romance de tremenda fuerza y de belleza sobria:

*Señora la mal casada,
clavel en tallo de hastío.
Perfil de luna inclinado
hacia horizontes de olvido.*

Esto de poeta de élites y poeta popular, fácil de entender en teoría y harto conflictivo de aplicar en la práctica, merece una aclaración. En Colombia, tierra por excelencia de poetas, un poeta que en otro lugar sería de élites, puede perfectamente ser popular

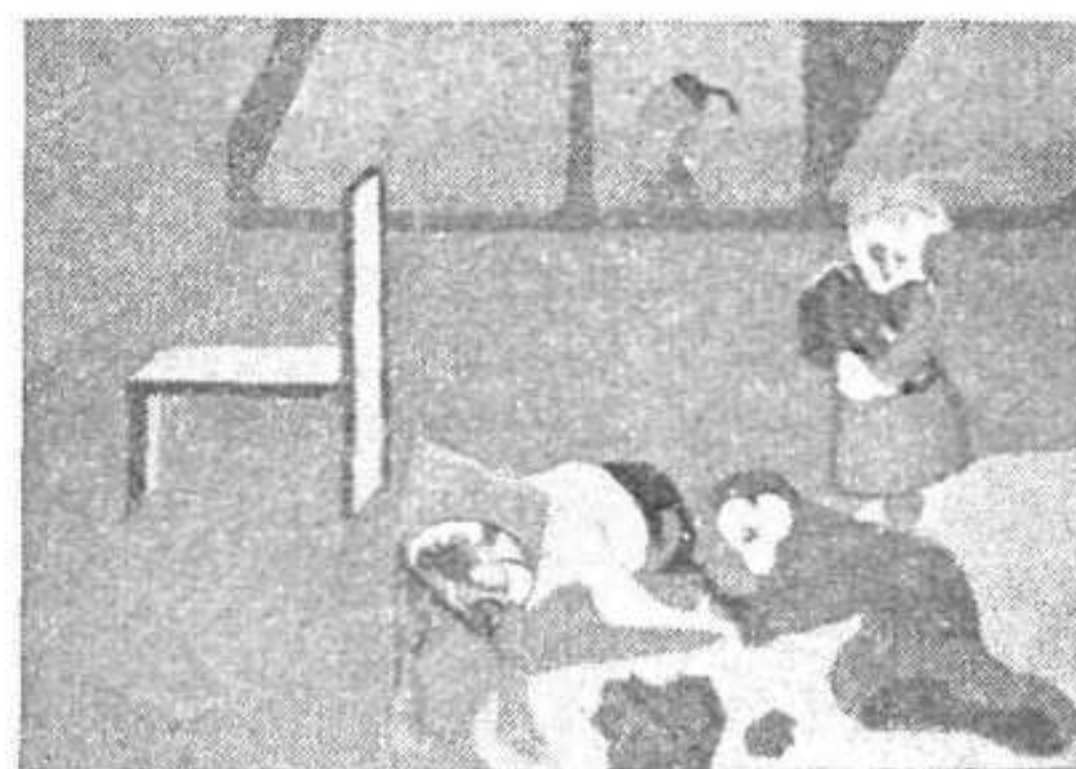
JEAN GENET: *El balcón, Severa vigilancia, Las sirvientas*. Biblioteca clásica y contemporánea Losada. Buenos Aires, 1975, segunda edición. 180 páginas. Ø 11,5 x 18,5 Ø.

Saint Genet, como lo llama Sartre, no hace literatura «maldita» como reacción contra un «orden burgués» que le molesta. Su pasado de delincuente le impide elegir sus circunstancias. Desde el momento que es una víctima de la represión social, de sus propios demonios interiores, tiene algo de «mártir». Saint Genet, como mediante y mártir, titula Sartre una obra suya, dedicada a esclarecer el universo moral y novelesco del autor, con la cual la Editorial Gallimard inicia la publicación de las obras completas de Jean Genet. Fue también Sartre quien, junto a otros escritores, emprende una campaña dedicada a rescatarlo de la cárcel.

Los resultados le han dado la razón. Genet no ha triunfado —como «Papillon», por poner un ejemplo— gracias a un «boom» publicitario reconstruido sobre sus delitos. Había madera de escritor. La experiencia vivida sólo ha contribuido a enriquecer sus temas, a darle un conocimiento profundo del lado oscuro de la conciencia humana, a forjar su personalidad de marginado, a enraizarlo en una inmoralidad que no es —a su juicio— sino una forma de moralidad renovadora. Si bien en un principio fue su vida desdichada la que mereció mayor atención —la gente leía más las crónicas periodísticas donde se consignaban sus delitos que sus obras, difundidas clandestinamente en la posguerra— a partir de 1950, fecha en que decide abandonar la literatura, comienza a ser leído a través de la Editorial Gallimard.

A partir de esta fecha se dedica a escribir teatro y es en este campo donde encuentra su propio destino de creador. Las limitaciones que el respeto a las convenciones del espectáculo impone a la crudeza de su imaginación ha contribuido a modelar su estilo. Confluyen en él ramificaciones del existencialismo y del teatro del absurdo y de la crueldad.

Dice de él Guillermo de Torre que rebasa lo patológico de Sade. Nada más contrario a la realidad. Sade, estilista mediocre, destaca únicamente por lo torturado y calenturiento de su imaginación. En la obra de Genet, en cambio, se dan todos los ingredientes del buen teatro —pasión, calor humano, veracidad, adversidad, tragedia, etc.— perfectamente dosifica-



dos. ¿Qué decir de un autor que no tiene el más mínimo pudor en confesarnos sus propios defectos, que se hiergue como baluarte contra el hipócrita que no lleva hasta las últimas consecuencias el desarrollo de su papel, que ha superado todas las formas de individualismo y egocentrismo, que se niega a que su obra tenga trascendencia por el nombre del autor en vez de por su contenido, que da su apoyo moral al movimiento negro...? «El artista, o el poeta —escribe— no tiene por función hallar la solución práctica de los problemas del mal.» Y más adelante: «Algunos poetas de nuestros días se entregan a una operación muy curiosa: cantar al pueblo, a la libertad, a la revolución, que por ser cantados se ven arrojados y clavados en un firmamento abstracto, donde figuran, derrotados y desinflados, en constelaciones deformes. Desencarnados, se vuelven intocables. ¿Cómo acercárseles, amarlos, vivirlos, si se los ha enviado tan extraordinariamente lejos?» «Nuestros poetas —finaliza— matan lo que querían hacer vivir.»

En las tres obras contenidas en el presente volumen los personajes se caracterizan por la desrealización como personas. *El balcón* lo ocupa un prostíbulo donde se vende la ilusión de una personalidad deseada que acaba apoderándose de los clientes. En *Severa vigilancia*, un preso busca una expiación semejante al delito que anhela cometer o, más bien, un delito que tenga parangón con la pena impuesta. *Las sirvientas*, estrenada en España con el título más correcto de *Las criadas*, representa su mejor obra. Los personajes —dos criadas españolas— son absolutamente lúcidos. «Sabes que nos abandonan los objetos» —dice Clara, dando muestras de una clara conciencia de su situación. El odio a su señora —cuyo papel una usurpa para torturarse mejor— las lleva a matarse entre ellas, como un intento de encarnar su destino de clase, de llevar hasta el final su humillación para destruirla.

AVELINO LUENGO VICENTE

RAMIRO PINILLA: *¡Recuerda, Oh, Recuerda!* Ediciones del Centro. Madrid, 1975. 194 págs. Ø14 x 21 Ø.

Hay novelistas de voz poderosa y compacta, quizá algo ruda en ocasiones, pero en todo momento llena de vigor y de solidez, a quienes el acto de crear conduce irremediabilmente por tonos épicos y asta tumultuosos, mediante generalizaciones de cierta grandilocuencia, aunque, repito, indudable brillantez, y donde todos los elementos de la narración (estilo, argumento, personajes, estructura) se ponen ciegamente al servicio de una idea atractiva, distorsionada y, en definitiva, romántica. La épica de los viejos libros de caballería es sustituida por otra mucho más distanciada y que roza continuamente lo simbólico, cuando no entra de lleno en el terreno, siempre agradecido, de lo mítico y lo legendario. Surge entonces la novela extravertida hasta la exaltación, la narración de tintes alucinados, habitada por criaturas cuyos actos transmiten una desproporcionada grandeza. La auténtica fantasía no tiene demasiado que ver en todo eso. Se trata, más bien, de un hábil y, sobre todo, entusiasta, tremendamente apasionado ejercicio de corrupción deslumbrante de la realidad, glorificación de esa realidad mediante el subrayado tenaz y barroco de las líneas y los espacios del dibujo base. La realidad, entonces, pierde sus proporciones iniciales y se acomoda a un equilibrio nuevo y autónomo, «colosalista» por decirlo de alguna manera. En los mejores casos, la creación consigue una coherencia sin fisuras, sin lastres o vestigios delatadores de su antiguo estado. Con frecuencia, sin embargo, persisten viejos elementos de la realidad anterior a la transfiguración. Muchas veces, incluso es imposible evitarlos sin que la nueva creación literaria pierda significado. De la sabiduría en el ayuntamiento de todos los elementos, en las dimensiones exactas en que se utilizan, dependerá el valor estético de la obra. El valor moral se rige por normas propias y ajenas al arte.

En este sentido, se podría señalar algún ejemplo perfectamente ilustre y concienzudamente alabado. El tema depara una larga e iconoclasta conversación. Por su parte, Ramiro Pinilla dispone en su bibliografía de al menos una novela muy adecuada a lo que se acaba de decir: Seno. Ahora, en los cuentos que

EL DESPEGUE DEL REALISMO, VIA CARMEN MARTIN GAITE

En la evolución de la narrativa de los años sesenta, Luis Martín Santos se lleva la gloria de haber promovido con *Tiempo de silencio* la vuelta de tuerca del realismo adocenado y proletario. Lo demás, es silencio. Y polémica. La escritora Carmen Martín Gaité, que ha empleado sus extraordinarias dotes intelectuales en la investigación, con episodios olvidados de su vocación primera, ante la manifiesta desatención del ambiente, no ha tenido otro remedio que recabar un poco de justicia en esa hora estelar de la reactivación narrativa en nuestro país. Y lo ha hecho citando concretamente su novela *Ritmo lento*, finalista del premio «Seix Barral» de novela en 1962, nada menos el año que ganó Mario Vargas Llosas con *La ciudad y los perros*. Tarde, muy tarde vuelven las aguas a su cauce. El hecho circunstancial, pero hermoso, de que *Destino* (1) reedita ahora con todos los honores la gran novela de Carmen Martín Gaité, exige proyectar el libro a una luz más amplia para que aparezcan nítidamente sus valores, dignos de ser totalmente considerados y reconocidos.

Yo no exigiría una relectura de *Ritmo lento*, estrictamente hablando. Es una novela viva, vigente, que remite por sí sola, sin ayuda de ninguna clase de promoción, a valores autónomos e insoslayables. Aun cuando su filiación esté clara respecto del año en que fue escrita: 1960, tiempo de riguroso objetivismo y de inquietud social, podemos y podemos y debemos ofrecer al menos un *modi res considerandi* como quería Ortega y Gasset, las posibles maneras nuevas de mirar las cosas. *Ritmo lento* fue realmente bien acogida por la crítica, de singladura feliz por los juicios de los especialistas, a quienes únicamente cabe hacerles una acusación que la autora indirectamente reconoce. Unos y

(1) Carmen Martín Gaité *Ritmo lento*, Ancora y Delfín, Destino, Barcelona, 1975, 300 págs.

otros no acertaron en darle toda la perspectiva. Junto a las excelencias internas de *Ritmo lento* que pueden fijarse en su instinto histórico y social, en su lucidez para develar la antropología de su época y el dramático sentido de la existencia que proclamaba, hoy pueden añadirse otras no percibidas en toda su intensidad.

Ensayista tan agudo como Gonzalo Sobejano ha señalado el ejemplar papel de Carmen Martín Gaité en la evolución de la novela social (en su caso, de la colectividad hacia la persona). Pero habría que insistir en la increíble propuesta de *Ritmo lento* identificable a poco que mirase a Europa, de que con ella algo estaba cambiando en nuestro contexto literario. Aparte de sus valores intrínsecos, puramente existenciales y como soporte de los valores sociales, sobre lo que Carmen Martín Gaité aporta datos irreversibles, esta gran novela encarnaba la versión española de la filosofía del tiempo. En primer lugar, la incomunicación traída por atenuación del existencialismo europeo y, en segundo, el desnortado signo de la sociedad española incoherente y contradictoria. La crítica del momento destacó las zonas del libro impregnadas de sociologismo, los matices de la inadecuación social del protagonista. No supo o no quiso matizar más detalladamente otros extremos. *Ritmo lento* suponía una fulgurante reactivación de nuestros modos novelísticos en cuanto germinaba en tres niveles: las relaciones afectivas de los personajes (con ese atrayente dúo padre e hijo, sin duda ignorado por todos); los problemas de convivencia social (en unos estratos determinados) y la peripecia vital del hombre (reabsorbido por la circunstancia social en su destino concreto, pero también plena conciencia de esas circunstancias) comunicaba orteguiamente al universo.

No podría decirse a la ligera que Carmen Martín Gaité derivó de un rea-

lismo craso a un subjetivismo personal, porque no es cierto. Esta novela sigue siendo objetiva en su equilibrada contemplación de los elementos humanos, psicológicos, íntimos. Pero no así en el ámbito en que los relaciona, de alcance social y aun político. Se despegan de un burdo testimonio para fraguar en un *elan* histórico, de raíces más profundas. Para la mayoría de los lectores esta historia de David Fuente es la historia de un loco de atar. Y su conducta es a veces incoherente e inexplicable. Incluso se admite como legítima la constante pasividad e insatisfacción que exhibe, pero no se entiende con facilidad la razón última de su descontento, pues ni su extracción familiar, ni mucho menos su filosofía particular, parecen originar tal tragedia. Imprescindible de todo punto es reordenar la lectura del libro como parece deseárselo la misma autora al suprimir—como ha hecho en la segunda edición y siguientes—el epílogo, donde David Fuente, ya en el ejercicio alienante de su patología, acuchilla el cadáver de su padre. *Ritmo lento* recupera así su máxima lucidez, al despegarse de una anécdota con demasiado vértigo, y alcanza su verdadera dimensión metahistórica.

David Fuente es uno de los héroes más calificados de la narrativa española de la posguerra que no está sólo en el contexto de nuestro tiempo. El padece esa diárritmia entre la fidelidad a su conciencia y el tirón de una sociedad que pretende absorberlo en una tracción sin matices. Su vida a contrapeo de los usos, costumbres, ritos y mitos del contorno es lo que justifica su desenganche social, el «ritmo lento» que lo desajusta de las coordenadas usuales. Mientras él avanza sobre pasos totalmente conscientes y propios, la sociedad en torno engloba demasiadas generalizaciones. Coincide en la novela española con muchos individuos como él,

componen este libro, insiste en ese camino. Según nota editorial, el autor, en estas narraciones, se aproxima al mundo vasco tras mucho tiempo de estar poniéndole cerco. «Es la primera noticia que nos ofrece sobre una voluminosa novela —o relato o gran cuento— que tiene entre manos y de la que estas cinco narraciones pueden tomarse como ramificaciones o informes complementarios de hechos y personajes». Puede que la novela prometida sea El salto, que se adelantó en edición a sus predecesores. Puede que se trate de otra obra monumental, todavía en gestación. Los cuentos de este libro apenas acusan, formalmente, su condición de «apuntes», diseño inicial y apenas desenvuelto. En todo caso, el mundo vasco no sólo aparece sitiado, sino violentado, víctima de su proyección en pantalla gigante y sometido a un proceso singular de «retoque», donde se aprovecha con evidente sabiduría la descomposición brutal de lo retratado. Se resaltan los cimientos míticos de Vasconia y se ilustran con argumentos ceñidos a un sentido estrictamente convencional de lo «histórico». El resultado es interesante, brillante a veces y, desde luego, artifi-

cial. Se acusa cierta falta de adaptación entre los distintos elementos utilizados, aunque el conjunto es vigoroso y atractivo. Desde la desnudez del cuento inicial, de carácter poemático-informativo, emparentado con ciertos pasajes de la literatura religiosa primitiva, a la arriesgada complejidad de ¡Recuerda, oh, recuerda!, el mundo vasco se acentúa, se crispa a veces, en torno a realidades como la muerte, la religión, el amor y la guerra, para concluir con una breve y algo rígida parábola futurista en clave entre irónica y elegiaca. Nombre, El viaje, El pez, ¡Recuerda, oh, recuerda! y El megatafio son narraciones personales, consistentes, acaso algo contradictorias en su misma estructura, pero demostrativas de un talento literario de incuestionable seriedad.

EDUARDO MENDICUTTI

RODERICK THORP: Odiarás a tus padres como a ti mismo. Colección Nueva Fontana. Ediciones Martínez Roca, S. A. Barcelona, 1975. 535 págs. Ø14×20,5Ø.

«Los pájaros —escribe Black Elk— construyen sus nidos en círculo

porque su religión es la misma que la nuestra.» Y de esta concepción circular del acontecer histórico deduce que «cuando vivíamos bajo la influencia del círculo, como debía ser, los muchachos eran hombres a los doce o trece años. Ahora les lleva mucho más tiempo madurar». Desarrollando esta idea central, Roderick Thorp escribe una voluminosa novela, cuyo título original, *The circle of love*, evidentemente tiene menos reclamo comercial que su adaptación por libre en castellano, pero nos da, en cambio, una idea más justa del contenido. En las páginas finales el autor nos aclara su tesis. Cathy, una de las jóvenes protagonistas, le reprocha a una de las típicas madres norteamericanas: «¿Por qué tienen tanto miedo de afrontar los problemas que ustedes mismos han creado? Me refiero a todo. Nosotros somos sus hijos. Quizá permiten que ocurran estas cosas porque tienen vergüenza..., porque temen que seamos la prueba de lo que ustedes son. ¡Por eso nos odian!»

En tanto en cuanto los personajes son una mera encarnación de la podredumbre social, los ciclos generacionales se cumplen

con las mismas necesidades alienadoras. Lo que cambia es el curso—se agudiza—de evasión. A la falta de autenticidad de los mayores, a esa especie de aturdimiento de superficie, sucede un escapismo más profundo, el consumo de drogas, la falta de valores puestos en entredicho por la juventud.

Highland Park es una comunidad feliz típicamente norteamericana. La vida en ella —o, mejor dicho, la novela— se desarrolla de forma bloqueada, sin estridencias. Los problemas permanecen latentes, gravitan sobre el lector hasta que la muerte de un adolescente ocasionada en circunstancias dudosas por un policía inexperto, rompe ese falso equilibrio encubridor. A partir de este momento asistimos, no sin sorpresa, al proceso mediante el cual los personajes siguen volviendo, aunque de una manera más complicada, la espalda a la realidad. La cobardía es una especie de don de la gente mediocre. Unos porque no pueden y otros porque no se atreven a romper con la dialéctica de su situación personal, acaban en el mismo laberinto: los jóvenes, en un callejón sin salida; los adultos, en un refugio,

desde el Joven Poeta de *La hoja de parra*, de Jesús López Pacheco, al pintor sevillano de *La pérdida del centro*, de M. García Viñó, entre otros muchos, que en soledad radical y en un silencio turbador levantan una imagen del hombre de hoy en búsqueda continua de su propia identidad. Este David Fuente anda a la «búsqueda de interlocutor» y prefigura toda esa teoría estética que la autora ha dado por buena. Y así una de sus mejores obsesiones humanas es la de comunicarse, a pesar de su aparente solipsismo, con el mundo. Con su padre, los amigos Bernardo o su cuñado Julio, don Isaías, el maestro de Soria, la prima Magda o el pastor Gumersindo, aunque sin entorpecer en absoluto el crecimiento de su propio silencio, de su propia personalidad. Posiblemente la patología del protagonista de *Ritmo lento* rompe todo discurso más o menos convencional, pero David habla y dialoga con todos a través de una observación exacerbada, de una receptividad por hipersensible, simbólica y metafísica.

Carmen Martín Gaité planta casi todos sus personajes como auténticos reactivos en medio de las circunstancias familiares y sociales. Pablo Klein llega a la ciudad provinciana (previsiblemente Salamanca) en *Entre visillos*, al igual que Germán llega, en *Retahilas*, una noche de agosto al pazo de Louredo (en Galicia) para asistir a los últimos momentos de su abuela, sin otro móvil aparente (o real) que el de comunicarse con los demás y conocerse a sí mismo. En *Ritmo lento* queda más reasumido por David Fuente—aunque más lúcida también—este anhelo subconsciente de comunicación e identidad, a través de la palabra o del lenguaje. Por supuesto, el fluido de conciencia de Pablo Klein no es otra cosa que una huida e inconstancia diluida en la grisura de una ciudad monótona y asfixiante, aunque pasea delante de Julia, Isabel, Rosa, Alicia o Josefina con una displicencia que es rigurosa expresión de su *spleen* existencial. Y lo que en *Retahilas* se logra a nivel del mismo lenguaje, el «desesperante hablar al aire» de Eulalia y Germán, corre a cargo, en *Ritmo lento*, de un aguzado mo-



nólogo a lo largo de toda la novela, expiatorio del propio protagonista. En las tres ocasiones, sin embargo, el itinerario es siempre el proceso de la soledad y de la incomunicación entre los seres.

Carmen Martín Gaité rehúye por eso de formalizar espectacularmente las rebeldías de sus personajes, expresándolas de una manera directa, pues intenta siempre establecer un ámbito de mayor entidad, de connotaciones generacionales e históricas. La técnica de *Ritmo lento* prescinde de todo hilo argumental que no sea la experiencia del protagonista, sin apenas anécdotas. Los hechos que podrían prestarse a sacar partido en este aspecto—las relaciones doctor Fuente-Jacqueline, tío Alejandro-Susana, David-Gabriela, etc.—están únicamente apuntados. Carmen Martín Gaité hace avanzar la novela en progresión inversa a la misma acción. Y David Fuente ofrece los accidentes de su vida y de su filosofía antes que la sustancia (su concepto de la existencia, su propia filosofía). Técnica magistral mediante la cual los personajes sirven de piedra de toque del personaje principal, cuyas reacciones contribuyen a desvelar y enriquecer en una suprema lucidez alienante. El padre, la esposa Emilia, la abuela Trinidad, la hermana Aurora, el amigo Bernardo, don Jaime, el tío Alejandro, Gabriela, Lucía y Jacqueline tienen todo el vigor que

les confiere la poderosa observación del protagonista.

Ritmo lento cuenta con una estructura redonda. Se abre con un primer capítulo enormemente sugestivo, que, en breves trazos, encierra la vida de David Fuente. Y ya allí se esbozan con inimitable precisión dos almas en desconsuelo, en absoluta menesterosidad de comprensión. Es el mérito de la gestión psicológica de la autora, de su maestría para la composición, de su fascinación hipnótica para el clima ambiental de sus criaturas. Tan es así que la novela podría seguir otros derroteros, porque todos sus personajes saben a verdad, y todos sus caminos llevan a alguna parte. Algunos de los primeros capítulos resultan algo discursivos en cuanto que no llegan nítidamente al lector—por ejemplo, «Carta de Lucía»—e incluso sobreabundan en otros—«La abuela Trinidad»—las minucias levemente retardadoras de una acción ya de por sí lenta y gravitatoria. Son zonas observadas quizá con pupila demasiado minuciosa y—¿podremos decirlo?—femenina, en donde Carmen Martín Gaité traiciona apenas la psicología de su héroe. Naturalmente cuando David Fuente es dueño de su capacidad dialéctica y de la plenitud de su espectro psicológico, la novela alcanza toda su altura.

El dominio de la autora es total, lo mismo en la estructura de los capítulos que en la textura de los monólogos. Hay en cualquier caso un tono asepiado, como en virado, de los grandes fantasmas de este libro—el doctor Fuente, sobre todo—, que concitan desde su «agujero» y desde el fondo de su hondura una patética adhesión emotiva. Carmen Martín Gaité ama a sus personajes. Y no los juzga. Quizá porque un viento de fatalidad, un horizonte existencial los contiene. Y así lo que en *Entre visillos* era una literal angustia de espacio vital o en *Retahilas* la explosión de un silencio subterráneo, en *Ritmo lento* es lisa y llanamente la imposibilidad de realizar la vida en un horizonte temporal e histórico, que determina las opciones del triunfo o del fracaso.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ

aunque traumatizado, cada vez más patológico.

No le faltan ingredientes a Roderick Thorp para construir otro *bestseller* como *El Detective*. El estilo es bueno dentro de su estructura lineal, aunque encontremos frases, debidas quizá a un defecto de traducción, como la siguiente: «Los cohetes serían disparados e iluminarían brevemente, en insistente conmoción, la vida por la que luchamos interiormente con tan poca convicción.» Casi, casi, un cuarteto dentro de la novela. Los pasajes en que describe actitudes eróticas adquieren a veces lirismo impresionante. Todas las lacras—esposas infieles y padres borrachos, policías sádicos y corrompidos, educadores desfasados, políticos oportunistas, adolescentes drogadictos, jovencitas que practican la promiscuidad—están descritas con crudeza crítica por el autor. La novela está escrita con gran finura psicológica. Los personajes son conscientes de que manipulan con las situaciones, con las personalidades de los demás. Se trata de una obra realista, escrita por un adulto con mentalidad de adulto. Los adolescentes no

confrontan su mundo como una alternativa al de los padres, a lo sumo los acusan de ser creadores de esta contradicción. De aquí que la actitud del autor, por muy bien intencionada que sea, nos resulte demasiado paternalista.

AVELINO LUENGO VICENTE

FRANCISCO GARCÍA MARQUINA: *Nacimiento y mocedad del río Ungría*. Institución de Cultura «Marqués de Santillana». Diputación Provincial. Guadalajara, 1975. 125 pp. Ø17,5x23,5Ø.

Francisco García Marquina es poeta de probada valía. Obras cantan. Ahora se adentra por los caminos de la prosa—libro caminero es el suyo—y lo hace con guapeza, con buena prosa y buenas maneras. Sigue el poeta el curso del río Ungría por sendas alcarreñas. «Je suis un grand chemin qui marche», escribió Bouchor. Al Ungría le sobra el adjetivo: sin que por ello pierda su empaque. «Este río—nota el viajero—con un nombre extraño, centroeuropeo, que brota de un

golpe, mueve molinos, cria truchas, pasa por lugares hermosos y no se estudia en las escuelas.»



El aquí no lo estudia tampoco: lo vive, lo anda. Los pueblos de su itinerario son Torija, Fuentes, Valdesaz, Caspueñas, Atanzón... Y una serie de molinos que llevan estos mismos nombres y, además, de Trijueque, de Valdeavellano. Tierras de la Alcarria. «Decir alcarria es confesar la pie-

dra», apunta (y se le escapa un endecasílabo). Y añade: «Esto es la Alcarria: una meseta antigua con una costra caliza y grandes arrugas fluviales.» Se impone el recuerdo y aún la huella de Cela. García Marquina lo acepta. Complacido. Y opina que su libro puede oler a Cela «especialmente en dos cosas: su amor a lo concreto y el elemento sorprendente ("ruptura del sistema")», pero se separa de él en otras dos: «el tratamiento psicológico y la dosis de naturaleza». Esto a un lado, la presencia de Cela es plena: porque *Nacimiento y mocedad del río Ungría* ha obtenido el premio de narración que lleva el nombre del pugnaz gallego y que convoca la Diputación Provincial de Guadalajara y porque suyo es el prólogo que lo abre y en el que se lee: «En el libro de Francisco García Marquina concurren muchos materiales, todos idóneos, y otras tantas actitudes, todas eficaces y vivificadoras: la poesía, la sabiduría, la geografía, la historia, el cachondeo, la estadística, la sociología... y el peculiar enfrentamiento de nuestro hombre con cada uno de estos ingredientes literaria y afortuna-

damente manejados.» Buen resumen.

Cuando el viajero llega al Molino de Valdeavellano, abandonado en mitad de una campiña solitaria y frondosa, confiesa que era necesario alcanzar este punto para hallar a su andadura su justificación más alta: «el encuentro contigo mismo, con ese desconocido a través de cuyos ojos estás condenado a ver siempre el paisaje». Pero se había tropezado (nos lo habíamos tropezado) antes: en el molino de Caspueñas, en el que en verdad vive, entre setas y truchas, libre y montaraz, oidor de la pajarería, enamorado de la tierra. García Marquina se preocupa por acercarse a «ese desconocido» que le habita. Con Henry Miller se ha dicho muchas veces: «Esta noche meditaré en lo que soy.» Sus libros de versos dan testimonio de tales meditaciones. Y aún éste que hoy nos lleva, ribera abajo, hasta el Tajuña, donde el Ungria pierde su nombre.

Hay en estas páginas, traspasadas de claridades, un tinte elegiaco. Van los pueblos quedándose sin gentes; los molinos, silenciosos. Sólo el de Atanzón sigue cumpliendo su oficio: moler grano, producir luz. «Damos una luz muy buena», dice con ternura la molinera. El caminante lo va recogiendo todo en el cuenco de sus manos, volcándolo luego en el papel. En El Villar, un pueblo que fue, sueña con una colonia de naturistas, con volver a los oficios artesanales y hermosos. «En este valle pudiera estar el paraíso», señala.

Buen compañero este «ingeniero de las truchas» para andar con él las tierras alcarreñas. A veces se excede en el gesto irónico: por ejemplo, cuando alude con desdén a un cierto «poeta oficial», que es nuestro amigo y nos duele, o cuando habla de los maestros como «esa fauna barroca y algo pasadita que ha leído entero el Quijote y sabe qué es un retruécano». Pero, en general, su libro es grato y está bien dicho y viene a abrirnos como una ventana grande por la que se nos entran los pueblos y los campos de Castilla, la noble España entrañable.

CARLOS MURCIANO

LEWIS CARROLL: *Matemática demente*. Edición de Leopoldo Panero. «Cuadernos Marginales» núm. 45. Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 253 págs.

El seudónimo que el reverendo Charles Lutewidge Dogson utilizó por vez primera en 1865 —«Lewis Carroll»— con Alicia en el país de las maravillas se extiende a otros aspectos de su obra narrativa, entre los que figuran estos cuentos que Leopoldo Panero ha traducido bajo el epígrafe colectivo de *Matemática demente*, y que responden a estos otros títulos originales: *A Tangled Tale*, *A Hemispherical problem*, *The Vision of the Three T's*, *The Dynamics of a Particle*, *The Two Clocks*, *Mischmasch*, *The Legend of Scotland*, *What the Tortois said to Achilles*, más una serie de cartas basadas en un juego de palabras y fragmentos de poemas que se aproximan al mismo recurso.

La edición, que cuenta con una excelente introducción, viene precedida de un prólogo del editor, Panero, en el que se glosa —introspectivamente— la aparente vacuidad de la palabra en Carroll, aunada con la risa, como ele-



mentos-eje de su funcionalidad literaria.

La lógica matemática y la alógica del lenguaje juegan en estas narraciones un papel preponderante, recabando para sí la atención de un lector acostumbrado al sentido de lo que empieza, promedia y termina, enajenándolo de sus propios medios y esquemas mentales y zambulléndolo de

improviso en lo puramente lúdico, en el entramado de vueltas y revueltas que centrífuga y centrípetamente asedian —para su rechazo, para su atracción— al lector que se vuelca sobre estos relatos de Lewis Carroll. Leopoldo Panero, en la aludida *Introducción*, dictamina sobre este malabarismo, rayano en el laberinto, diciendo que «es el verbo de Carroll, a nadie dirigido (ni a las matemáticas, ni a la literatura, ni tampoco al hombre, sino al niño) no-lenguaje, por lo tanto». (La afición de Carroll por la infancia, se podría apostillar, es cosa harta sabida.) La vacuidad de la palabra que parece recordar es, tan sólo eso, aparente, porque «en realidad el verbo de Carroll —añade Panero—, aun cuando parezca fluir sin ninguna dirección, fluyen en una: en la dirección de nadie», donde charla y profundo cálculo matemático se complementan a sí mismos, para acabar anulándose.

La escritura es, por demás, una abolición del otro, del lector, y por eso, justamente, Leopoldo Panero encuentra, ante la pregunta ¿por qué Carroll escribía para niños?, esta otra respuesta: «porque el niño carece de yo, no ha

visto nunca un espejo, y, por consiguiente, no es un Otro.»

Esta antología, magistralmente estudiada por Leopoldo Panero, ha querido dar muestra de un Carroll oscuro, no escritor de tratados matemáticos, sino de juegos humorísticos, más allá de lo simplemente trágico y de lo simplemente cómico, porque ambos participan del mismo principio en una suerte de rara alquimia.

GREGORIO TORRES NEBRERA

CARLO CASSOLA: *Demasiado tarde*. Dopesa. Novela-Nivola. Barcelona, 1975. 215 pp. Ø13x20,5Ø.

En una «Nota preliminar» el autor de *Demasiado tarde* se defiende. Según manifiesta, con evidente resquemor, los medios literarios italianos le acusan de escribir demasiado y de vender bien. Cassola afirma, no sin cierta lógica, que la obligación de todo escritor que se precie de tal es precisamente escribir, y para él ningún verdadero escritor puede escribir en demasía. El razonamiento no deja de ser coherente, pero el punto de mira debe cambiar cuando se contemple la

otros libros recibidos

NIGEL NICOLSON: *Retrato de un matrimonio*. Col. «Best Sellers». Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona, 1975. 326 págs. Ø12,5x20,5Ø.

No quisiera caer al entrar en el análisis de este libro en una mala interpretación del mismo. Lo que para muchos puede significar la mayor degradación de los más puros sentimientos, para otros, en cambio, la lectura de *Retrato de un matrimonio* es la magnánima descripción de una unión fracasada en su nacimiento. Cuando en el prólogo Nigel Nicolson, autor del libro e hijo de los protagonistas, dice que el honor echó raíces en la deshonra, no está más que declarando que la postura (¿amorosa?) de sus padres se encuentra lejos de toda inmoralidad (entiéndase en el sentido más pragmático de la palabra). En *Retrato de un matrimonio* la hipocresía ha dejado paso a una verdad un tanto perjudicial para la vida «externa» de Nigel Nicolson, miembro —desde 1952— del Parlamento británico en representación por Bournemouth, pero una verdad que, indudablemente, le será reconocida como decente y digna, aun en contra de su propia integridad personal.

La obra trata del «extraño» amor que se profesaron dos genuinos personajes de la Inglaterra victoriana. Vita Sackville-West, aristócrata, dueña de las propiedades y de la mansión de Knole

(Kent), novelista de mediocre alcance, se casó con Harold Nicolson, brillante diplomático, miembro del Foreign Office y escritor de ciertas inquietudes (son famosos sus *Diarios*, dados a conocer, también, por Nigel). Fruto de esta unión fueron sus dos hijos, Benedict (Ben) y el autor del presente libro. Las relaciones entre ambos cónyuges empezaron a «enrascarse» después de un lustro de matrimonio. Vita y Harold, en un desacostumbrado arranque de sinceridad, acordaron, dada su incompatibilidad sexual, y a pesar de las infidelidades mutuas y de las largas ausencias, mantenerse siempre unidos y concederle plena libertad. El matrimonio, que duró cuarenta y nueve años, se iba solidificando a medida que transcurría el tiempo y que las confesiones de los esposos eran más «naturales». Los dos, sin ser exactamente homosexuales, amaron a personas de su mismo sexo, aunque de una manera ambivalente, ya que no despreciaron el placer que les prestaban seres opuestos (entre los amores de Vita se encuentran el famoso novelista Geoffrey Scott y la no menos famosa escritora, y «frígida», Virginia Woolf).

Retrato de un matrimonio se divide en cinco partes. Los apartados primero y tercero corresponden a la autobiografía que Vita Sackville-West escribió a los veintiocho años (1921). Las partes segunda y cuarta son comentarios de su hijo, Nigel Ni-

colson, en los que da una más amplia visión —con datos y citas— de los hechos y situaciones que se dan en la autobiografía de Vita. La quinta, y última parte, es la justificación del libro, a la que añade los restantes años de matrimonio de los Nicolson.

El lector, desde un principio, se ve sumergido en la oscura infancia, ocasionada por su también oscura ascendencia (la madre fue una tal Pepita, bailarina y gitana española) de Vita Sackville-West. Los recuerdos preciosistas del colegio francés, donde quizá por vez primera comenzaron a manifestarse los «desviados» instintos de la protagonista. Los viajes, las tramas familiares (en su madre encontraba un claro ejemplo de furor sexual, con amigos comunes), las altas y bajas de la economía del linaje, etcétera. En definitiva, este libro resulta atractivo por su valor de único. Aquí la autobiografía se convierte en el más diáfano retrato de unas vidas que, por su fortísima personalidad, supieron acoplarse a una circunstancia poco común.

VICENTE PRESA

Ops: *La cebada al rabo*. Col. Divulgación Universitaria. Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Edicusa, Madrid, 1975. 195 páginas Ø11,5x18Ø.

Hay por lo menos dos clases de humor. Uno que sirve para quitar impor-

tancia, agresividad, a los hechos, que relaja la tensión que produce toda realidad mediante una sonrisa, que se insinúa como inofensivo. Cuando una situación conflictiva se humoriza, la gente conservadora respira con alivio porque la dureza del momento se ha salvado, se ha diluido la carga agresiva, se ha espantado el fantasma de la violencia. El otro tipo de humor, por el contrario, desemboca en el sarcasmo, hace trizas los valores establecidos, lleva una carga corrosiva, nos emociona y nos subleva, nos impele a obrar. Es desalienador porque nos hace ver crudamente toda la miseria de nuestra condición humana y social. Es desmitificador porque no deja títere con cabeza, desfenestra todas las falsas creencias del hombre, desenvuelve de su papel de plata a las ideologías, arremete contra la solemnidad más sublime, desencanta al mundo de sus pompas y demás edulcorantes. Si todo el humor es realista, éste lo es más.

A este tipo de humor, subversivo y crítico, pertenece la obra de Ops, «un hombre bajito y dulce, lleno de delicadeza y de cariño —según nos cuenta Félix Grande en su excelente introducción—, uno de los españoles más bondadosos de estos tiempos revueltos, y que además se llama Andrés.

Cada dibujo de Ops, una especie de pinturas negras —se trata sin duda del mejor dibujante actual, del que mejor domina la técnica—, es una llamada hacia la cólera. En sus viñetas, revulsivas e incluso repulsivas, más

segunda parte del oficio de escribir: publicar. Esto sí exige ya un control suficientemente riguroso, aunque Cassola no parece dispuesto a reconocerlo. Cassola cita nombres ilustres y prolíficos sin comprender que la literatura ha cambiado mucho desde entonces. Mete por medio a la sociedad de consumo y argumenta, con indudable falta de pudor, que el consumo no hace, en realidad, sino poner trabas, y no precisamente intelectuales, al escritor contemporáneo. Explica la peripecia editorial de Demasiado tarde, bloqueada por novelas posteriores del autor, y uno acaba comprendiendo exactamente lo contrario de lo que Cassola quiere demostrar. Porque si Demasiado tarde fuese una buena novela, cabría llegar a cierto entendimiento, pero no es así.

A Carlo Cassola nadie puede negarle el oficio de novelar y cierta sensibilidad de superficie, pero certera y clara, para explicar la psicología de algunos de sus personajes. Son dos bazas fuertes de cara al gran público. Otra virtud de casi todas las obras de Cassola es una gran habilidad para eludir los tintes fuertes, que exigen un tratamien-

to muy riguroso o, de lo contrario, se precipitan en melodrama. Cassola prefiere mantener a sus criaturas y sus argumentos en emociones medias y brumosas, como la melancolía y el desencanto, y opta por subrayar muy poco las líneas claves de los escenarios elegidos. De esa manera todo resulta triste pero amable, digestivo, inocuo. El mayor atractivo de esta forma de hacer es que deja la posibilidad de excavar en los personajes y los acontecimientos por medios extraliterarios, como sería la trasposición de ciertas escenas al campo de la imagen. Efectivamente, la mayoría de las novelas de Cassola ganarían mucho al ser «contempladas».

Demasiado tarde es buen modelo para lo que se ha dicho. La historia de una mujer desde la adolescencia al matrimonio y el adulterio, en la Italia de la Segunda Guerra Mundial. Como cabía esperar, el dibujo de la adolescente resulta a la postre fino y verosímil. Por desgracia, el relato sufre hacia su mitad —en el momento del incomprensible matrimonio de Anna— un giro brusco y demasiado profundo, pues impone al novelista un

nuevo y forzado tratamiento del personaje y de su aventura. Confiada ya, por encima de todo, a los diálogos discursivos, la novela pierde matices y flexibilidad y naufraga en un esquematismo nada convincente. El telón de fondo de la guerra y la crisis italiana de esos años es paupérrimo y banal. Los personajes que rodean a la protagonista —su hermano Giorgio; Ferruccio, el amante; Carlo, el marido fantasmal, completamente nulo como criatura de ficción...—, abandonados los cuidados iniciales, se convierten en meras siluetas recortadas. La propia Anna se diluye en su largo, tedioso e inevitable empeño por reproducir para Ferruccio y para el lector su matrimonio. Y todo, en fin, acaba sucumbiendo a una artritis perfectamente convencional.

De hecho, la novela sólo deja en el lector un poco exigente el encanto algo anticuado pero eficaz de los primeros capítulos, y el acierto indudable de la larga y penúltima secuencia, en la playa, con la aparición de la joven y equívoca amiga de Anna, y las grandes posibilidades «visuales» de toda la escena.

EDUARDO MENDICUTTI

MANUEL DE PEDROLO: *Morderse la cola*. Col. Círculo Negro. Los Libros de la Frontera. Ediciones Asenet, S. A. Barcelona, 1975. 152 pp. Ø12,5x19,5Ø.

Manuel de Pedrolo, escritor de cierta nombradía en Cataluña, pero prácticamente desconocido en el panorama nacional, es —según consta en la contraportada del libro— el principal precursor del género de novela policiaca en España. Su obra *Mossegarse la cua* —título original— acaba de ser traducida al castellano, en versión de José Batlló (que, dicho sea de paso, es el editor del libro). No quiero profundizar en si realmente Manuel de Pedrolo es el «principal» precursor de este género en nuestro país, pero la máxima me resulta un tanto exagerada.

La trama de *Morderse la cola*, quizá un poco manida dentro del campo detectivesco, está muy bien llevada por la prosa del escritor (buena ambientación, facilidad evocadora de situaciones, conocimiento del medio en que se desarrolla, cruda exposición social, etc.). La acción comienza en la oficina de una agencia de detectives privados. Un cliente

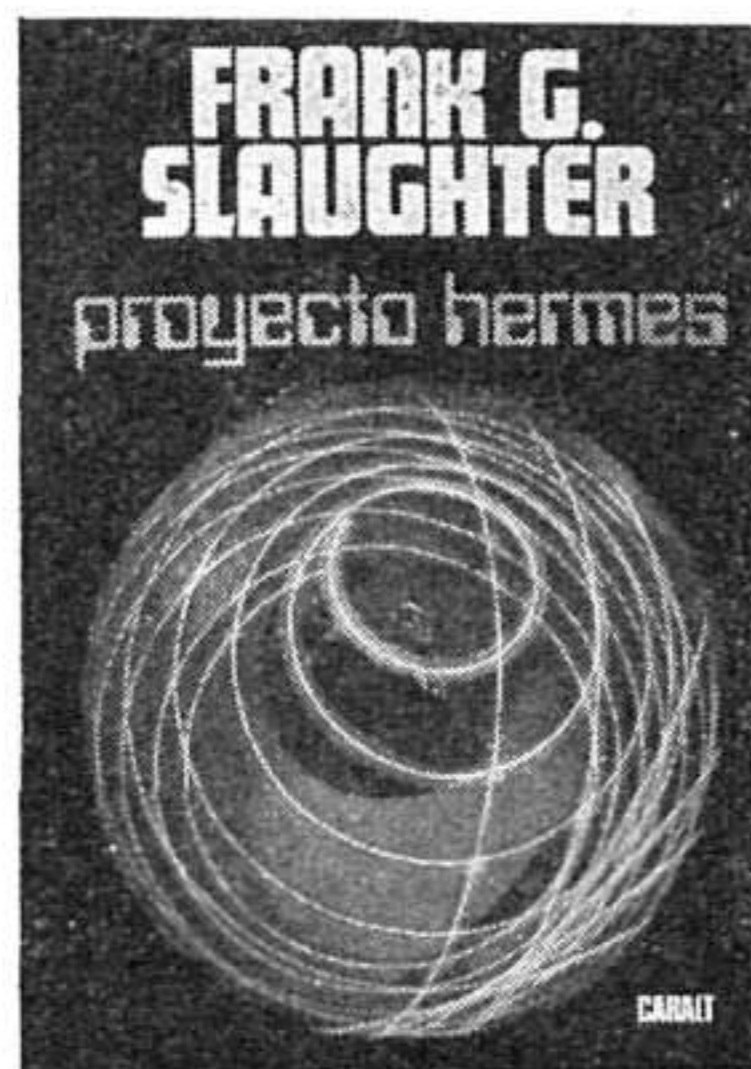
que gracia encontramos dolor, una especie de mala leche que ensombrece el cachondeo. El autor es sempiternamente consciente —un subrealismo consciente enraizado en el situacionismo más libertario—. Su creación está amasada con rabia, y ahí está lo extraordinario del caso. El esfuerzo que supone hacernos ver ciertos problemas, que en la imaginación del autor están furiosamente claros, nos empuja a buscar la solución por otros cauces ajenos a la pasividad que envuelve al humor. Ops supone una tentación hacia la praxis histórica.

El libro que nos ocupa equivale a una antología de lo más representativo del autor. El universo en el que nos adentramos —el nuestro siempre, aunque más esperpéntico, más acentuado, debido a la representatividad física de las deformaciones producidas en el hombre por la alienación— roza el sofoco, la náusea, la neurosis, el absurdo kafkiano. Aunque a veces el dibujo de un árbol pueda adquirir una finura extraordinaria, la tónica general de sus representaciones es de lo más sombría, como suelen serlo el sadismo y el masoquismo, la crueldad aparentemente ingenua de los hipócritas, la estúpida impasibilidad del hombre mediocre ante quienes han usurpado sus actos y, por tanto, su vida.

Las grandes abstracciones, los más firmes pilares de la civilización, la familia, la maternidad, el poder, la más solemne jerarquización, el triunfalismo, los más tiernos sentimientos, el basurero del progreso, la más dulce y

romántica ensoñación metafísica..., son derruidos, con la misma «delicadeza» con que se bajan los pantalones, de su pedestal. Porque todo es indignante y ridículo desde el momento que, hasta la fecha, la libertad del hombre se ha conseguido a costa del silencio de los demás.

AVELINO LUENGO VICENTE



FRANK G. SLAUGHTER: *Proyecto Hermes*. Caralt. Barcelona, 1975. 350 páginas.

Spaceport City es un paraíso de casitas diseminadas entre jardines y piscinas. Flamantes automóviles van y vienen por las avenidas. Es un mundo irreal, donde vive un puñado de privilegiados. Aquí el sexo es el juego típico en toda reunión, y el alcohol y la droga, su entretenimiento. A Spaceport City llega Michael Barnes, el astronauta fracasado. Barnes tendrá que demostrar que su fracaso no se debió a un fallo

técnico, sino a su cobardía. Tendrá que luchar contra una doble pesadilla, la que le atenaza por las noches en su soledad, y la pesadilla cotidiana de convivir en la ciudad, con unas gentes que poseen el más alto nivel de vida y el más alto nivel de depravación también.

DEREK LAMBERT: *El complot yermakov*. Editorial Pomaire. Barcelona, 1975. 403 págs.

Una organización clandestina de judíos rusos intentará raptar al líder de la Unión Soviética con objeto de negociar la salida de diez ruso-judíos que desean emigrar a Israel y que constituyen un grupo de sabios de fama internacional. La vida del líder a cambio de la libertad para el pueblo judío. Para ello cuentan con un plan meticulosamente elaborado y que se tendrá que desarrollar durante los 8.500 kilómetros de recorrido del Transiberiano. La culminación del plan se llevará a efecto en un punto de Siberia, entre un enjambre de agentes de la KGB y protagonizado por un grupo judío de «élite» que se hacen llamar los Zotes...

STANLEY LOOMIS: *La amistad fatal*. Pomaire. Barcelona, 1975. 437 págs.

Este libro revela la historia íntima que surgió entre María Antonieta, reina de Francia, y el Conde Axel Fersen y su trágico desenlace. Stanley Loomis logra recrear personajes y ambientes de un momento culminante de

la historia de Francia con erudición y buen tratamiento literario.

Dice Loomis al final de la novela: «La vida de María Antonieta se aprecia mejor contra ese fondo, que en su esencia es metafísico. Su trama fatal estaba fijada con la inexorabilidad de la astrología, pero es probable que en ningún momento haya distinguido ella la mano que movía los hilos. Inconscientemente, el ser humano representó su papel de símbolo, pues con admirable habilidad artística los dioses eligieron para desempeñar el papel principal en su drama a una mujer ordinaria y de inteligencia común.»



F. L. BOSCHKE: *Lo Inexplorado*. Noguer-Barcelona, 1975. 270 págs.

F. L. Boschke se ha propuesto en este libro una meta ambiciosa: plantear las incógnitas que no se han resuelto todavía y constituyen un desafío a la ciencia actual. Hace referencia a los problemas sobre el origen y la for-

mación de la tierra. Habla asimismo sobre el espesor de la corteza terrestre, sobre las oscilaciones de los polos, sobre la procedencia de la fuerza denominada «campo magnético», etc. Se pregunta de igual modo el escritor en el presente libro: «¿Por qué el mar Rojo es más caliente en el fondo que en la superficie y por qué sigue aumentando la temperatura?», etc.

FRANK G. SLAUGHTER: *Jezebel, el precio del pecado*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1975. 278 págs.

La figura central de esta novela es Jezabel, reina de Samaria, cuya historia relata el *Libro de los Reyes*. Jezabel es el símbolo del mal, de belleza diabólica y turbadora que enciende la pasión y aniquila a quien a ella se entrega. Frente a Jezabel, Miriam ofrece el contrapunto de su bondad. Frank G. Slaughter ha sabido trazar con acierto la línea argumental de esta novela.

IVO ANDRICH: *El lugar maldito*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1975. 160 págs.

El lugar maldito reúne una selección de los mejores relatos de Ivo Andrich, el Nobel yugoslavo recientemente fallecido. Con la carga de una tradición oriental que pesa decisivamente sobre su país, Andrich traza en estas páginas el perfil de un mundo plurirracional, conflictivo, vitalísimo.

de dicha agencia llega relatando un caso ciertamente extraño: al ir a sacarse una partida de nacimiento aparece que legalmente figura como muerto. El individuo, gerente de una importante firma comercial, no regatea ni tiempo ni dinero para que se lleve a cabo la investigación. Se indaga sobre alguien que con el apellido Jordana haya fallecido: familiares de la «víctima», lugar donde ocurrió, conocidos, etc. (todo ello marcado con una vulgaridad asombrosa, que yo pienso es intencionada). El detective, digamos «protagonista», descubre en sus andanzas por el barrio barcelonés en que tiene lugar el «meollo» a una chica que parece estar inmiscuida en el asunto. En la misma casa en que se produjeron los hechos, tiempo atrás, habían vivido unos inquilinos (dos hombres y una mujer) que se fueron del piso poco después —según la vecina que pasó a darles el pésame— de que uno de ellos falleciese (consultada esta señora, al mostrarle la fotografía del desaparecido dijo que no era el muerto que ella había visto). A todo esto, un conocido científico, ligeramente cojo a consecuencia de un accidente automovilístico y empleado en la firma Servomatic, S. A., por aquella época fue secuestrado. Ya aquí, el móvil se centra en esta figura (el libro, entre parte y parte, introduce extractos de la confesión de uno de los autores de la trama). Al final se sabe que el organizador de todo el lío fue el mismo señor que puso la denuncia (Jordana) para apropiarse de unos documentos que poseía don Alejandro Moré, el científico asesinado. Después de intentar sobornar impudicamente al investigador (con carga de «emolumentos», como es lógico), el criminal, «que nunca gana», se pega un tiro y se acabó.

El espionaje industrial es un tema que llama, con frecuencia, la atención de los escritores que se dedican al menester policíaco. No obstante, lo digo otra vez, la muestra de Manuel de Pedrolo se ve claramente en la narración. Destaco un apartado del libro en el que habla de la profanación del cadáver que figura en la tumba para comprobar si tenía un defecto en sus extremidades inferiores (el defecto provocado por el accidente). Comprobación que resultó negativa. Destaco esta parte porque es de una crueldad y de una deplorabilidad digna de tener en cuenta, ya que pocas veces, en literatura impresa, se ha podido exponer una más macabra descripción.

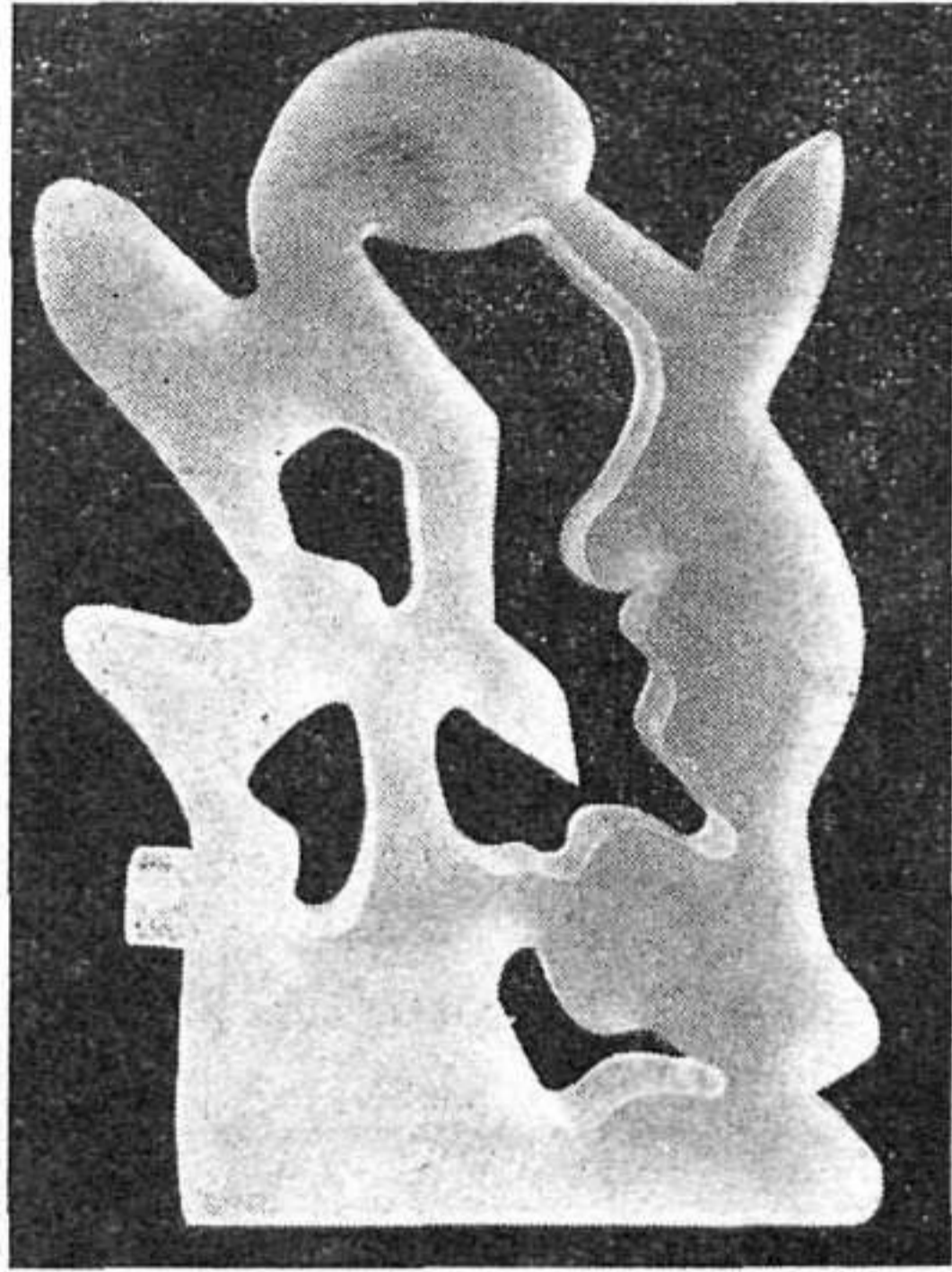
Manuel de Pedrolo, ganador de importantes certámenes catalanes («Maragall», «Joanot Martorell», «Victor Catalá», «Sant Jordi», etc.), asoma su pluma —un tanto negra— a la literatura hispana, propiamente dicha.

VICENTE PRESA

MIGUEL SÁENZ: *Homenaje a F. K.*
Editorial Planeta. Barcelona, 1975. 253 págs. Ø13,5x19Ø.

Miguel Sáenz ha sido durante algún tiempo nombre asiduo en concursos literarios no demasiado espectaculares, pero al menos cumplidores, aunque a veces con cierto retraso, del compromiso de edición de la novela premiada. No deja de ser un triunfo. Este «Homenaje a F. K.»

—título claramente «secundario», sustituto de cualquier otro quizá más adecuado pero «quemado» ya en las votaciones finales de algún certamen anterior— obtuvo en 1974 el premio «Café Colón» de Almería. Es la tercera novela publicada por Sáenz. De las dos anteriores, «Si vas para Chile» y «Tú que naciste austriaca», la segunda se parece tantísimo al curioso homenaje a Kafka de ahora que resulta irresistible el juego de las comparaciones.



En ambos casos, la fórmula es idéntica. Hay que advertir que dicha fórmula parece casi infalible de cara a los premios literarios, o al menos de cara a los premios que Sáenz ha ganado con cada una de sus obras. Consiste en plantear la misma y atractiva situación: romance amable, culto y divertido entre joven, inteligente y sanote, a pesar de todo, español en país extraño y una estúpida muchacha forastera. En ambos casos, el escenario del encuentro y del romance es Viena, ciudad donde el autor ha vivido durante algún tiempo. En la primera novela, la chica es nativa; en la segunda, se trata de una polaca de nombre Milena, como la amante de Kafka. En ambos casos hay, por en medio y con profusión, un hospital y uno de los elementos del romance hospitalizado. También, uno o varios críos, naturalmente encantadores, utilizados muy bien como elementos compensadores de cualquier posible o imposible exceso cerebral. El «montaje» de las dos novelas es muy similar: ágil, un poco desordenado, pero, en el fondo, nada complejo. El estilo, idéntico: simpático, ingenioso, plagado de charlas cultas pero en modo alguno indigestas, sino todo lo contrario —charlas sobre las mismas materias en ambos casos: destaquemos el «jazz», en que Miguel Sáenz es experto—, y dueño de una naturalidad perfectamente imitada. Se manejan los mismos temas e incluso la misma decoración. Naturalmente, el argumento concreto es distinto en cada una de las novelas, pero como las relaciones entre los personajes, y entre ellos y el entorno se basa en idénticos principios—teóricas dificultades de compenetración entre personas de diferente educación y costumbres; la disciplente pero irritante hostilidad ambiente de los países civilizados o sencillamente ajenos; la maravillosa capacidad de la cultura como vehículo de entendimiento y sus sorprendentes usos estrictamente funcionales; las estupendas sorpresas que puede deparar el amor cuando se

le controla con sentido del humor y una razonable urbanidad...—, las novelas resultan asombrosamente mellizas. Usted acabará confundíendolas sin remedio.

Quede claro que no son malas novelas, ni mucho menos, novelas malas, sino simplemente calçadas la una de la otra, aunque por supuesto existen en cada una de ellas aspectos que pueden considerarse distintivos. Lo bueno de esos elementos distintivos es que son los que dan coherencia al relato. En el caso de «Homenaje a F. K.», la estancia del protagonista en el hospital se levanta como una buena y educada parodia kafkiana. Y en el mismo sentido se puede «leer» la visita turística a Praga, durante unas horas, segundo bloque importante de la narración. Por supuesto, todo eso será consecuencia de una lectura mínimamente sofisticada. Porque lo que en primer término queda, poderoso y elemental, es un relato tremendamente agradable y ameno, culto y divertido, apoyado en mulletillas narrativas que recuerdan a veces los recursos del humor gráfico y con escasas aunque claras lagunas de fondo y forma. Una novela tersa, inteligente, algo exquisita pero muy sencilla y grata. Nada más. Y si me parece poco es sólo porque a Miguel Sáenz se le pueden exigir otras cosas.

EDUARDO MENDICUTTI



JOAN WINTHROP: *Bajo el agua.*
Ediciones Aura. Barcelona, 1975.
321 págs. Ø14x19,5Ø.

Ignoro el número que hace *Bajo el agua* en la producción de Joan Winthrop, que es una americana de Cambridge, allá en Massachusetts. Pero, tras la lectura del libro, me atrevo a asegurar que es primerizo. Y subrayo lo de primerizo para, una vez que se han fijado en la palabra, aclararles que tal juicio no lleva consigo el darle ningún número en la particular producción de la escritora. Hay autores que nunca han tenido ningún libro primerizo, aunque lo concibieran en la pubertad; otros, por el contrario, no han salido de darnos primerizos, pese a escribir muchos y a edad avanzada. También ignoro, aparte de saber que se graduó en el Bennington College, y que actualmente reside en Nueva York, si Joan Winthrop cuenta con algún crédito literario en su país.

Joan Winthrop, a juzgar por el retrato que de ella aparece en la contraportada del libro, es una mona treintañera, con unas grandes gafas que le dan indudablemente un aire intelectual. Melena, sonrisa divertida, manos de dedos largos. Viste una camisa, pantalón, calcetines y esa especie de botas que a mí siempre me recuerdan a las que usan los

jugadores de baloncesto. Si ustedes tienen la oportunidad de contemplar tal fotografía, estarán de acuerdo conmigo en que se trata de la clásica joven americana, de la que se duda si acaba de salir de una clase de la universidad o si es que así prepara los enlatados fiambres en una cocina a la que no tardarán en llegar tres o cuatro hambrientos niños. Si me he detenido algo en el físico de la escritora, no crean que se debe a un capricho. Comprendo que esto, aparentemente, nada tiene en relación con la crítica literaria. Pero, al menos en este caso, no lo estimo un gratuito escapismo. Sepan la razón, que no es otra que la que a continuación expongo.

En *Bajo el agua* se nos ofrece la historia de la insatisfacción de una muchacha de la clase media de la sociedad americana, que nada tiene en común con nuestra clase media. El principal personaje es una joven casada, madre de una niña y aparentemente una criatura feliz de su matrimonio. Pero, ante ella misma, está frustrada. No le agrada la vida que lleva. Es decir, la vida de una muchacha de la clase media americana, con derecho a lavadora, lavaplatos, coche y unas cuantas cosas más. Ella, impulsada por su gran imaginación, acabará casi en hippie. Digo casi porque, en el fondo, nunca se desprenderá de su clase, de la forma de pensar de los suyos. La amistad con una pintora lesbiana cambiará profundamente su vida. Como es fácil adivinar, se agudizará el conflicto matrimonial. El final de la novela es uno de los muchos que podría tener. Es decir, la obra no cuenta con la suficiente consistencia como para ir marcándose indefectiblemente un final. La autora eligió el que más le agradó. Pero, por si alguien se decide leer *Bajo el agua*, no diré de qué final se trata. Porque, eso sí, resulta interesante.

El estilo de Joan Winthrop, más que sencillo, es simple. No aporta nada. Aunque supongo que aportar algo a la literatura no era precisamente la intención de la autora. Se trata de una novela que entretiene, de lectura rápida y fácil. Nada más. Si el lector quiere disfrutarla más, tendrá que ponerse en mentalidad americana. Al fin y al cabo, para su público está escrita la novela. Todo gira alrededor del sexo. Literariamente, con escasa fortuna. Los personajes, muy débilmente dibujados. Las situaciones, más o menos, las de costumbre.

Quizá Joan Winthrop, o su novela, sea un producto vendible, lanzada ella o su libro como un refresco. Es posible. Eso también lo ignoro. Como ven, en este caso, ignoro muchas cosas. Pero estoy seguro que comprenderán mi ignorancia. Basta con decirles que si Joan Winthrop no hubiera escrito *Bajo el agua* nada hubiéramos perdido, ni lo de su Cambridge. Pero, como la novela ya está escrita, y publicada, lo único que puedo decirles es que vale para pasar un rato. Ese rato que ocupamos en algo para no tenerlo en blanco y que después olvidamos totalmente. Como el quedarnos absortos ante el vuelo de una mosca, tomarnos un chato de vino en una taberna o irnos a ver una de esas películas que dicen algunos son divertidas, pero en las que cualquier signo de ingenio brilla totalmente por su ausencia.

JUAN JOSE PLANS