

la **estafeta literaria**

nº **581**
1 febrero 1976
30 ptas

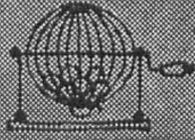
revista quincenal de libros, artes y espectáculos

Z-44



pintores en portada: MARTIN ZEROLO

LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

BASES PARA EL PRIMER CONCURSO DE OBRAS TEATRALES CONVOCADO POR LAS HERMANDADES DEL TRABAJO DE MADRID

Las Hermandades del Trabajo de Madrid, a través del Departamento de Cultura y Arte, convocan el Primer Concurso de Obras Teatrales para autores. A este concurso podrán concurrir todos los autores españoles que presenten una obra teatral, inédita, escrita en castellano.

Los concursantes deberán atenerse a las siguientes bases:

1.^a El tema de las obras teatrales presentadas será totalmente libre, pero deberá resaltar de algún modo los valores morales y humanos.

2.^a La duración de las obras presentadas será la normal, no debiendo de pasar las dos horas de representación.

3.^a Las obras se presentarán por triplicado, escritas a máquina, a doble espacio, en hojas tamaño folio. Vendrán firmadas bajo lema y acompañadas de plica cerrada, que se abrirá el día del fallo del concurso.

4.^a La recepción de las obras comenzará al hacerse públicas estas bases, y finalizará el día 1 de abril de 1976, a las veinticuatro horas. Las obras deberán ser remitidas al Departamento de Cultura y Arte de las Hermandades del Trabajo de Madrid, Juan de Austria, número 9.

5.^a El jurado, nombrado por el Departamento de Cultura y Arte de Hermandades, emitirá su fallo el día 31 de mayo de 1976.

6.^a Se establece un primer premio, de 25.000 pesetas, para la obra ganadora, y un segundo premio, de 10.000 pesetas, para la obra que quede finalista. El jurado podrá declarar desierto cualquiera de los pre-

mios si la calidad de las obras así lo requiriese. En ese caso, la cantidad en metálico se acumulará en el concurso del año próximo. También se reserva el jurado el derecho de conceder menciones especiales a obras presentadas cuyos méritos sean notables.

7.^a Las obras premiadas quedarán automáticamente a disposición del Círculo de Teatro de las Hermandades del Trabajo de Madrid para ser estrenadas. El estreno de la obra galardonada con el primer premio se efectuará dentro del curso 1976-77. Los derechos de autor recaerán en el autor galardonado.

Igualmente el Círculo de Teatro podrá establecer acuerdos con los autores de aquellas obras que, a juicio de los directores artísticos del citado Círculo, puedan ser susceptibles de representación.

PREMIO «LUIS CHAVES ARIAS»

De conformidad con lo establecido en las normas de creación del premio de investigación de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora «Luis Chaves Arias», se hace pública la convocatoria correspondiente al año 1976, a cuyo efecto se dictan las siguientes bases:

1.^a La Caja de Ahorros Provincial de Zamora convoca el tercer premio de investigación para el año 1976, sobre el tema «Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz». Estará dotada esta

tercera edición con 100.000 pesetas.

2.^a El premio será concedido a un trabajo que, a juicio de la Comisión Calificadora, suponga una aportación original, meritoria y susceptible de ser llevada a la práctica, sobre el enunciado del tema.

3.^a Los trabajos, con una extensión mínima de cien folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, se presentarán sin firmar y sin ningún detalle que pueda identificar al autor o autores, excepto el lema y título. En otro sobre aparte, sellado y lacrado, con idéntico lema al exterior, se incluirá el nombre, apellidos, dirección y teléfono del autor o autores, junto con una breve biografía.

4.^a Los trabajos deberán presentarse por triplicado y en sobre cerrado, en la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, antes del 30 de septiembre de 1976.

Al portador se le entregará resguardo acreditativo de haber presentado el trabajo, y la fecha y hora de presentación. Los originales que se envíen por correo deberán remitirse certificados y con acuses de recibo, sirviendo la que figure en el matasello como fecha de presentación.

5.^a Si la Comisión Calificadora considerase que ninguno de los trabajos presentados fuese acreedor al premio, lo declarará desierto. En tal caso, la dotación económica del premio servirá para incrementar al del correspondiente al próximo año.

6.^a Si cualquier otro trabajo, aparte del premiado, tuviese méritos suficientes, la Comisión podrá otorgar una mención honorífica, a menos que el autor del trabajo haga constar expresamente en el exterior del pliego lacrado que renuncia a tal posible distinción. Esta mención honorífica no llevará consigo la pérdida de la propiedad de la obra ni los derechos de autor.

7.^a La resolución del concurso se hará pública antes del 31 de enero de 1977.

8.^a Una vez que se haya hecho pública la concesión del premio y en el plazo de un mes, los trabajos no premiados podrán ser recogidos por sus autores en la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, acreditando su personalidad, o bien solicitando por escrito su devolución por correo. En el momento de la devolución se procederá a abrir los sobres lacrados no premiados, a fin de comprobar la personalidad del autor y entregarle el trabajo.

9.^a La Comisión Calificadora resolverá, sin posibilidad de recurso, las incidencias que puedan presentarse en relación con esta convocatoria y su desarrollo, y podrá hacer las aclaraciones que considere necesarias sin alterar el contenido de las presentes bases y de las normas constitutivas.

10. Los concursantes, por el hecho de serlo, aceptan en todos sus extremos estas bases y normas del premio, así como los acuerdos que adopte la Comisión Calificadora.

CONCURSO DE CUENTOS LA FELGUERA 1976

Esta Sociedad de Festejos, con la colaboración económica de la Dirección General de Cultura Popular, convoca la XXVII edición de su concurso literario anual. Se otorgará al mejor que se presente un premio de 80.000 pesetas.

Las bases por las que se regirá el concurso son las siguientes:

1.^a Podrán concurrir todos los autores que lo deseen, nacionales o extranjeros, sea cualquiera su residencia, siempre que el cuento esté escrito en lengua castellana.

2.^a El tema será de libre elección de los autores. El cuento ha de ser rigurosamente inédito y enviado por su autor.

3.^a Los trabajos se firmarán con seudónimo, y llevarán adjunto un sobre cerrado, en cuyo exterior se figurará el título del cuento y el seudónimo, y en el interior una nota con los datos siguientes: título del cuento, nombre, domicilio y teléfono (si lo tuviese) del autor.

4.^a Los trabajos se presentarán por triplicado, mecanografiados por una sola cara y a dos espacios. La extensión será de seis a doce folios.

5.^a El premio no podrá ser dividido ni declarado desierto.

6.^a El galardonado procurará estar presente en el acto de la recogida del premio, el día 26 de junio próximo.

7.^a El plazo, improrrogable, de admisión de originales, finaliza el día 31 de marzo próximo, admitiéndose los trabajos que se hayan presentado en las Estafetas de Correos con esta fecha. El envío se hará al Apartado 96 de La Felguera (Asturias).

8.^a El cuento premiado queda a disposición de la Sociedad de Festejos San Pedro, que lo editará, sin intención de lucro, en la revista anual de fiestas o bien autorizará su publicación. Los restantes trabajos no se devolverán, ni se hará uso de ellos.

9.^a Todos los concursantes recibirán amplia información sobre el desarrollo del concurso, así como una copia del cuento premiado, a partir del 20 de julio.

10. El Jurado calificador estará integrado por figuras literarias de prestigio nacional, siendo su fallo inapelable. El fallo será en la primera decena de junio próximo.

11. La participación en este concurso significa la plena aceptación de estas bases.

IV PREMIO DE POESIA «DIARIO DE LEON»

B A S E S

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

2.^a Los poemas tendrán una extensión mínima de 14 versos y máxima de 100. Deberán presentarse mecanografiados a doble espacio y con tres copias de cada original. Cada autor podrá presentar hasta tres poemas diferentes.

3.^a El tema, el metro y la rima serán libres.

4.^a Sólo entrarán en concurso los poemas publicados en «Diario de León» desde la aparición de estas bases hasta el último domingo del mes de marzo de 1976.

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

6.^a Los originales se firmarán con nombre y apellidos y serán remitidos a «Diario de León», calle de Pablo Flórez, número 24, León. Irán dirigidos a don Vicente Presa, adjuntando la dirección del remitente y especificando: «Para el IV Premio de Poesía "Diario de León"».

7.^a La admisión de trabajos finalizará el día 18 de marzo de 1976, a las trece horas.

8.^a Habrá un primer premio, que estará dotado con 20.000 pesetas y placa de plata. No podrá declararse desierto. A su vez se concederán dos accésit, que consistirán en mención honorífica y respectivas placas de plata (si el jurado lo estima conveniente tendrá autonomía para proponer, según la calidad de los accésit, un premio en metálico).

9.^a La composición del jurado será comunicada oportunamente por los medios de difusión, adelantando que serán relevantes personalidades de las letras. El fallo del concurso y la entrega de premios se efectuará en el mes de abril de 1976.

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

Convocatoria de los Premios de Cuento y Poesía de "La Estafeta Literaria" 1976 para menores de veinticinco años

LA ESTAFETA LITERARIA, con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular, convoca por sexta vez sus premios para cuentos y poemas, destinados a estimular a las vocaciones jóvenes y géneros tan desasistidos. Tendrán carácter anual y se regirán por las siguientes bases:

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

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

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

4.^a Los textos (acompañados de fotocopia del documento nacional de identidad de los autores) deberán ir firmados con nombre y apellidos y deberán enviar dos copias de los mismos a LA ESTAFETA LITERARIA, José Antonio, 62, Madrid-13, consignando en el sobre «Para los Premios Estafeta Literaria».

5.^a La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 30 de septiembre de 1976.

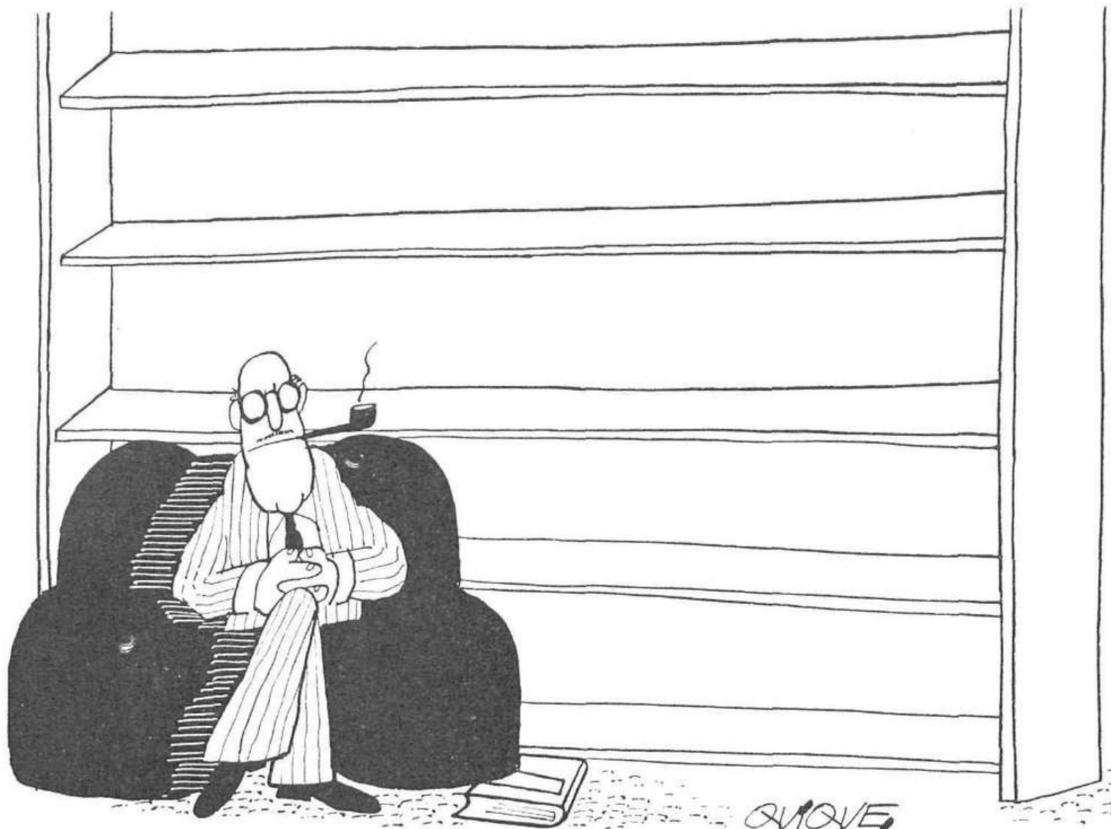
6.^a Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en LA ESTAFETA LITERARIA desde la fecha en que se inició la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de noviembre de 1976. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de LA ESTAFETA LITERARIA. Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán en concepto de colaboración la cantidad de 1.500 pesetas.

7.^a La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de 20.000 pesetas.

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

9.^a El fallo de estos Premios de Cuento y Poesía de LA ESTAFETA LITERARIA se hará público a finales del mes de noviembre de 1976.

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



pués de fallada la presente convocatoria se publicará un libro con los poemas seleccionados en esta edición.

Nota.—Cada autor, si lo estima conveniente por las características de sus trabajos, podrá enviar ilustraciones alusivas a los mismos, que serán publicadas, conjuntamente, por «Diario de León».

PREMIOS «EJERCITO 1975» PARA PROFESORES DE EDUCACION GENERAL BASICA

Para premiar la labor desarrollada por los profesores de Educación General Básica que mejor han difundido y exaltado las virtudes militares en sus aulas durante el curso 1975-76, se convocan los premios «Ejército 1975», con arreglo a las siguientes bases:

Primera.—Se otorgan once premios «Ejército» regionales, correspondientes al curso 1975-76, para premiar la labor de exaltación de las virtudes patrióticas y militares, realizadas por los profesores de Educación General Básica.

Segunda.—Se otorgará uno de los referidos premios en cada una de las siguientes demarcaciones territoriales:

Regiones Militares de la Península.

Capitanías Generales Insulares, incluyendo en la de Canarias, a dichos efectos, el Sahara.

Tercera.—Las actividades específicas que han de ser desarrolladas para participar en este concurso son las siguientes:

Lecciones sobre el tema: «El Ejército, salvaguardia de los valores de la raza».

Será condición indispensable presentar al menos quince lecciones de este tema.

El desarrollo de cada una de las lecciones debe recoger:

a) Preparación pedagógica de la lección.

b) Desarrollo de la lección por los escolares en los cuadernos ordinarios de clase de los que se remitirá una muestra.

c) Periódicos murales que recojan, mediante dibujos, fotografías, etc., el concepto de las lecciones.

Deberán ser realizados por los alumnos.

Sin ser obligatorio, tendrán una especial consideración las visitas a instituciones militares, acreditadas documentalmente.

Cuarta.—Los profesores de Educación General Básica que deseen participar en el concurso lo solicitarán por medio de instancia dirigida al capitán general, según corresponda por razón de destino del solicitante, tramitadas por conducto de las Jefaturas Provinciales del Servicio Español del Magisterio y a las que se unirán los trabajos que se presenten al concurso.

Quinta.—Los que deseen preparar trabajos para concursar a los premios «Ejército» podrán solicitar de las Autoridades militares citadas en el párrafo anterior autorización para consultar obras en las bibliotecas regionales y en las de los Cuerpos y Centros radicados en las demarcaciones territoriales dependientes de dichas Autoridades.

Sexta.—Para la selección de los trabajos que se presenten al concurso, en la cabecera de cada Capitanía General se constituirá un Jurado, presidido por un general designado por el capitán general, que estará integrado por el personal siguiente:

Dos jefes nombrados por la Autoridad regional.

Dos miembros del Servicio Español del Magisterio, designados por el jefe nacional del mismo, el cual, una vez anunciado el concurso, comunicará tal designación a las Autoridades regionales respectivas.

Séptima.—Cada capitán general, con el previo acuerdo del Jurado nombrado al efecto, concederá el premio correspondiente a su demarcación territorial.

Octava.—Los once premios regionales—un solo trabajo por región—concurrirán a los premios nacionales. Los capitanes generales remitirán al Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa) los trabajos correspondientes a los premios otorgados en sus respectivas regiones.

Novena.—En el Estado Mayor Central se constituirá un Jurado de carácter nacional para discernir cuál de estos once trabajos merece los premios nacionales.

Décima.—Dicho Jurado estará constituido por dos representantes del Servicio Español del Magisterio, designados por el jefe nacional del mismo Servicio, el cual, una vez anunciado el concurso, comunicará los nombres de los miembros del mismo al Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa). Los miembros del Jurado pertenecientes al Ejército

serán designados en su día por el teniente general jefe del Estado Mayor Central.

Undécima.—La dotación de los premios nacionales será la siguiente:

Primer premio nacional: pesetas 50.000.

Segundo premio nacional: pesetas 35.000.

Tercer premio nacional: pesetas 25.000.

Cuarto premio nacional: pesetas 20.000.

Duodécima.—Los siete trabajos seleccionados por las Capitanías Generales que no hayan obtenido premio nacional recibirán un premio regional de 10.000 pesetas cada uno.

Los trabajos premiados con alguno de los premios nacionales no recibirán el premio regional.

Decimotercera.—Los niños que hayan participado en los primeros premios nacionales, con sus respectivos profesores, serán premiados con una excursión de interés turístico-artístico-militar, que se determinará en su día.

Decimocuarta.—Si algún premio nacional o regional quedara desierto, el Jurado Nacional podrá distribuir el importe de los mismos entre otros trabajos nacionales o regionales premiados.

Decimoquinta.—Todos los trabajos que aspiren a estos premios han de tener entrada en las Capitanías Generales antes del día 1 de marzo de 1976, especificando que concurren a los premios «Ejército 1975» para profesores de Educación General Básica.

Los trabajos seleccionados por los capitanes generales, como premios regionales, han de tener entrada en el Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa) antes del día 1 de abril de 1976.

Decimosexta.—El fallo de los premios «Ejército 1975» para profesores de Educación General Básica se hará público a través de los habituales medios de difusión, el día 2 de mayo de 1976, y los profesores premiados recogerán personalmente los premios en acto oficial que se anunciará oportunamente.

Decimoséptima.—Una vez que los Jurados respectivos hayan discernido estos premios, por las Capitanías Generales respectivas y la Sección de Relaciones Públicas y Prensa del Ministerio del Ejército se devolverán todos los trabajos presentados a los profesores de Educación General Básica participantes.

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 581

DAMASO ALONSO Y UN HORROR INICIAL DE NEBULOSA (EN TORNO A «HIJOS DE LA IRA»), por Luis de Paola. (Págs. 4 a 7.)	
EL DIA ROMANO CON RAFAEL ALBERTI, por Fernando Quiñones. (Págs. 8 a 10.)	
LABORALMENTE: ¿QUE ES UN ESCRITOR? EL QUE NUNCA HABLA DE «INTRUSISMO», por Eduardo Tijeras. (Págs. 10 y 11.)	
EL ESCRITOR, AL DIA: JOSE JURADO MORALES, por Carlos Murciano. Págs. 12 a 14.)	
APUNTES DE UN LECTOR, ... DE URGENCIA SOBRE AGATHA CHRISTIE, por Juan José Plans. (Págs. 14 y 15.)	
EN LA PROVINCIA DE CUENCA, VILLANUEVA DE LA JARA (cuento), por Meliáno Peraile. (Págs. 16 a 19.)	
LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY: EL «ALDEBARAN», por José López Martínez. (Págs. 16 y 17.)	
ISIDRO BARRIO Y EL MAGNETISMO DE LA MUSICA, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 22 y 23.)	
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO. De Nueva York, por José María Carrascal. (Págs. 23 y 24.)	
SEMBLANZA DEL PINTOR FRANCISCO HERNANDEZ, por Carlos Areán. (Págs. 25 y 26.)	
PRIMERA EXPOSICION DE SOBRADO EN MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Pág. 27.)	
LA ARTISTICA SINCERIDAD DE CARMEN PINTEÑO, por Luis López Anglada. (Página 36.)	

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	7
MUSICA, por Carlos-José Costas	21
ITINERARIO DE EXPOSICIONES. MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	26
ITINERARIO DE EXPOSICIONES. BARCELONA, por Francesc Galí	28
CINE, por Luis Quezada	29
TEATRO, por Juan Emilio Aragón	30
CRONICA DE 15 DIAS, por Javier de Villán	31
ESTAFETA DE NOTICIAS	32
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	34
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	35
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2337 a 2352.)	

DAMASO ALONSO Y UN HORROR INICIAL DE N (En torno a "Hijos de la ira")

Por Luis DE PAOLA

*Lo que yo siento es
un horror inicial de nebulosa...*

D. A.

A riesgo de ser arbitrario (todo el que opina de algún modo lo es), pienso que sólo en dos libros de poetas de nuestro idioma se refleja como en un espejo la angustia del hombre contemporáneo: en *Residencia en la Tierra*, de Neruda, y en *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. La angustia, digo, como totalidad.

En este poeta español, el mundo de la armonía se desintegra como un aerolito cuyos fragmentos buscan una nueva órbita en Dios, sin encontrarla.

Su angustia es iracunda, vociferante, como la de quien ha sido enterrado vivo

y araña la tapa del ataúd (tapa que puede ser el cielo, cajón que puede ser la tierra).

A semejanza de Faulkner, Dámaso Alonso se debate entre la pena y la nada; su «horror inicial de nebulosa», su esperanza desplomada como una casa vieja, no encuentra consuelo en ninguna maravilla de este mundo, porque lo que está en cuestionamiento es todo, partiendo de la naturaleza humana:

*Nosotros somos una masa fungácea y
tentacular,
que avanza en la tiniebla a horren-
dos tentones,
monstruosas, tristes, enlutadas amebas.*

Como todo gran libro que testimonia una época, *Hijos de la ira* contiene (tá-

cita o expresada) toda la temática de la gran literatura contemporánea: desde la desolación de un mundo vacío de ideales a la nostalgia de Dios; desde la agónica cosmovisión de los existencialistas al caos general de los iracundos tipo Allen Ginsberg; desde la absoluta certeza de la inutilidad de todo al amor, que no por inútil es desechado; desde la piedad por los desvalidos a la jocunda protesta contra la injusticia.

Lo curioso de este libro es que muestra a un poeta que se acerca más a la temática de ciertos pensadores y narradores que a la de otros poetas. Su actitud ante la humanidad (el último hombre será «El último Caín») es similar a la de Roberto Arlt, que, más o menos por la misma época, escribió: «Los seres humanos nos parecemos más a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias»; su poema «Preparativos de viaje» (según el cual la vida es un viaje en tren) es en verso lo que en prosa es «El guardaguijas», ese inolvidable relato del mejicano Juan José Arreola; su angustia ahogada, unida a un constante tirar piedras al cielo, lo acercan a existencialistas cristianos como Kierkegaard.

Su furia no tiene nada de caprichosa: *Hijos de la ira* es testimonio de un doble desgarramiento: el autor presencié la guerra civil que desencadenó la inmediata beligerancia mundial. No había motivos, por cierto, para andar buscando metáforas insólitas mientras en el balcón vecino se descomponía el cadáver de un combatiente; habría sido innoble mantener una fe granítica cuando el horror del mundo hacía sospechar, más que la ausencia de Dios, la crueldad de Dios: «También los espacios odian, también los espacios son duros, / también Dios odia» (pág. 50).

Cada época tiene su música esencial, que sólo el oído afinadísimo del poeta puede oír y transcribir (Hesíodo decía que las nueve hijas de Zeus le transmitían sus cantos, que él copiaba al pie del Helicón; Hölderlin afirmaba que la misión del poeta es transmitir a los hombres, «envuelto en cantos, el don celeste»); y hacia la época que se compuso *Hijos de la ira*, «el don celeste», la música de las esferas, estaba (está) seriamente distorsionada por el estallido de las bombas. Esa melodía rabiosa y oscura difícilmente quepa en el pentagrama del soneto o del alejandrino, metros que fueron inventados para testimoniar un mundo más equilibrado y pastoril, cuando la flauta de Virgilio era y podía ser escuchada; cuando los mármoles barrocos no estaban amenazados por el bombardeo de un Messerschmidt.

Entonces el verso libre deja de ser una medida anárquica para transformarse en una necesidad: ¿cómo expresar el caos sino a través de una métrica caótica?



EBULOSA

El mal llamado verso libre no da al poeta ninguna libertad, sino doble trabajo, porque quien escribe un soneto tiene el molde ya dado, en tanto que quien usa el verso blanco tiene la responsabilidad de hacer que éste se sostenga por sí mismo, con su propia música, con su propia respiración. (Es muy distinto caminar por un camino asfaltado que abrirlo a machetazos en una selva.)

En tiempos de emergencia hay que crear una poesía de emergencia, pero no todos los críticos tienen los pulmones preparados para respirar el nuevo aire que trae *Hijos de la ira* en 1944: «El torrente amorfo de la expresión —afirma José María de Cossío— pesa sobre nuestra sensibilidad, estremeciéndola en la lectura, pero sin dejar huella, pasada ésta» (1). Otros, por el contrario, festejaron estupefactos lo que —para decirlo con palabras de Carlos Bousoño (2)— «sorprende con una temática y una técnica absolutamente nuevas dentro de la poesía española».

Acaso otro gran poeta, Leopoldo Panero (3), fue quien intuyó mejor el oro que se escondía debajo de tanto barro: «... la libertad del espíritu —expresa—, eternamente creador, eternamente original, anterior a la palabra misma, esta auténtica libertad poética, no simplemente la expresiva o la formal, es la que trae en esta hora Dámaso Alonso... Entre otras cosas, Dámaso Alonso trae de nuevo a la poesía (después de Unamuno, después de A. Machado) una idea total de la realidad. Una intuición, sencilla y honda, unitiva y dramática, de la verdad del hombre.»

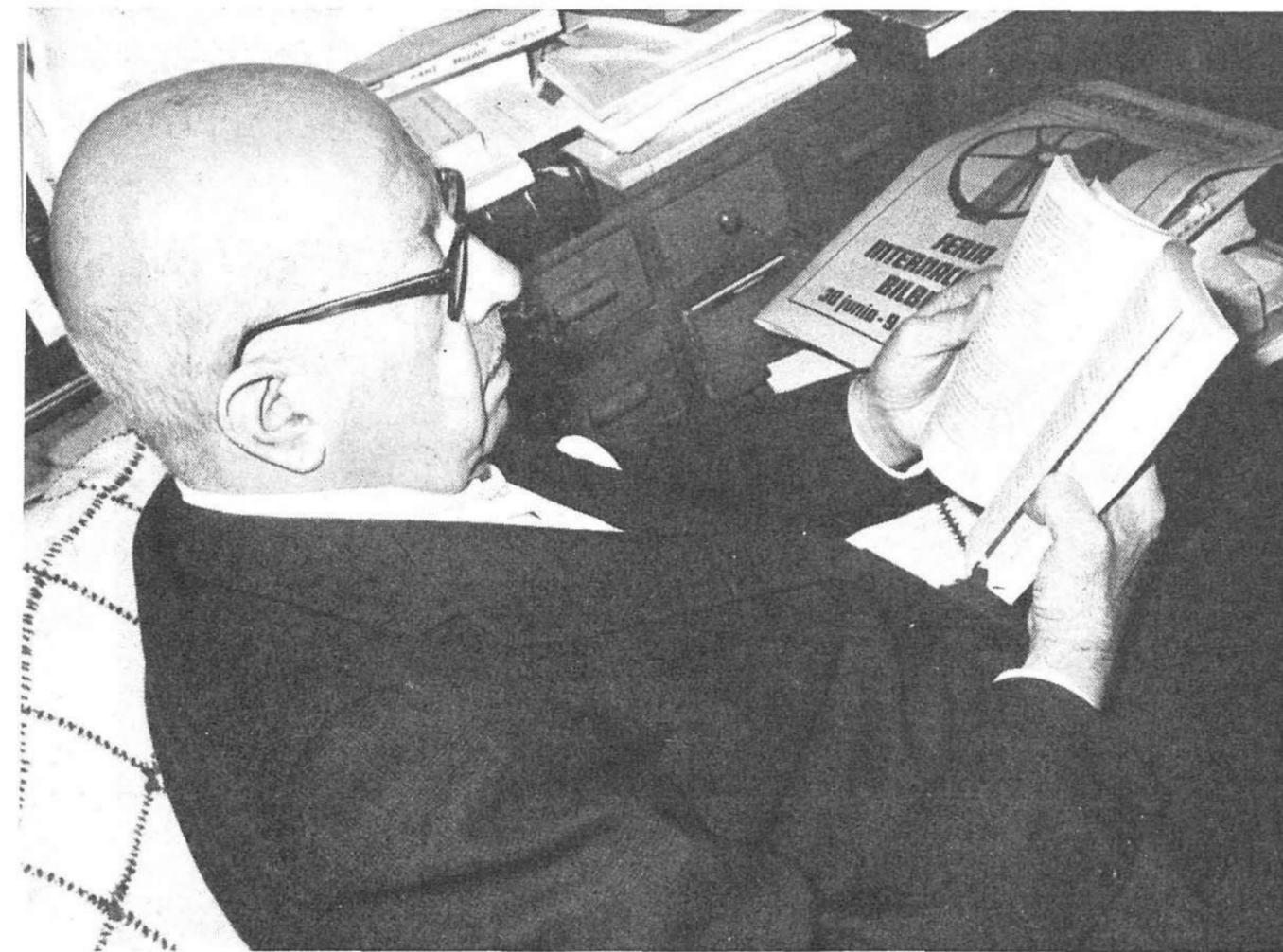
Panero da, a mi entender, en el clavo. La obra muestra a un autor con una idea total de la realidad, con una cosmovisión coherente dentro de su desbarajuste. La furia de Alonso no es circunstancial: él no añora ningún paraíso perdido a lo Milton; como para aquel personaje de Shakespeare. «la vida es un cuento lleno de sonido y de furia, que no significa nada». Siempre fue así y lo será: un poema como «Voz del árbol» comienza un ciclo monótonamente trágico que culminará en «El último Caín». Luego: lo que es será, y ha sido.

No cabe duda, entonces (suponiendo que fuera obligatorio colgarle un rótulo), que Dámaso Alonso es un poeta metafísico. Su tortura, como la de Prometeo, es original (en el sentido de origen) y hasta física. No será el buitre de Esquilo ni el cuervo de Poe el animal que le roerá las entrañas; serán «Los insectos» (págs. 121-122), los «Monstruos» (páginas 75-76), todos confabulados «En la sombra» (págs. 91-92), los que alternadamente lo harán. Pero, en rigor, son los mismos forajidos, con diferente nombre, los que asaltan al poeta. Todos ellos se

(1) Citado por Víctor G. de la Concha.

(2) y (3) *Ibid.*





encarnan, no permanecen nunca como bestias abstractas:

*Tú me oteas, escucho tu jadear caliente,
tu revolver de bestia que se hiere en los
siento en la sombra [troncos,
tu inmensa mole blanca, sin ojos, que
[voltea
igual que un iceberg que sin rumor se
agua salobre. [invierte en el
(«En la sombra.»)*

«La obsesión (págs. 96-97) no es algo que, al decir de Hugo, termina fatalmente en la locura o en el genio, sino un «moscardón verde / hocicándome testarudo, / batiendo con zumbido interminable»; algo horrorosamente tangible: «Sí, ahí estás, / peludo abejarrón.» Incluso el odio toma en Dámaso Alonso forma corpórea:

*¡Cómo se filtra el acre,
el fétido sudor de vuestra negra
corteza sin luceros,
mientras salta en el aire en amarilla
lumbrarada de pus, vuestro maldito
semen...!*
(«Las raíces del odio.»)

Lo físico, para él, es sinónimo de fealdad. Peor: de impureza. Ni siquiera «La madre» (págs. 79 a 83) puede ser idealizada: «No me digas / que estás llena de arrugas, que estás llena de sueño, / que se te han caído los dientes.» Este desprecio por lo carnal como vehículo de la abyección humana es constante en Sartre y también, en mayor grado, en Baudelaire.

En la composición titulada «Cosa» —única referencia amorosa o sexual en todo el libro—, si bien el cuerpo de la amada es laureado con bellos adjetivos, fatalmente culminará como una «terca negativa de alimaña». Por lo demás, el título mismo rebaja la jerarquía de la mujer (su belleza) a la de objeto inanimado.

El autor no siente vergüenza de su cuerpo y del cuerpo de los otros, sino asco «... me pasé las manos por la cara y quedé asombrado: yo estaba podrido. No, no era a muerto; no estaba muerto» (pág. 116).

No se cansa, como Neruda, de ser hombre; se horroriza. Y esa culpa no elegida merece, de todas maneras, su castigo. La autohumillación puede ser un camino: «Yo soy la piltrafa que el tablajero arro-

ja al perro del mendigo, / y que el perro del mendigo arroja al muladar» («De profundis», pág. 143).

Si alguien, en mi opinión, ejerció alguna influencia más o menos visible sobre Alonso es Edgar Poe. La teoría del gusano vencedor es formulada persistentemente en *Hijos de la ira*; pero en un poema (por cierto que magnífico) como «Los insectos» la influencia es además formal: su construcción —la respiración jadeante de los versos, la constante reiteración del sujeto— es la misma que la de un poema nunca bien traducido: «The bells» («Las campanas»).

Pero lo que en Poe es lúgubre, en Alonso es abyecto; lo que en Poe es desolación, en Alonso es furia; lo que en el primero es nostalgia de lo celeste («en un reino junto al mar»), en el segundo es asfixia: lo que siente es un horror inicial de nebulosa. Podría autoproclamarse, como León Felipe, el Gran Blasfemo.

Al clasificar a Dámaso Alonso como poeta metafísico, lo hice para señalar su particularidad: lo que lo diferencia de la gran mayoría de los poetas metafísicos. En la rosa abstracta de Rilke, en el fantasma del buque de carga de Neruda, en los cantos herméticos y matemáticos de un Valéry o un Ezra Pound, el desgarramiento del alma (o su estupor) no se materializa; más bien se pierde en el aire como una melodía.

El proceso dialéctico de la poética alonsoniana sigue la vía inversa: el cuerpo no se purifica (o no se volatiliza) al contacto con el cielo como en los nombrados, en Alonso, el cielo se rebaja al contacto con los hombres, con los insectos, con los seres de la escala inferior. Es tal la suciedad del mundo que el cielo no sale limpio al tocarlo.

El universo todo, es una guerra; también las constelaciones están llenas de furia y de destrucción, porque también Dios odia. La vida («ese amarillo pus que fluye del hastío, / de la ilusión que lentamente se pudre») nos arrojó a nosotros, pobres seres humanos, pobres hijos de la ira, a este mundo, como el fumador arroja al suelo un fósforo usado.

«Qué pobre esperanza considerar», se preguntaba Neruda por aquel tiempo; y para Vallejo ya estaba todo perdido: «La vida es, imparcialmente, horrible.»

La crisis de Dámaso Alonso es la de toda una civilización que se debate entre columnas derribadas. A partir de la muerte de Dios anunciada por Nietzsche,

pasando por la desesperación de Dostievski, hasta el aburrimiento del Sartre de *La náusea* y el sentimiento de ser extranjero, de estar como de sobra en el mundo enunciado por Camus, esa vanguardia de la desesperanza llega a España a través de Dámaso Alonso. De ahí la «nueva temática» que refiere Boussoñ.

Porque hasta ese momento la desesperación de todo Occidente casi no había entrado a los jardines de España, a su realidad un tanto insular, salvo a través de las aisladas entrevisiones de Unamuno: hacía tiempo que Kafka había hablado de la condenación de antemano y de la transformación del hombre en insecto cuando Juan Ramón Jiménez («tengo el alma de nardo del árabe español», decía Manuel Machado) prestaba atención al ruiseñor y a las fuentes. Tal vez la pesada herencia arábiga hizo que la poesía española tomara otro rumbo —más lírico, más contemplativo— que la del resto de Europa.

Pero Dámaso Alonso, un poeta con la estructura mental de un pensador, que necesita tanto comprender como sentir —a la manera de un Valéry, de un Rilke— no se puede conformar con la simple canción cuando es el destino del hombre todo, una puerta abierta, sin casa, sin muros que la sostengan, que no conduce a ninguna parte:

*No: se ha muerto.
¡Se te ha podrido el amo en noches hon-
[das,
y apenas sólo es ya polvo de estrellas!
Deja, deja ese grito,
ese inútil plañir, sin eco, en vaho.
Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo.*

Esta estrofa —la última de *Hombre* (pp. 125-6)— bastaría para situar a Dámaso Alonso en la corriente existencialista que tuvo su mayor auge después de la guerra. Pero véase cómo El toma una desechable forma corpórea, porque «se ha podrido en noches hondas», lo que significa que Dios no sólo era corruptible, sino que ya está corrompido.

Sin embargo no se ve claro si es que Dios ha muerto o lo que ha muerto es la idea que los hombres tenían de él. En los países católicos, mientras Garau publicaba *Dios ha muerto*, Maritain armaba —con los pedacitos que habían quedado del gran destroz— un nuevo edificio filosófico fundamentado en el cristianismo; el arbitrario y siempre grande Papini entre tanto no desesperaba de Dios, sino de una sociedad sin sentido, sin un ideal superior, y un poeta marxista (Quasimodo) invocaba a Dios para que lo despertara «de entre los muertos». Estos versos del poeta siciliano bien podrían haber sido firmados por Dámaso Alonso:

*Tu don tremendo
de palabras, Señor,
pago asiduamente.*

*Nadie tiene mi desesperación
en mi alma.*

*Soy un hombre solo.
Un solo infierno.*

Pero el alma que desciende a los abismos, que se quema los pies en todos los fuegos, saldrá purificada de su travesía. Tanto dolor no será inútil; tantos aullidos que llegan a estremecer el esqueleto de la poesía irán bajando la voz hasta llegar a una reflexiva concepción religiosa del mundo.

Los dos poemas que cierran el libro —*A la Virgen María* y *Dedicatoria final (las alas)*—, cierran también un ciclo espiritual del autor. El previsible paso del existencialismo al catolicismo —y digo previsible porque casi no hay un poema

previo en que no se mencione a Dios— se verifica.

Pero esta mutación es ardiente, es una especie de oración dicha con la boca llena de saliva y la respiración entrecortada. Es la misma voz, dedicada esta vez no a maldecir, sino a ser escuchada por el Padre:

*... me desperté
para cantar el viento, para cantar el
los dos seres más puros* *Iverso,*
*del mundo de materia y del mundo de
lespíritu.*

Este despertar, en rigor, no implica ninguna abdicación, sino una confirmación de sus convicciones previas. El odiado mundo de los cuerpos, con su impureza, ha quedado definitivamente atrás. Obsérvese que la única materia acepta-

da por el poeta es la intangible, la que no tiene cuerpo, como lo son el viento y el verso.

La siguiente estrofa, perteneciente a la última composición del volumen, es por sí misma más elocuente en lo que se refiere a su «temporada en el infierno» que cualquier interpretación que queramos hacer:

*Y ahora, Señor, oh dulce Padre,
cuando yo estaba más caído y más triste,
entre amarillo y verde, como un limón no
[bien maduro,
cuando estaba más lleno de náuseas y de
lira,
me has visitado,
y con tu uña,
como impasible médico
me has partido la bolsa de bilis,
y he llorado, en furor, mi podredumbre*

*y la estéril injusticia del mundo,
y he manado en la noche largamente
como un chortal viscoso de miseria.
Ay, hijo de la ira
era mi canto.*

Goethe afirmaba que la felicidad consiste en estar de acuerdo con uno mismo. Rubén Darío, que no hay más que dos dioses: Ignorancia y Olvido. No sabemos si Dámaso Alonso llegó a la cima de sus posibilidades como poeta, pero sí que su alma —como un barco castigado por la tempestad— llegó a puerto.

Todos pagamos un precio para encontrar o reencontrar la armonía del mundo, y cada cual (por una cuestión de peso específico) paga un precio adecuado a su tamaño.

Dámaso Alonso pagó un precio hartamente elevado: *Hijos de la ira*.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

EN esa postura de hombre en el centro del mundo, batido por todos los vientos encontrados de la existencia, vemos al poeta Salustiano Masó, que con sus «Ejercicios de contrapunto» pone una nota más, y más alta, en su quehacer siempre interesante, profundo y verdadero. Inesperado también en sus fórmulas expresivas, nos sorprenderá en la entrada de un poema con

«En el atrio del templo cibernético
yace insomne un remoto cocodrilo.»

Cocodrilo que será «padre de la equis, terror de las alfombras». Y aunque nosotros prefiramos el otro cantor que dice:

«Anda que anda el pie y el alma vuela
con las alas que son los ojos vivos»,

en Salustiano Masó la vida circundante, la mecanización, la imposición de sus motivos cáusticos y desnaturalizados le han llevado a escribir este libro que unas veces parece un latigazo y otras una expiación:

«Sé que a veces un cuervo se enciende con
el fuego del día
y que un muerto llora trágicamente a los
que lo entierran.»

El mismo será quien nos entregue «todo mi canto con su sal de llanto», sabiendo bien que no es cómoda la estatura del poeta, que no está entre los hombres para cantar solamente la felicidad o la alegría.

* * *

HE seguido durante mucho tiempo la trayectoria de Juan José Domenchina. Sin haber hablado nunca con él, él ya hablaba conmigo desde aquellas crónicas de Gerardo Rivera que publicaba en *La Voz de los años treinta*, donde sabía poner cátedra de poesía y desde donde me enseñó, como a tantos jóvenes de entonces, a amar a los poetas que iban a ser «mayores» de nuestra literatura contem-

poránea. No sé si leí antes a Juan Ramón Jiménez, o fue desde estos artículos de Domenchina—tan fieles al maestro—cuando empecé a darme cuenta de la importancia del poeta de Moguer.

Domenchina era tentador para quien se quisiera asomar al mundo de la poesía por su agudeza crítica y por su palabra, rebuscada a veces, pero siempre a la caza de la más certera y ceñida expresión. Muchos vocablos no empleados habitualmente en escritos literarios eran usados por Domenchina como quien lanza una presa difícil para acostumarla al lector. Su barroquismo era siempre, digamos, esencial, porque—como ocurrió después con sus poemas—la palabra quedaba allí justificada y primera, desnuda e infrecuente, como una verdadera gema aclaratoria y brillante.

Tuve más tarde la suerte de entablar correspondencia con él, y así supe de su vida en Méjico y de sus nuevos caminos líricos. Su voz al adensarse ganó peldaños de sencillez, aunque siempre el poderoso verbalista que en él había sobresalía, de cuando en cuando, con sorpresas de lenguaje tan arraigado como exacto.

Ahora Ernestina de Champourcin, poetisa de valor, y esposa del poeta, recoge la obra de Domenchina que va desde 1942 a 1958. Ella misma prologa el libro con una contención y seguridad que avalan sin estridencias las páginas que el lector va a pasar. Nos recuerda las palabras de Azorín sobre el poeta: «Ningún poeta español de hoy llega como Domenchina a tal intensidad en lo vario.» Estábamos en las vísperas de nuestra guerra civil, y vendrían ya los tiempos de la separación que tanto daño nos ha hecho a todos para conocernos más íntima y directamente. Sin embargo—creo que alguna vez lo he dicho—, no ha habido olvido nunca para los poetas que eligieron el exilio o se vieron forzados a él. La poesía es siempre señora de pocos, y esos pocos han estado siempre vigilantes, poniendo amor donde

nunca o pocas veces habrá cantidad deseable de lectores.

Es Domenchina un poeta que puede situarse en la generación «del 27», aunque Gerardo Diego no lo consideró como pieza fundamental del grupo hasta que publicó su segunda antología, donde estaban ya incluidos Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin. La libertad riquísima del poeta para esmaltar sus versos de palabras no usuales, de durezas inflexibles, pudo hacer muchas veces que los lectores del autor de *La corporeidad de lo abstracto* o de *El tacto fervoroso* llevaran sus libros, intactos, a los carros de los «libros de ocasión». Así lo adquirimos nosotros. Pero ¿no ocurrió otro tanto con el Trilce de Vallejo, o con el Mío Cid de Huidobro?

En el Domenchina que ahora nos llega, se ha hecho el lenguaje más claro y parece también más decidido el afán de comunicación. Sí, como ya se ha dicho hay en él mucho Quevedo. Y acaso bastante de Torres y Villarreal, para remansarse en seguida con el más elemental decir, con la música más limpia y prolongada del mejor Garcilaso. Nos encontraremos con esas aliteraciones quizá amaneradas, pero precisas:

«un pique puritano de purista, de ortó-
[grafo]»
o también:

«Y en lugar de rabeles, sordas hieles»

para llegar al más profundo y elemental grado de su expresión, de matiz claramente garcilasista; y le cantará al agua:

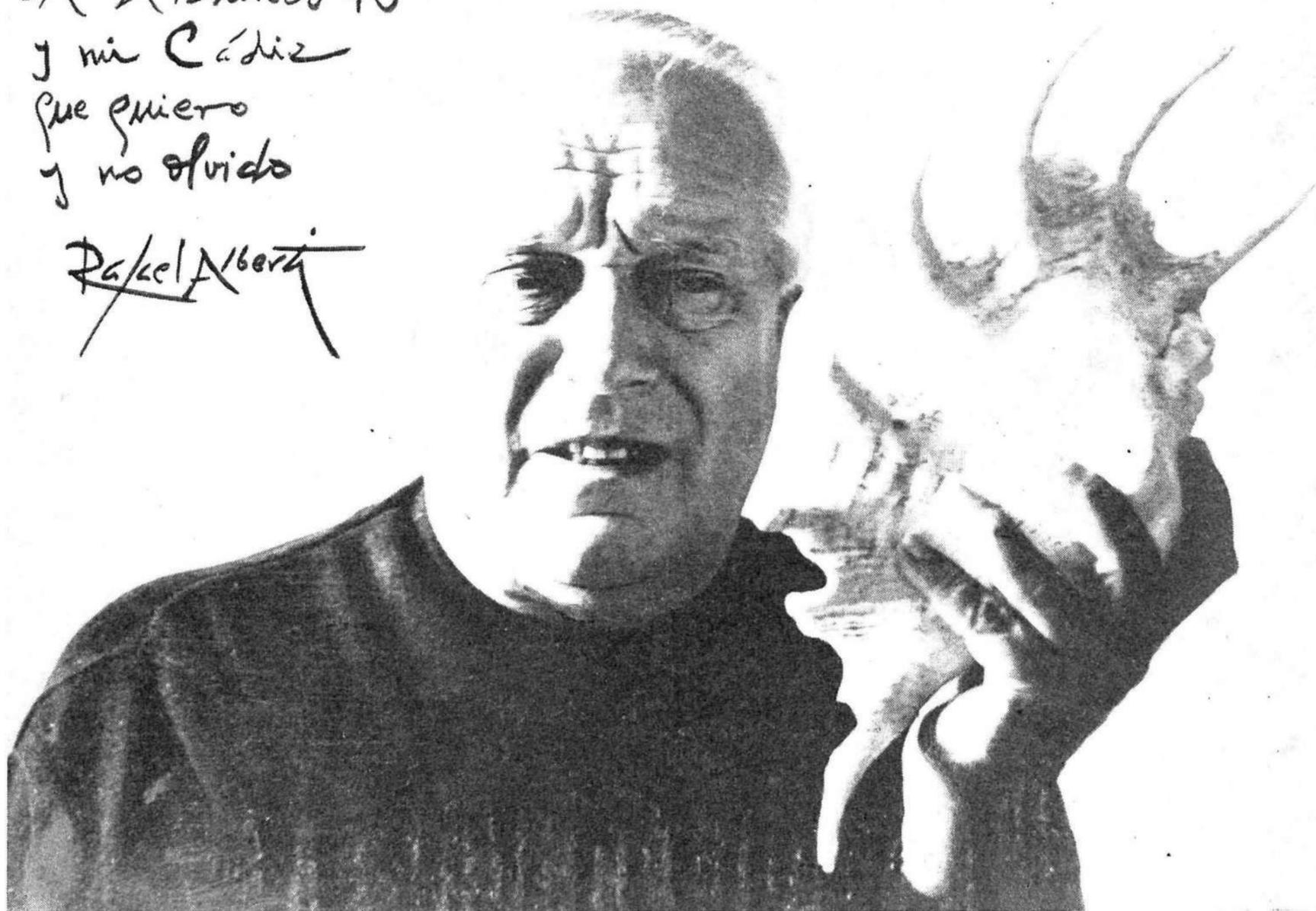
«soterrada, que vas, en ideales
transportes, conduciendo tu sagrada
corriente por caminos siempre iguales...»

Tercetos de una clásica perfección. La misma que alcanza en sus décimas y en sus sonetos, que son preciosa muestra de su portentosa facilidad.

Otra cosa que hay que notar en el poeta es esa calidad de su nostalgia siempre vivificando la tierra abandonada o perdida. «Destierro», «La sombra desterrada» o «El extraño» son títulos elocuentes para fijar la estadía sensible del poeta. También su religiosidad preside muchos de estos poemas y la actitud existencial de sus últimos versos nos adentran en una personalidad hecha y profunda en la que siempre hay «un punto que fulgura» en la vida del poeta, en el día del poeta, a quien ve «de bruces en sus sueños acostado».

A Alcauces 75
y mi Cádiz
que quiero
y no olvido

Rafael Alberti



el día romano con RAFAEL ALBERTI

Por Fernando QUIÑONES

JUEVES, OCHO DE LA MAÑANA

Sí, sí: en Venecia mucho «veras qué bien se duerme», pero he aquí que no me ha tocado a la ida (ni va a tocarme a la vuelta) uno de esos nuevos vagones-litera, sonorizados y tal. Dicen que el viajero ni se entera: seguro que tanto trabajo costará vestirse por la mañana en ellos como en estos de siempre, cuando a uno, ya que pagó la tumbaíta, le ha dado y le da por dormir rondadamente en cueros en el tren.

Desde la Estación Termini, entre múltiples titulares sobre *La lunga agonia di Franco*, y después de mucho barullo de guías telefónicas y de fichas, dos llamadas frustradas a Aquilino Duque:

—¡Pero si vive en España desde agosto, *signore!*

Panecillo redondo con yerto huevo frito en medio, café en un bar levemente, inexplicablemente sórdido (de éste mismo, acaso de uno de estos inmediatos a la Termini,

saldrá para morir horas más tarde, en uno de sus safaris de chavales, Pier Paolo Pasolini), y luego el enjambre de autobuses que, en el oro mañanero, en la inigualable luz de Roma, luz marítima y campesina a la vez, reparte muchedumbres, entre las que priva, evidente, el «homo officinalis». Lo que es el mío, el 75, no lleva mal camino: primer tramo a Piazza Venezia, relevante escenario de las descaminadas fanfarronearías de Mussolini desde el monumento a Vittorio Emmanuele; la romanísima y angosta Plaza del Jesús, con su tapón de tráfico bien puesto; la de la Argentina, ruinas imperiales al canto, y en seguida el paso de un Tíber con gaviotas que nos colocan en el Trastévere. Vivir es ver volver, que dijo Azorín: todo lo que veo fue piedra diaria de mis andanzas cuando, en los cincuenta, vivía en la Academia de España, sobre el Janículo, y el cano y mesurado mayordomo, que lo fuera de los Torlonia, se dejaba atrás muy de mañana el templete del Bramante y con airoso, ingénuo, caperucístico

cestito de mimbre al brazo, recorría muy digno los jardines a trincar caracoles para los *spaghetti*, ya que los cuartos no andaban boyantes.

Dos lingotazos de *grappa* en un bar-confitería, donde compro a María Teresa León una caja de *marrons glacés* que después resultaron ser nada más que seis, arqueo de la petaca de brandy jerezano y de la perdida latita de atún chichlanero de Sancti Petri para Rafael, y la conciencia de que voy a hacerle polvo su día de trabajo; no tengo otro, y recuerdo lo que me dijo al llamarlo por conferencia desde las afueras de Verona, en la viscontiana casa del pintor Eugenio Chicano, como luego desde Mestre, puerta de la Serenísima:

—Lo que creo, si vienes solamente el jueves, es que no vamos a poder almorzar juntos.

—Yo no quiero comidas ni quiero Romas, sino verte la cara, rey.

Alberti, veinte, veinticinco años de gaditanía, de no encontrarnos, de viva pero

monda amistad postal o a través de terceros: los dibujos y los libros dedicados, las cartas de lo más cariñoso, los «dile que», un Buenos Aires ya sin él y sin María Teresa, recién volados a Italia, los inéditos para *Platero*, las expos gaditanas de agua-fuertes y poemas en *Alcances*, el medio saberme su millonaria poesía (ese neopopularismo, ese barroco, ese surrealismo, esos libros de combate, estos de añoranza) siempre a flor de memoria y lengua de uno. Su teatro. Su prosa de *La arboleda* y de *Imagen primera*. ¡Ah, carajo: hoy, ahora, lo veo!

—Por favor, ¿Vía Garibaldi?

Para arriba, entre pinos. No: más abajo. Una fuente de Urbano VIII. El 88 en fin, el ascensor lentísimo, el timbre. Un liillo en la puerta con las *grappas*, los nervios y la asistente madurita, Tina:

—¿Eres María Teresa?

—No, no.

—¡Rafael!

—¿Fernando? Lo que yo no sabía es que ya se te había empezado a caer el pelo.

La voz del teléfono, joven, corresponde a la mirada, al aspecto, a la ropa.

—¿Nada más que empezando a caérseme? —opongo.

—¡Pasa, pasa!

DIEZ TREINTA

«Babucha» se murió; «Chico», gozquecillo castaño y ya de edad, es hoy su heredero. Un perro felliniano, encontrado por los Alberti en las calles, bordador de piruetas y de vehementes lametones, tierno y lindo como él solo. «Chico» está malito:

—María Teresa, te he dicho que lo tienes que llevar a que lo vean, a ver cuándo lo llevas.

Los Alberti, como uno, se derriten por los animales; «Chico» vaga y se pone de

pie mientras hablamos de todo lo humano y lo divino. La luz alegra los ya alegrados, amplios recintos de la casa, con ejércitos de obras plásticas —siete, ocho Picasso espléndidos, dedicados: guaches, pasteles, dibujos—, de muñecos populares de cualquier meridiano, desde España y Sicilia a China y Argentina, de fotos.

—Aquí estáis con Maiakovski... ¿Era tristán?

—¡Qué va!

Y al momento, Rafael:

—Oye: me han dicho que te cantiñeas. Luego caerá algo, ¿no? O ahora. ¿Qué quieres beber?

—¿Qué hay?

—De todo. ¿Un Chinchón?

—Una grappa.

—No hay, creo. Mira a ver.

No hay. Roma, la Roma que hoy no me interesa, entra a torrentes por la casa; ventana de la cocina alante, la cúpula y los balcones del Papa, por encima de pendientes verdes.

—¿Te acuerdas, Rafael?:

Vio los balcones del Papa
y los pechos dorados de las cubanas.

—Coño, qué memoria, ya me llevas echados diez lances desde que apareciste. Y ¿te acuerdas tú de aquel martinete?

No hay grappa ni sabía el martinete, que es espléndido:

Ya mataron a Frangollo,
el guapo de Encinas Reales,
el que pasaba vendiendo
tabaco por los lugares.

—¿Sabes que hablas un gaditano cerrado? Me dijeron que contagiado de argentino.

—Y, claro.

—Pues no. De oír gaditano sé yo un rato y a ti pudo olvidársete. En realidad, parece que no te has movido del Puerto.

—El Puerto...

La conversación se llega donde tenía que llegarse.

—Rafael, María Teresa, ¿volver ahora?

—Lo que son ganas, imagínate... *Alcalá de los Gazules*, ¡qué nombre!

Y otra vez a cien asuntos, a Federico, a Borges («qué gran escritor, ¿por qué estará resentido con España, quizá desde siempre?», apunta Rafael), a las parentelas del Puerto y de Cádiz («¡claro, Agustín Merello, el hijo del que quería ser caballo!»), al viaje a China, a Venecia, sobre cuyo puenteroío acaba Rafael de ultimar unos versos, *El puente de las Tetras*, que pronto recibirán obra gráfica y música («en cuanto vuelvas a Venecia, vete a ver a Védova, el pintor, de mi parte»), al cante de José Menese («el mejor»), a la España de ayer, de hoy, y a las posibles de mañana, a que me metí fuerte con Blas de Otero en *Las crónicas de al-Andalus*...

—¿Pero cómo?

—¡Digo!

Tan convencido lo oigo, y tanto lo estoy de que no, que, huyendo de enredos dialécticos, dejo pasar la cosa.

—Vamos a salir— propone Rafael—: ya no hago nada hoy. Te enseñé el *Palazzo Farnesina*, con esas preciosidades de Rafaello, vámonos, que además hace una mañana estupenda.

Y torna el gran tema: España y ellos.

—¿Nos vamos ya? —salta Rafael.

—Creo que no habría más que llamar a «Iberia» o «Alitalia» —sugiero.

—¡Hombre, digo irnos al Farnesina! Ya verás lo que es eso... ¿No te apetece?

—Rafael: en vísperas de *Alcances 73*, en Cádiz, recién colgada tu Expo en el Club Caleta, cenamos ocho o diez en casa de Enrique González. Me tajé a modo y estuve dos horas diciendo, lloriqueando como un vaina, cosas del *Marinero*, *Cal* y *canto* y *Yo era un tonto* y lo que he visto me ha hecho dos tontos: ¿dónde quieres que me digas que vayamos que yo no quiera ir?

No quisiera vivir en escapada,
no me fuera posible aunque quisiera,
yo soy un hombre de la mala jugada,
comprometido con la luz primera.
Me pide el sol que cante en cada aurora,
y yo no puedo al sol decirle ¡espera!
Y si mi canto a veces se demora
y no le ayuda a conseguir el día,
yo me siento morir en cada hora,
ciego en lo oscuro de la sombra mía,
solo y perdido, triste y desterrado
del centro de mi propia poesía.
Rafael Alberti



MEDIODIA

Los frescos del Farnesina andan en restauración; no se puede entrar, pero los Alberti tienen bula; a Rafael, el poeta y el pintor, se le cae la baba por enésima vez con su tocayo del Renacimiento.

—Fíjate, fíjate qué bonito, ¡qué bonito!

Rosanna, entregada ya, se yergue tímida en el lecho; en el ángulo izquierdo del muro inmediato un grupo de muchachas por el jardín embriaga de gracia y color el sol que las toca. Vemos techos, pasillos, escalinatas, vastas greclas frutales y hortícolas, ventanales al verde de los parques. Y luego una asomadilla al Botánico. Roma barroca, buena siempre, y más para andarla sin prisas con esta gente formidable, generosa, que no saben qué ofrecerte, como si su compañía no fuera ya todo por lo que uno vino esta vez hasta aquí. Otros cien flancos de conversación, como recuperando muchos ratos que no fueron, y, asesorado por María Teresa, compra en la *boutique* «Muschio e Miele» un gorro de lana para mi mujer.

—¿En qué andas ahora? —pregunta Rafael.

—Más crónicas. Las «Inglesas» y «Las del 40». Acabándolas. Mira: también cuanto estamos viendo tiene que ver con ellas y con su asombrada pregunta básica sobre el tiempo y sobre por qué nos seduce así el pasado, si ya sabemos lo que había detrás.

—Claro: los esclavos...

LA TARDE

Almuerzo en *Rómolo*, muy cerca, después de unas copas en la terraza de un bar fronterizo, donde me las arreglo para pagar a hurtadillas con su poco de bronca posterior por parte de los anfitriones. En *Rómolo*, Rafael quiere comer al sol y María Teresa a la sombra; una mesa del patizuelo ajardinado da para los dos gustos; me apunto a los *spaghetti alla boscaiola*, con setas; llega mucho, muchísimo más vino, seguido de soleares a voz en cuello, fandangos de Huelva y alegrías, murgas carnavalescas, con la de la peste aviar:

*A la vesina'enfrente
yo l'he visto er pájaro.
que se l'ha quedado
como un estropajo.*

*Mi primo Felipe
perdió la cabeza
cuando se dió cuenta que la cotorra
la tenía tiesa.*

Rafael *si squarta*, se tumba de risa. Brindis en pie, español, cara a todos los comensales; sólo dos no se unen. Aparece el pintor Quarnetti, recién llegado de España, con un quintal de ducas amorosas; ya en el bar, los Alberti le habían dicho que estábamos en *Rómolo*, y después del almuerzo nos vamos a su estudio, al fondo de una calle vieja y sin salida: no así la pintura, rica y crítica, de Quarnetti, de lleno encuadrable en la prestigiosa categoría pictórica de los *loco-simpático-honesto-talentosos*, tipo Manuel Viola. De vuelta, luego, a casa de los Alberti, habrá una siesta breve, pero honda y suficiente, de Rafael y de uno, roncadores mano a mano en butacón y tumbona, mientras María Teresa ronda la cocina. Al despertarnos, la luz se ha hecho cremosa; Roma añeja se sosiega ante nuestros ojos y la estatua ecuestre de Garibaldi cabalga arriba, quieta, muy a la izquierda del Vaticano. El gaterío aventurero recorre los tejados y, como todas las tardes, Rafael le echa de comer. De nuevo a saltos de conversación

—instantes, nombres, cábalas, lugares— y una propuesta de Rafael:

—Te convido al cine. Da tiempo. Luego comemos y te dejamos en la estación. Es una película inglesa, de Losey.

A Piazza Ungheria, pero no en autobús, como pensábamos, sino en taxi (es que no teníamos para el autobús, lo que en la Italia de ahora significa no teníamos moneda suelta: un permanente problemón cotidiano; la aleación de la moneda es tan buena que, dicen, hasta se la han llevado los japoneses, a tren limpio, para hacer relojes en su tierra). Antes de salir, Rafael me ofrece unos carteles («escoge»); le hago ilustrarme y firmarme uno divino, de una Expo suya en *Il Traghetto*, de Venecia, para mi mujer y para mí, y otro, también dedicado y dibujado, con un hermoso poema a Viterbo, para mi cuñado Ennio y su mujer, que son coleccionistas.

El tráfico en el centro de Roma es un follón especialmente notable, y el taxista —como antes y después camareros, etcétera— identifica a Rafael, cuyas últimas intervenciones en TV le han supuesto una imagen y un prestigio ya a nivel popular (*scussi, ma é il signor Alberti, il poeta, non é vero?*).

HORAS FINALES

Por Piazza Ungheria, «ya la noche tendió su manto», como decían los Tres Calaveras. Un copetín al fresco y una turba megafónica de la extrema derecha que pasa alborotando. Llega Beatriz, sol barcelonés estudiante en Roma de psicobiología, joven, alegre y preciosa amiga de los Alberti, que vendrá también al cine del que, ya sentado, debo salir corriendo al bar, donde me dejé el gorro y los carteles: allí siguen, por suerte. Vuelvo pensando en que hice justamente lo que quería y lo que debía: nada de fotos, nada de entrevistas, datos para el futuro ni profesionalidades, nada de «pues entonces quedamos en que».

En *Una romántica dama inglesa* se le han ido a don Joseph Losey, según creo, las cartas de las manos; la película se nos desploma a media proyección y, al salir, Rafael comenta muy a la andaluza:

—Qué pena de ocho mil liras.

—Desde luego.

Muy de cualquier ciudad, pero también muy romano, el restaurante de la despedida, y allí otra vez: «¿non é Alberti? Credo di sí!». Reitero los *spaghetti boscaiola* y pico lo de Beatriz; a María Teresa le guindo un poco de lechuga. Y ya, el taxi a la Termini. Hace frío. Rafael se sienta junto al taxista y uno se instala atrás, entre las mujeres. Beatriz y servidor sienten más el viruji.

—Abrázala—recomienda María Teresa, como se lo hubiera recomendado a su *Menesteos, marinero de Abril*.

Y hay algo más que un simple apaño calefactor en el gesto del trayecto: qué bien va uno.

VIERNES, 0,05

—Te he hecho gastar un buen dinero y, además, te he dado el día, Rafael, te he quitado de tu trabajo, de tus planes.

—Sí que me has dado el día...

Besos a las damas. Un abrazo gordo con Rafael, largo, abrazo sin resabios sentimentales pero en todas las direcciones, y todavía manos de adiós por las ventanillas, sobre el intermitente del taxi que tira—según era previsible— a la izquierda.

El *direttissimo* para Venecia, coche 11, litera 38, parte a las 0,10.

Roma-Madrid, noviembre de 1975.

HE aquí un problema que exige inmediata atención por parte de los órganos legisladores y de las entidades competentes en materia de información y cultura. *La autoridad.*

Pregunta: Laboralmente, ¿qué es un escritor? *Respuesta:* Entre otras cosas, el que nunca habla de «intrusismo», esa nefasta palabra. ¿Y por qué no habla de intrusismo? Sencillamente, porque no puede. ¿Cómo va a hablar de intrusismo si el escritor no sabe siquiera cuál es específicamente su radio de acción, su terreno acotado, suponiendo que lo tenga, que no lo tiene?

Hablan de intrusismo aquellos que, ungidos por la divinidad o por la presencia de los poderes establecidos, han conquistado una serie de derechos, de prioridades, de exclusivismos, y están en el sagrado y legítimo deber de enfrentarse a los «perros de presa», advenedizos, francotiradores, guerrilleros sin escrúpulos e intrusos aviesos que pretenden con notoria injusticia inmiscuirse en el sagrado recinto de la bienaventurada comunidad que ostenta sus privilegios y derecho de veto con harta y olímpica alegría. ¿Pero un escritor? ¿Hablar de intrusismo un escritor? Qué disparate.

Sin embargo, el escritor, por poca organización social, laboral y profesional que tenga, debe al menos poderse remitir a algo, a un circuito de cierta exclusividad, a un privilegio pequeño y miserable, pero privilegio; algo vedado a la masa, a «todo el mundo», y que sea distinto, por supuesto, a la «dulzura» inefable del «don» y a las prerrogativas del genio. No es fácil determinar esta esfera. Yo diría que es imposible. ¿Dónde está la *privaticidad* (perdón) del escritor? ¿En la publicación de libros, en la colaboración periodística, en la tarea de conferenciante? En nada de eso. *Todo el mundo*, suponiendo que tenga ganas y tiempo y que esté un poco guillado, puede legalmente hacer libros, colaborar en periódicos y dar conferencias. No faltaría más. El campo del escritor es el campo de *todo el mundo*. Lógico, macho. Así el escritor, armado de esta incontrovertible teórica, se dirige confiado al campo de *todo el mundo*. Lógico, ché. Entonces empiezan las patadas. Porque resulta que ese «todo el mundo» tiene sus leyes, sus restricciones, sus vedados, sus artículos legales, sus «de aquí no pasarás», sus «esto es de nuestra competencia exclusiva», ojo, que estás infringiendo el artículo noveno de nuestros estatutos, de nuestros

laboralmente, ¿que es un escritor?

EL QUE NUNCA HABLA DE "INTRUSISMO"

Por Eduardo TIJERAS

reglamentos, de nuestras corporaciones. Fuera, fuera. El escritor, que en realidad es el último abencerraje todavía con alguna lucidez en la romántica mirada vidriosa y que no pretende construir puentes, sanar enfermos ni darle el pecho a un niño, se vuelve cariacontecido a sí mismo y se pregunta: ¿Qué es lo mío, dónde estoy yo verdaderamente de pie, normal, legal, estatutariamente? Porque si el ingeniero—razonablemente—publica libros y yo no puedo construir un puente aunque sea así de pequeño; si el médico publica libros y yo no puedo curar ni un divieso; si el periodista publica libros y yo no puedo, según disposiciones absurdas, dirigir un periódico y ni tan siquiera, legalmente—algún día habrá que discutir la legitimidad de ciertas legalidades—, figurar en la organización interna del periódico, significa todo eso, el conjunto desequilibrado de derechos y prohibiciones, que no dispon-

go de ninguna prerrogativa, mientras que los demás disponen de todas las prerrogativas. Es muy bonito. Que los escritores sean tan poca cosa a la hora de dirimir sus derechos—las obligaciones ya fueron dirimidas—, ¿es un problema político, es una negligencia, es una falta de unidad? Yo creo que hay de todo un poco. Si bien las estructuras políticas no se han mostrado locamente propicias, mucha culpa la tiene la feroz anarquía propia de la naturaleza literaria, su sentido de la libertad individualista, su «hacer cuando le apetezca» y el trabajo responde, antes que a una orden y a una necesidad económica, a una exigencia profunda del ser. Conciliar las motivaciones íntimas y personales del escritor y el gustazo de la creatividad con otros factores burocráticos y administrativos, perrunos e imprescindibles, es el enunciado del problema. No caben ilusiones. Igual un defecto es a costa de una virtud. Igual

la naturaleza profunda de la literatura tiene que arrastrar esos lodos, forzosamente, y sin ellos más cuenta le traería a cualquiera hacerse periodista, ir con gastos pagados al meollo de los conflictos internacionales, publicar una buena serie de artículos y luego, finalmente, reunirlos en libro y venderlo a bombo y platillo, por aquello de la actualidad crujiente.

En fin, confieso. Lo que antecede es una introducción barata. Yo lo que quería realmente era comentar las peticiones de la APDMA (¡Hay que proveerse de siglas rápidamente! La siglas, para los escritores, son como los alambres de espino y las cercas para aquel vaquero de *La pradera sin ley*). La APDMA significa Agrupación de Periodistas de Medios Audiovisuales. En una asamblea general reciente se puso de relieve que en ciertos espacios informativos de televisión (me ahorro decir española) no son titulados sus directores. Los

socios de la APDMA quieren: tomar parte en la Comisión de quienes dictaminen la cláusula cuarta del Estatuto de Profesionales de RTV; elevar una moción al director general lamentando el exceso de no titulados (intitulados, vaya) en espacios informativos; pedir que no se nombre a nadie no titulado para dirigir espacios informativos; que no se otorguen categorías de «editores», «editores adjuntos» o rótulos de redactores jefes a quienes no lo sean o no estén titulados; que las plantillas, en su totalidad, estén cubiertas por periodistas; que no se contrate a nadie como redactor si no está titulado, y que se convoque concurso de ascenso para que ingresen en su categoría los redactores que, siendo titulados, no figuren como tales.

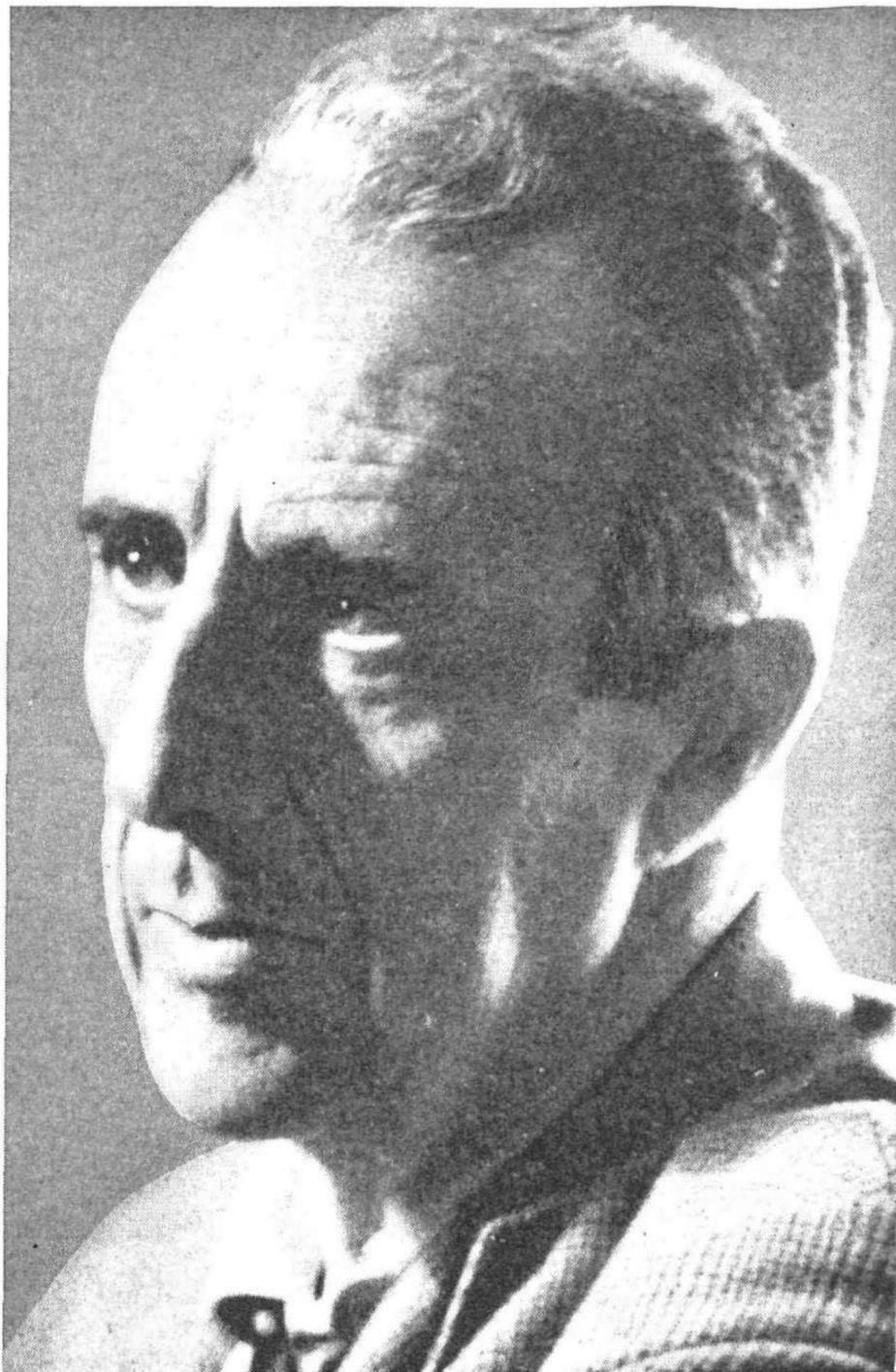
Bueno, pues ya lo tiene ustedes ahí, un botón de muestra de cómo los «profesionales» se defienden, luchan por sus derechos. Profesionales de la información, titulados. Su reclamación es justa. Cada uno que tenga su área de actuación, su plataforma, su base firme, aunque enfermen de «titulitis» (la culpa nunca sería de ellos, sino de una legislación viciosa que, precisamente, no tiene en cuenta la única baza importante: la del individuo que ha acreditado *prácticamente* su profesionalidad). ¿Pero dónde está la plataforma del escritor? ¿Qué posibilidades me ofrecen a mí la Sociedad General de Autores, la Asociación de Escritores y Artistas, la representación sindical? Cada vez se impone más que estudiemos estas coordenadas. Por lo pronto yo admiro a la APDMA. Salvo que tan legítima resulta la fiebre «titulada» de la APDMA como delimitar urgentemente la privatización del escritor. Apelo a los directores generales. Y apelo en el sentido de que me parece soberbio que concedan toda clase de privilegios, pero a cambio deberían crear una normativa para regular y dignificar la singlatura de los escritores por ese mar de siglas (por ese mal de siglos). O que se prohiba ser escritor. ¿O está prohibido ya y yo no me he enterado?

Claramente debe entenderse que citar a la APDMA (dichosas siglas) no es más que un pretexto brindado por la actualidad para constatar nuevamente la orfandad de siglas (de siglos) en que nos movemos, al margen de que la APDMA haya ido contra una clase de personajes que quizá no sean escritores ni por el forro. La ignorancia me salva. Pero las siglas me matan.



JOSE JURADO MORALES

Por Carlos MURCIANO



¿CUANTOS años suma mi amistad con José Jurado Morales? ¿Veinte? Me hago esta pregunta repasando las fechas de su bibliografía: libros que he comentado—a partir de la mitad del siglo—, en su casi totalidad, y en diferentes publicaciones. Veinte años de un hombre íntegro, invariable. Fiel a sus amigos, limpio, noble. Sin reticencias, sin malencubiertas envidias, sin arañazos ladinos. Veinte años de mano tendida y sonrisa franca. Son los que yo le conozco. Porque estoy seguro de que Pepe Jurado ha sido el mismo (él mismo) a lo largo de los setenta y cinco años que acaba de cumplir.

—Trabajo en un libro de poemas amorosos. Lo que a mi edad es siempre una satisfacción.

Ha confesado el poeta, en ocasión anterior, dos amores: la mujer y el mar. «Si entre las brasas del amor se arde, / no es penoso el arder...», ha escrito; y también: «La voz del mar, amigo verdadero.» Mas, entre esos dos polos, una vasta temática desplégase generosamente. Jurado Morales ha sido siempre poeta de los de libros compuestos por muy varias motivaciones; libros con frecuentes apartados, con múltiples formas poéticas: la copla, la cancioncilla, el soneto, el poema de ancho aliento... Poeta generoso, total. Pero, eso sí, con el amor por bandera. Carmen Barberá escribió años atrás de «su postura de hombre-sequoia

que, desde lo alto de la arbolaria que roza el cielo de la madurez física, permanece indestructible frente a ella, pero sin dejar de nutrirse de las raíces que, hundidas en la tierra y a cien metros de distancia de su copa, le siguen enviando las primitivas llamaradas de la eterna juventud».

Jurado Morales nace, con el siglo, en Linares (Jaén). Cuna minera: «gris de plomo para su nostalgia, plata de luna para sus sueños», apuntó líricamente su paisano Juan Sánchez Caballero. Su padre y su abuelo estaban li-



gados a las minas (plomo, plata). Por entonces se cantaba: «Linares ya no es Linares / que es un segundo Madrid...»

—Mis visiones de niño eran los terreros, los amontonamientos de los residuos de la mina, que yo contemplaba en mis correrías, el emplomamiento de la vegetación en algunos lugares, porque las aguas del lavado del mineral iban a verter en los arroyos que ya no eran cristalinos y de cuya agua no había que beber, porque uno «se emplomaba» como le ocurría a las bestias y a los pájaros.

De este gris pasa el niño, a los diez años, a los grises invernales de Lérida. Allí estudia Comercio en los Maristas y comienza a despuntar su afición por las Letras. Lee a Gabriel y Galán, Espronceda, Bécquer... Luego, a los clásicos. El poeta se está haciendo. En tierras catalanas, donde se afincaría definitivamente. En Barcelona—adonde arribó en 1918— sigue, y en Barcelona hablamos, en una modesta tabernita, haciendo los honores a un plato de cap y pota con garbanzos, un mediodía de otoño, sereno y soleado.

—Dime de tus comienzos.

—Escribí mis primeros versos en Lérida, a los dieciséis años. En 1921 fui a Las Palmas de Gran Canaria a cumplir el servicio militar. Allí tomé contacto con los grandes poetas isleños: Rafael Romero («Alonso Quesada»), Saulo Torón, Félix Delgado, Pe-

dro Perdomo, Fernando González. Obtuve el carné de periodista y empecé a colaborar en «Las Provincias» y en otros periódicos isleños. En 1923, animado por «Alonso Quesada», publiqué mi primer libro de versos: Las canciones humildes.

«Mi corazón es este hogar sencillo», escribió un día Quesada. El verso le cuadra a su amigo de entonces. En ese hogar se cuece desde aquel instante el pan del verso. Recuerdo que seis años atrás José Cruset, entrevistando al poeta en «La Vanguardia», se interesaba por Quesada. Jurado le describía como un hombre aparentemente amargado y orgulloso, aunque no era ninguna de las dos cosas, y añadía: «Para mí fue un verdadero maestro.»

—Tu segundo libro no aparece hasta 1935.

—Sí. Se titulaba *Hora morena* y lo prologó Luys Santa Marina. Yo había regresado a Barcelona en 1924. Y me había casado un año después. En 1932, con Luys Santa Marina, Max Aub, Félix Ros y otros amigos y contertulios de «El Oro del Rhin»; fundamos AZOR, que dejó de publicarse al estallar la guerra. Yo seguí publicando, hasta el V, los Cuadernos Literarios AZOR, pero era una empresa romántica y tuve que desistir.

Pero AZOR volvería. Y los Cuadernos Literarios, también. Porque, pasen los años que pasen, este andaluz tesonero no desiste

en su empresa poética, no renuncia a su destino. Ahí están, uno tras otro, sus libros. Uno de ellos, *Sombras anilladas*, obtiene en 1961 el premio «Ciudad de Barcelona». Comentándolo en las páginas de «Pueblo», Dámaso Santos escribía: «No han influido demasiado en la ya larga andanza de Jurado Morales ninguna de las novedades más trastornadoras de la poesía española de los pasados años. Viene directamente del hontanar romántico, del intimismo machadiano, del decir espontáneo, templado y elevado por la rima, el buen gusto y cierto regusto de clasicidad, de vocablos de muy significativo castellano. Tal vez, por todo ello, se encuentre, en cierto modo, más cerca que otros muchos que lo pretenden de la poesía concreta a que hoy tanto se aspira.»

—Tú decías en aquel libro: «Bajo los puentes corre un agua nueva.» Sin embargo, tu agua seguía siendo la de siempre. Nunca has sido dado a modas, a subversiones, a audacias.

—Yo pretendo dar a mi poesía un contenido y una forma dentro de lo tradicional. No participé en audacias, pero he sido testigo de la caída de muchos esnobismos poéticos a lo largo de mi vida. Y creo que seguiré siendo testigo de la caída de otros. Sin embargo, aún persiste aquel endecasílabo del que supimos en la escuela: «El dulce lamentar de dos pastores...»

—Entonces, dínos qué es para ti la verdadera poesía.

—Aquella que se ajusta, en esencia, a las normas que han de regularla. Normas que, no obstante, pueden ser interpretadas por el poeta con cierta libertad, es decir, poniéndolas al día. No es posible eludir ni la forma, ni el acento, ni la armonía, en el poema. El poema no puede resultar un caprichoso armazón de renglones prosaicos colocados a modo de versos. Ni puede ser tampoco fría exposición metafísica. La poesía es sencillez, claridad, emoción, profundidad y sentimiento.

—¿Y soledad?

—Yo he escrito: «Amada soledad que me conduces / como un niño, cogido de la mano...»

—Años atrás se preguntaba en todas las entrevistas por la «poesía social».

—No la niego. Pero la poesía, cuando realmente lo es, no necesita de ningún calificativo particular para dejar su huella en el hombre.

—Háblame de tus novelas.

—La primera, *La hora de anclar*, apareció en 1959.

—Tú habías publicado cuentos. ¿Llegaste a la novela a través del cuento?

—No. Llegué a la novela viendo los premios que entonces se otorgaban, su mediocridad. Pensé que podía superar tal mediocridad. Y escribí *La hora de anclar*, que es la novela de la *Costa Brava*, desarrollada en *Tossa de Mar*. La presenté al «*Elisenda de Montcada*», y un miembro del jurado me confesó que no habían podido premiarla por inmoral.

Madrid-España, 1 de febrero de 1976

EN EL PAISAJE, A SOLAS

Dejadme en soledad, que sólo sea el cadencioso susurrar del agua de la dormida o desvelada fuente la voz que llegue a mí dulcificada aleteando al borde del silencio que a veces, por tan hondo, nos espanta.

Dejadme en soledad: a solas digo, atento al suave son de esas palabras fingidas, que no hieren; al blando silabeo, a la voz clara, la clara voz que tiene la niña... (la niña es ahora el agua que al paso enerva el viento, y perdida la calma, la niña se destrenza, y al huir destrenzada, unas veces llora y otras veces canta).

EL SILENCIO, EL AGUA Y EL POETA

A JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

Bien te amo, silencio, dulcificado amigo de mi alma que a flor de corazón vienes conmigo a dialogar aquí, con voz callada.

Ahora enmudecemos, porque en la tarde quieta y solitaria tanteando entre juncos, cancionera va por su cauce el agua: murmurio acompasado, música sin palabras...

Su balbuceo lírico hace esponjoso al viento: todo rumor se apaga, y así nace el poema de mi silencio, el corazón y el agua.

(De *Aliento remansado*, 1974.)



Con Luis Santa Marina, Pedro Pruna y Antonio Páscual, en 1962

—¿Crees que esta novela sería tachada hoy, transcurridos quince años, de inmoral?

—En absoluto.

En 1961 aparece la segunda novela de Jurado Morales, *La vida juega su carta*, que está a punto de ganar el «Ciudad de Barcelona» del siguiente año. Desde entonces, un largo silencio en este género, que está a punto de romperse.

—Tengo en prensa, en *Ediciones Rondas*, Un hombre de la C. N. T. *Trata del alzamiento en Barcelona y la guerra a través de un inmigrado andaluz, hijo de minero. Su título inicial fue Fosa común. Pero el actual me parece (le parece al editor) más comercial.*

—Sé, porque me lo has dicho en otra ocasión, que aún guardas inédita otra novela.

—Sí. El hombre del tiempo perdido. *Lleva escrita quince años.*

—¿Por qué?

—Sencillamente, por incapacidad de hacer antesala en una editorial. Algún día saldrá, de todos modos (dice y sonríe).

El 21 de junio de 1969 Rafael Laffón publica en *A B C* de Sevilla un artículo sobre nuestro poeta: «Linares, pequeña ciudad del extremo jiennense. Bajo su suelo enterizo discurre la vena áspera para la bronca minearía... Linares. De esta pequeña ciudad salió apenas en los años tiernos un muchacho camino de la gran poesía. Su nombre, José Jurado Morales, al que más de uno toma aquí por catalán.» Este artículo descubre a los linarenses que tienen un paisano ilustre, un paisano con una importante obra a la espalda y a quien hay que recuperar. «Andaluces desplazados» titulaba su trabajo Laffón. Hay que *emplazarle*—valga la palabra—de nuevo. Y el poeta vuelve a su ciudad natal, donde es acogido cariñosamente. Lee allí su libro *Dolorido sentir* y se compromete ante sus oyentes a escribir un *Poema de Linares*. Cumple su palabra, y en mayo del presente año hace la presentación oficial del poema, en un acto público celebrado en Linares y presidido por el alcalde de la ciudad. Con este motivo se le ofrecen varios homenajes. Y el poeta vuelve a corresponder con una idea: «El Hogar de la Poesía Hispanoamericana».

—¿Cómo surgió esa idea?

—En mis conversaciones con los escritores y poetas de Linares y Jaén, y en presencia del alcalde, Tomás Reyes Godoy, y del cronista oficial de la ciudad, Sánchez Caballero, ofrecí legar al Ayuntamiento, en vida, mi biblioteca, muy importante por lo que a poesía respecta. Y ellos convinieron en constituir en Linares, primero en el Ayuntamiento y luego, de manera definitiva, en la Casa de la Cultura, el Hogar de la Poesía Hispanoamericana. A tal efecto hice una primera entrega de dos mil libros de poetas hispanoamericanos, gran número también de obras de poetas españoles, ensayos y centenares de revistas literarias—españolas e hispanoamericanas—, muchas ya des-

aparecidas. Libros y revistas que yo había ido reuniendo desde 1920, la mayoría firmados por sus autores.

—Pero tu obra sigue.

—Por supuesto. Acaba de salir el Cuaderno número VII de AZOR y cuento con la ayuda de Alberto Bernis. Me gusta ayudar a los poetas jóvenes y por ello abro a veces demasiado la mano en el material que en los Cuadernos publico. Con este mismo espíritu sigo trabajando en Ediciones Rondas, como asesor literario, y he creado una colección de libros poéticos en donde han aparecido en lo que va de año originales de Francisco Mena Benito, Eulogio Muñoz, Guillermo Sena, Dolores de la Cámara, José Quintana, Manuel Betanzos, Sofía Sala, Antonio de Undurraga (chileno) y Manuel Darío Gruber y Dámaso Ogaz (venezolanos). Está a punto de ver la luz una nueva serie en catalán, que inaugurará un libro de Ernest Corral.

—Se ve que no has olvidado lo que supuso para ti que alguien, en tus comienzos, te ayudara.

—Desde luego. Recuerdo que cuando llegué a Madrid con Las canciones humildes bajo el brazo Fernando González me llevó a un café, cuyo nombre no he retenido, a conocer a Antonio Machado. Le entregué mi libro, leyó algunas cosas y me dijo: «Eres poeta». Me pidió algo inédito y le di un poema: «Son tres los hermanos pinos». El lo publicó en la revista «España». Aquello fue decisivo para mí.

—Entonces, ¿el poeta del siglo?

—Antonio Machado, por supuesto. Y no sólo por aquello.

—Otros nombres.

—Jorge Manrique, Góngora, el Marqués de Santillana, Fray Luis, Quevedo.

—¿Y Juan Ramón?

—Sí, desde luego. Y Alberti.

—Un libro preferido.

—Las poesías de Quevedo.

—¿Poesías siempre?

—Siempre. Poesía en mi interior y fuera de mí. El día que no encuentre poesía en lo externo me moriré de hastío. Sin embargo, me iré arrullando por mi poesía interior: tal vez con una oración propia.

—¿No importan los años?

—No. La poesía no tiene nada que ver con la edad, cuando el poeta es auténtico. Sigo escribiendo poemas y tengo mucho material inédito. Y creo que cuando muera (conste que no tengo temor a la muerte) podré estar, en la agonía, componiendo mi último terceto.

Así ha sido y así sigue siendo este poeta, este hombre que ahora se nos va, Rambla de Cataluña adelante, llevando un bastoncillo que le sirve de compañía, porque no lo precisa, y con el último verso reciente a flor de labios, a flor de piel. El ha escrito:

Poeta, para llegar
no sueñes caminos nunca:
echa a andar.

Y lo cumple.

BIOBIBLIOGRAFIA

José Jurado Morales nació en Linares (Jaén) en julio de 1900. En 1910 se trasladó a Lérida, cursando Comercio con los Hermanos Maristas de esta ciudad. En 1918 marchó a Barcelona, donde en la actualidad reside. Su primer libro, **Las canciones humildes**, apareció en 1923. Se casó en 1925. Tiene tres hijos y dieciséis nietos. Premio «Ciudad de Barcelona» de poesía castellana 1961, por **Sombras anilladas**. Cultiva también la novela. Alma de la revista «Azor» y de los cuadernos literarios del mismo nombre, que aún siguen publicándose. Su obra poética suma diecisiete títulos.

POESIA

Las canciones humildes. Las Palmas, 1923.
Hora morena. Barcelona, 1935. (Prólogo de Luys Santa Marina.)
Manantial soleado. Barcelona, 1948.
La pisada en el viento. Barcelona, 1951.
Mi ser y su sendero. Barcelona, 1953.
Nostalgia iluminada. Barcelona, 1957.
Cuenca de arcilla. Barcelona, 1960.
Sombras anilladas. Barcelona, 1962.

Breviario de amor. Barcelona, 1962.

Pena y llanto de la casada infiel. Barcelona, 1962.

Llanto y cántico. Barcelona, 1964.

La voz herida. Barcelona, 1966.

Sabores del sosiego. Barcelona, 1969. (Prólogo de Fernando González.)

Dolorido sentir. Barcelona, 1971.

Sonetos de mala uva. Barcelona, 1971.

Aliento remansado. Barcelona, 1974. (Prólogo de Angel Marsá.)

Poema de Linares. Linares-Barcelona, 1975.

NOVELA

La hora de anclar. Barcelona, 1959.

La vida juega su carta. Barcelona, 1961.

EN PRENSA

Un hombre de la CNT (novela).

NOVELA INEDITA

El hombre del tiempo perdido.

EN PREPARACION

Poemas de amor.

Apuntes de un lector,

Por Juan José PLANS

...de urge

AGATHA

a)

AGATHA Christie, que se disponía a cortar un buen pedazo del sabroso pastel con mermelada de arándanos que ella misma hiciera, como siempre demostrando a la hora puntual del té sus buenas dotes para la repostería, detuvo la acción de hundir el agudo filo de un cuchillo con mango de plata en el esponjoso y no envenenado bizcocho al oír decir a su hermana, que acababa de cerrar el libro que estuviera leyendo hasta llegarle el incitador aroma que desprendía aquel pastel recién puesto en la mesa, algo disgustada:

—Es una lástima...

—¿El qué? —preguntó Agatha Christie, que temió que su pastel, fruto de unas cuantas horas de paciencia, no fuera del agrado de su hermana. Esta, apartando el libro de su lado, con cierto desprecio, respondió:

—En las novelas policíacas siempre se descubre el enigma antes de llegar al final.

Agatha Christie suspiró aliviada. La causa del casi enojo de una de sus hermanas no la tenía su pastel, al que por unos instantes había mirado intentando averiguar sin conseguirlo qué podía faltarle. Así que, satisfecha, le ofreció una doble ración. Pero, también colocándose en su plato igual cantidad, le comentó:

—Lo siento, querida. Pero, tu juicio acerca de la novela policíaca es erróneo. Por mi parte, pienso todo lo contrario.

—Demuestra que estoy equivocada —la retó su hermana.

—Lo haré.

Y Agatha Christie, para darle una prueba evidente de que no estaba en lo cierto, escribió *El misterioso caso de*

Styles, novela en la que haría su aparición el caricaturesco detective Hércules Poirot. La obra, publicada en 1921, fue vendida a cambio de veinticinco libras. Tuvo una tirada de dos mil ejemplares, normal en aquella época.

Obvio es decirles, pero me siento en la obligación de reseñarlo, que la hermana de Agatha Christie no acertó en la solución del enigma, al igual que la casi totalidad de aquellos lectores que satisfactoriamente se vieron sorprendidos por una nueva novelista en el género policíaco.

b)

Agatha Christie, en una biografía de urgencia, había nacido en 1891, en Torquay, en el condado de Devon, que está, si mal no recuerdo, al oeste de Londres. Hija de una familia burguesa, de padre americano y de madre inglesa, su educación fue encomendada a institutrices, al igual que la de sus numerosos hermanos, como era tan tradicional en aquellos tiempos, para los que la última preocupación sería la económica. Las institutrices, que no se destacarían precisamente por su liberalidad, acabaron haciendo de ella un buen ejemplar de mujer victoriana, cosa que lleva implicada la aversión al sexo y a la violencia. Mary Wesmacott sería el seudónimo que utilizaría para algunos devaneos con la novela sentimental, en donde obtuvo escasa fortuna, al igual que en sus incursiones en la poesía.

A los veinticuatro años, en 1914, ejerciendo de enfermera en la primera guerra mundial, se casó con el comandante Archibald Christie. Mary Clarissa Miller, que tal era su

ncia sobre CHRISTIE



verdadero nombre, quedó enterrado para siempre. El matrimonio duró once años: los últimos, muy fatigosos. El coronel se enamoraría de una veinteañera, y con ella iniciaría una nueva vida. Con él, Agatha Christie había vivido

en un pabellón al borde del Támesis llamado Styles. El lugar sirvió para recrear su primera novela. Y también *Telón*, donde la novelista «mata» a Poirot, su más famoso personaje. En esta obra, melancólicamente, por boca de otro de

sus personajes, el capitán Hastings, dice «Si pudiera volver atrás, vivir toda la vida de nuevo. Si éste pudiera ser aquel día de 1916 cuando por primera vez viajé a Styles...»

En 1926, en el mismo año en que se publicara su celebrada novela *El asesinato de Roger Ackroyd*, donde en sus últimas páginas hace una gran pirueta que desconcertaría a todos los lectores, quizá más arriesgada que la que brinda en *Diez negritos*, Agatha Christie desapareció de su casa. Sabían que había salido en automóvil. Pero no regresaba. Aparte de un gran contingente de policías, dos mil voluntarios se ofrecieron para salir en su búsqueda. Acabaron localizándola en un hotel de Harrogate. Agatha Christie, convirtiéndose casi en uno de sus personajes, había sufrido un ataque de amnesia, del que tardó meses en recuperarse. Por entonces su fama ya estaba asegurada. En 1928 obtendría el divorcio. Dos años después, en 1930, se casaría con el profesor Max Malloyan, arqueólogo. Declaró en cierta ocasión, no hace muchos años, con el peculiar sentido del humor propio de los ingleses: «Un arqueólogo es el hombre ideal para apreciar las cualidades de una mujer de mi edad.» Se fueron a vivir a Wallingford, donde acabarían teniendo una magnífica casa de campo. Su segundo esposo, catedrático de la Universidad de Oxford, jamás se interpuso en su carrera literaria. Puede decirse que, aunque él, también reconocido en su profesión, dejó que todos los honores recayeran en ella.

En Wallingford, cerca de Oxford, falleció el 12 de enero de este año la gran dominadora del género policiaco. Al entierro, como muchos de los lectores habrán podido ver por televisión, asistió un reducido número de personas. Entre ellas, el arqueólogo, que tantas horas felices supo dar a Agatha Christie.

Agatha Christie, ante todo, se consideraba «fundamentalmente una simple ama de casa. Y en el fondo, mis delitos son "delitos de familia": ando tan metida entre asesinos, que éstos me parecen tan familiares como las personas de casa». Al principio llevaba una producción de varias obras al año. En sus últimos tiempos, una al año. Vida tranquila, destacando entre sus preferencias la de cultivar las flores, la de repasar la ropa y la de hacer de repostera. En tales menesteres, cuando se le ocurría algo, sacaba un cuaderno y apuntaba lo que se le había venido a la cabeza para su posible aprovechamiento. Una vez declaró: «Cualquiera de nosotros puede cometer un homicidio, antes o después. Sólo se trata de analizar bien el enigma de que ese homicidio plantea. Y escribir la solución lógica.» Pero Agatha Christie, salvo en sus ficciones, fue incapaz de matar siquiera a una mosca.

c)

Autora de más de cien novelas, de veinte obras de teatro (*La ratonera*, increíblemente se sigue representando desde hace más de veinte años, y de forma ininterrumpida), de poesía, de política-ficción (*Pasaporte para Frankfurt*), una autobiografía..., siempre será reconocida como una maestra indiscutible en el género policiaco. Al fin y al cabo, cuando aún no tenía veinte años escribió un cuento, de trama escabrosa, en el que el personaje era un detective. Era el primer paso, y olvidado, de la escritora hacia lo que después la definiría.

Ella llevó cerca de dieciséis versiones extranjeras de ventaja sobre su compatriota William Shakespeare. Sus libros, de cuya venta hay que hablar en la actualidad en muchos millones de ejemplares, se encuentran en todas las partes del mundo. Y no sólo se encuentran, que eso es una cosa, sino que también se leen con auténtico fervor. Pero, naturalmente, Agatha Christie no es Shakespeare. Cosa que, por otra parte, jamás se propuso. Su estilo literario es, como mucho, correcto. Y muy directo. Agatha Christie va a lo suyo, que es la deducción. Sus personajes, Poirot y miss Marple, nacida en la novela *El asesinato en la vicaría*, de 1933, así como cuantos hicieron el juego a éstos, siempre buscan la solución a los enigmas sin comprometerse. Ella, autora del delito esencialmente teórico, y si prefieren hasta casi imposible, alejada de la violencia, sabía cómo ir creando el apropiado clima para que el lector comience a interesarse por lo que en sus obras está ocurriendo. No hay pistas falsas en lo que se le ha ocurrido regando las flores: «Muchos de mis delitos más horribles han nacido en un tiesto de rosas.» Ella se limita «a presentar episodios y circunstancias que se prestan a dos interpretaciones distintas». Hay que entrar en el mundo que nos presenta, muy dentro de su línea de dama victoriana, seguir paso a paso lo que nos ofrece, y, finalmente no sentirse molesto por no haber descubierto el final. Ella lo supo hacer muy bien. Sí, no era Shakespeare. Pero fue Agatha Christie. Y nadie, en la llamada novela-problema, la ha superado. Ni el mismo Poirot, que murió antes que ella, tal como ella lo deseó. No por rencor a que su personaje tuviera tanta fama o más que ella, sino por salvarle de algún nefasto continuador que siguiera manipulando con el personaje que ella creara y que nadie lograría poner a la altura de, por ejemplo, *La Navidad de Hércules Poirot*.

Descanse en paz mientras, estamos seguros, por muchos, muchos años, sus lectores se sentirán intranquilos.

EN LA PROVINCIA DE CUENCA, VILLANUEVA DE LA JARA

Por Meliano PERAILE

EL batallón de los chopos desfilaba río abajo. Lo veíamos a través de la ventana. La ventana molinera enharinada, nublada con polvo de harina. Oíamos el grito ronco del río que resbalaba en el umbral de la presa y caía y gritaba su caída. Por el rumor (un antiguo conocido) adivinábamos el baile cereal del grano sobre la criba, el zarandeo de la granza en el zarandillo. El grano se mareaba embarcado en el bamboleo del harnero. Subía a la nariz la dorada calentura de las patatas que se asaban, bajo una manta de ceniza, sobre las ardientes baldosas del hogar. Olía a carne asada de patata, y, tras la puerta de la cocina, medianera con el molino, la meteorología candeal nos decía que en la tolva del molino estaba nevando una harina blanquísima. El agua no tenía remedio: otra vez caía en los brazos del rodezno, que abrazaba la delgada cintura del agua y, a poco, la olvidaba. El ciego Marcial, cazo en mano, batía el zurra en la redonda brillante arcilla del lebrillo: vino, azúcar, agua más bien poca y gajos de melocotón danzaban al son del cazo manejado por el ciego Marcial enterrador.

—¡Presenten herramientas!— ordenó el campanero Marcial.

Cada uno enarboló y presentó su vaso. Todos los vasos alzados en corro y en espera de su ración, alrededor del ciego y del lebrillo. El cazo comenzó a subir y bajar desde la loza al vidrio, desde el lebrillo a los vasos, conforme el ciego enterrador campanero Marcial iba repartiendo la ronda del zurra. El cazo sacaba, del fondo de la vasija redonda y lustrosa, su cabeza calva, chorreante y llena de vino azucarado con vetas de melocotón;

daba media voltereta con estilo de cangilón de noria y llenaba los vasos. Más allá de la puerta de la cocina sonaban el son redondo del rodezno y el lamido interminable de la polea. El ciego Marcial, badil en ristre, comenzó a desencenizar y a extraer del trashogar las patatas ya doradas, crujientes, quemantes. Al otro lado de la puerta, la polea, con treinta años, no acababa de acabar la carrera. Comenzamos a despellejar, entre soplidos y dedos quemados, las patatas. El brazo del ciego Marcial no paraba de trasegar zurra desde la loza al vidrio. Entre sorbo y sorbo, mordisco abrasador, dorado y salado, de patata tierna y humeante.

—Anda Marcial, desúncete del cazo y nos inauguras un cantar de los tuyos.

El ciego descansa el cazo al borde del lebrillo, retranca la cabeza, mira vaciamente a las vigas de la techumbre, parpadea huero, abanica con las pestañas el eclipse de su mirada, ceñifrunce el gesto. En medio de los surcos de la frente, el ciego Marcial pone y tensa un cepo a la inspiración. Se suspende el engullir y el trasegar. Pendientes de lo que va a surtir del ciego enterrador Marcial campanero. Le palpitan los ojos enjalbegados, como los buhecillos grises de dos palominos. Mira a los revoltones del techo, con el mirar borrado. De repente, coplea:

Soy enterrador de oficio
y acomodador de almas.
En el camposanto mío,
señor, tiene usted su casa.
Soy conductor de bastón
y músico de campanas.
Hoy, primero de noviembre
y víspera de mañana,

en mi campanario al viento
doy un concierto a las ánimas.
Para la ánima soltera,
hermosa y enamorada
de un espíritu moreno
he compuesto serenata.
Quien quiera saber quién hizo
esta copla pregonada,
en la provincia de Cuenca,
Villanueva de la Jara,
preguntará por Marcial
el que perdió la mirada.

—Mas dicen, Marcial, que en noches tales como la que ya tenemos a cuestas no son tus bríos ni tus muñecas los tocadores de la campana vieja, de la campana azul, del campanón y del cimbalillo, sino los muñones y las alas de las ánimas los que hacen sonar el rebaño del campanil, tan y mientras tú, con el vino de la damajuana uncido al morro te huelgas y solazas, y, a la fin, la duermes liao en la manta.

—¡Así que eso dicen! Pues cuando el decir corre y suena y uno no es el autor del dicho y arriba en el campanario no se admiten huéspedes en noche semejante, digo que serán ellas, las ánimas, las que han bajao soplando el cuento a las orejas de los vivos, y cuchicheando cómo los espíritus me ventilan el tajo entrementras el ciego Marcial se refocila con el magro y la bombona.

—De modo que tú cobras y las visiones trabajan.

—Yo no he dicho sí ni no.

El ciego Marcial recoge el cazo, remueve el zurra anidado en el lebrillo, agita la endulzada sangre del toro de la viña, la sangre del viñedo agrupada redondamente en la arcilla del lebrillo. El enterrador Marcial, noria humana, eleva el zurra desde el fondo de la vasija, y da vueltas repartiendo la ronda con las volteretas de su cacillo convertido en arcaduz.

—Pues ni la Parroquia ni el Concejo mantienen camándulas ni costean haraganes, conque si las ánimas te han hecho el avio de trastear las campanas en más de veinticinco noches de los Santos, al Concejo y a la Parroquia les eres deudor de más de veinticinco damajuanas de haloque y de otros tantos macizos de jamón. O séase que a ver cómo restituyes las arrobas del clarete y las libras de jamón que vienes defraudando a la villa con la andrómida del toque que no tocas.

—A ti te debieran nombrar alcabalero, por lo cabal que ajustas las cuentas. Así que apúntame la reparación que le debo a las ánimas, a fin de que esta noche, si se cumplen vuestros agujeros y Marcial se entrevista con los manes en pena pues aproveche para abonarles el débito por lo que han hecho en mi nombre.

El campanero enterrador ciego Marcial suspende el reparto de la rueda por ocuparse de su propio negocio. Aprovecha su estómago con patata despanzurrada y humeante y se arrima al morro el vaso de vino mestizo de viñedo y caña de azúcar. Se cuida el gazzate y se almibara el labio.

—Pero tú no te clareas, Marcial. En resumen, ¿quién les exprime el zumo lastimero a las campanas tal noche como la que se avecina, tú o el rebaño de las almas que baja trashumante en súplica de una jaculatoria?

—Eso Marcial, a ver si te transparentas, ¿quién muda las campanas en alambique y destila ese zumo con tantos grados de duelo, Marcial, o tus compinches las ánimas del purgatorio?

—Cuentan que estás conchabao con los que cumplen castigo provisional y que sus espíritus zagales y ánimas rabadanes te atienden y gobiernan el rebaño de las campanas.

—Refieren que el cimbalillo rezuma la aflicción de Pascualillo el que mató a dos con una escopeta de un gatillo.

—Y que quien no hubo un momento de perfecta contrición ayea el tormento lento en la voz del campanón.

—Y relatan que es Marcial el que se mama el haloque mientras mano celestial le da a la campana el toque.

—Que, al socaire de la manta, al rescaldo del jamón y al amor de la bombona el campanero la duerme, en tanto que los espíritus badajejan el concierto funeral.

—Pues con esa piara de informes sobre la otra vera y tanto pormenor de lo que allí se guisa, por qué no sonsacáis el día que tenéis designado cada uno para aterrizar en mi finca, y así os voy preparando el terreno, con aposento y cama... Acarreáis tanto saber, que estoy viendo una fila de presidentes y ministros, de seis en fondo, a la espera de su turno delante de vuestra consulta. ¿Acaso no seriais vosotros, uno por uno y los tres en unión, los tres sabios que cabalgaban antaño detrás de la crin y el rabo de la estrella de Oriente?

Y el ciego Marcial apuña el cazo y remueve el zurra. El enterrador Marcial se reengancha en su misión de noria que eleva el vino sobornado con azúcar, degradado con agua del pozo del molino. El campanero Marcial sube el zurra a cuestras del cazo, desde el lebrillo al vaso

que presenta cada cual del corro. La noche, que ha estado oculta en las cuevas, agazapada en los pozos, emboscada tras los montes, sale oscura de sus sótanos de tinieblas, aparece sombría de entre la espesura del matorral, surge negra de la sima de los hornachos; la noche, apenas viuda del día, sale ya de luto, del pinar a la vereda. El molino acaba de moler los piensos de mañana. Por ser fiesta de guardar, el rodezno deja la faena, deja de abrazar al agua y se toma el descanso de precepto. La compuerta de la represa separa la querencia del agua por el rodezno: culpa de tanto desliz del agua, de sus recaídas. La noche viene a campo traviesa. Por el ventano de la cocina del molino se ve venir la encapuchada procesión del río. Se oye el río andando descalzo sobre las piedras. La noche arrima su semblante tiznado al cristal del ventanuco.

—Hay que ir pensando en volverse para el pueblo. Sobre todo tú, Marcial, que tienes el compromiso de darles serenata a las ánimas esta noche.

—Un concierto de campanario, dirigido por Marcial.

—Eso no os debe dar quebranto. Eso es cosa mía.

—Tuya y de los aparecidos volanderos que andan en bandada a ponerte las campanas en circulación.

—Que con el poder ese de traspasar el haz y el revés de la vida (os lo vengo avisando) no sé cómo no os dedicáis a desvirgar minas de plata y a sacar a flote quinielas de oro.

El zurra ha bajado tanto de nivel, que el cazo toca fondo. Al lebrillo se le ve la panza. Donde había una parva tierna y dorada de patatas extraídas del hogar con el badil, hay una escoria de cáscaras retorcidas, un desecho arrugado: el rastrojo de la merendola babeado y denegrido: mondas tiznadas y pellejos mustios. Tras la ventana de la cocina del molino, la noche pinta, junto al río, una cofradía de álamos oscuros, con empinado capuz. No se sabe si aquella alta corporación viene orillando el río desde el otro pueblo, o aparece del trasmundo.

—Que esto se ha concluido y que mañana es día de doblar el espinazo.

—Y que Marcial va a subir tarde al aprisco de las campanas.

—Mis rebaños, tanto el del redil de las cruces como el de la majada de los badajos, ni mugen ni balan por la ausencia del mayoral. En llegando al pie del campanil, subo y suelto la bandada de los sones y mi sonería se desparrama por las sementeras y los huertos, las viñas y los olivares, los patios y las bodegas, los corrales y las alcobas. Esta noche mi manada de tañidos va a pastar principalmente en vuestras almohadas, rumia que rumia las sienas, roe que roe las conciencias, muerde que muerde los oídos.

—¡Hasta mañana, molinera!
—¡Hasta mañana, molinero!
—¡Ave María Purísima!
—¡Quedarse con Dios, pareja!
—¡Ir con Dios!

La cuadrilla deja a los molineros en el umbral de la cocina del molino. Se oye murmurar al río contra las piedras con que tropieza. La cuadrilla baja, en fila, los cinco escalones desde la cocina hasta la vereda y cruza, en fila, el puentecillo de leños, el puentecillo que no se baña desde la tormenta de agosto cuando la riada que arrambló las huertas. La cachava del ciego Marcial camina delante. Los cigarros taladran la oscuridad. La



cachava del campanero Marcial va de avanzadilla. El grupo se deja a la espalda el trajín de los topes entre los berros y los juncos. La cachava del enterrador Marcial explora la oscuridad y abre el paso.

—Fijarse. ¡No hay una estrella!

El chapotear de los topes entre las espadañas y la corriente acribilla el silencio. Las toperas están a oscuras, ciegas, y andan a tientas a orillas del río. Allá arriba, en el otero, el resplandor de las velas y los velones se salta las tapias del camposanto. El agua regatea entre los juncos. Suena el regateo. Comienzan a subir el repecho de la iglesia. Algunos pájaros acostados en los árboles se dan la vuelta, y la cama de los pájaros cruje. Los crujidos taladran la oscuridad. En lo alto del otero, la cera ardiente y el aceite de las lamparillas por los difuntos blanquean un rodal de la noche. El duermevela de un pájaro rompe por dentro el dormido tambor de un olivo.

—Alivia, Marcial, que en la Puerta Mayor de la de la iglesia te aguarda el sacristán con la manducatoria y el acompañamiento.

—No hay que acelerarse ni exponerse a un tropiezo. Arriba, en el campanil, tengo el instrumental afinado, a punto de comenzar el concierto a los espíritus y a mayores mi público no tiene prisa; con-

sereno, sereno
se llega a la puerta de San Pedro
y pian piano
cualquiera terreno es llano.

Un perro fortificado tras los tapias de un corral ladra con ventaja, fanfarronea. Al frente del grupo, la cachava del ciego bucea en la oscuridad tanteando los baches del repecho.

Una luz que se asoma a la primera esquina del pueblo, en lo alto de la cuesta, y esclarece la Puerta Mayor de la iglesia. Un viento de vidrio pincha las costillas de la tropa que sube la cuesta volviendo del molino. Cierta perro envía desde las huertas de la ribera el mismo telegrama de siempre: «¡guau!, ¡guau!». Un viento canino muerde los ijares de la cuadrilla que vuelve, presidida por la lúcida cachava del ciego Marcial.

—¡Buenas noches nos dé Dios!

—Y pesetas a millón.

Desde la escalera de la Puerta Mayor del templo, el saludo del sacristán ha bajado a recibir al grupo.

—¡Que el uno y las otras nos acompañen!

En la escalinata de la iglesia, el campanero Marcial coge la alforja que el sacristán le arrima; la voltea, y se echa al hombro la dote en jamón y pasas, de la iglesia al campanero, cada noche de los Santos. La izquierda del ciego Marcial amarra la bombona con el vino de complemento, regalía a medias de la parroquia y el concejo al campanero de la primera noche de noviembre, y gaje del oficio de doblar por las ánimas del purgatorio.

—Hasta mañana, campanero. Y sé liberal y reparte la bombona con la gavilla de espíritus que te campaneas y te hace el avío entremientras tú pimplas y roncas.

—Vivir tranquilos. Se hará según nuestro empeño y gusto.

La noche, madre clueca, tiene al case-
río de la villa acocladado bajo sus alas de
sombra. Por las rendijas de las puertas
salen lagartijas de luz. Algunas lámparas
repentinamente encendidas dejan a los
visillos completamente desnudos de re-

pende. El vaho arrima la cara a los ventanales del casino. La cuadrilla de la cuchipanda va mermando conforme cada cual se queda al pasar por su casa. El viento cornea con cuernos fríos y derrota en las esquinas. Por el callejón de la Horca el hueco de los que han pasado de regreso del molino, y nadie. Las chimeneas devanan sus ovillos de humo.

—Hasta mañana. Vamos a ver lo que da de sí la cena, y a la piltra, que mañana es día de sementera.

En la torre del templo, el ciego Marcial comienza su concierto de la noche de los Santos, especialmente dedicado a las almas en pena. El cimbaillo, niño del campanario, lloriquea por la muerte de todos los muertos del pueblo y su confín. La campana vieja ayea por los que purgan culpas en el Purgatorio. Doña Anita despabila al pabito de sus velas con unas despabiladeras de hierro labrado, y reza su jaculatoria de toda la vida:

Al que no vivió tan bueno
ni murió tan malo,
el señor San Pedro
y el señor San Paulo
le echen el anzuelo,
le alcen de la hoya
donde duerme y no reposa.

El cimbaillo, «tin», «tin», tintinea. La campana vieja, con voz sombría, recuerda que lleva años de luto por todo el gremio de los muertos municipales, a cuyos entierros, uno a uno, ha asistido la campana vieja. El campanón dobla el lúgubre alarido de la campana. Por las calles, en las plazuelas, el aleteo de la grave bandada que suelta el campanario; un viento entorilado, con los cuernos de hielo; y las sombras. En las ramas ardientes de cada hogar están madurando las cenas de la noche de los Santos. Las chimeneas aroman el pueblo con efluvios de sartén y sahumerios de fritos. Recién cenada o por cenar, la parroquia del casino, fuma, juega, tose, ahúma y empaña los cristales. La artesanía echa las partidas con el comercio y la universidad. Alternan los oficios, las carreras y la propiedad rústica; el zapatero Ezequiel; Maximino el aperador; el talabartero Lucio; autor de jaeces, arreos y guarniciones; Julio, el forjador, domador de hierros, ex mecánico de arados de vertedera, que ha convalidado su antiguo título por el de graduado en tractores; Francisco González, dueño de «Paco. Ultramarinos finos»; Angel Horcajuelo, propietario de «El Paraíso Colonial: Colonias y Droguería». Entranel médico, don Martín, y don Julián, de profesión propietario.

—¿Qué, don Julián, cuántas ánimas se le han cruzao en el trayecto?

—Eso que lo diga el doctor... ¿Cuántas ánimas han vuelto a pedirle cuentas y explicaciones, don Martín?

—Dicen que esta noche algunos espíritus bajan a pedir, para su indulto, la conformidad de aquellos a los que ofendieron y maltrataron.

Don Martín, doctor en Medicina y especialista en dominó; Máximo, técnico en carros y tartanas a extinguir; don Julián, terratenientecoronel; y Lucio, diplomado en correajes, arreos, tiros de cabriolé y ornamento de cabezales, son testigos del casamiento del pito doble con la blanca seis.

El campanón, en lo alto de la torre, tiene una voz oscura y un acento macabro que dan lástima y espeluzno. Del «Bar Hierbaluisa» salen los parroquianos más resistentes.

—Ir con tiento, a ver si a la vuelta de una esquina os rozáis con el alma de Pe-

dro Angel que ha salido a estrenar botas por seguir su costumbre de año tras año en semejante noche.

—Ya les han llovido dos otoños a las últimas botas que estrenó Pedro Angel, tal noche como ésta.

—Y quién te dice que el Señor no le da un permiso especial para que siga cultivando su manía de estrenar botas la noche de los Santos.

—Las postreras botas de Pedro Angel hace tres simienzas que están sembradas bocarriba.

Sigue balando el rebaño de bronce que el ciego Marcial pastorea en la cumbre de la torre del templo. A la derecha de la estufa, según se entra en el Casino, las bolas de la lotería local dan volteretas redondas dentro de la alambrada del bombo.

—Y ¿a qué te barruntas que están bajando las ánimas en este mismo instante?

—A por provisiones de cirios y rezos. Hay almas con arresto en la prevención, como en la mili. Un rosario a tiempo o alguien que les encienda una vela de recomendación, pues les abre el calabozo.

—Con aceite encendido se limpian las almas que purgan.

—En saliendo de casa esta noche, a los cuatro pasos, había una de centinela en el guardacantón de la Casa del Marqués. Me malicio que implorando un credo o cualquiera otro sufragio.

—¿La has divisao en lo oscuro?

—Parece mentira, hombre. Las ánimas no se guipan, las ánimas son transparentes. Pero eso sí, te dan en la nariz y te roza su alear.

A través de los cristales, por la holguera de los goznes, dejándose la piel en la estrechura de las rendijas, entra en el Casino el doble funeral del campanario, resbala en el lustre de las bandejas y se arrima a la estufa. Las fichas del dominó aldabean sobre el mármol, en el que dibujan orlas. La estufa, en mitad del Casino, tiene los carrillos abotargados; sufre una congestión de piñas ardientes.

—Hay que pagar rescate. Como en siglos de los reyes Felipes y mismamente como en las naciones revueltas. Por un purgador hay que pagar lo mismo que por el pez gordo ese que han trincao los del otro bando. Y quien lo quiera recuperar tiene que sacudirse el importe de la redención. ¡Una obra de misericordia! Pues por un orden así ocurre con las ánimas.

Los cartones de la lotería local tienen en sus ventanas ansiosas citas de números con bolas. Un cierre de don Julián, a treses, coge a don Martín el doctor y a Maximino el guarnicionero con tal acaparamiento de seis y cuatros sin salida, que es la ruina de don Martín y de Maximino. Las bolitas de la lotería local, redondas y macizas, han instalado su circo en una mesa larga, y ejecutan sus volatines y otras acrobacias dentro de su red de alambre. Las cabriolas de las bolitas tienen encandiladas dos filas de ojos ambiciosos, dos filas de ojos ávidos, anhelantes de que su amada bolita salga por el agujero del bombo. El subido enjambre del campanario zumba zumbidos lastimeros. El dominó teclea. La estufa desparrada en medio del Casino ha perdido el rubor de sus mofletes. La péndola del reloj del Casino corta las últimas rebanadas de la medianoche de los Santos. El cincuenta y dos acaba de huir redondamente de su jaula.

—¡Cartón pleno!

La péndola del reloj, paso a paso, llega a la medianoche de los Santos. La pa-

rroquia del tute despega las asentaderas, de los asientos; las manos de la baraja; y se desarrima de la mesa, con arrastre y ruido de sillas reculadas. Hay prisa por marcharse, cruzar las calles solas, transitadas únicamente por algunas ánimas que han bajado a mendigar un padre nuestro, por el amor de Dios; a pedigüeñar el encendido de un cirio, por su alma en cuarentena. Hay prisa por dormir un rato. Mañana es día de simienza y desparrame de estiércol en el barbecho. Tras la gente labradora, acuciada por la precisión de madrugar, sale sin apremio la gente de oficio: el aperador, el herrero, promocionado a técnico en tractores; el lucero ascendido desde simple curandero de las luces municipales a electricista y tecnólogo en televisión; el guarnicionero, últimamente graduado en tafletes, repujados y marroquinerías. Y, con ninguna premura, con toda la pachorra, deshabita el Casino la gente de pro: el médico: conservero y restaurador de vidas; don Julián: cosechero y dueño de vidas y haciendas.

Desde la torre cristiana
que en moro fuera alminar
se ve toda la nación
cuyo dueño es don Julián.
Por eso don Julianito
fue siempre tan nacional.

El conserje apaga las luces del Casino. Se apaga el claro eco del Casino en medio de la calle. Dos estrellas abotonan la oscuridad.

—¡Ave María Purísima,
las doce y media y sereno,
la luna sigue escondida,
y tramontanos los vientos!

La cantilena del sereno y las bombillas que el lucero siembra y cultiva en una esquina sí y dos no agujerean las tinieblas. El alto coro de metal, instalado en la torre y dirigido por el ciego, persevera, con sus voces fundidas en un cántico de pesadumbre. Crujen los somieres de los que se dan la vuelta entre el primer sueño y el segundo. Chirría el óxido de los cerrojos corridos por los trasnochadores.

A las nueve de la mañana del 2 de noviembre, día de los Fieles Difuntos, Gloria, Juanjo y Magdalena me despertaron, me sobresaltaron. Habían invadido mi alcoba, descornado la cortina y hablaban con muchos nervios, los tres a uno, exclamaban, discutían, se asombraban, hacían cábalas, contaban y concluían perplejos, mudos de estupefacción.

—Pues si don Martín certifica que Marcial está tieso desde las diez, minuto arriba, minuto abajo, ¿quién nos certifica quién tañía las campanas que don Julián y Lucio y Máximo y Francisco González y yo y el propio don Martín oímos a la salida del Casino?; ¿quién dirigía el concierto del campanario que acompañaba en aquel instante la retahíla del sereno? Y a las siete del amanecer ¿quién regía el enjambre del bronce que los entredormidos y madrugadores han oído zumbar...?

A las nueve y cuarto de la mañana del día de los Fieles Difuntos, el cantar entró en mi alcoba. Venía del pueblo:

Al tiempo de clarear
¿las campanas quién tañía?
si el corazón de Marcial
a las diez ya no ejercía.

Madrid-España, 1 de febrero de 1976

los premios literarios, hoy

El "Aldebarán"

Por José LOPEZ MARTINEZ

DE siempre ha existido en Sevilla un ambiente propicio para la poesía. La ciudad de la Giralda, como es bien sabido, es cuna de grandes poetas cuyos nombres no es preciso mencionar porque o son ya historia firme de la poesía o están en la mente de todo buen aficionado a la literatura. Y la tradición continúa. Nuevos grupos y nuevas inquietudes líricas siguen configurando el panorama poético sevillano. Determinadas colecciones de libros y varios premios han alcanzado justo renombre nacional. Uno de ellos, indudablemente, es el «Aldebarán» de poesía, del que vamos a ocuparnos en este trabajo. Su seriedad y la calidad de los libros galardonados hasta la fecha le hacen acreedor a figurar en esta sección.

Como siempre, comenzaremos haciendo un poco de historia. La imprescindible para que el lector conozca los datos esenciales. ¿Cómo y cuándo fue creado el premio? ¿De quién partió la idea? ¿Quiénes son las personas y las instituciones que laboran por él y lo patrocinan? La empresa se inició en mayo de mil novecientos setenta y dos. José Luis Núñez, Arcadio Ortega Muñoz y Roberto Padrón cambiaron impresiones sobre la posibilidad de hacer algo importante en poesía. Madurado el proyecto, decidieron lanzarse a la aventura de crear la colección *Aldebarán*, presentando su primer libro el nueve de junio inmediato.

—Un año y ocho libros des-

pués concedimos el primer premio «Aldebarán», el cual fue ganado por el poemario «Crónica adolescente», de Francisco García Marquina. La colección nació —y continúa— bajo el patronazgo de la Academia Preuniversitaria y del Colegio Mayor Universitario «Hernando Colón», de Sevilla. La Compañía Telefónica Nacional de España patrocinó la segunda edición del premio, y este último lo hizo la Academia Preuniversitaria. Estas instituciones son sus colaboradoras, aparte, por supuesto, de los poetas que han tomado parte en las convocatorias y de aquellos que han aceptado la responsabilidad de ser jurado del mismo.

UNA APORTACION INTERESANTE

Aunque en esta ocasión es Arcadio Ortega Muñoz quien nos habla, quiere dejar bien aclarado que las contestaciones a nuestras preguntas han sido elaboradas por los tres componentes del grupo fundacional de *Aldebarán*, o sea también por José Luis Núñez y Roberto Padrón.

—¿Qué ha traído el premio «Aldebarán» al panorama de la poesía andaluza? ¿Trasciende el premio más allá de la región? ¿Se viene cumpliendo la finalidad para la que fue creado?

—Considerando que *Aldebarán* es la única colección de poesías constituida en editorial que tiene su sede en el país andaluz, el que dé un premio de su nombre,



Los creadores del premio «Aldebarán». De izquierda a derecha: Arcadio Ortega Muñoz, José Luis Núñez y Roberto Padrón



Jurado del premio «Aldebarán 1975». De cara: José Luis Núñez, José Luis Tejada y Roberto Padrón. De espaldas: Arcadio Ortega Muñoz, Eladio Cabañero y Arturo del Villar

incluyendo en su catálogo la publicación del libro premiado, es una aportación interesante para los poetas que se presentan, que por aquello de que no está remunerado económicamente el premio, hace que sean noveles en su mayoría y, por tanto, es un buen cauce para dar a conocer jóvenes valores, antes de que por falta de canales se malogren o se aburran. Por otra parte, y precisamente porque la mayor parte de sus autores premiados son noveles, ayuda a cumplir otro objetivo en la proyección de la colección, en el sentido de lograr un equilibrio

en las tendencias poéticas dentro de sus autores publicados.

Hasta aquí lo referente a la primera de las tres preguntas que en bloque hemos formulado a los creadores del «Aldebarán». Respecto a la segunda interrogante, se nos dice:

—Sí. La proporción de libros presentados procedentes de otras regiones, y un cincuenta por ciento procedentes de países americanos, hace que, en principio, no estemos descontentos. Ya es sabido que, aparte de ello, la poesía no cuenta con demasiada audiencia. No obstante, y a pesar de esta realidad,

estamos satisfechos con la difusión tanto del premio como de los libros editados por Aldebarán, a lo que ha ayudado mucho el que actúe como distribuidor de nuestros libros la Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Sobre nuestra insinuación acerca de si se viene cumpliendo la finalidad del premio, las palabras de sus fundadores son terminantes: «No hay la menor duda de que sí. Y prueba de ello es que se han publicado entre premios y accésit algo así como ocho libros procedentes de poetas desconocidos,

de autores que, prácticamente, se han dado a conocer por medio del «Aldebarán»».

EL PREMIO SIGUE FIEL A SU LINEA INICIAL

El «Aldebarán» tiene un ambiente estupendo, no sólo en Sevilla sino en los círculos poéticos de toda España. También, por lo que nos han dicho más arriba sus fundadores, está siendo positivamente aceptado y entendido en Hispanoamérica. No puede pedirse más a un galardón que carece de dotación económica, ahora que tanto se mira esta cuestión. La seriedad del jurado y la notable difusión que se da a los libros de esta colección es lo que más atrae a los poetas. Queremos saber cómo se encuentran de ánimo los organizadores, cuáles son las perspectivas del concurso, si hay alguna novedad en proyecto.

—El premio sigue en la misma línea que se inició, con las perspectivas de seguir mucho tiempo, y, por supuesto, sin que nos produzca cansancio, porque estamos convencidos de que la marcha es buena, necesaria, y si los pocos grupos que venimos llenando este hueco nos retirásemos, no habría salida para los noveles, que todos estamos convencidos, aunque no todos los apoyan, de que necesitan que las colecciones no les vuelvan las espaldas.

—Antes he preguntado qué ha traído el «Aldebarán» a la poesía. Ahora la pregunta es a la inversa: ¿qué ha llevado la poesía al premio?

—La poesía no ha traído al premio más que realmente lo que tiene que traer, es decir, poesía; por supuesto, si no lo hubiera traído, hubiéramos declarado desierto los premios.

—En las bases del concurso se exige que los autores que concurren al premio han de presentarse con seudónimo. Esto, por lo general, no suele suceder así en los certámenes para libros. ¿Por qué esta norma en el «Aldebarán»?

—Generalmente no se suele ser muy imparcial en todo aquello que no es ciencia exacta. El uso del seudónimo es una posibilidad más para dejar de ser parcial. Los tres directores de Aldebarán hemos puesto todo nuestro empeño en que, tanto la colección como el premio, sean íntegros y honrados. El prestigio de Aldebarán radica tanto en la calidad de sus libros publicados como en la honradez con que fueron galardonados. En esto estamos los tres plenamente de acuerdo.

—Se viene comentando últimamente que existen demasiados premios literarios, que quizá hubiera que modificar la estructura y finalidad de no pocos de ellos. ¿Cuál es la opinión de los directores de Aldebarán sobre dicho tema?

—Quizá no haya exceso de premios literarios, lo que falta es difusión de los mismos, honradez de los jurados y publicación de las obras premiadas. Es decir, que sobran flores, fiestas, fastos y «cuentos».

AUTORES PREMIADOS CON EL «ALDEBARAN»

Como ya se ha indicado más arriba, Francisco García Marquina, con su libro *Crónica adolescente*, fue el primer ganador del «Aldebarán» el año mil novecientos setenta y tres. Al año siguiente los ganaron ex aequo, Salvador García Jiménez, por *Tono menor para un desconcierto*, y Joaquín Márquez, por *Los pies de las estrellas*. Ese año también se concedieron dos accésit: uno para Antonio Manuel Rivera, por *Estación de 25 años*, y otro para Gonzalo Portugal Proaño, por *Breviario de la tierra*. El «Aldebarán» de mil novecientos setenta y cinco ha sido para Joaquín Fernández, por *Zoon Erotikon*, libro cuya publicación y presentación a la crítica y al público coincidirá con la aparición de este trabajo, según nos informan.

—Hablemos del jurado del «Aldebarán». ¿Quiénes lo formaron inicialmente? ¿Quiénes lo componen ahora? ¿Cuál es el sistema empleado para elegir la obra ganadora?

—El jurado del «Aldebarán» lo formamos, como miembros vitalicios, los directores del mismo, y cuatro poetas más, que van rotando y que en estas ocasiones anteriores nos han acompañado Alfonso Canales, José Luis Tejada, Francisco López Estrada, Rafael Guillén, Arturo del Villar, Eladio Cabañero. El sistema para elegir la obra ganadora consiste en una selección previa—que podríamos llamar libros finalistas—, en número aproximado de diez. De entre ellos, el día del fallo, por el sistema de votación-eliminación, se elige la obra ganadora.

—En las bases del concurso se hace mención a la concesión de accésit en caso de que el jurado lo estime oportuno. ¿Se publican dichas obras por Aldebarán?

—Podemos decirle que el jurado alguna vez ha concedido algunos accésit o menciones honoríficas y entonces la colección las ha incluido en su catálogo.

—¿Alguna cosa más que deseen agregar a lo ya dicho?

—Proyectos inmediatos, aparte de continuar nuestra labor editorial a través de la colección y del premio «Aldebarán», está el de iniciar un programa de recitales poéticos en pueblos de Andalucía, como misión de contribuir a una campaña cultural de difusión de la poesía. Puede servir como primicia de noticia que en fecha muy breve editaremos el libro inédito *La obra*, de Juan Ramón Jiménez.

Efectivamente, tanto el premio como la colección Aldebarán están realizando una estupenda labor literaria. Tres o cuatro autores galardonados, más los dos accésit, y los treinta y un libros ya publicados, suponen un bagaje digno de tenerse en cuenta. La proyección dada al premio, cuyo fin principal es dar a conocer autores noveles, hace que veamos con especial simpatía el trabajo de quienes crearon y mantienen viva la llama poética del «Aldebarán».

INMEDIATOS HOMENAJES A OSCAR ESPLA

ORQUESTA SINFONICA RTVE

★ La Orquesta Sinfónica de Radio-televisión Española tenía anunciada la reanudación de sus conciertos después de las fiestas, para el día 10 de enero, y la muerte de Oscar Esplá motivó un lógico cambio en su programa, que se abrió con *Don Quijote velando las armas* como homenaje a su autor. Enrique García Asensio ocupaba el podio, y al anunciar el cambio, rogó un minuto de silencio. Después, terminada su excelente versión de la obra de Oscar Esplá, mostró la partitura orientando a ella los aplausos. *Don Quijote velando las armas* es una hermosa página en la que hay mucho del Esplá de siempre; «sabor» local, alusiones populares, en un decir fresco que sigue interesando.

Shamuel Ashkerenassy fue solista en el *Concierto núm. 1*, en Re mayor para violín y orquesta, op. 6, de Paganini. El conjunto es más que aceptable, pero, sobre todo, importa desde el punto de vista virtuosístico. Ashkerenassy posee una técnica excelente y un gran sentido de lo expresivo. Su versión recibió, en consecuencia, insistentes aplausos.

La segunda parte estaba dedicada a la *Sinfonía núm. 5*, en Re menor, op. 47, de Shostakovitch. Obra nacida para «pedir perdón» por sus excesos burgueses, no impide que Shostakovitch y gran parte de la calidad de sus mejores momentos asome una y otra vez a lo largo de los cuatro tiempos. De ellos, ha sido el primero —moderato— el que más nos ha gustado desde siempre. García Asensio empezó un tanto frío, con falta de hondura en ese primer tiempo, pero fue entrando en la obra, logrando en el «Largo» y en el «Allegro non troppo» los mejores tiempos.

Niklais Wyss ocupó el podio en las sesiones siguientes, abriendo su programa con la *Sinfonía núm. 1*, en Mi bemol mayor, op. 18, de Joan Christian Bach, en una versión un poco desvaída. El *Concierto núm. 19*, en Fa mayor, para piano y orquesta, K 459, de Mozart seguía en el orden, con la intervención de Christoph Eschenbach. Se trata de un pianista seguro, de una extraordinaria pulcritud, dominador absoluto del mecanismo y a quien encontramos poco expresivo. Esta obra y la siguiente que interpretó no son los mejores ejemplos para juzgarle en su expresividad y nos gustaría escucharle en Chopin u otro del XIX para confirmar esta impresión. En Mozart resultó totalmente efectivo. El *Capricho*, para piano y orquesta, de Strawinsky abrió la segunda parte, y tanto la Orquesta como el solista ofrecieron una cuidada versión.

Webern, un pre-Webern, seguí con *Im Sommerwind*, idilio para orquesta, en el que —como muy bien se-

ñala Enrique Franco en las notas al programa— ya aparecen muchos de los elementos de su lenguaje que habrá de sufrir una fuerte transformación después de su incorporación a la Escuela de Viena.

Kodaly, un Kodaly colorista, cerraba el programa con la suite *Hary Janos*, con ritmos y temas populares —en el «Intermezzo» surge uno muy similar a nuestro zortzico—, que cerró brillantemente el concierto por parte de director y Orquesta.

ORQUESTA NACIONAL



Alicia de Larrocha ha estrenado *Concierto de Suriñach*, con la Orquesta Nacional, dirigida por Frühbeck

★ Por su parte, la Orquesta Nacional alteró también su programa previsto para incluir *Nochebuena del Diablo*, en homenaje a Oscar Esplá, con la intervención de la soprano María Orán y del barítono Francisco Matilla, como solistas, con el Coro Nacional, que dirige Lola Rodríguez Aragón. En el podio, Rafael Frühbeck de Burgos, que inició el programa con la *Sinfonía núm. 3*, en Fa mayor, op. 90, de Brahms. Obra que conocen bien director y Orquesta y en la que lograron una excelente versión.

La segunda parte se inició con el estreno de *Concierto*, para piano y orquesta, de Carlos Suriñach, compositor catalán afincado en Nueva York desde hace muchos años. Suriñach viene cultivando desde hace tiempo un modo de hacer muy personal. Por una parte, se sirve en gran medida de determinados aspectos de la evolución técnica y tímbrica de la música y, por otra, conserva un contacto con la música

flamenca. Y su *Concierto* responde, una vez más, a esta idea, con la intención de dedicar al piano una página de virtuosismo, que estuvo excelentemente servido por Alicia de Larrocha. La *Nochebuena del Diablo*, cerró, en excelente versión, el concierto y el homenaje a Oscar Esplá.

NUEVA EDICION DE LA HISTORIA DE SUBIRA

★ La Editorial P'us Ultra de Madrid ha realizado una nueva edición de *Historia Universal de la Música*, de José Subirá. La obra conserva su interés por lo claro y conciso de las explicaciones, en un panorama completo —hasta los Nacionalismos— de la música, que cumple ampliamente con el título de la colección «La Historia para todos». Pero hemos de añadir que Subirá se la planteó de modo que pueda ser útil para los que se acercan por primera vez a la música y también para los que ya tienen un conocimiento de sus aspectos técnicos, ya que la idea de «para todos» pudiera, en la complejidad técnica de la música, quitarle relieve.

Sus cuatrocientas setenta y ocho páginas recorren desde la Antigüedad hasta los fundamentos de la primera etapa de nuestro siglo. Una cuidada bibliografía, el práctico índice general onomástico, e índice de materias y noventa ilustraciones fuera de texto completan el aspecto práctico de la obra, cuyo formato es de 14 x 19,5.

MUSICA PARA ORGANO EN LA FUNDACION MARCH

★ La Fundación Juan March ha iniciado un Ciclo de Conciertos de Música Española para Organo, con la intervención de Ramón G. de Amezúa, Francis Chapelet, Montserrat Torrent, José Enrique Ayarra y José Rada. Los conciertos, iniciados el 14 de enero se extienden hasta el 11 de febrero.

Dos aspectos centran el interés de este Ciclo. Por una parte, el instrumento elegido; por otra, el que esté dedicado de modo concreto a la música española. La primera sesión, a cargo de Ramón G. de Amezúa y del Cuarteto Clásico de RTVE, incluía obras de Pedro de Soto, Antonio de Cabezón, Antonio Soler —*Quintetos III y IV*—, Bernardo Clavijo del Castillo y Juan Cabanilles.

A lo largo de los cinco programas figurarán prácticamente com-

positores españoles de todas las épocas, incluidos los actuales. En el momento de cerrar esta crónica sólo se ha celebrado el primero —al que no pudimos asistir—, por lo que volveremos al tema en la próxima.

CONCIERTOS PARA JOVENES



La pianista Sonia Bruno interviene, tras Joaquín Soriano y Esteban Sánchez, en los Conciertos para Jóvenes

★ Hemos comentado recientemente estos Conciertos para Jóvenes que, como en la pasada temporada, han sido organizados por la Fundación Juan March y a los que acude gran número de alumnos de distintos colegios. Además del pianista Joaquín Soriano, que ya citamos, está prevista la de Sonia Bruno con un programa distinto integrado por *Variaciones sobre «Ah vous dirai-je maman»*, de Mozart; tres *Mazurkas* y la *Balada núm. 4*, de Chopin; *Variaciones ABEGG op. 1*, de Schuman; *Sugestión diabólica*, de Prokofiev, y *El Puerto*, de Albéniz.

ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES

★ Dos conciertos en Madrid, otros en Barcelona, actuación en la Semana de Alicante suman en los conciertos ofrecidos por la Orquesta Sinfónica de Londres. Jean Martinon debía ocupar el podio y por enfermedad ha dado paso al director suizo Charles Dutoit y al español Jesús López Cobos. En el



Martha Argerich, pianista argentina, ha sido solista con la Orquesta Sinfónica de Londres



Jesús López Cobos ha ocupado el podio frente a la Orquesta Sinfónica de Londres

primer programa ya se puso de manifiesto la extraordinaria calidad de los profesionales que integran el conjunto inglés. Abría este programa *El Corsario*, de Berlioz, cuya variada instrumentación encontró a sus fieles intérpretes. Con el *Concierto núm. 1*, de Tchaikowsky, se presentaba la pianista argentina Martha Argerich, que confirmó su prestigio de gran virtuosa, con absoluto dominio técnico que se combina con una exquisita personalidad musical. La *Pavana para una infanta difunta*, de Ravel, y *El Mar*, de Debussy, cerraban de modo impresionista la sesión. En ambas obras Dutoit tuvo ocasión para exhibir la calidad de los solistas de cada grupo.

Jesús López Cobos abrió con la *Obertura trágica*, de Brahms, para mostrarse con la seguridad de gesto y de intención que está cimentando su prestigio. Victoria de los Angeles fue solista en una cuidada versión de los «lieder» *Para un niño muerto*, de Mahler. La *Sinfonía núm. 7*, de Beethoven, fue la mejor oportunidad para Jesús López Cobos de demostrar su dominio con la excelente respuesta de la Orquesta. Los insistentes aplausos forzaron a la «propina», *La condenación de Fausto*, de Berlioz, con la que se cerró el programa y las actuaciones en Madrid de la Orquesta Sinfónica de Londres que las había iniciado también con Berlioz.

NOTICIAS DIVERSAS

★ En el Instituto de Cultura Hispánica se ha presentado el flautista argentino Jorge Caryevski, acompañado al piano por Renato Maioli. En el programa, dedicado a compositores actuales, *Música para flauta y piano*, de Francisco Kröpfl; *Octavario*, para flauta sola, de Tomás Marco; *In-promptu*, estreno mundial, de Gerardo Gandini; *Sonata*, de Francis Pou'enc; *Le Merle noir*, de Olivier Messiaen; *Pánico I*, segunda versión, estreno en España, de Pedro Caryevski, y *Sonatina*, de Pierre Boulez.

* * *

★ En la ciudad de Los Angeles, el cónsul general de España ha hecho entrega de las insignias de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica al pianista español de renombre universal José Iturbi.

* * *

★ En el ciclo 1976: «Problemática de la Música» ha intervenido Carlos Santos desarrollando el tema «La Música: La política del lenguaje». El ciclo ha sido organizado por Juventudes Musicales de Madrid, y las sesiones vienen celebrándose en su domicilio social, antiguo Conservatorio.

* * *

★ Narciso Yepes se ha presentado en un concierto extraordinario en el Teatro Real. El programa dedicaba la primera parte a compositores del pasado—Rameau, Scarlatti, Bach y Giuliani—y la segunda a contemporáneos con *Estudios* (siete, en total), de Villalobos; *Tiento*, de Ohana; *Y después*, de Maderna; *Habanera*, de Montsalvatge, y *Dos canciones catalanas*, del propio Yepes.



José Iturbi ha recibido las insignias de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica

ISIDRO BARRIO Y EL MAGNETISMO DE LA MUSICA

Por Mary Carmen DE CELIS

EL lugar se identifica con ese trozo de música que la memoria devuelve a la historia que le dio un significado. Los objetos del cuarto se encierran en el ayer y construyen los símbolos capaces de llevar los resultados de esa larga costumbre de los días junto al piano, cuando la existencia máxima es permanecer en el sonido, desdoblarse en la obra, ser uno mismo el tiempo en lentitud. La palabra no brota segura al tratar de explicar el cúmulo de intuiciones, razones innecesarias que pueden desatarse fácilmente en la interpretación de una obra de Beethoven, en el contraste que el estudio manifiesta, en la indiferencia hacia todo lo que no es ese rodar de frases musicales perdidas en el relato, que alcanzan su poder, su entrega absoluta, cuando la confusión aparece distanciando un conocimiento, poniendo a prueba la nueva sabiduría que la música exige a sus seguidores fieles.

El ritmo de las manos viene a resolver todas las cuestiones planteadas, el circuito de sombras previsto al concluir la tarde, junto al vacío que queda detrás de las primeras motivaciones, paréntesis de espera del que nunca se sabe las conquistas que puede guardar, rumor de antiguos compositores que el pensamiento frecuente para

esparcir el ocio duradero, las conclusiones definitivas que confirma una elección. El diálogo choca, se entrecruzan ideas. Hay un orden que decide los buceos en la piel sensible que arrastra la música. El piano rompe la separación, altera el fluir de la conciencia, restablece la concordancia interna, el juego de abandonarse para descubrir otra realidad, un universo desocupado que la propia persona debe llenar con su destino intransferible. Renunciar sería morir, reconocer el imán de las circunstancias alimentado de derrotas.

La naturaleza de la música se apodera de toda la soledad que se presiente en las horas llevadas al esplendor de su estatismo, cuando va creciendo la contemplación, la intimidad del sonido, el reto de dejarse poseer por esa materia inmóvil que persigue la dinámica: la libertad irresistible de la música abriéndose a todas las posibilidades, como un camino inevitable que siempre se deseó recorrer, protagonista total. Cabe disminuir la importancia concreta de unas palabras, estudiadas al correr de las dudas, para hacer hincapié en la seducción de un piano acostumbrado a su fuerza magnética. La tarde lo lleva a ese lugar (que se identifica con ese trozo de música que la memoria devuelve a la historia que le dio un significado).



BIOGRAFIA

Isidro Barrio Navarro nació en Madrid, el 16 de septiembre de 1945. En 1955 ingresa en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde realiza los estudios de Piano, obteniendo los siguientes premios: primer premio de Solfeo; primer premio de Música de Cámara y premio extraordinario «Matrimonio Luque» (en actuación conjunta con el violinista español Víctor Martín); primer premio de Piano y premio extraordinario del Real Conservatorio (1963); premio nacional Fin de Carrera (1964). Entre 1964 y 1966, estudios de perfeccionamiento con los concertistas Gonzalo Soriano y Alexis Weissenberg (durante la estancia de este último en Madrid). En 1966, concesión de una ayuda de la Fundación Juan March para realizar estudios en el extranjero: en París, con Magda Tagliaferro y en Lisboa con Croner Vasconcellos. De 1967 a 1969, labor pedagógica como profesor de piano en el Colegio Alemán de Madrid. En 1969, Medalla de Oro del Festival

Internacional de Música Romántica del Lago de Garda (Italia). En 1970, concesión por concurso de una beca de la Fundación Alexander von Humbolt para realizar estudios en la República Federal Alemana, siendo el primer músico español en obtenerla. En 1970, examen de convalidación en la Escuela Superior de Música de Hamburgo, consiguiendo el grado de profesor y siendo admitido en las clases para profesores, bajo la dirección de Eliza Hansen, catedrático de dicho centro. De 1971 a 1973, estudio técnico-estilístico, con fines de interpretación, sobre las sonatas de Beethoven; algunos estudios de clavecín y colaboración pedagógica con Eliza Hansen. Presentación en la Sala Beethoven de Bonn. En 1973, regreso a Madrid. En 1973-75, incluido en el ciclo de intérpretes españoles en España (patrocinado por la Comisaría de la Música), con la realización de conciertos en distintas ciudades españolas.

de Nueva York

JOYCE, EN SUS CARTAS

Por José María CARRASCAL

HAY quien dice que Joyce marca un jalón tan destacado en la literatura que debe hablarse de «antes» y «después» de él. No sé, y este no es lugar para meterse en tan profunda discusión. Lo indudable es que el novelista irlandés agitó el género como un huracán y que el arte de escribir novelas no podrá ser ya nunca el mismo tras él. No es sólo el monólogo interior lo que Joyce nos ha enseñado, como ven sus más ardientes apologistas y sus críticos superficiales, es su actitud ante lo que escribe, su capacidad a la vez de distanciamiento y proximidad, que le y nos permiten contemplar la acción novelesca a nuestra altura, a nuestro lado, no como un dios omnipotente o como un espectador lejano y ajeno. Particularmente, pienso que el gran descubrimiento de Joyce es haber descubierto que los personajes escapan



no sólo a las leyes del autor, con lo que adquieren personalidad propia, sino también a las leyes de la lógica. Antes de él, la novela era, sin querer, un producto racional, emparentado con la lógica y las matemáticas, aunque no se viera. Incluso el más loco de

LA ARTISTICA SINCERIDAD DE CARMEN PINTEÑO

(Viene de la pág. 36)



y aunque por la escasa difusión propagandística se echaba de menos la presencia de los habituales en esta clase de actos, pronto se comentaba entre los medios artísticos la gracia de esta joven pintora que venía a unir su nombre a los consagrados de Perceval, Capuleto, Cantón Checa, Alcaraz, Cañadas y tantos otros que se traían el «indalo» en el ojal de la solapa como distintivo de que también ellos eran adoradores fanáticos de la luz y el color.

Pero Carmen Pinteno no era una «indaliana» más. A las constantes que configuran la personalidad del grupo—luminosidad de los paisajes *sui generis*, dolor por una realidad humana aislada en una pequeña parte del mundo—, la pintora viene a traer

un mensaje poético, pleno de ternura por estas gentes que posan, con gracia rural, entre un hipotético fotógrafo pueblerino que igual deja constancia de unos «paletos» de boina y pana en el que el amor se trasluce en un cuidado doméstico de delante limpios y cabellos recién peinados, como se desborda, femenina y conmovedora, en esas jóvenes madres que tanto gusta de pintar Carmen Pinteno. Acaso porque en ellas se identifica su propia realidad de mujer y madre, reciente de nuevo en su vida y en su obra, que hacen trascender del lienzo algo más que una mera delicia de los ojos.

Carmen Pinteno, vital, contempladora apasionada de todo cuanto tiene contacto con su existencia, parece decidida a traernos, cada vez que abandona su territorio almeriense y se viene a «los madriles» con su bagaje artístico y familiar, una noticia sorprendente. Primero fue una aventura de ríos desbordados, con su estudio inundado y la vida de ella y sus hijos en peligro. Entonces veíamos los paisajes almerienses que ella traía transidos de luz y cielos claros como con un presentimiento de tormentas y riadas, con un apresurado desahucio de las humildes casas andaluzas y un agostamiento de flores y pájaros arrastrados por las aguas rebeldes.

Ahora, cuando Carmen viene a Madrid, pasados dos años desde su última exposición, también trae mucho que contar a sus amigos. Y como primera visitante



sus personajes, Don Quijote, termina sometiéndose a tal ley. Y en tal sentido, la novela, incluida toda la novela del siglo XIX, es una novela abstracta, racional, producto de la inteligencia, desconectada con la vida. Porque la vida sólo tiene la lógica y la racionalidad como punto de referencia, pero en modo alguno para sujetarse a ellas. Unas veces lo hace; otras, no. Y eso es lo que nos llega a bocanadas con el Ulises.

¿Cómo descubrió eso Joyce? El misterio está aún por descubrir, pero mucho podrá ayudarnos en ello el estudio de su figura como hombre más que como literato, algo que se ha intentado muchas veces, pero que se ha resistido siempre. Las cartas, que prodigó, pueden ser una magnífica pista para aquel que se acerque a ellas más como curiosidad vital que de investigador. Estas que ahora nos presenta Richard Ellmann (*) contienen un material tan sugestivo como el de muchas de sus obras de ficción. Escritas todas ellas a primeros de siglo, cuando Joyce es un joven y oscuro escritor, muestran su lucha con la literatura, pero, sobre todo, con la vida. Lo que podríamos casi considerar «trama» principal de ellas es la duda que siente de su mujer, Nora, que veríamos luego aparecer en varias de sus obras. Joyce ha oído rumores de que le ha sido infiel con un amigo, y en agosto de 1909 le escribe: «¿Es George realmente mi hijo? ¿Estuviste [...] antes de estar conmigo?» El asunto se arregla con las seguridades de que Nora le ha sido fiel; pero todo él ha despertado la imaginación erótica del joven escritor, que inicia una aventura a la vez personal y literaria: piensa que el alejamiento físico y espiritual en que viven él y su esposa puede ser aprovechado para crear unos lazos sexuales más fuertes entre ellos, y decide someter a Nora a un tratamiento de *shock*, bombardeándola con cartas, con las que quiere dinamitar el catolicismo profundo que ella ha heredado por tradición y cultura. Joyce deja volar su imaginación con imágenes obscenas, usa palabras fuertes, apela a sentimientos desatados. Al fondo de todo está su conocido lirismo, pero quemándose en la mayoría de los casos. El resultado, sin embargo, no es un libro pornográfico, entre

otras cosas porque Joyce iba en serio, y la pornografía nunca va, es un mero sustituto. Y la explosión de Joyce se quema, por lo que sabemos, sin haber conseguido su objetivo, pero dejándonos un puñado de cartas reveladoras de una de sus facetas más íntimas.

¿Ha hecho bien Richard Ellmann publicando estas cartas, que no habían aparecido en ningún epistolario anterior del novelista? Ha habido opiniones para todos los gustos, desde los que piensan que todas las cartas son propiedad de la persona que las envía o las recibe, debiendo ser consideradas íntimas, por lo que su publicación rompe las normas éticas y morales, hasta los argumentos en favor de la publicación, que tienen también su fuerza, sobre todo a la vista que si empezamos a ocultar aspectos de los hombres públicos no habría forma de escribir la historia, que es la base de nuestra cultura. Es tiempo más que necesario de que nos pongamos en serio a trazar una línea entre el derecho a saber sobre los grandes hombres y el derecho de éstos a que se respete su intimidad, pues tanto el gran público debe conocer como el personaje tiene ciertos derechos, incluso después de muerto.

En cualquier parte, y dejando aparte este capítulo del epistolario recién aparecido, la labor de Richard Ellmann no puede merecer más que alabanzas. Su colección de cartas es casi un perfil psicológico de los primeros años de Joyce. Allí nos aparece ya perfectamente dibujada su estrategia de «silencio, exilio y astucia», libre y pobre, orgulloso y humilde al mismo tiempo, aristocrático en sueños y miserable en realidades, que le hacen pedir a su hermano Stanislaus un pequeño préstamo para pagar el alquiler y la comida. «No puedo entrar en el orden social más que como un vagabundo», escribe una vez, para apuntar otra: «Es como te metes en el camino de tu heroísmo interior». Un camino que ya no dejaría, al revés, se metería más y más, y del que, entre otras cosas, saldrían esos monólogos interiores que han dado la vuelta a la literatura.

En las cartas, sin embargo, le admiramos, más que por sus cualidades literarias, por su vulnerabilidad y humanidad como persona, por sus rasgos de humor, por su perder la batalla de cada día, para ganar la definitiva.

(*) *Selectec Letters of James Joyce*, editadas por Richard Ellmann, The Viking Press, New York, 440 págs.



de su muestra una nueva hija, recién nacida, que intentamos identificar entre esos niños que con tanto amor pinta Carmen en sus cuadros. Quiere esto decir que, de forma independiente a su valor artístico, nuestra pintora de hoy posee una personalidad humana característica de nuestro sur extrovertido y lúdico, capaz de aceptar la vida sin que la amargura que tantas veces encuentra motivos para apoderarse del ánimo más esforzado sea capaz de enturbiar la compostura exterior, siempre dispuesta a la amabilidad y la alegría. Así, Carmen Pinteño, rodeada de sus cuadros y su familia, nos refiere el grato acontecimiento de la venida al mundo de su nuevo vástago con la misma profusa exteriorización con que antaño nos refería la odisea de su salvamento en la catástrofe fluvial.

Y todo ello responde a una filosofía de la vida que es capaz de valorar hasta el extremo todo cuanto de positivo tiene el entorno en que se desarrolla su existencia. Acaso por ello, Carmen Pinteño gusta de magnificar los primeros planos, colocando en ellos gentes a las que ama, anécdotas de la vida sencilla, mujeres hablándose al oído, ancianos sentados al sol. Y todo ello expresado con sincera claridad, sin deformaciones expresionistas ni mágicos realismos, sino con un hondo respeto a la verdad y a las personas que ve cada día y que considera modelos válidos para lograr la obra de arte. Así, en una carta que Carmen escribió a Carlos Areán, le decía:

«A veces pienso que cuando las cosas son sinceras tienen validez universal. Sería casi milagroso poder conjugar en un cuadro la palabra del verso y del ritmo musical y recordar que aún seguimos siendo hombres. Creo que es pedir demasiado, puesto que solamente he partido de una emoción exterior, valiéndome de cierta habilidad manual.»

«Lo de la habilidad manual... comenta Areán, claro está, es exactísimo, pero de poco le hubiera valido a Carmen Pinteño si no se hubiese hallado indi-

solublemente ligada a una rica sensibilidad para el dolor humano y para el paisaje, para el color y para los efectos ponderados de la materia.»

Este amor, esta sinceridad por lo que contempla, lleva a Carmen Pinteño a situar siempre, en un primer término que a veces adquiere categoría de friso, las personas que constituyen el tema de sus cuadros. Son figuras casi murales, representativas de una manera de ser y de estar, de recibir soles de rojos veranos y vientos salineros que les curten el alma y la carne. Escenarios fantásticos para el gran drama de la vida o para la comedia sosegada de cada día, de cada conversación, de cada sueño.

Y detrás el gran paisaje sureño, sur de llamas, sur de luz agresiva, sur de colinas resacas que si en un principio, cuando la pintora recibía directamente la influencia indaliana venía a repetir los rojos y fuegos percevalianos o de Cantón Checa, cada vez han ido depurándose más, aceptando grises y veladuras que desplazan a la pintora de la constante del grupo para «castellanizar» sus tierras iniciándose una poética aproximación a la pintura madrileña de un Francisco Arias que hubiera pasado horas enteras bajo el sol de Almería.

¿Cuándo volverá Carmen Pinteño por Madrid? Estamos seguros de que cuando venga de nuevo habrá en sus cuadros una nueva línea de evolución que ahora no queremos—ni nos atreveríamos nunca—predecir. Pero no faltará en su pintura esa pátina de sinceridad, que no la pone el tiempo, sino el alma y que por ser intérprete de una verdad estética le proporciona a su autora la libertad necesaria para conseguir una envidiable meta artística.

Y traerá, indudablemente, un nuevo relato de una aventura, un acontecimiento, algo que referirá como quien vuelve a vivirlo, con pasión y gracia del sur, del aire y del sol de Almería, que nos hará recordar el talante ido de aquella prodigiosa Celia Viñas, poetisa de la luz y la sinceridad con la que tantas afinidades tiene esta pintura.

SEMBLANZA DEL PINTOR FRANCISCO HERNANDEZ

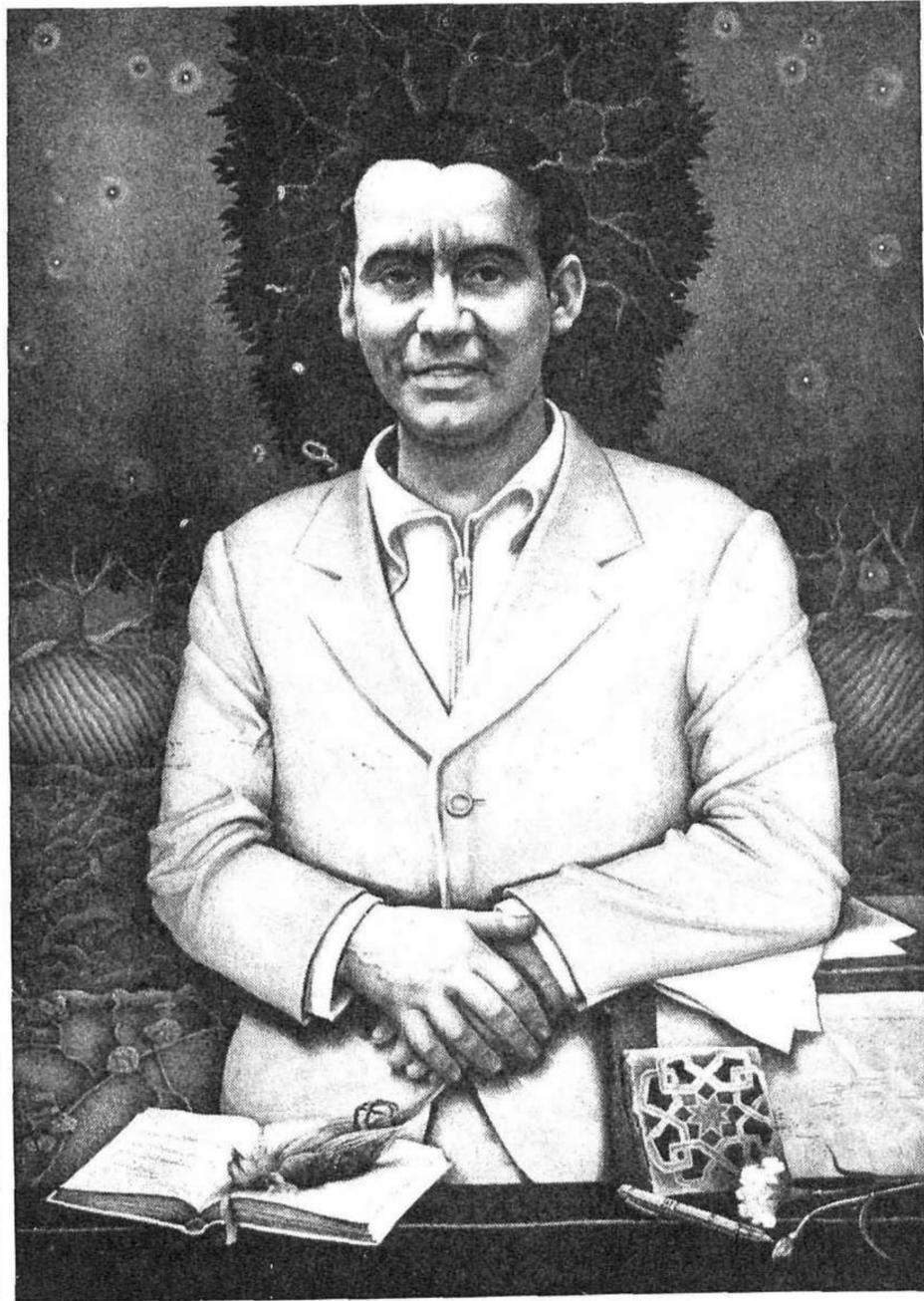
Por Carlos AREÁN

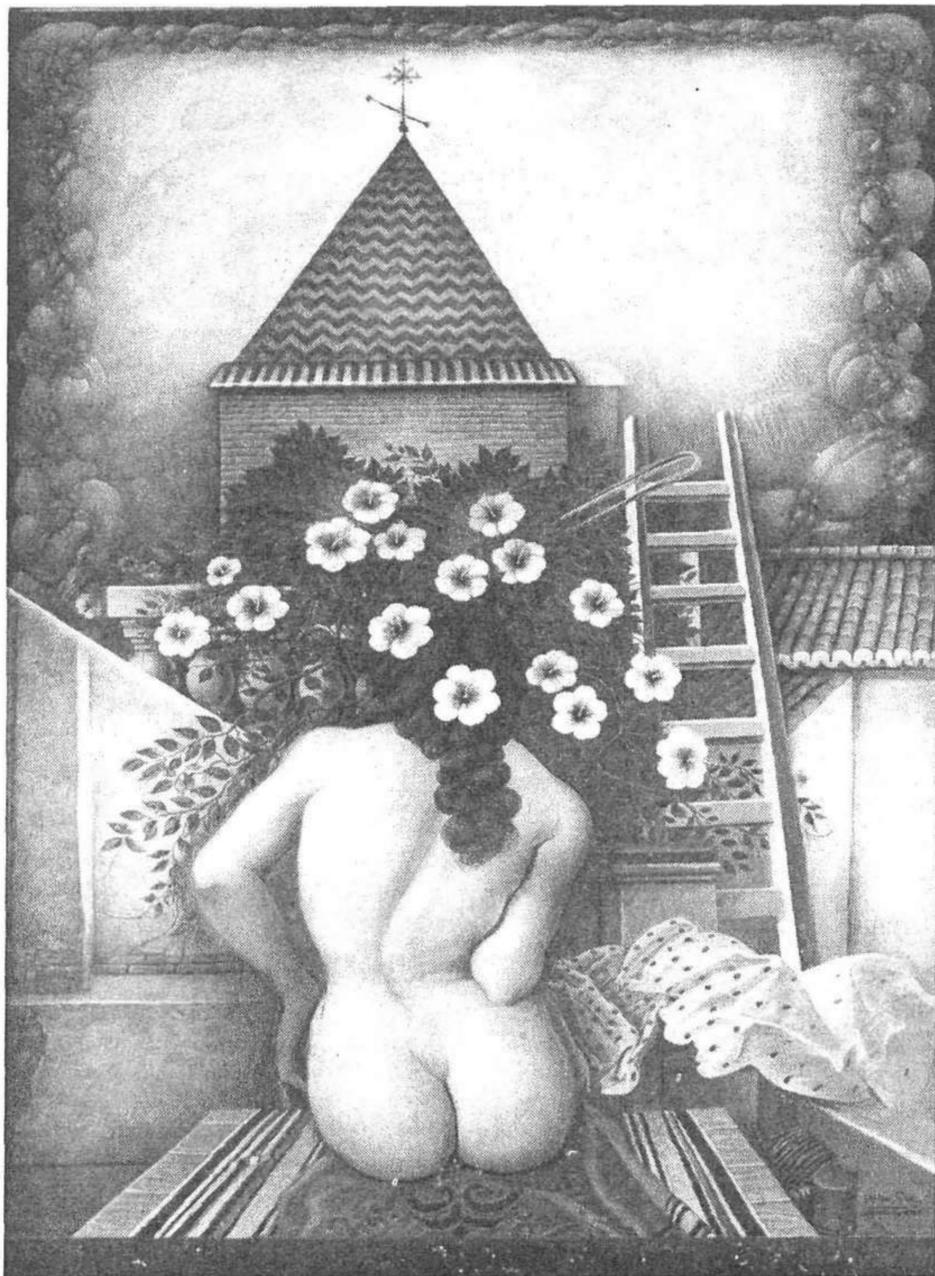
Francisco Hernández (Melilla, 1932) es un perseguidor de realidades suprasensibles que a través de innumerables hilos subterráneos lo hacen mantenerse siempre en ese clima impreciso y metarreal que caracteriza al mejor arte fantástico de todos los tiempos. Tal vez el artista del pasado que más se le parece sea Arcimboldo, pero es preciso indicar a este respecto que Hernández no había visto una sola obra suya cuando ya pintaba tal como pinta ahora. Su mundo parece poco agresivo, pero lo es lo suficiente, no obstante, para que a veces nos perturbe con una sensualidad un tanto desasosegada que lo invade todo y que se transparente por igual en la piel de sus mujeres que en sus formas redondeadas y mórvidas. Hernández es uno de nuestros más extraordinarios dibujantes y lo demuestra ante todo en sus retratos, tanto en los reales como

en los imaginarios. Su línea es melodiosa, armoniosa, ondulante, flexible y sin quiebros extraños. Si se nos permite contrastar por razones metodológicas el mundo mágico de Hernández con el de Joan Ponç, podremos llegar tal vez a establecer una polaridad cuya diferencia radical está en que el primero cree en la belleza y procura vestirla con todas las galanuras helénicas, en tanto el segundo se ve obligado a destruirla y ensañarse con ella en beneficio de la expresión. Hernández es un expresionista a pesar de, y Ponç lo es en lucha contra la belleza.

Con unos colores inaprensibles, unos azules encabalgados con lilas y unos nácares de misterio sobre fondos sombríos, ha pintado Hernández unos Cristos atravesados por simbologías oníricas y unas Vírgenes Madres en las que toda la religiosidad andaluza encuentra un nuevo cauce de

El poeta Federico García Lorca





expresión actual. Son éstas, tal vez, sus obras más espectaculares, pero creo, no obstante, que en las que Hernández es más él mismo, es en sus desnudos: en los masculinos, directamente sexualizados y con una palpación fisiológica en torbellinos estremecedores, y en los femeninos, redondos y calmos, con turgencias de senos y palpación de sangre. Hay en sus mujeres velos y flores, frutos e hinchazones hipertrofiadas, suavidades monstruosas y ritmos de lianas o bulbos en los que, por primera vez en la historia de nuestro arte, la palpación vegetal de la vida que caracteriza a la escultura hinduista encuentra un equivalente pictórico. La sangre nos hace señales temblorosas desde debajo de esas pieles que no dejan transparentar un solo músculo. La mujer se convierte en puro objeto acariciable, sin que sea posible diferenciar un rostro que la individualice. Semejante sensualidad es, a pesar de su calma y de su vegetación, incipientemente desasosegante y expresionista. Puede, por añadidura, despertar la sensación de que estamos a punto de sumirnos en algo refinadamente obscuro, cuando la mujer-cuerpo nos ofrece, en sustitución de su rostro habitualmente irreconocible, una cara de muñeca perfectamente dibujada con una técnica diferente y buscadamente contradictoria.

El delirio de acción es en Hernández patrimonio de sus escasos desnudos masculinos. Hay en ellos arquetipos de «hombres»

sobre los que palpita, pero con más línea que mancha, la sombra de Baco, de un Baco, por cierto, por el que Hernández comenzó a interesarse en el momento en que descubrió que podría constituir un soporte o, al menos, un buen pretexto para objetivar una tensión lanzada a la búsqueda de un dique más bien soportable. Si expresionismo es ambigüedad, desmesura y descenso ante las fuentes insuficientemente conocidas de nuestra propia angustia, no cabe duda de que Hernández, sobrerrealista-magista, cultivador del arte fantástico y dibujante inefable, es un expresionista de tomo y lomo, aunque no existan en él, debido a la facilidad de su carácter, ni agresividades pronunciadas, ni choques bruscos entre la forma y su entorno. Las catalogaciones habituales se complican así, y ello demuestra una vez más que los casos-límite apenas existen en la vida real. Es por ello por lo que cuando se dan nos son tan útiles como baremos, ya que constituyen un «deber ser» ideal que no es el de la vida variopinta, sino el de la razón investigadora y catalogante. Hernández vive, por fortuna, y posee una humanidad en ebullición, pero con capacidades de encauzamiento. De ahí que su pintura—su «expresionismo mágico»—sea tal y como es—impura desde sus mismos planteamientos—y no una pancarta perfectamente diferenciada desde la que, sin una sola ambigüedad, resulte factible comunicar exclusivamente lo uno o lo otro.

Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

VALDIVIESO, en la Galería Theo

Floraciones en malva sirven de fondo a un mantel blanco y grisáceo, sobre el que reposa un humilde cestillo y unos ramajes ocres. En otros lienzos, es una desvaída figura de mujer que toca el violoncelo, un desnudo de formas turgentes que han perdido toda sollicitación carnal, o un pueblecito perdido en claridad difusa. Bodegones, desnudos, y en muy contadas ocasiones, paisajes, son temas que trata en su pintura el artista granadino Antonio Valdivieso.

Las obras presentadas en la galería Theo, de Madrid, están fechadas entre 1970 y 1975. Se trata, por tanto, de la producción más reciente del pintor, cuya trayectoria artística ha venido marcada por una pausada y constante evolución. Tal vez podamos vislumbrar parte de sus hallazgos anteriores, ya metamorfoseados, en estas leves armonías de color, donde las formas han perdido toda consistencia objetivable y viven una existencia atemporal, reactualizada en el recuerdo.

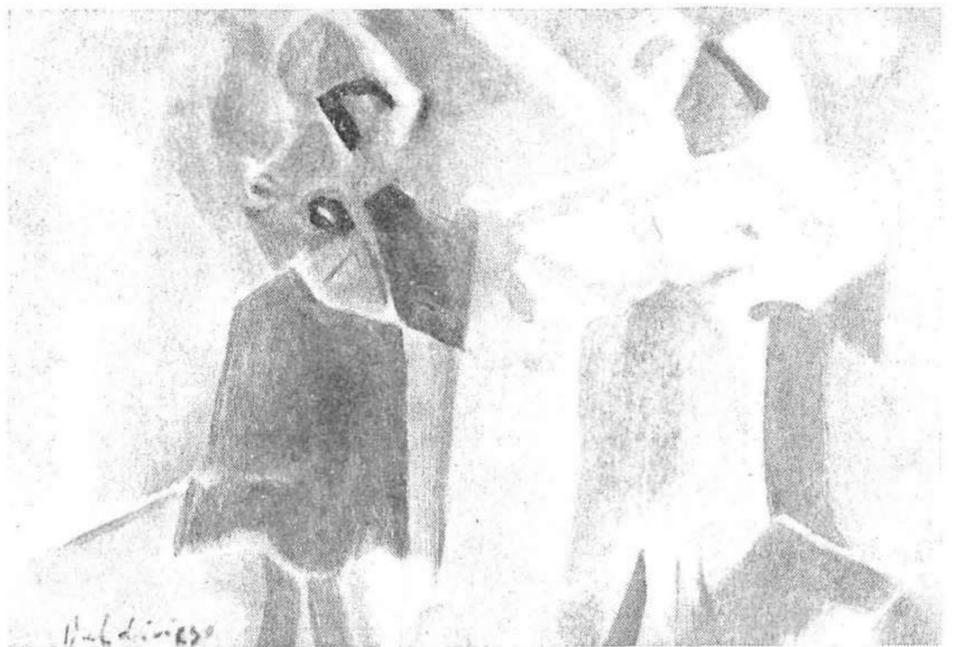
La pintura de Valdivieso, si encierra poesía pictórica, transpira intimismo. El color y una luz siempre reflejada parecen constituir el entramado que teje y desteje sus desmaterializadas formas sobre el lienzo. Poco queda en estas obras del sobrio expresionismo cromático de antaño, y sí algo, en la modulación, de su inicial formación de escultor. También su etapa de abstracciones geométrico-lineales es posible encontrarla en el trasfondo de alguna obra, como la que titula «Dos figu-



ras», sinfonía de azules y grises que ofrecen sublimada una descomposición volumétrica en planos suavemente aristados.

La obra de Valdivieso revela una madurez expresiva que nos hace dar la bienvenida a estos óleos en los que el pintor encuentra una íntima dicción personal. Bajo su aparente sencillez y simplicidad gravita el secreto encontrado de una sabia armonía. En el logro de ese ritmo tranquilo y sosegado que la caracteriza interviene la eficacia de las líneas activas, intermedias y pasivas, el toque justo del pincel, e incluso la huella de una caligrafía olvidada.

Su pintura nos llega como un soplo de brisa que trae frescas evocaciones del pasado. Esencia de luz y de color que nos envuelve en calma.



FELIP VILA
Y RAFAEL OLIVA,
en la Sala Verona



Rafael Oliva

Felip Vilá llega a Madrid con un extenso y valioso bagaje pictórico. Oleos, dibujos y ceras figuran en la exposición que ha presentado en la Sala Verona. Paisajes de arrebatado colorido, en los que la mancha constituye el elemento compositivo de una orquestación luminosa, contrastan con otras obras en las cuales un suelto y enérgico trazado aboceta voluminosas figuras de mujer, que se inscriben sobre un apenas esbozado escenario rural. Es una vitalidad desbordante la que emana de la obra de Vilá, cuya expresividad más acusada radica en el color y en la libertad compositiva. Si en sus pinturas se revela una destacada vocación monumental, los dibujos transcriben un mayor recogimiento que se condensa en la atemperada expresividad de la línea. El pintor ha residido muchos años en Francia. Entre sus obras más destacadas figuran los frescos de la capilla de Notre Dame de Pardon, en Coustouges, y el monumento que la villa de Ceret dedicó el año 1973 a Picasso, obra que fue expresamente encargada al artista catalán.

Rafael Oliva transcribe en su pintura un costumbrismo de raíz popular. En sus óleos, en general de gran tamaño, aparecen reflejadas escenas cotidianas que protagonizan niños, hombres y mujeres sorprendidos en su diario acontecer, o en momentos de soledad y abandono.

La soltura del dibujo y la contrastada gama de colorido que emplea en tonos profundos e intensos son elementos que caracterizan su manera de hacer, así como la trabajada elaboración de la materia, que aplica en sueltas y zigzagueantes pinceladas y ofrece sobre el soporte sensibles contrastes de erosionados y pulidos, junto a compactas texturas.



Felip Vilá

PRIMERA EXPOSICION DE SOBRADO EN MADRID

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA



su primera exposición en la capital de España radique en que el año 1961 fijó su residencia en París, lo que le ha mantenido, en parte, alejado de círculos artísticos más próximos.

En la obra de Sobrado, el color sobrio y austero, deslavado e irreal, es complemento de la fuerte expresividad de su dibujo, con el que planifica, esboza y perfila, siluetea o reforza con doble trazo las formas nacidas de una constante vivencia de imágenes y espacios concretos que viven en el recuerdo. Campesinos de Torrelavega, su ciudad natal, mineros y carretas, mujeres de negra pañoleta a la cabeza, cuyo perfil aparece recortado sobre fondos en negro, en gris verdoso o amarillo. Figuras de nítido contorno se inscriben sobre frisos que ornamentan geométricas cenefas vibrátiles, o se dejan ver a través de un juego de enrejados.

Es, unas veces, el vacío entre las líneas el que define su dibujo; otras, el fluir suelto y delicadamente hilvanado de las mismas, que, sometido a un potente acto generador, las hace surcar de un lado a otro la superficie, siguiendo curvilíneas trayectorias, o afirmarse en densas y rotundas bandas, horizontales o verti-

cales, estableciendo sobre el lienzo o el papel la radiografía de lo que fue volumen real, hoy reducido a espectro en el que perviven deformaciones propias de un expresionismo inconscientemente hallado.

La materia, desprovista de brillos y emergencias, y el color, aplicado como si fueran tintas planas, orquestan sobriamente la intrincada bambalina del dibujo, que prende el interés del contemplador en sus idas y venidas constantes y lo lleva a recorrer el laberinto de definiciones significantes objetualizadas. Instrumentos musicales, ventanas y relojes, simbólicas figuras de

mujer, tenebrosas palmatorias, se ofrecen conformados por el fluir de una línea aligera en gestual proyección, que no se pierde en abstracciones informales.

La obra de Sobrado posee una recia personalidad expresiva. Sus impenetrables y planas escenografías llevan consigo palpitaciones de ausencia y de silencio, de una vida que fue y que permanece ganada en un espacio atemporal de cerradas atmósferas, que se sustenta sobre áridos y fríos campos de color, en la sutil tela de araña de un casi mágico trazado con el que tejen y destejen su enredo el sentimiento y el recuerdo.



La pintura del artista santanderino Pedro Sobrado figura, por su destacada personalidad expresiva, en el panorama del arte español que tiene reconocida vigencia más allá de nuestras fronteras. Sobrado acaba de celebrar su primera exposición individual en Madrid, en la Galería Frontera, aun cuando su obra esté representada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en el de Bellas Artes de Bilbao y en otros muchos. Quizá el hecho de que sea esta

Club Urbis.—Alberto Hernández.
 Galería Bética.—Mila.
 Círculo 2.—Carmen Pinteño.
 Galería Kreisler Dos.—Antonio Lorenzo.
 Galería Sen.—Pinturas y dibujos de Gloria García.
 Galería Juana Mordó.—Rafael Mahdavi.
 Galería Novart.—Esculturas y dibujos de Ballester.
 Galería Rayuela 19.—Tapiés. Pintura sobre papel.
 Galería Vandrés.—R. Armengol.
 Galería La Kabala.—Esculturas de Nassio.
 Galería Ponce.—Esculturas de Fenosa.
 Galería Círculo.—Oleos de Fernando de Marte.
 Galería Foro.—Glyn Jones.
 Galería Kandinsky.—Molina Ciges.
 Galería Seiquer.—Dibujos de Elena Santoja.
 Galería Horizonte.—Karel Appel.

Galerías Skyra.—«Pintores sin pintura»: Ayllón, R. Calderón, Castillo, J. Castro César, Cillero, Conde, Crespo Rivera, Domenech, Fajardo, Amadeo Gabino, Labra, Lapeyese Bruna, Leparc, Lugan, Moro, Nagel, Prieto Nespereira, Raba, Ramos Guerra...
 Ateneo de Madrid.—Isabel Roldán, «Yosso».
 Barcelona.—Galería Seny.—G. Carbó Berthold.
 Sala Guadix.—Sally Weintraub, Joan Navarro.
 Reus.—Galería Contrast.—Maestros actuales de la pintura y escultura catalanes.
 Bilbao.—Galería Windsor.—Joaquín Loidi.
 Málaga.—Galería Lacayá.—Dibujos de Andrés Ruiz Laporte.
 Valencia.—Galería Prat.—Salvador del Bas.
 Sevilla.—Galería Amplitud.—Matsinhe.
 León.—Sala Provincia.—Esculturas de J. Luis Fernández.

Motivos—más de sesenta son los paisajes que se exhiben—que llegan sensiblemente a las telas, siempre exactamente compuestos y armonizados, bellamente acordados al color dominante; describiendo curvos ritmos que interrumpen o completan—a veces—los pueblos y las casas que ofrecen sus rectángulos convertidos, también, en Naturaleza. Naturaleza—la de sus paisajes—que poéticamente llega a su otra verdad en las pinturas y dibujos que comento: aquella que interpretada por un auténtico artista toma carta de naturaleza en el arte.

CARLOS BURO, en el Taller de Picasso

Con óleos y dibujos ha hecho el santanderino—con residencia en Barcelona—Carlos Buró su excelente exposición que ha colgado en los viejos muros del Taller de Picasso.

En nuestro recuerdo, las exposiciones que presentó en el mismo local, en noviembre de 1974, y la de dibujos que exhibió en la Galería Seny, en 1975. Recuerdos que nos sirven—uniéndolos—para comprender y enjuiciar su paso reciente. Paso que, más que sorprendente, se nos antoja lógico en un artista que, sobre demostrar un oficio perfectamente dominado, va a la creación haciendo uso de la inteligencia y el corazón. Una sensibilidad así engendrada tiene—ha de tener—los resultados que «su obra bien hecha» ofrece.

Ofrecimiento que si crece de la línea—limpia y segura como puede serlo el horizonte del mar en un día claro—encuentra en el color su complemento exacto.

El que todo eso suceda, sobre tablas preparadas con yeso, y llegue a su final plástico por un camino hecho de argumentos precisos, por sugerentes, es lo de menos.

Cada cual que contemple la obra la podrá ver a su gusto: alguien, interpretando el mensaje; quien, quedándose en el equilibrio plástico; puede que, los más, uniendo ambos extremos y gozando—por completo—una creación, como la de Carlos Buró, que hace sonar, bellamente, un concierto todo él hecho de notas tristes...

de Barcelona

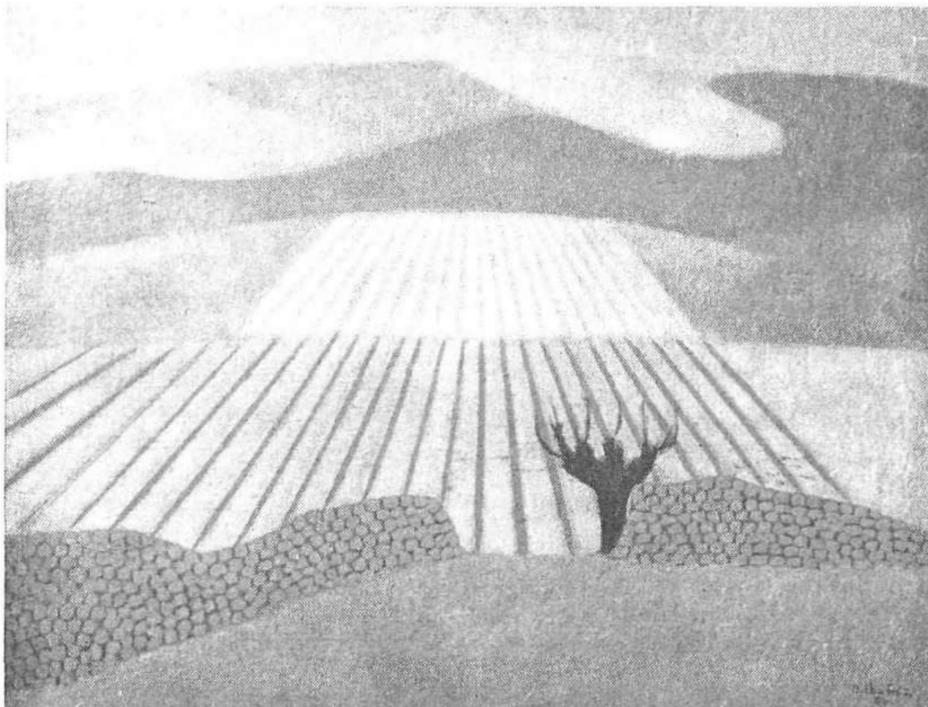
Por Francesc GALI

CONCHA IBAÑEZ, en Tantra, Galería de Arte

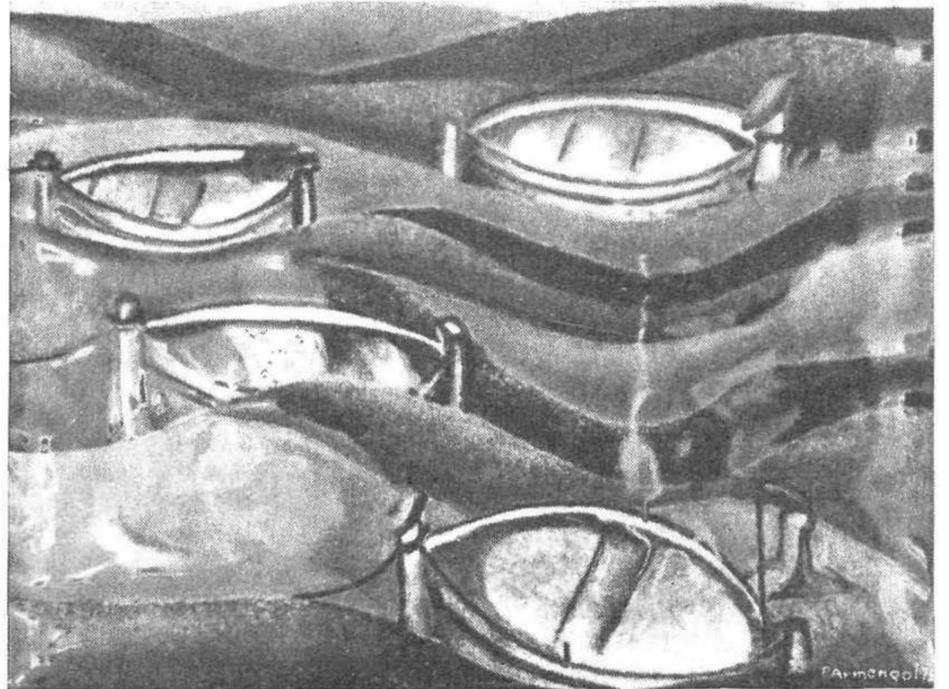
Es la primera vez que visito esta nueva sala—magnífica en todos los sentidos—inaugurada recientemente, bajo la dirección de Nicolás del Río, que cuenta en su historia, ya, con tres importantes exposiciones: las presentadas por los artistas Francisco Valbuena, J. J. Tharrats y Concha Ibañez.

Si no me fue posible visitar las dos primeras, sí he tenido ocasión de admirar la que se está exhibiendo—óleos, dibujo y obra gráfica—original de la artista canetense Concha Ibañez: un conjunto que al decir de uno de sus presentadores—el crítico de arte y poeta Cesáreo Rodríguez-Aguilera—«tiene ya un lugar seguro en el mundo del arte de nuestro lugar y de nuestro tiempo».

Tiempo y lugar—lugares: casi toda la geografía española está plásticamente recordada—de una pintora y dibujante que—pienso sin temor a equivocarme—ha llegado a su madurez exacta: cosa que le permite—permaneciendo fiel al camino seguido—depurar su hacer hasta límites de síntesis que parecen inalcanzables para una pintura que busca en la realidad sus motivos.



PEROTE ARMENGOL, en la Sala Rovira



Rompiendo con los viejos moldes—llenos de preciosismos y coloridos, próximos a la artesanía—que han servido de expresión en el arte tradicional del esmalte, el joven Perote Armengol distingue su exposición de la Sala Rovira—primera que realiza—con el sello que caracteriza a los verdaderos artistas: los creadores.

Artista creador que, lejos de abandonar la técnica, la incorpora—demostrando amplio y exquisito conocimiento de la misma—unas realizaciones que ofrecen así belleza plástica.

Obras, bien realizadas, que conocen temas marineros y otros—gallos—meramente decorativos: en todos prevalece el sentido creador.

Dibujo y composición, color y formas, surgen bellamente contrastadas—en las piezas que exhibe—desde su profundidad hasta su luz en opacidades y transparencias que en ritmos, equilibrados, dan—al mismo tiempo—la realidad y su espejo en unos esmaltes que su propia luz enciende en logros.

En Perote Armengol saludamos a un buen artista, llegado al campo del esmalte, que de un solo salto se ha situado entre los primeros: oficio y sensibilidad se dan la mano en todas las obras que exhibe en su admirable muestra de presentación.

las películas de la quincena



MANDINGO

de Richard Fleischer (USA)

La novela de Kyle Onstott, en que se basa esta película, apareció en los Estados Unidos en los años cincuenta y dio origen a una obra teatral de bastante éxito. La novela, a pesar de que no pasa de ser una medianía en el plano literario, despertó cierto interés en Europa por el tema y por la dureza de algunas de sus situaciones que, como el sacrificio final del esclavo Mede, han sido suavizadas en la película.

No deja de ser curioso que el cine haya tardado bastantes años en adaptar la novela. Acaso porque para un muy amplio sector de la sociedad americana resulta intolerable contemplar la escena de una mujer blanca entregándose a un negro. Al contrario, el cine en muchas ocasiones ha insistido sobre la denuncia de la tremenda situación en que se mantenía a los esclavos por parte de los hacendados del Sur, problema ya «histórico» para el americano medio. De ahí que no vemos la necesidad que tiene Fleischer de insistir en la terrible acusación que hace de aquellos hacendados de mediocres del pasado siglo, sobre todo a través de los diálogos, muy reiterativos en el desprecio hacia la raza de color. Parece como si Fleischer y su guionista Norman Wexler desconfiaran de la capacidad receptora de sus espectadores y por eso remacharan constantemente en los textos hablados el concepto que los blancos tenían de los negros, como animales y no personas provistas de alma y sentimientos.

Por el contrario, hay escenas de tremendo vigor, broncas y desgarradas resueltas visualmente en las que palpita la verdad y el drama auténtico. Por ejemplo, el asesinato del recién nacido, fruto de la deshonra suprema del amo blanco, seguido del también asesinato de la esposa infiel.

¿Folletín cinematográfico, como ha acusado algún crítico? Sería largo entrar en disquisiciones sobre la esencia y características de lo folletinesco. Mandingo película no lo es, porque penetra profundamente en un tema (el de la esclavitud en los estados sudistas de la Unión) con verosimilitud y equilibrio. Sí es verdad que se excede por querer dejar bien sentada la mentalidad común de los esclavistas, no menos cierto es que Fleischer apunta asimismo las relaciones de afecto, incluso de amor, de algunos amos con sus esclavos, bien por la costumbre, por la atracción física, o por los beneficios obtenidos de los siervos.

Fleischer es especialista en películas de acción. Conoce perfectamente el sistema de captar al espectador. En esta película es mucho menos desaliñado que en otras anteriores suyas y cuida esmeradamente de la ambientación que, nos atrevemos a decir, es perfecta: tipos humanos, casas, campos y calles de Nueva Orleans... La misma fotografía, suavemente empastada, contribuye a crear escenas un poco a la manera de estampas iluminadas de la época. Mandingo es, así, un filme esteticista a la vez que espantoso y desgarrado.

Madrid-España, 1 de febrero de 1976

LOS TRES DIAS DEL CONDOR de Sidney Pollack (USA)

Película de embrollo, a medio camino entre el filme policíaco y la denuncia política, sin llegar a ser ni lo uno ni lo otro. Es un puro juego de artificio, un vuelo de globos de colores que estallan de pronto para dejar el vacío... A Pollack no le falta habilidad para contar en imágenes cualquier historia, utilizando un montaje vivo y haciendo actuar a sus intérpretes como si vivieran la realidad. Pero... la descripción de la peripecia sufrida por un joven escritor al servicio de la CIA adolece de muchas cosas: falta un mínimo de claridad para seguir el hilo, sin tener que esperar al final de la proyección para reunir recuerdos y reconstruir el intríngulis; falta también veracidad si se pretende asestar, como es moda, otro golpe a la CIA. Por el contrario, no podemos negar que la película interesa



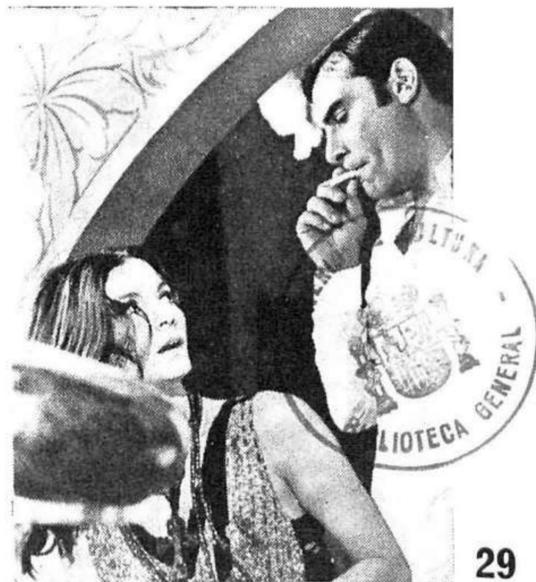
y que fuerza al espectador a utilizar toda su capacidad de concentración.

Podíamos decir, como resumen, que es una notable película, muy al gusto americano, que promete más de lo que da, pero que hace pasar al espectador hora y media de buena distracción y ejercicio mental.

INVESTIGACION SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA de Elio Petri (Italia)

«Oscar» a la mejor película extranjera de 1970, Gran Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes, Gran Premio de la Crítica Internacional, Premios «David de Donatello» a la mejor película y al mejor actor... La amplia lista de galardones concedidos a esta película es, en verdad, impresionante y en cierto modo esclarecedora por el origen de los premios, que denotan el interés suscitado entre los críticos principalmente. «Investigación...» es, no nos engañemos, un filme minoritario, más que espectáculo de masas. Elio Petri es un especialista del cine político y éste, con muy raras excepciones, ha demostrado que tiene su mayor aceptación entre un sector específico de espectadores que, aunque tiende constantemente a aumentar no ha pasado hasta ahora de ser más bien reducido en comparación con las masas que acuden a otro tipo de cine. No deja de ser una paradoja, porque los autores de cine «engagé», comprometido, pretenden y aspiran a dirigirse a todo el mundo y, en cierto modo, «Investigación sobre un

ciudadano...» es película diáfana y directísima. Sólo que todavía una mayoría de espectadores, por pura rutina, insisten en ver en el cine sólo un entretenimiento, y cuando una película les propone materia de reflexión o les presenta un tema crítico, reaccionan extrañamente, aburriéndose o alegando incompreensión y desconcierto. Hemos



podido comprobarlo una vez más durante la proyección de esta película de Elio Petri, por comentarios aislados de determinados espectadores, principalmente del sexo femenino. Gran parte de culpa la tiene una publicidad que desvirtúa el contenido del filme, anunciándolo con frases que inducen a error. Se insiste, en este caso particular, en el tema morboso de los problemas sexuales del protagonista, cuando no es más que un problema secundario, etcétera. Así sucede que los espectadores de escasa formación se desorientan y no «entran» de verdad en la entraña de la historia, y terminan calificando de «lata» o de «absurdo» un filme importantísimo, hondo y riguroso.

«Investigación...» no es, claro está, la película policiaca que algunos han ido a ver, porque ni su estructura responde al género ni ha sido esa la intención de Petri. Decíamos antes que es un filme político porque examina personajes, situaciones y problemas que atañen a las instituciones de gobierno de Italia. En principio parece que es el retrato de una personalidad psicópata, y de hecho lo es. El protagonista, espléndidamente interpretado por Gian María Volonté, es un psicópata que ocupa el cargo de jefe de la brigada de homicidios de la policía romana, como hubiese ocupado el sillón presidencial de un Consejo de administración, o el cargo de conserje en una fábrica de embutidos. Pero, Petri va más allá del problema particular de un determinado psicópata y valiéndose de éste y de su personal circunstancia, estructura la película sobre el tema de la impunidad que da el poder, el prestigio del poder. El alto funcionario, en su delirio enfermizo, plantea un desafío a la justicia, a la razón, a la sociedad... Su cargo le ha hecho invulnerable, insospechable, puro..., por encima de todo. Ese es el meollo de la historia. El sueño que tiene nuestro hombre, al final de la película, es ilustrativo no sólo de su mentalidad, sino también de los conceptos vigentes en ciertas esferas sociales y esto en países y sistemas políticos muy variados y aun antagónicos, aunque Petri, acaso por alineamiento político personal, apunte hacia los estamentos de derecha y extrema derecha y mentalidades supervivientes del pasado fascista (la presencia física del jefe de homicidios, su peinado, vestimenta, etc., nos recuerdan a los funcionarios del régimen mussoliniano). El terror que el fuerte ejerce sobre el hombre de la calle es ilustrado en esta película con pinceladas breves y precisas. Lo mismo que la fascinación morbosa que ejerce en la desequilibrada Augusta, que ha de ser víctima tras haber sido verdugo moral de su ejecutor.

En este filme es más interesante lo que se dice que la forma en que se dice aun cuando ésta sea muy correcta cinematográficamente. Verdad que Gian María Volonté se queda a un paso de la afectación exagerada, pero no llega a traspasar la frontera y es preciso reconocer la dura carga que supone su papel.

REMEMORACION DE LOS HERMANOS MACHADO

ANTONIO GUIRAU: Los Machado, alma, soledades, apuntes y recuerdos. (*Selección antológica de textos de Manuel y Antonio Machado*). Aula de Teatro del Ateneo de Madrid. Dirección: Antonio Guirau. Interpretación: Juan Jesús Valverde, José Hervás y Maite Tójar. Música: Alvaro Fernández Cueto. Escenografía: Pablo Gago. Fecha de estreno: 9 de enero de 1976.

Aun cuando en la ficha precedente figura Antonio Guirau como autor del espectáculo, el paréntesis que sigue al título del mismo expresa con toda claridad que su tarea no ha sido la de escribir una trama de invención propia, sino la de seleccionar textos en verso y prosa de los her-

manos Machado y refundirlos con datos, noticias y suposiciones en relación a la peripecia vital de ambos hermanos y a la trágica circunstancia de la guerra civil que los separaría definitivamente.

Pero si no es Guirau el autor, en sentido estricto, del espectácu-

lo, sí lo es de su coordinación, tanto escrita como escenificada, y hay que decir en elogio suyo que en los dos cometidos sale con bien, orillando las muchas dificultades de la empresa a base de sensibilidad y oficio.

Lógicamente, el espectáculo gana en intensidad dramática a partir del instante en el que la guerra civil situó a los hermanos en una parcela distinta de la nación en pie de guerra.

Guirau ha sabido ver que tal circunstancia entraña mayor validez dramática que el teatro de los Machado. De ahí que, aun tratándose de un homenaje de estructura escénica, el espectáculo del Aula de Teatro del Ateneo se apoya sustancialmente en una selección muy meditada de las respectivas obras poéticas, en tanto que la representación de muestras del teatro de los hermanos queda reducida a un fragmento de *Desdichas de la fortuna* o *Julianillo Valcárcel*, apuntalado mediante elementos y recursos de farsa..., lo que equivale a una manera de ocultar el tono menor de un teatro que surgió ya irremediablemente vie-



JOSE LUIS ALONSO,
¡por fin!,
premio «Mayte»

En la noche del 10 de enero, el jurado a tal efecto designado acordó, por mayoría, conceder el VII Premio «Mayte» de teatro al director escénico José Luis Alonso, que había estado entre los finalistas en todas las ediciones pasadas de dicho premio, excepto en la primera..., en la que formaba parte del jurado.

Tal insistencia en su condición de finalista—ni de lejos seguida por ningún otro profesional del teatro—, pienso que justifica muy sobradamente la decisión mayoritaria del jurado, en el entendimiento de que no se premiaba «el hecho teatral más descollante de la temporada», pero sí una de «las ejecutorias profesionales más perseverantes y de más elevada calidad creadora de nuestra posguerra».

Dicho de otro modo: entre la justicia relativa y la absoluta, prevaleció la segunda. ¡Ya era hora!



Por eso el propio José Luis Alonso, consciente de la calidad de sus diversas tareas de coordinación escénica en años anteriores—El círculo de tiza caucasiaca, Misericordia, Los buenos días perdidos...—, confesaba la poca fe con que había venido este año. Así son las cosas y está bien lo que bien acaba. Pelillos a la mar, y ¡enhorabuena!, sobre todo en estos tiempos, en los que premios como el que Mayte otorga han dejado de ser subsidiarios de los Nacionales para pasar a sustituirlos. Hasta 1963 se otorgaba un Premio Nacional para la mejor labor en los diversos factores constitutivos del hecho escénico, con dotación económica. Después

vino la dispersión en numerosas distinciones honoríficas y, finalmente, en las dos últimas temporadas ni distinciones honoríficas: nada que, en la esfera oficial, reconociera méritos profesionales.

De ahí la preponderante importancia de premios como el «Mayte».

JORGE MASCIANGIOLI Y SU «SEÑOR LEONARDO», EN MADRID

Jorge Masciángioli nació en Buenos Aires el año 1929. Como escritor no desdeña ningún género, si bien reparte sus predilecciones entre el teatro y la novela, por este orden.

Recientemente ha trasladado su residencia a la capital española, donde permanecerá largo tiempo. Trae tres objetivos esenciales y, de ellos, los dos primeros en nada afectan a esta sección: un proyecto de ámbito educativo y la redacción de una novela que se desarrolla en España—Agencia de viajes—. El tercer objetivo es de índole teatral y afecta a varias metas. La primera y fundamental radica en su intención de estrenar en España la última de sus tragedias, Señor Leonardo, titulada Tragedia de los enigmas, basada en la figura de Leonardo da Vinci. La obra ha supuesto al dramaturgo argentino ocho años de trabajo—documentación sobre Leonardo, costumbres de su época, etcétera—y una estancia de seis meses en Italia—durante 1972—, para entrar en relación directa con la tierra de Da Vinci.

Aunque de padre italiano, su madre nació en España, y Jorge

CRONICA DE 15 DIAS

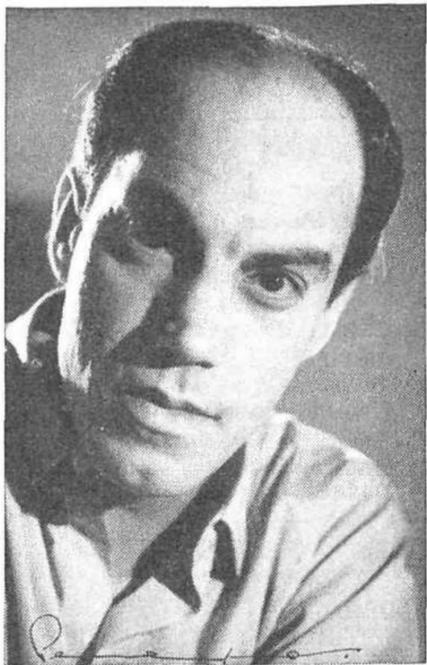
Por Javier VILLAN

jo, incluso en España, en cuanto que era, valga como ejemplo, contemporáneo de la producción teatral valleinclanesca.

La síntesis escenográfica ideada por Pablo Gago resulta expresiva de su responsable imaginación.

Espléndida de todo punto la interpretación hablada. Las deficiencias de la parte musical quizá provengan de la dificultad —para un mismo compositor— de adecuar el son a concesiones líricas tan dispares como las de Manuel y Antonio Machado. Maite Tójar las entonó con delicadeza y buen gusto, y además dio vida a diversos personajes femeninos insertos en la ejecutoria vital de los hermanos, desde la Leonor soriana hasta la madre, cuyos restos reposan, junto a los de Antonio, en Colliure. José Hervás corporeizó a Manuel y Juan Jesús Valverde a Antonio. Ambos intérpretes recitaron impecablemente los poemas de sus respectivas personas dramáticas.

Otra excelente sesión del Aula de Teatro del Ateneo de Madrid, a anotar en el haber de su director, Basilio Gassent.



Masciángioli tiene mucho empeño en que su obra sea estrenada aquí, porque española es la lengua utilizada para escribirla, al margen de gestiones en curso para su estreno en Venezuela.

Lógicamente, tiene otras piezas suyas a disposición de las empresas: Amén o Farsa de la vida perdurable, que es una pieza de anticipación; Las merceritas de Borombón, farsa costumbrista hispanoamericana, y una tragedia, La noche de Caín, en la que enfoca el tema de la libertad humana a partir de acto tan negativo como lo es siempre el crimen.

Su pieza teatral más premiada es, sin duda, Safón y los pájaros, que fue, sucesivamente, segundo premio del concurso teatral de Radio Provincia, de Buenos Aires, premio del concurso del Teatro Nacional Cervantes y primer premio de teatro de la municipalidad de Buenos Aires.

JAIME GIL DE BIEDMA

Por las tardes de poesía de Puente Cultural, a las que Javier Lostalé está dando un encomiable sentido de lo que es la trascendencia poética, ha pasado Jaime Gil de Biedma. A este poeta catalán de corta obra y largos reconocimientos se le ha encuadrado en la tendencia de la poesía social, pero matizando. O sea, la definición de social quiere decir identificación con determinadas situaciones colectivas y el matiz restrictivo viene dado por la forma expresiva eminentemente decantada y hasta elitista. Ese quintaesenciado auscultación colectiva tiene un inconveniente: que la significación social apenas se note y que la posible asunción de determinadas actitudes cívicas se restrinja a una elegante liberación de los propios demonios. Nada extraño, por otra parte, ya que uno es uno y sus demonologías. La significación social o cívica o humanístico-comprometida de Jaime Gil de Biedma pienso que no quedó suficientemente explícita en su lectura en Madrid. Y no quedó porque eligió la parte de su obra más interiorizada, más dramáticamente personalista en la que, a pesar de todo, alienta también una loable conciencia de ciudadanía. El tono social de Jaime Gil de Biedma arranca preferentemente del enfrentamiento entre sus orígenes y su actitud crítica ante tales orígenes. Por nacimiento pertenece a una clase, y por clarificación intelectual tiende a identificarse con otra, la oprimida. Esto le crea unos estados de conciencia tensos que se resuelven por la vía irónica, enmascaradora de la ironía. Veamos un fragmento del poema «En el nombre de hoy», dedicado a varios compañeros de su generación:

A vosotros pecadores como yo, que me avergüenzo de los palos que no me han dado, señoritos de nacimiento por mala conciencia escritores de poesía social, dedico también un recuerdo, y a la afición general.

O el poema «El arquitrabe» en el que bajo la máscara del cachondeo despreocupado se perfi-

lan nítidamente los contornos de unas circunstancias acechantes y opresivas. Quisiera, sin embargo, fijarme en el poema «Barcelona no es bona», poema confesión, poema de recapitulación y análisis de una trayectoria vital y moral. Poema en cierto sentido objetivado, distanciado por una actitud estoica de contemplación aproximativa... «Oh mundo de mi infancia, cuya mitología / se asocia —bien lo veo— / con el capitalismo de empresa familiar.»

Aparecen al final del poema como un símbolo, como algo que no quisiera aparecer o que el autor se hubiese resistido a integrar en el espectro de sus objetivaciones vivenciales, los murcianos. Los «charnegos», desraizados de sus orígenes, y sin encontrar otras identidades. Arrancándose de la propia tierra nutricia, unos y otro, los murcianos y Jaime Gil de Biedma, es posible que la irrupción de esta subclase en el discurso poético de Jaime Gil sea la manifestación referencial a esa simbología aludida. El paralelismo de dos destinos apátridas. Y a pesar del distanciamiento surge caliente y mesurada, doloridamente displicente, una oración:

que la ciudad les pertenezca un [día
como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una bur-
guesía.

En este poema o en «Apología y petición» es donde la civilidad de Jaime Gil de Biedma toca tierra, prescinde de esa especie de determinismo engañoso, de esa metafísica ambivalente y erradicada que, en momentos, parece desfallecer la ética del poeta. Aquí Jaime Gil de Biedma va a causas concretas, próximas y comprobables. Son hombres, son hombres, se repite obsesivamente en este último poema, son vulgares negocios de hombres y no una metafísica ni una maldición histórica lo que crispera y azota el equilibrio de España. Y el obsesionante ritornelo, son hombres, son hombres, culmina en otra oración:

Que la pobreza suba hasta el go- [bierno.
Que sea el hombre el dueño de su [historia.



LA POESIA VIVA DE LUIS ROSALES

En la Fundación March dos poetas de palabra cálida y sentimiento desbordado, dos aparentes contradicciones en su enfrentamiento con el lenguaje. Félix Grande, en función de crítico; Luis Rosales, objeto de la crítica. Grande se declaró «un lujurioso del lenguaje», y Rosales afirmó «la radical insuficiencia del lenguaje». Esta convicción en las limitaciones de la palabra le llevó a Luis a dudar de su capacidad para entenderse, comunicarse con los demás, «tengo un lenguaje enfático que me avergüenza o me enorgullece, que me sirve para comunicarme a determinados niveles intelectuales, pero no sé si me sirve para comunicarme con un obrero o con un niño, por ejemplo». Grande, sin embargo, embarcado desde hace tiempo en el intento de transmisión de emociones a los niveles más directos, cosa que me parece ha conseguido, manifestó la esperanza en la existencia de un punto de equilibrio, una superación de esas insuficiencias que permitan el acercamiento. De cualquier manera lo que sí quedó claro fue la reciedumbre moral, la calidad humana de la figura de Rosales. Y su significación poética —incluida su capacidad relacionante— y otros muchos códigos de signifi-

caciones. Y todo ello, a través de la palabra, barroca, aproximativa, orquestada y sinfónica de Félix Grande. Refirió Félix Grande sus primeros encuentros con Rosales y cómo le sorprendió y atrajo irreversiblemente una frase que le escuchara: «La vida es una lágrima testaruda», sus discusiones sobre la libertad, sus diálogos al alba. «Por aquellos tiempos Sartre trataba de convencerme de que yo era un ser libre.» Inesperadamente, Rosales llegó en ayuda del filósofo francés y Grande tuvo que aceptar la conclusión, «la libertad es la capacidad de elegir entre varias servidumbres». A través de la obra crítica de Rosales, Sentimiento del desengaño en la poesía barroca, Cervantes y la libertad, Pasión y muerte del conde de Villamediana, Lírica española, etc..., y de la obra lírica Abril, Rimas, La casa encendida, El contenido del corazón, Como el corte hace sangre, Félix Grande fue delimitando la personalidad literaria de Luis Rosales. «La obra de Luis es una proyección hacia la alegría partiendo del desengaño.» De La casa encendida afirmó que es una clara muestra de lo que debe ser una poesía lírica, emocional, narrativa. «Es la suprema forma de la cordialidad y Luis Rosales es un combatiente del consuelo.» Félix Grande relacionó también las vías de interrelación del poeta granadino con Antonio Machado y César Vallejo, a los que calificó de «aproximadamente inmortales». El parentesco de Rosales con Vallejo viene definido por la «elaboración de la ternura, revaloración de lo cotidiano y cristianismo sin trampa apoyado en la misericordia». La aproximación a Machado, por «una interiorización previa de la materia poética» y por el concepto creador de la metáfora. Como final leyó un corto poema de Rosales que, entre la multiplicidad de interpretaciones que pueda acoger, quizá signifique su postura ética y profundamente religiosa ante la barbarie y la violencia del mundo actual:

Pronto el aire será una puerta batiendo en un mundo solo.

Por su parte, Luis Rosales manifestó el deseo de parecerse al retrato que de él había hecho Grande, «soy joven para vivir todavía una semana y hacer buenas las palabras de Félix». En el coloquio que tuvo lugar a continuación, moderado por el catedrático Eugenio Bustos, Rosales dejó clara su convicción sobre la insuficiencia del lenguaje: «Hay un desnivel significativo entre lo que nosotros pensamos y lo que decimos, además de otro nivel comunicativo. Tengo una lengua inventada, personal, que no sé si me sirve para comunicarme. La misión del poeta es trabajar para que el hablar no pierda sus posibilidades múltiples de comunicación. No creo en la palabra, me apoyo en ella desesperadamente y trato con todas mis fuerzas de empujarla para llevarla a un fin.»

EL PRIMER PREMIO «ENSAYO JOVEN», DE EDITORIAL PRENSA ESPAÑOLA, FUE OTORGADO A CARMEN VALDERREY POR UN LIBRO SOBRE GABRIEL MARCEL

Los componentes del jurado encargado de otorgar el premio de Ensayo Joven, que convoca Editorial Prensa Española, correspondiente al año 1975, acordaron por unanimidad:

Primero. Agradecer a Prensa Española la creación de este premio, llamado a constituir preciadísimo galardón cultural, concorde con la tradición periodística y literaria de la Casa.

Segundo. Otorgar el premio de Editorial Prensa Española, «Ensayo Joven», dotado con pesetas 250.000, a la obra titulada *El amor en Gabriel Marcel*, del que es autora Carmen Valderrey.

Tercero. Proclamar, también tras acuerdo unánime, finalista

de este premio a Fernando Ponce por su ensayo *La experiencia artística del Impresionismo*.

HOMENAJE DE LA MUTUALIDAD DE ESCRITORES A EDUARDO NOLLA

La Mutualidad Laboral de Escritores de Libros ha ofrecido en Madrid un homenaje a Eduardo Nolla López, secretario general del Instituto Nacional del Libro. En el mencionado acto intervinieron, entre otros oradores, el presidente de la Mutualidad, Angel María de Lera, y Alfredo Timermans, director del I.N.L.E. El señor Nolla López recibió el nombramiento de mutualista de honor.

EL POETA MAHAMUD SOBH, HOMENAJEADO

El poeta palestino, profesor de la Universidad Complutense, Mahamud Sobh, ha sido objeto

de un homenaje en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid, por haber alcanzado recientemente el segundo premio de poesía «Alamo», de Salamanca. En el curso del agasajo hablaron, entre otros, Angel García López, Gregorio García y José A. Carmona.

FRANCISCO UMBRAL INAUGURO EL CLUB DE ESCRITORES UNIVERSITARIOS

Francisco Umbral, autor de *Las ninfas*, novela con la que ha ganado el premio «Nadal» este año, ha mantenido una charla-colquio ante cuatrocientos universitarios de la Autónoma.

La actuación de Umbral, que hizo un resumen de su obra, estuvo precedida de unas palabras del rector, don Gratiniano Nieto. Con la presencia de Umbral en la Autónoma se inauguraba el Club de Escritores Universitarios.

CONFERENCIAS,

LECTURAS

POETICAS

Y OTROS

ACTOS

LITERARIOS

ENERO

Día 13

MADRID

- Club de Arte.—Agustín Fonseca: «Encuentros con la historia».
- Fundación Universitaria Española.—Gregorio de Andrés: «El helenismo español en el siglo XVIII».

BARCELONA

- Asociación Condal.—Charla coloquio a cargo del poeta y escritor Florentino Huerga sobre el tema «la poesía y su función social».

Día 14

MADRID

- Ciclo Politeia.—Mario Parajón: «Ibsen».
- Ateneo.—Juan Ignacio Tena Ibarra: «Aproximación a la conciencia americana».
- Club Internacional de Prensa. «La vida golfa de Don Quijote y Sancho», de Pedro Perdomo Azopardo.
- Ateneo.—«Poemas mano a mano», por Francisca Aguirre y Félix Grande.

Día 15

MADRID

- Parroquia de la Concepción.—María Josefa García Morente: «Actualidad literaria».
- Arte y Cultura.—Julián Marías: «Existencialismo en España».
- Club de Arte.—Recital poético de María Jesús.
- La Carcelera.—Carlos Alvarez: Lectura de poemas.

BILBAO

- Centro Coordinador de Bibliotecas de la Diputación.—(Amorebieta).—Recital poético de Pío Muriedas.

Día 16

MADRID

- Ateneo de Madrid.—Pedro de Lorenzo: «El escritor en la política».

Día 18

MADRID

- Academia de Farmacia.—Jenaro Lahuerta López: «Observaciones sobre el color y la luz».

Día 20

MADRID

- Instituto de Cultura Hispánica. Luis Jiménez Martos leyó una selección de su libro de prosas «Tientos de la pluma y el plumero».
- Ateneo.—Miguel Ourvantzoff: «El árbol genealógico de la Cestina».
- Ateneo.—Profesor Sopena: «Falla, en su centenario».

BARCELONA

- Ateneo Barcelonés.—«La poesía de Vicent Andrés Este-

llas».—Poesía leída por el autor y cantada por Ovidi Montllor.

Día 21

MADRID

- Instituto de Psicología.—Julián Marías: «Ortega veinte años después: la exploración de la nueva realidad».
- Ateneo.—Julia Castillo: «Mi poesía después del "Adonais"».
- Ateneo.—José Antonio García Blanco: «Poemas inéditos».
- Instituto Alemán.—Pedro M. Lucía: «Técnicas literarias de Dada».

Día 22

MADRID

- La Carcelera.—Alejandro Rojas Marcos: «La cuestión andaluza».
- Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe.—Pedro Shimose: «Diez narradores hispanoamericanos contemporáneos».
- Asociación Club de Arte.—Recital poético de Manuel Garrido.

BARCELONA

- Ateneo Barcelonés.—María Aurelia Capmany: «La novela catalana d'entregueras».

Día 23

MADRID

- Arte y Cultura.—José María de Azcárate: «Arte italiano: idealismo renacentista».
- Ateneo.—Carlota Marval: «El surrealismo en el Río de la Plata».
- Fundación March.—Ciclo «Literatura viva». Autor, Luis Rosales; crítico, Félix Grande; moderador, Eugenio de Bustos.

PREMIOS NACIONALES DE LITERATURA 1975



El «Francisco Franco», a José Antonio Ibáñez Martín; el «José Antonio Primo de Rivera», a Jaime Delgado; el «Menéndez Pelayo», a José María García Escudero, y el «Antonio Machado», a Juan Ruiz Peña.

Los Premios Nacionales de Literatura correspondientes a 1975 han sido fallados tras la aprobación, por parte del ministro de Información y Turismo, de las propuestas formuladas por los distintos jurados constituidos al efecto.

El Premio Nacional de Literatura «Francisco Franco» se concede a la obra *Hacia una formación humanística*, original de José Antonio Ibáñez-Martín Mellado.

El premio «José Antonio Primo de Rivera», de poesía, ha recaído en la obra titulada *El libro de Segovia*, cuyo autor es Jaime Delgado Martín. Una

mención honorífica sobre este premio se ha otorgado al libro *Atentado Celeste*, de Miguel Fernández.

Por lo que respecta al Premio «Marcelino Menéndez Pelayo», de Historia de España y de América durante el período hispánico, se concede a la obra *Historia política de las dos Españas*, de José María García Escudero. Asimismo, se ha fallado la concesión de menciones honoríficas *ex aequo* a las obras finalistas: *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639)*, de José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, y *Alfonso XII y los orígenes de la*

Restauración, de Manuel Espadas Burgos. El premio extraordinario «Antonio Machado», convocado por una sola vez con motivo de la celebración en 1975 del Centenario de Machado y dotado con quinientas mil pesetas, se otorga a la obra *Versos juntos*, de Juan Ruiz Peña. Este premio especial fue creado a propuesta del académico Gerardo Diego.

Los jurados, presididos por el director general de Cultura Popular, han estado constituidos por miembros de las distintas Academias, catedráticos, escritores, periodistas y críticos literarios.

PROCLAMACION Y ENTREGA DE LOS PREMIOS «CIUDAD DE BARCELONA 1975»

En el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona tuvo efecto el solemne acto de proclamación y entrega de los premios «Ciudad de Barcelona», que todos los años convoca para esta fecha la Corporación municipal y que en esta ocasión coincide con el del VII centenario de la muerte de Jaime I. Por ello, el pregón, a cargo de Federico Udina Martorell, director del Archivo de la Corona de Aragón y delegado del Servicio de Cultura, versó sobre los actos conmemorativos de esta efemérides.

La relación de galardonados es la siguiente:

Novela: Manuel Barrios, por su obra *Al paso alegre de la paz*.

Teatro: Manuel Alonso Alcalde, por su obra *Historias de romanos*.

Teatro infantil y juvenil: Luis Coquard, por su obra *Aquili i la llàntia d'Aladí*.

Poesía castellana: Juan Ignacio Morales, por su obra *Conjugación*.

Poesía catalana: Luis Gassó Carbonell, por su obra *Llicó del temps*.

Ensayo: Juan Antonio Ramírez, por su obra *El «comic» femenino en España*.

Investigación (Letras): María Victoria Villuendas, por su obra *El más antiguo tratado de trigonometría esférica de España y Europa*.

Investigación (Ciencias): Antonio Maya Victoria y Juan Sabater Tobella, por su obra *Investigación de errores congénitos del metabolismo de los aminoácidos en 100.000 recién nacidos de Barcelona*.

Tesis doctorales «Derecho»: Alberto de Rovira Mola, por su obra *En torno a la coordinación integradora horizontal de las haciendas municipales: el principio de solidaridad y los fondos fiscales con finalidad redistributiva*.

Tesis doctorales (Filosofía y Letras): Ana María Adroer Tassis, por su obra *El Palacio Real Mayor de Barcelona en época de Martín el Humano*.

Tesis doctorales (Medicina): Teresa Jiménez de Anta, por su obra *Klebsiella oxytoca: investigación bioquímica, antigénica y epidemiológica*.

Música (Grupo a): Leonardo Balada, por su obra *Dos homenajes*.

Grupo b: Javier Boliart, por su colección de sardanas *Aquarrelles barcelonines*.

Periodismo: Manuel Ibáñez Escofet, por sus comentarios en su

habitual sección «Punta seca», del diario *Tele/eXpres*.

Radiodifusión: Jorge Janer y Ventura Porta Rosés, por su colección de guiones *Verbo y resonancia de Barcelona*.

Fotografía: En negro, José Lorite Vico, por su colección titulada *Diana*.

En color, a Mariano López Gallego, por su colección titulada *Pivet*.

Cinematografía: Profesional, Jorge Oliver, por su película *Barça*, realizada por Jorge Feliu.

«Amateurs», Carlos Barba, por su película *Aspectes i personatges de Barcelona 1964*.

Pintura: Jorge Andreu Fresquet, por su obra *1-2-3 Art*.

Grabado: Alfonso Cartapairo, por su obra *Dimensión desconocida*.

GRANADA: LIBRO-HOMENAJE A ANTONIO MACHADO

Un total de 130 artistas de Andalucía han colaborado en una obra colectiva como homenaje a Antonio Machado con motivo del centenario de su nacimiento, que se cumplió el pasado año.

El libro se titula *Fiel del sur* sobre la épica y está editado por la Universidad de Granada.

«ARTES Y LETRAS», SUPLEMENTO DEL «DIARIO REGIONAL»

El Diario Regional, de Valladolid, periódico que dirige José Ignacio Bel Mallén, publica, desde hace escaso tiempo, un suplemento semanal titulado Artes y Letras y dedicado a la expansión de la cultura en el ámbito castellano.

Entre los publicados hasta ahora descuellan el monográfico de homenaje a San Juan de la Cruz, coincidiendo con el aniversario de la muerte del gran místico y poeta. En él colaboran, en verso y prosa, Luis López Anglada, Carmelo del Coso, Santiago Gallego, Alfredo Silva, Francisco Soto del Carmen y José María Fernández Nieto, más dos largos artículos de Francisco Soto —«San Juan de la Cruz, poeta y hombre, en Valladolid» y «San Juan de la Cruz, el poeta—, y un artículo de Francisco Javier Arbeloa: «El sublime Juan».

Tanto en este número monográfico como en los otros, la tercera página de Artes y Letras publica composiciones de poetas castellanos de hoy, bajo el epígrafe común de «Castilla poética».

Deseamos al suplemento del Diario Regional vallisoletano el buen éxito que la empresa merece.

ALEGRÍAS Y TRISTEZAS DE UN BUEN FESTIVAL DE TEATRO

Por Julio MANEGAT

Aunque no sea en la misma Barcelona, lo cierto es que la actualidad del teatro se ha centrado estos últimos días en la cercana población de Sitges donde, como ustedes saben, ha tenido lugar el IX Festival, que, por haberse aplazado el pasado octubre, ha revestido características distintas a anteriores ediciones. La principal de tales características ha sido la no concesión del premio a la mejor obra y, en consecuencia, la admisión de textos no inéditos presentados por los grupos participantes.

En cierto modo, el buen resultado, en líneas generales, de esta novena convocatoria nos lleva a considerar si acaso sería mejor que, de ahora en adelante, no hubiese certamen competitivo y si un gran Festival Nacional de Teatro, como se programa en algunos países extranjeros. Cosa, en definitiva, que ha de considerar el Patronato que se está constituyendo y que llevará el timón del Festival de Sitges. Importante es, desde luego, el que ya se ha articulado jurídicamente el funcionamiento del Patronato y con él la continuidad de esta presencia teatral sitgetana que va en camino de convertirse en un Congreso Nacional de Teatro que se desarrolle paralelamente a la programación de obras. En muchos aspectos, la reunión teatral que concluyó el pasado día 24 ha sido muy eficaz y provechosa para cuantos desde su nacimiento andamos en la organización del Festival de Sitges. Gracias debemos dar al entusiasmo que, heredado de su antecesor en el cargo, doctor Martínez Sardá, ha sabido mantener el actual consistorio con don Vicente Ibáñez a la cabeza. Cuando muchos creíamos que esta reunión teatral, nacida hace nueve años, no podría continuar, re-

nace con fuerza, con amplios proyectos y con fundadas esperanzas.

Ha sido, digo, un buen ciclo en sus líneas generales, aunque, como cualquier convocatoria de este tipo, desigual, con grandes éxitos y también rotundos fracasos, tanto en los textos como en los montajes, dirección e interpretación de las obras. Veamos un apretado resumen. Y por orden cronológico de programación, desde el día 17 de enero al 24.

Se levantó el primer telón ante la obra de Lauro Olmo titulada *El pechicidío*, ya estrenada en Madrid y en otras ciudades y presentada por el bilbaíno Grupo «Akelarre», que dirige Luis María de Iturri. La obra no cuajó ni en cuanto al texto ni en cuanto al montaje y dirección. Algo falla en sus líneas esenciales. El público, que reúne aquí una muy estimable sensibilidad y capacidad crítica, no recibió con total beneplácito la primera representación del Festival, a la que siguió una noche de claros triunfos para el grupo madrileño «Teatro Libre», que dirige José Luis Alonso y que estrenó aquí la obra ya conocida también en otros escenarios del país *Viva el duque*, nuestro dueño.

Triunfo en la concesión narrativa de la obra, un puro contraste que enfrenta la realidad y la leyenda en la España de fines del XVII, cuando los pasados «triumfalismos» eran un sueño ante la miseria y el hambre, aquí representados por una compañía de cómicos de la legua que ensaya la función que ha de ofrecer al duque. Teatro dentro del teatro, tiempo dentro del tiempo, tristeza y diversión de un contraste dramático y, en algunas escenas, incluso patético.

Luego otro espectáculo conocido y ampliamente aplaudido:

Tiempo del 98, de Juan Antonio Castro, representado con estupenda calidad por el recién nacido Grupo «L'Estaca», de Prat de Llobregat, siguiendo fielmente el montaje que en su día realizó Alberto Miralles cuando estrenó esta tan interesante evocación dolorida y amarga en Barcelona. Después de su renovado éxito, Tiempo del 98 causó una excelente impresión en el público que, noche tras noche, ha llenado totalmente el teatro.

Y otro fracaso rotundo de punta a cabo: la obra *Dinero, dinero, dinero*, de Carmen Resino, interpretada por el Grupo «Teatro Experimental Sitges», que se hundió con el texto. También son saludables, experiencias tristes como éstas. La noche siguiente hubo otra sorpresa en la extraordinaria vitalidad escénica que manifestó el Grupo «Ziasos», de Barcelona, que montó una obra inspirada en el famoso y dulcemente terrible personaje de Peter Weiss llamado *Mockimpott*. Este grupo, al que ya vi en Barcelona hace un par de años en una espléndida evocación de *El Bosco*, se nos muestra como uno de los grupos de teatro independiente que saben muy bien a dónde van y en el camino se afirman con estudio, dedicación y entusiasmo. Un éxito redondo por su calidad, su idea del teatro, de sus técnicas, de sus posibilidades de comunicación más allá de una simple recepción del texto. «Ziasos» tiene mucho futuro ante sí.

Ya en las últimas noches del ciclo vimos al siempre equilibrado Teatro Universitario de Murcia, que, bajo la dirección de César Oliva, estrenó aquí un espectáculo que ha recorrido ya muchos caminos de España, representándose en Universidades y pueblos:

Mío Cid, aproximación desmitificadora y casi burlesca de nuestro personaje. Aunque acaso no estuvo a la altura de lo que se esperaba del grupo, lo cierto es que fue también una espléndida noche de teatro a la que siguió otro rotundo fracaso, con su pateo y todo: El ciclo, de Amalio Monzón, una obra excesivamente ambiciosa y en su ambición recargada de ideas, grandes frases, etc., y pésimamente interpretada por el Grupo «El Candil», de Talavera de la Reina, que dirige el propio Amalio Monzón. Y, por último, fuera de concurso, el «Teatre Popular de Barcelona», que dirige Esteban Polls, ofreció la obra *Els invasors*, del chileno Egon Wolff, que ya se había estrenado en octubre y de la que algo les dije en una de mis crónicas. Hubo en la última función discrepancia de opiniones.

Y he aquí, como remate de este comentario exclusivamente teatral, los premios que otorgó el jurado compuesto por los críticos teatrales de Barcelona y el catedrático Alberto de la Hera. Diré que los premios fueron totalmente refrendados por las ovaciones del público.

Premio al mejor grupo: a «Teatro Libre», de Madrid, dirigido por José Luis Alonso.

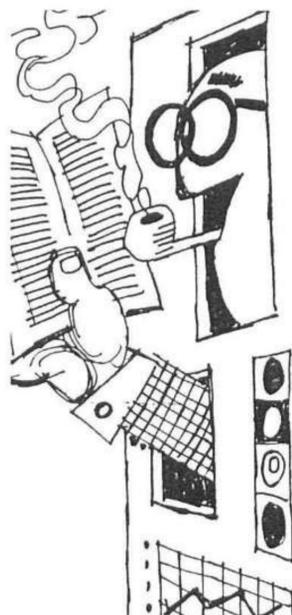
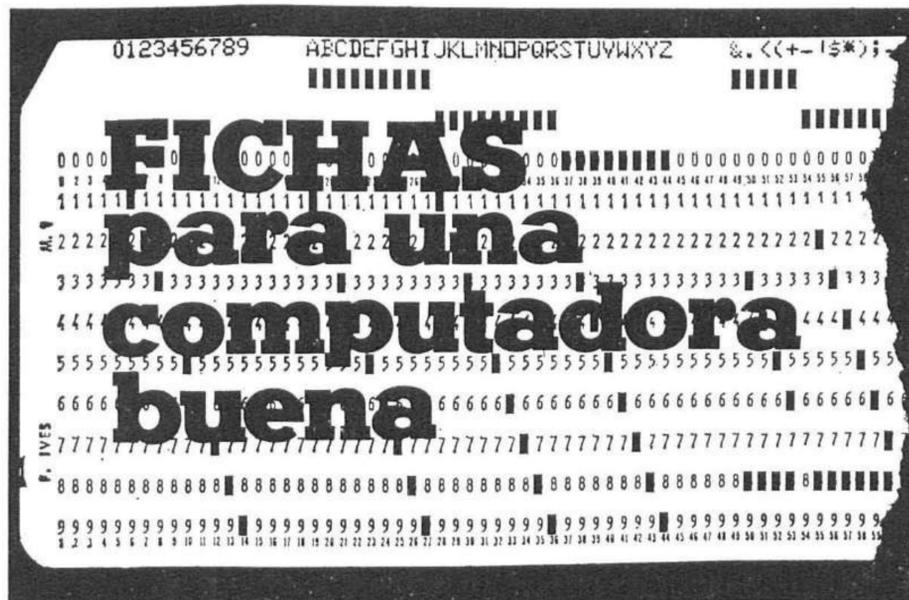
Premio al mejor director: a la dirección colectiva del Grupo «Ziasos».

Premio a la mejor actriz: a Eloína Casas, por su trabajo en *Viva el duque*, nuestro dueño.

Premio al mejor actor: a Armando Aguirre por su trabajo en *Tiempo del 98*.

El premio de escenografía se declaró desierto.

Y esto es todo por hoy, amigos.



Por Angel PALOMINO

CONTTESTO a P. C. L. (Barcelona), que me escribe indignado: «Es muy ingeniosa su computadora, pero tiene la gracia donde las avispa... a usted le parecerá agudeza chispeante publicar como comentario a un poema ese recuadro en blanco... los poetas merecen más respeto...»

Querido señor P. C. L.: Mi Computadora es más buena que el pan, y de avispa nada, ni tiene aguijón ni porción terminal del abdomen ni ánimo urticante. Comentamos «Poema virgen» con una ficha en blanco, porque el poema es también una hoja de papel en blanco, gran hallazgo, novísima licencia poética, lo contrario a «un soneto me manda hacer Violante». Ya ve, querido señor P. C. L.—otra vez ponga el nombre completo, que aquí no nos comemos a nadie—con cuánto respeto hemos tratado, ella y yo, al poeta, dedicando a un poema en blanco un comentario en blanco. El poeta—buen poeta en otros poemas algo más explícitos—es Amador Palacios, y ha necesitado añadir a su parida un epílogo que la explique. Dice cosas como: «La palabra es impura y mancha... Mi intención de crear un poema virgen, forzado a utilizar, si no la palabra ni el lenguaje ni el idioma, si el papel, viene dada en la materia luminosa que rechaza todo color y produce espasmos ópticos: el blanco.»

¿Ve, querido P. C. L.? El invento es astuto; un poema virgen es un papel virgen, y al revés; huele a McLuhan y a pintura abstracta. Fue un pintor abstracto quien inventó esto; dejó la tela en blanco y la enmarcó; había logrado la suma abstracción. El marco era a aquel cuadro lo que las tapas, el título y la justificación de tirada son a este poema. Pero el «Epílogo», al explicarlo, se lo carga todo.

Ahora yo voy a ver si presento al «Adonais» un libro de poemas. Lo titularé *Campaña Pneumática*, y contendrá cien páginas en las que la máquina habrá hecho el vacío; cien páginas—vírgenes, cándidas, inmaculadas—, de poemas con títulos como: «Nada», «Puridad», «Intervalo», «Irrealidad», «Nulo», «Ausencia», «Cero bajo cero», «Blanca doble», «Cuartilla», «Polo Norte», «No ha llegado», «Realidad disipada» y «Calvicie»; el más largo se titulará «Nada de nada de nada», y dejará invioladas tres o cuatro páginas.

Fíese de mi Computadora, hombre. Es mejor que cualquiera de nosotros dos, señor P. C. L.

GONZALO TORRENTE BALLESTER confiesa en una de sus «Torre del Aire» (*Informaciones*) su lucha por la sencillez, «el más difícil—dice—de los aprendizajes». Y añade el maestro: «Es bastante obvio que el tratamiento que he dado a mis materiales literarios se aparta bastante de este ideal...»

La sencillez es el ideal, el barroquismo es tentación. G. T. BALLESTER ha alcanzado una sencillez aún más difícil: la del hombre sencillo que pasa al lado de su propio pedestal y ni lo mira. Y si lo mira, no lo ve. Y si lo ve, no se lo cree. Y está allí, es suyo. El pedestal.

NUNCA se sabe, nunca el artista puede estar seguro de haber dado el martillazo en el clavo, en la propia y delicada uña o en la panza fofa del error estéril; nunca sabe el artista si podrá enorgullecerse o, al revés, tendrá que avergonzarse.

Y si el artista está muy seguro, muy convencido, no duda, peor para él: la ultra-auto-seguridad es atributo exclusivo del genio y el genio no lo es porque él lo diga. El artista es un ser humilde, paciente, menesteroso de sonrisas y confirmaciones. Hace su obra y espera—pávido por dentro, estoico por fuera—el qué dirán. Ahí está, para ejemplo de impacientes, la novela *Ritmo lento*, de CARMEN MARTIN GAITE: Primera edición, 1963 (Seix y Barral); Segunda edición, 1969 (Seix y Barral, ed. de bolsillo), y Tercera edición, 1975 (Ed. Destino): tres ediciones en doce años (lo que es un éxito) y ninguna fue un éxito.

Creo que es la mejor novela de CARMEN MARTIN GAITE. Para su desgracia, fue finalista con *Las ciudad y los perros* en el «Premio Biblioteca Breve» 1962, dura final, durísima y gloriosa entonces, en los albores del boom.

Leí entonces *Ritmo lento*; la leí con asombro, parece, cuando entras en ella, que la vas a dejar, que no puede interesarte esa historia, que no hay novela y que el mérito del lenguaje—que no es belleza sino precisión—no justifica el esfuerzo, pero estás enganchado hasta el final. No sé cómo la planeó—si la planeó—, no sé si sabía C. M. GAITE qué iba a hacer su personaje; consciente no de ello, la autora atesoraba el plan, lo tenía aparejado,

computado, trazado en algún interior registro. Pasan los años, «Destino» la reedita ahora y continúa siendo una gran novela. Y, a pesar de todo, C. M. GAITE duda, continúa dudando. En el prólogo de esta tercera edición cuenta que en la segunda, 1969, «... aconsejada por algunos amigos, decidí suprimir el epílogo». Ahora, en la de 1975 no lo suprime, ahí está: el lector debe decidir, porque la autora duda.

Yo creo que el epílogo sobra. Está por muchas razones fuera del ritmo y del aire de la novela. Añade una aclaración innecesaria y algo que no le va ni a la novela ni a la autora:

Truculencia.

* * *

LOS libreros regalan un libro todos los años. Fino detalle; lo editan y lo regalan: «Navidad 1975. Cortesía de los libreros españoles»; una antología poética de ANTONIO MACHADO.

Este año, el libro felicitación de los libreros resulta así algo más que una cortesía.

De pronto me doy cuenta de que ha crecido en España una nueva casta de hombres que entienden su profesión como arte; una élite; en pocos años se ha formado uno de los gremios de libreros más preparados del mundo. Siempre los hubo, pero eran seres excepcionales, como anacoretas en un desierto de sequera cultural.

* * *

LA COMPUTADORA me ha puesto pringado; que eso no se hace, que más responsabilidad, que transistorice rectificación y ponga lo que es debido a su memoria cibernética, que la culpa es de ella por no rechazar datos imprecisos, ambiguos, impropios de lenguaje digital—como eso de *supongo que by Barral*—, que la novela de JOSE DONOSO «el lugar sin límites» está editada—muy cuidada y curiosamente, sugestiva cubierta *sex-shop*, buen papel, magnífica impresión—por «Editorial Euros».

Una novela de marica (personaje quiero decir). Ese marica zaragatero, escandaloso que animaba los prostíbulos y acababa casi siempre las juergas en un pilón, o en el río: ese. Con su bata de cola y su vocación irrefrenable por el aplauso, por la bofetada y por ser alma del pitote, palo de gallinero, lechuga matada a escobazos.

* * *

CANTOBLANCO, la revista de la Universidad Autónoma de Madrid, va a más, se ensancha, multiplica sus pistas y sus áreas; APULEYO SOTO, director, está creando con ella un laboratorio de información y de ejercicio de la literatura y la crítica. Como siempre, inevitable, gracias sean dadas al Señor, los poetas invaden pacíficamente y gozosamente el espacio que les es debido; van saliendo los nombres nuevos de las nuevas aulas:

... si se muere segundo tras segundo en la experiencia tan esperanzadora de esa suerte que es respirar, y no repetición sino reparto limpio del misterio del aire...

«Olvídate del Alba».—ANGEL SANCHEZ PASCUAL.—4.º Filosofía.



la artística sinceridad de CARMEN PINTEÑO

Por Luis LOPEZ ANGLADA

Sucede que, de pronto, una región, una ciudad o un pueblo, comienzan a enviar repetidamente mensajes de arte o poesía al resto de la nación. Sucede que algo así como un milagro generacional agrupa artistas y poetas allí donde, hasta ahora, sólo apa-

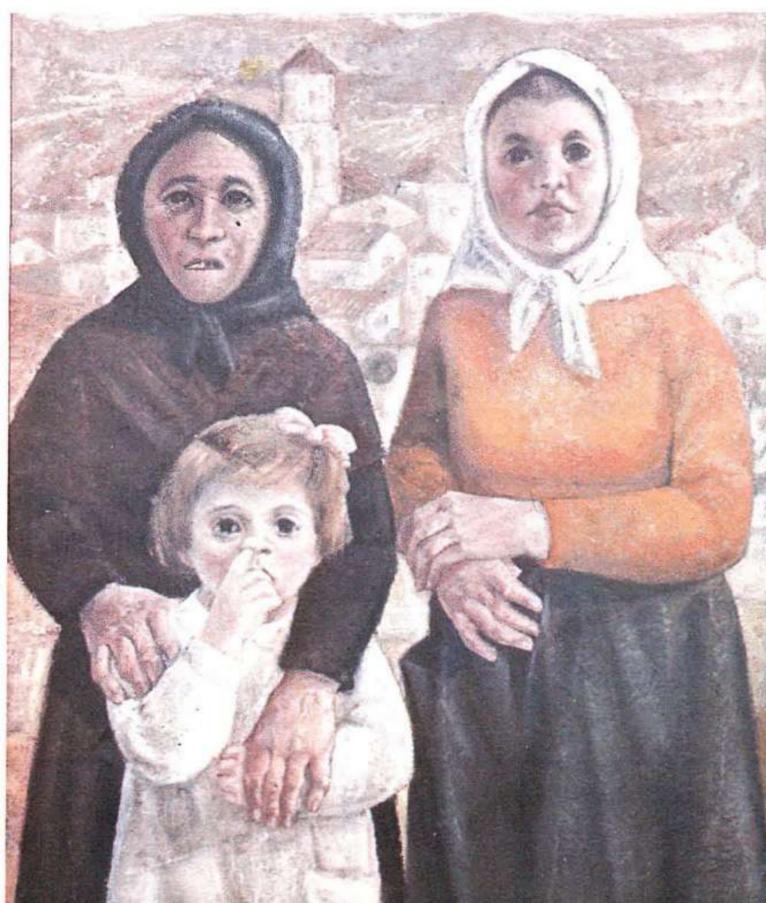
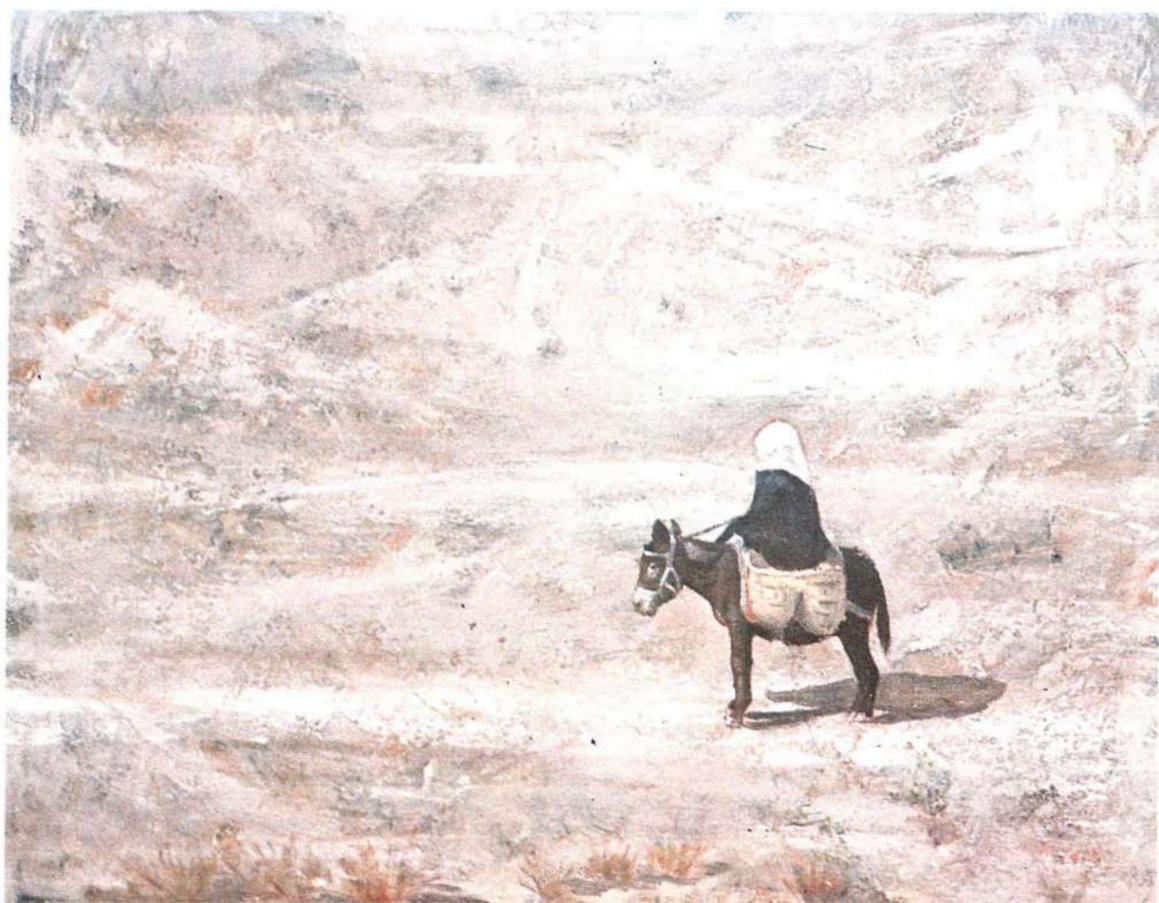
recía, de vez en cuando, algún nombre más o menos importante, pero siempre aislado de la comunidad cultural. Y así pasa que de un pueblo, bellissimo y breve, como Arcos de la Frontera, nos llega un continuado mensaje de poesía en estos diez

últimos años, o Tomelloso se consagra como cuna de ingenios excepcionales o, como ocurre en este caso, es Almería, la dulce y callada ciudad sureña, la que glorifica una y otra vez su nombre haciéndolo aparecer junto a sus hijos, los artistas «indalia-

nos» que ocupan, sin tregua, las salas de arte de Madrid y Barcelona.

Carmen Pinteño vino hace algunos años a traernos su noticia pictórica. Acaecía que con su pintura se inauguraba una sala

(Pasa a la pág 24.)



estafeta libros

1 - Febrero - 1976

UN ESCRITOR VENEZOLANO

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

Por un azar que estimo venturoso me ha sido dado conocer, en periódicos ultramarinos, los comentarios que la actual coyuntura española ha producido en la alertada mente y en la despierta pluma de un gran escritor venezolano. A la demasiado frecuente pasión subjetiva opone el escritor a que aludo una ponderación de juicio que abriga una noble y sincera esperanza.

A los que conocemos la firma que figura al pie de esas columnas periodísticas, este diapasón no ha podido sorprendernos. Luis Beltrán Guerrero nos tenía ya acostumbrados, ya desde su escritura poética, ya desde su dicción en prosa. Luis Beltrán Guerrero, venezolano de pro, nació en el Estado Lara en 1914, y es un universitario cabal, a quien yo conocí de alumno en 1946 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde yo dictaba un cursillo sobre Literatura española. Iba para profesor y los más importantes centros universitarios de su país han conocido su eficacia docente y su capacidad organizadora. Yo no dejo en olvido la gratitud que le debo al haberme posibilitado continuar en Venezuela mi tarea de profesor. En esta segunda ocasión tuve la oportunidad de conocer su hogar presidido por una exquisita dama española, Enriqueta Fernández Ribé, cuya belleza es sólo comparable a su sensibilidad.

Todo ello me sirvió de clave para entender una importante fa-

ceta de la personalidad del escritor y del amigo, cuyo testimonio radical, en este aspecto, podía darnos su expresión poética que, en estos días, me viene antológicamente reunida en un volumen, *Primera navegación*, editado en Caracas por la Asociación de Escritores Venezolanos, que alcanza toda su obra lírica, desde *Secretos en fuga* (1942) hasta *Campo y Nube* (1975).

Bastaría recorrer los fragmentos poemáticos que, bajo el título de «Itinerario español», figuran en este libro para entender aquella fuerza soterraña que era percibible en sus mencionados trabajos periodísticos. Así, por ejemplo, este «impromptu» en Algeciras:



*¡Rio de la Miel
que vas a endulzar la mar!
Mar amargada y con ira.
¡Ingleses en Gibraltar!*

Reducir a síntesis la complejidad poética de Luis Beltrán Guerrero no es sencillo. Ni siquiera tomando como pauta el, para mi gusto, más logrado de sus libros líricos, *Posada del Angel*, cuyos son estos versos:

*Angel propio, alba sombra, claro
Iguía,
tocar no ansio tu áurea vestidura
ni ver siquiera la inmortal figura
ni saborear la prístina ambrosia...*

Pero el retrato de la personalidad humana de Luis Beltrán Guerrero—cuyo retrato físico ofrezco dibujado por mi entrañable amigo español-venezolano Ramón Martín Durbán—se sentiría como mutilado si su propia generosidad cordial no apareciera en su faceta de escritor en prosa—que se bifurca en el ensayo de alto vuelo, estudios sobre el Romanticismo y el humanismo—y su obra periodística que, bajo el pseudónimo de *Cándido* ha hecho popular una tarea de averiguación cultural que viene siendo publicada en volúmenes—ocho entregas hasta ahora—, resultando un auténtico repertorio de curiosidades intelectuales, que viene a ser, de alguna manera, un eco de lo que fue, entre nosotros, el «glosario» de Eugenio d'Ors.

El tema de la realidad colectiva de su pueblo y sus urgencias espirituales, que llevó a Luis Beltrán Guerrero a la política—fue senador del Partido Socialista Cristiano—se transparenta en esa sucesión de artículos, que complementan la ya aludida pasión de conciencia por la que el escritor va haciendo asequibles a sus lectores los grandes temas actualizables de la cultura universal.

Me parece que toda esta rica y compleja personalidad creadora merece ser traída a estas páginas, como gesto de gratitud y de homenaje.

CARLOS LUIS ALTAMIRANO: César Vallejo, selección y prólogo. Serie Pensamiento de América (núm. 3). Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica, 1975, 246 pp.

Este libro cumplirá, en un sentido estrictamente informativo, una función utilísima. Es recomendable para una primera lectura de Vallejo. Pedagógicamente hablando, cumple con todos los requisitos de un buen trabajo. En este sentido significa un aporte considerable a la ya cuantiosa bibliografía dedicada al gran poeta peruano. No obstante, el criterio escolar que por momentos rige sus páginas le quita profundidad, lo que no puede calificarse de frivolidad, sino de coherencia, ya que el prologuista no pretendió hacer una interpretación exhaustiva, sino dar una imagen accesible del autor de Los heraldos negros. Imagen que, naturalmente, tiene sus límites.

No puede compararse esta obra a la que sobre el mismo tema escribieron José Carlos Mariátegui, Xavier Abril, Mario Jorge de Lellis o Luis Alberto Sánchez, por el simple hecho de que es menos ambiciosa; pero si debe

tenerse en cuenta que ninguna cumple mejor la función de presentar al gran público a un poeta complejo como César Vallejo.

El trabajo de Altamirano es valioso, ya que, pese a todo lo que se ha dicho en favor y en contra del biografiado, su expediente no está cerrado. Agrega nuevos elementos de juicio.

Vallejo es un caso típico de lo que Sartre llama «canonización». Exageradamente oscurecido en vida, es vestido con todas las luces después de muerto. Por poco no nos lo presentan como una entelequia.

Sus redescubridores coinciden, por lo general, en la originalidad (innegable) de Vallejo, como si la originalidad en sí misma fuera en literatura un argumento incontestable. No menos original era el poeta chileno Pablo de Rokha y acaso tampoco lo era menos otro peruano: Alberto Hidalgo. Con ese criterio Neruda, que fue influenciado desde Sabat Escartý a Rojas Giménez y Rabindranath Tagore, pasando por Whitman, Góngora y Lubick Mílosz, sería menor. Un gran poeta es aquel que agota un mundo expresivo, un estilo, sea propio o heredado y César Vallejo fue

grande por darle alta jerarquía estética a su propio mundo, no por descubrirlo.

La reivindicación de Vallejo tiene, por lo demás, mucho más de ética que estética. Vallejo que, según la expresión de alguien, «se murió de café con leche», es de repente santificado inclusive por algunos que en vida lo ignoraron. Es cierto que murió de indignancia. Pero ojo: era un hombre pobre, no un pobre hombre. Un caso como el de Modigliani, digamos.

Quien haya leído con honestidad su tres libros de poemas encontrará en ellos que no todas las composiciones son «geniales, originalísimas», como afirman sus portaestandartes más fogosos. Algunas son inaccesibles, otras mediocres; otras, inapelablemente malas.

En lo que si supongo que debe haber unanimidad de opiniones es con respecto a sus grandes poemas, de una hondura metafísica que en nuestro idioma a la que sólo puede equipararse Quevedo, de un contenido humano nunca igualado. Pero de ahí a considerar seriamente una novela mediocre como El tungsteno, es una irreverencia semejante a

decir que Cervantes escribió los mejores sonetos de su tiempo por el solo hecho de ser autor del Quijote. También los hombres de genio tienen altibajos.

Hay todavía demasiadas pasiones e intereses en juego que estorban a una consideración objetiva, sería, sobre la vida y obra de César Vallejo. El tiempo, como los joyeros finos, seleccionará los diamantes y desechará las piedras.

LUIS DE PAOLA

JOSÉ LUPÍÁÑEZ: *Ladrón de fuego*. Silene, libros de poesía. Granada, 1975; 50 págs. Ø17x24Ø.

Resulta curioso —y más que curioso, sintomático— ir observando, día tras día, cómo, pasadas las digamos «modas» de Antonio Machado, Aleixandre y Miguel Hernández, entre los jóvenes poetas que van incorporándose a las nuevas, novísimas, promociones, toca ahora al creador de *La realidad y el deseo* colocarse en el primer plano de preferencias y de ecos más o menos velados.

José Lupiáñez, nacido en la provincia gaditana en 1955 y residente en Granada, donde estudia y escribe, no podía ser ajeno a tal fervor. Su culto a la palabra cernudiana le llega, según nuestro entender, a través de un palpitar neorromántico, muy en consonancia con la edad del poe-

CARMEN CONDE: DEL TIEMPO Y OTRAS CORROSIONES

Casi es un tópico decir, repetir, que Carmen Conde es la voz femenina más importante en el panorama poético español de nuestro siglo, y que su continuo ímpetu creador no ha hecho sino confirmarlo, sin asomo de ir viviendo de *rentas* y *rentillas*. Desde Dámaso Alonso para abajo cuantos nos ocupamos de ella hubimos de usar esta palabra: *pasión*. Pasión del verbo. Pasión mediterránea. Pasión de vida. En sus muchos libros, desde 1929, puede localizarse la forma varia de ese sentimiento absorbente. La cartagenera Carmen Conde tiene, como la copla de su tierra, un particular desgarró, que no es sino síntoma de un vitalismo invariable.

En el marco de su promoción —la de 1936—, esa nota suya guarda afinidad con la de, por ejemplo, Miguel Hernández, levantino de punta a punta, en cuanto que los dos descienden, incluso con violencia, a los arraigos primitivos del mundo, y desde allí se elevan hacia una tensitud humanizadora. Pero Carmen y Miguel marchan por diferentes vías expresivas; la poetisa rompe continuamente fórmulas, se acoge a la fluencia que su propia palabra le dicta, mientras que el poeta quiso y pudo encajar sus turbionales fuerzas en la rima, el metro y la estrofa.

He leído alguna vez que el ámbito cósmico en que se desarrolla parte de la poesía de Carmen Conde la aproxima a Vicente Aleixandre. Hay algo, en efecto, que justifica esa opinión, sobre todo si la concretamos a *Mujer*

sin edén y al amor con movimiento principal del universo. Lo mismo que en el caso precedente, esta comparación es muy relativa, y se borra desde el punto y hora en que Carmen Conde sale de una órbita paradisiaca para encararse a lo concreto suyo y de la realidad en torno. Naturalmente, no descarto que la usual comodidad en la aplicación de algunos clichés haga que la imagen de esta autora permanezca inmovilizada, o casi, a la vista de quienes acostumbra al uso de fichas que no se renuevan.

Después de aparecer el volumen *Obra poética* (1929-1966), con el que Carmen Conde obtuvo el Premio Nacional de Literatura 1967, otro título suyo, editado también por *Biblioteca Nueva*, daba la medida de un giro más en quehacer de tan asombroso despliegue. A este otro lado de la eternidad vino a mostrarnos una Carmen Conde volcada en un tema amoroso muy dentro de su autobiografía: el esposo muerto, Antonio Oliver, buen poeta y crítico, rescatador de papeles rubenianos y creador del Archivo-Seminario que lleva el nombre del gran nicaragüense.

Antes de ese poemario, y en parte de la materia inédita hasta entonces contenida en la antedicha suma carmencondiana, era muy visible cómo el apasionamiento de raíz iba crecientemente acompañado de la lucidez crítica, de la rebeldía, la protesta y hasta la imprecación en nombre de los valores humanos fundamentales, y todo esto sin recurrir a clichés. La dimen-

sión social de Carmen Conde se proyecta sobre objetivos planetarios, sobre problemas que no afectan, por ende, a un país ni a dos ni a tres. Sus hermosos poemas centrados en el fenómeno actualísimo de una juventud disconforme; los que dedicó a los muertos de una guerra civil —la nuestra—, o a la continua afrenta del egoísmo, etc., poseen la virtud de superar la anécdota y de alcanzar una validez que nunca aparece desdibujada, pese a sus amplios horizontes.

Que este nuevo libro, *Corrosión* (*), se abra con el poema a un muchacho —ojos puros y sabios contemplándose / con los míos, llamados al misterio— y siga a éste el que titula *Canto a la vida*, constituyen dos señas de identidad lírica muy de quien las traza. La juventud y la vida: he ahí dos constantes, para empezar. Pero ellas han de ser encaradas ahora a una terrible contrapartida que incluye muchas: el tiempo y su desgaste. Hay que luchar para que la memoria del amor permanezca —*Corroe la distancia sonidos humanos y humano tampoco eres tú*—, y más adelante: *te me fuiste, te anegaste en una orilla inesperadísima, / dejándome inútil de ti para la eternidad*. Ese ansia, en este caso íntima, de impedir el avance irresistible del tiempo, se torna santa furia, dicha a dentelladas, ante el hecho de la Nochebuena —*a ver si nos sacudimos dos mil años de duelo*—, con su resolución estremecedora:

(*) CARMEN CONDE: *Corrosión*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1975. 15,5x22 cm. 136 págs.

LADRÓN DE FUEGO



GRANADA
1975

por la hermosura viva. La belleza es la verdad. La verdad es la belleza.

No será coincidencia que al frente de las dos partes en que se divide *Ladrón de fuego* aparezcan, a la manera de fe de vida, citas de Hölderlin y de Shelley:

En lo divino creen únicamente aquellos que lo son,

canta el poeta germano, en tanto que Shelley:

*Dime, corazón mio, ¿por qué
ahora vacilas y, temblando, retrocedes?*

José Lupiáñez concibe su libro de poemas en una vía de contenido esteticismo. Aflora la preocupación por el sentimiento temporal. En la página 41 nos sorprende un poema breve, dado con gracia íntima, a la manera de canción:

*Si el tiempo me persigue,
me ocultaré en el mar,
regazo inmenso que me envuelva
lejos de las orillas.*

*Allí
(lejos de las orillas),
en el adentro más remoto,
flotar acaso me veréis
—barquilla blanca—
con los brazos en cruz.*

*Digo:
si me persigue el tiempo,
buscadme por el mar.*

Mas en general y a todo lo largo de *Ladrón de fuego* el lenguaje no se constriñe; por el contrario, se abre en versículo de base endecasílabica y alcanza amplio desarrollo. Citaremos «Narciso», uno de los poemas más logrados, de meditativa ambición, y aquel que lleva por título «A favor del olvido, Luis Cernuda».

«Narciso» es una bella composición. Escrita desde un presente juvenil, con silencio y calma sobre las horas. También callan esas ninfas detrás de la espesura y en asombro:

*Narciso mira el agua
tristemente, como la flor
que pronto ha de cerrarse,
pero no hay ademán
de molestia o cansancio,
su frente es sólo blanca,
y no se enturbia el sueño
apenas comenzado.*

Ya en los versos finales, se ensombrece el lago con preguntas y signos sombríos:

*Nadie se acordará
de cómo sin torpeza, sin movi-
mientos
vanos, el hombre, la hermosura,
lo masculino todo, se asomó,
(el abismo seduce al corazón
sereno) y preguntó en el aire
el misterio del mundo,
fatalmente.*

Este poemario de José Lupiáñez, y que creemos primero de su producción, está fechado en la ciudad de Granada, octubre 1974, abril 1975. Un pequeño detalle, de índole estilística: señalemos la presencia no del comparativo como o cual sino de *tal*, tan cernudianísimo; así en el poema «Narciso», citado hace unos instantes entre los de nuestra preferencia.

¿Será aventurado afirmar que la palabra de *Ladrón de fuego*, radiante, empapada de ardor, encendida, se viene íntimamente a recostar en la arena o luz de un verso blanco, y tiembla herida en soledad. Con silencio de pájaros y quietud de hojas transparentes?

El poeta aguarda sentado cerca del sol, sin prisa, contra el muro de cal deslumbradora. Apenas levantó los ojos hacia el cielo. Mejor será esperar en la esquina blanca de la casa.

*Seguid vosotros adelante,
el alma está vencida
para sufrir por íntimos caminos.
Yo he de llorar esta victoria
solo. Seguid vosotros adelante
necios y derrotados,
y que vuestra canción no turbe
mi descanso.*

El poeta ha de seguir en el mismo lugar, mientras el otoño, como un pálido fuego, llorará sus hojas amarillas.

ta, y que posiblemente ha bebido—diré mejor leído—en el propio Cernuda, así como en autores de expresión anglosajona. No olvidemos que Luis Cernuda se declaró en numerosas ocasiones un enamorado de Keats, de su clásica transparencia y armonía; no en vano buscaba el goce por la belleza. De Hölderlin admiró su nostalgia por el antiguo mundo griego. ¿Y no es situarse en la más fiel línea cernudiana evocar las formas puras de las cosas con el fluir del tiempo? El cuerpo lleno de luz y embeleso. Palabra que arde en su pasión

Uñas, / tendidos boca abajo, uñas y dientes / y ojos con desparpante parpadeo / hasta llegar al Origen y, / ya sangrándolo, / alzarnos. Y esa acometida de pureza se dirige al entorno máximo: *Pesan sobre las palabras / juntas la mar y la muerte. / Quiero gritar, desprendérmelas, / porque, ¡cuánto me roen a Dios!* La corrosión de un asunto tan personal como es el amoroso; la corrosión ética y la corrosión metafísica se juntan en una sola. El dramatismo de esta situación, tan compartida, es múltiple.

Pero se diría que, ante lo que tanta realidad batida representa, Carmen Conde, apartando sus ojos de las devoraciones y del espectáculo tremendo de sí y de los otros, opta, en su dolor—*Uno tras otro, se vienen yendo, / uno tras otro... / Y quedo aquí*—, por acercarse, nuevamente, a la naturaleza marítima desde el enclave nativo. Un poema dedicado a Miguel Hernández se inserta al comienzo de la parte última del libro: *En esta hora del mundo* (1973-74). La evidencia de la oscuridad en que nos movemos—*Llega, envuelve, reboza, oprime / la oscuridad... / que es tan terriblemente oscura / que ni la vemos / porque ciegos nos va dejando; esa voracidad sin freno / que se encona implacable, ese duro dolor punzante de la vejez y de la muerte*—hace que Carmen Conde, en *La trompeta*, haga una convocatoria total: *Yo os lo mando. Os convoco a la gran fiesta / de una nueva resurrección... / Quiero que mi voz la escuchen / moléculas y miembros, / células y átomos / de todos los cuerpos destruidos.* El mar, la mar, es el sintiempo. De ahí que signifique una suerte de salvación. Y a esa salvación última se acoge: *Oh mar indiferente; / oh sabia mar que aceptas / la vestidura nueva junto al recuerdo / de la que fue y no es, pero que si-*



gues / viéndola radiante en sus cenizas... / Sabemos que no sabes, no eres libre: / ¡tampoco te rebelas ni libertas!

Nada de serena contemplación. Nada de exaltaciones puramente estéticas. Nada de evadida actitud, aunque ésta tenga mucho de refugio frente al Mediterráneo. Turba lo que hay de ser imposible en la arena y lo que tiene de acosada. Los cuerpos desnudos promueven una sensualidad a costa, muchas veces, del vacío del alma. Reaparecen frustraciones y delirios. Una fugacísima ilusión asoma: *Vuelven los que se fueron.* Pero, con todo,

la mar protagoniza, entre el ansia y la elegía, un modo de asirse a algo que es permanente: *¡Alegría de no tener sombra, / alegría de ser cuerpo libre / y en el sol no ser árbol redondo / con su sombra, su argolla, / en las ramas!*

Digo que estos poemas darían lugar, por sí solos, a un estudio monográfico en que a la glosa del contenido, que aquí intenté hacer, habría que añadir el análisis de las variaciones estilísticas que ofrece. Si la flexibilidad caracteriza a Carmen Conde, en la ocasión de este libro, y más aún en su apartado último, ese don aumenta. Alejandrinos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, dieciseisílabos—una de las *resurrecciones* de Rubén—, etcétera, configuran, con sus correspondientes combinaciones, los ritmos que reclama cada poema, libre así de cualquier falsilla. En el vocabulario podrían agavillarse de un lado las palabras de luz; de otro, las palabras de sombra. Y precisarse, a través de ellas, el vaivén, réplica al de la mar, que originan. En resumen, se agolpan así: *¡No te vayas, mar, mar mio, del que nazco / a cada gota de mis venas; / no me dejes solitaria y pobre sin ti, / que es desgajarnos eternamente!*

Se lee: *Si hablo palabras yo es porque la muerte es muda.* Razón de la poesía, sin más. Se lee un canto a la isla de Manhattan, a su verticalismo: *Todo es fuerza que desata / la oscura raíz marina: / transatlánticos en pie / para acoso de los astros.* Contra la corrosión, la afirmación alzada. O la afirmación tendida del mar. El resto es muerte definitiva o muerte que va palpándose a cada hora.

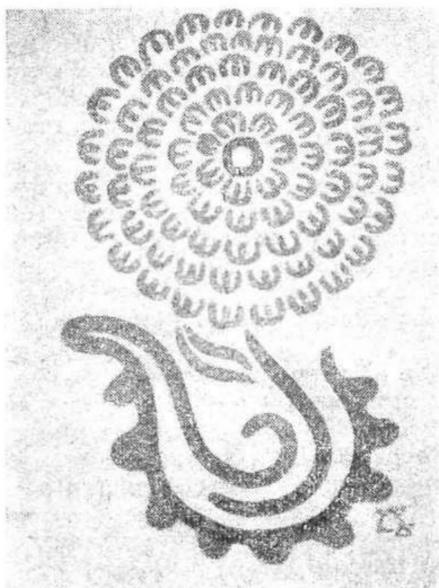
Juan Ramón Jiménez hubiese dicho de la obra entera de Carmen Conde: «Ejemplo extraordinario de *Poesía abierta*.»

LUIS JIMENEZ MARTOS

No mireis hacia mí,
la puerta está cerrada. Dejadme
en mi silencio por los siglos,
amigo de mí mismo, aislado
de vosotros, como barca perdida
en mitad de los mares.

La palabra de este *Ladrón de fuego* se diría, a veces, un arpeggio de otoño; el tiempo, como incienso de gloria.

FRANCISCO SALGUEIRO



CÉSAR ALLER: *Diario contigo mismo*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1975. 62 págs.

Kierkegaard hablaba de un hombre que se miraba por encima de sí mismo, independientemente de sus pequeñas circunstancias. Lo dice en *Diario de un seductor, si mal no recuerdo*. También Amiel menciona episodios cotidianos, que en el momento de la reflexión se vuelven profundos, trascendentes. Todo diario es una conversación a solas, un hecho medio fantasmagórico, si se tiene en cuenta que el acto de escribir lo es; en definitiva, no se sabe para quién es ese mensaje, una especie de manuscrito en una botella, como en el cuento de Poe.

Este libro de Aller es un diario en forma de poemas. El desdoblamiento entre quien vive y se observa vivir implica un acto trascendente, una visión del mundo que revela a un pasajero que quiere dejar constancia de su paso. (Acaso la poesía es la forma sublimada del nombre que se talla en la corteza de un árbol con una navaja, un desesperado intento de marcar la cara del tiempo).

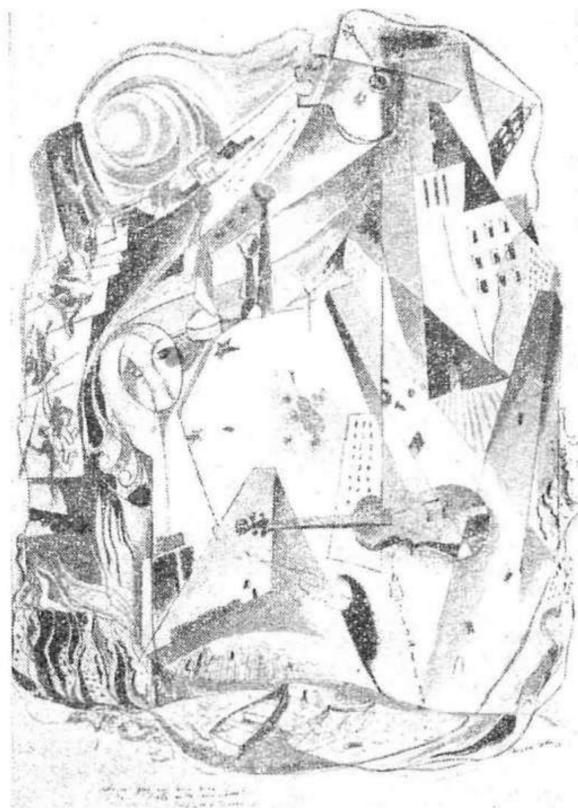
El autor ve con ojos nuevos la maravilla del paisaje terrestre, y no tiene importancia que muchos la hayan advertido antes, porque en cada hombre (cada niño, decía Martín Buber) un universo único e irrepetible vuelve a nacer. En *Atardecer de otoño*, poema que juzgo hermoso y que tal vez por la plenitud de su lirismo y la mesurada alegría me hace recordar a José Hierro, dice: «Por poca cosa estás alegre, corazón; / llevas, traes la imagen / del viento del otoño hacia los árboles, / y en las calles tranquilas / de la ciudad, mirando, eres feliz. // Hoy caía la lluvia de hoja en hoja, / sonando familiar junto a las casas / y la luz de las lámparas / daba ese sol humano de la noche / con recogido resplandor. // Podía hablarse allí bajo el paraguas» (página 23).

Lo circunstancial, Los días malos (pág. 22), son el testimonio del hombre hablándose hasta los

CARLOS RODRÍGUEZ-SPITERI: *Días inesperados*. Edición de Angel Caffarena. El Guadalupe. Málaga, 1975. 94 págs. Ø14x20,5Ø.

Con este libro, Carlos Rodríguez-Spiteri cierra la trilogía que abriera con *Callar juntos* (1967) y continuara con *No todo es silencio* (1972), editados también por Angel Caffarena. Trilogía amorosa, ceñida plenamente al tema eterno. «El amor ha sido para mí el más importante de los asuntos; estoy por decir el único», escribió un día Stendhal. Valen sus palabras para el poeta malagueño, que al hilo de ese «único asunto» ha dejado correr la pluma, redondeando una *summa* muy singular. Y es que Rodríguez-Spiteri es, a nuestro juicio, uno de esos poetas a los que resulta difícil encasillar; su manera de hacer tiene pocos precedentes en nuestra poesía y, por supuesto, ningún continuador; así, su escritura deviene inconfundible, personalísima. Su verso no es armónico, sino duro; elude la rima, pero también el ritmo, con lo que el poema suele surgir compacto, fatigando un tanto al que lee: hasta que se adentra en el mundo del poeta, hasta que se familiariza con sus maneras; entonces su poesía se levanta, cala, llega más.

Escribió Proust: «En amor, la imaginación lo es todo.» La cita es oportuna, porque, en cierto sentido, concretamente en el de la



morosidad y la precisión descriptivas, Rodríguez-Spiteri está aquí cerca del maestro francés, y porque, aún nutrida de vivencias, su poesía se desliza a impulsos de una cálida imaginación. «Mojando las manos en

huesos: «En días de tormentas o tormentos / aceptamos sin más sobrevivir / o pasar por idiotas.» Este quedar afuera de la alegría conlleva un sentimiento de estar como desencarnado. «No podemos sentir en casa ajena, / desconocidos de nosotros mismos.»

Por estos dos fragmentos—telas blancas y negras de un mismo piano—se puede tener una noción de la cosmovisión poética de César Aller. El secreto del consuelo es hallado solamente en la naturaleza. Vivir alegremente, para él, es demorarse en la contemplación, ser inclusive parte integrante del paisaje. Lo otro, ser solamente un hombre, es un estado de conciencia peligroso: «Nos llueve sobre el alma / y arrecia el chaparrón, / que dibuja en sus ráfagas / la cara de la muerte» (pág. 14).

Entre estos dos tonos definidos y ejecutados con mayor frecuencia—el lírico, al borde de lo bucólico, y el metafísico—aparece por momentos un semitono nostálgico que trae el aroma de los años en flor. Volaban golondrinas (pág. 29) y Distancia y unidad (pág. 32) son una buena muestra de ello. En esta última pieza, Aller se vuelve memorioso, y el pueblo leonés que lo vio nacer aparece envuelto en una niebla dorada:

Estarán en León los árboles de
linvierno;
se quejarán el viento, donde yo
[los oía,
y en el césped temblaba aquella
[melodía
de las hojas volando, de aquel
[otoño eterno.

La segunda parte del volumen (Con la tierra) es el triunfo de la verdad eterna de la hoja seca que se enrosca, los amaneceres con colinas nevadas, la sierra incendiada que parte los árboles, el viejo aroma de la madera.

Aunque a mi parecer es despareja, esta serie de poemas incluye dos que no se pueden pasar por alto: Luz en la nieve (pá-

gina 55) y Madera sonora (páginas 58-59), sin duda excepcionalmente escrito.

«Todo devuelve la madera hermosa, / que se seca despacio y a su tiempo, / el mimo nos devuelve de la Naturaleza, / el sonar armonioso de tantas estaciones / y hasta el paso del hombre», dice en la última estrofa, cerrando el libro a toda orquesta. La particularidad de esta composición es el tono instructivo que la vuelve bucólica (recuérdese que las Geórgicas, originariamente, eran un tratado de agricultura). «Nunca es lo mismo chopo que nogal, / ni el álamo que el olmo. / Diferente el rosál del avellano, / el abeto del pino y la araucaria.»

Aller, con una inocencia asombrosa (inocencia por el lado de la pureza, no de la estupidez, como a menudo se la confunde), supo encontrar, como Mahler, la canción de la tierra.

L P

BRIAN PATTEN: *Antología*. Versión de Joaquina González-Marina. Selecciones de Poesía Universal. Plaza & Janés. Barcelona, 1975; 140 págs. Ø11,5x19Ø.

Alrededor de unos cuarenta y tantos poemas nos llegan a sorprender, dado su estado de gracia. Como advierte, con acierto, la autora de estas versiones al español, la palabra de Patten se diría a veces un pájaro tembloroso y enjaulado, o un dedo que apunta al torbellino de las ciudades. En todo caso, palabra al desnudo, sincerísima, desvestida por completo de las sensiblerías y tapujos de cuantos poetas le han precedido, de las vueltas, revueltas y adornos de los versificadores de turno.

Por la mañana
abrí el armario
y hallé dentro un par de alas,
un par de alas de angel.

Yo no era tan iluso como para
[creerlas auténticas.
Me pregunté quién las habría
[dejado allí.

No «Angel Wings», no «Alas de angel», sino las alas de la mujer que tiene sentada en la cama, a la luz, sonriente. Entonces el poeta desea averiguar de qué manera, cómo se pudieron unir las plumas. Y las arranca, las va arrancando tenaz, minuciosa, cruelmente. Las llegó a arrancar una a una. Pero el rostro de la mujer se iba volviendo pálido y más pálido. Y finalmente, de aquella mujer sólo queda una sombra.

Para los conocedores de la lengua inglesa qué agradable resultaría leer el poema que lleva por título «A Blade of Grass»—uno de los más conseguidos y sugeridores—en su propio misterio, misterio o aliento mágico, ni que decir tiene, completamente intraducible.

You ask for a poem.
I offer you a blade of grass.

Me pides un poema.
Te ofrezco una brizna de hierba.

You say it is not good enough.
You ask for a poem.

Dices que no basta.
Me pides un poema.

I say this blade of grass will do.
It has dressed itself in frost.

Te digo que esta brizna de hierba
[servirá.
Se ha vestido de escarcha.

La poesía de Brian Patten posee un estilo en libertad, destellos de yerba, conmovedora sencillez. Canta a los animales y a los niños con tal inocencia que su palabra suena a recién creada. Amante de la Naturaleza, sus temas preferidos van de los jardines a la mujer-pájaro; de la barca del amanecer a una honda ternura por los proletarios y por

la fuente de la mujer desnuda», va dejando sobre el papel retratos, reflejos, recuerdos. El poeta parece asediar delicadamente a la mujer en su intimidad: y la vemos desnudarse una vez y otra, cubrirse parcial o totalmente, dormir confiada, yacer sola o junto al hombre, encenderse en la entrega, entristecerse en el abandono, ruborizarse ante su propia belleza o mostrarla sin pudores. En el campo, en el jardín, en la playa, en el lecho, la mujer ama y es amada. Se copia (es curiosa la insistencia) en el espejo, que en ocasiones (verbigracia, «Cae ante los ojos») se duplica. Sabores, olores, colores, van quedando presos en el verso, alumbrados por la implacable disección del poeta, quien ya en el poema que le sirve de prólogo nos ha hablado del «gusano de luz de la sensualidad» y de la «voluptuosidad de la poesía». Sensual y voluptuoso es este libro (toda la trilogía), en el que el beso, el gesto, la caricia, se delinean con rigor, y en el que el hombre, el poeta, según nos anticipara en el arranque de *Callar juntos*,

habla con voz suave, con las palabras graves, y voz de estaño para las confidencias.

Admira comprobar la uniformidad de tono y acento que el poeta mantiene a lo largo de los tres libros. Véanse, a manera

de ejemplo, los poemas «No se sabe nunca», de *No todo es silencio*, y «Lugares reservados», de *Días inesperados*. Llegado cierto momento, se pregunta: «¿Qué hay en la vida además del amor?» Su pregunta, afirmativa y exclusiva, pudiera servir como resumen de su propósito. Pero cuando el ciclo se cierra, la ceniza se hace presente, desvanece lo que fuera nítido, enturbia tantas claridades, derriba los cuerpos que ayer, esbeltos, esplendían. Anota el poeta: «Vejez: tormenta y rayo que mata a los amantes / que están cogidos de la mano debajo de un árbol»; y concluye:

Pero el hombre y la mujer que vivieron en el paraíso terrenal han muerto con sus corazones de arena para hacer / frente al mar.

Pero hay también otra muerte, ajena a las flaquezas del cuerpo que los años desgastan. «El dolor o la nada», escribió Unamuno. «El amor o la nada», escribe Rodríguez-Spiteri, y nos recuerda aquel título de su paisano: «La destrucción o el amor.» Muerte ésta más cruenta acaso. Asevera: «Se llama vida lo que acaba en lágrimas.» Sustituiríamos *vida por amor* y nada se sentiría. Salvo el endecasílabo.

CARLOS MURCIANO

cualquier ser humano que habite en los suburbios mal pagados; de un caballo que alguien llama Otoño a las notas vivas, alucinadas de «Song about Home», su «Canción del hogar».

I have gone out, making a path- / way through the morning...

Me he ido, abriendo un sendero / en la mañana, / me he ido, hundido hasta los tobillos en el silencio / para no volver jamás por este camino.

El poeta llama al Bosque de la Memoria. Allí la hormiga diminuta y el pájaro que silba. Sigue los amplios senderos de la serpiente. Solo. Viaje extraño. Siempre solo. Pero, ¿qué importa? El hogar es el sitio no hollado todavía. Se adivina: está construido de deseos.

Patten, autor de los poemas de esta Antología, de texto bilingüe, nació en la ciudad de Liverpool. Año 1946. Niñez llena de privaciones. Formación autodidacta. Ningún título ni diploma. Y son precisamente las Universidades, los Centros Culturales y Clubs de Amigos de la Poesía quienes se disputan sus lecturas. Residente en Londres. Viajes por numerosos países, entre ellos España, Italia, Francia, Marruecos, las Azores... Tanto la radio como la televisión del Reino Unido le han acogido en muy numerosas ocasiones. Aparte de sus peregrinajes y publicaciones, ha grabado discos. Hasta ahora, cuatro libros de poemas. Sus títulos en español: *La confesión del pequeño Juan*, *La canción desatinada*, *Notas para un hombre que tiene prisa* y *El ruiseñor informal*.

Según González-Marina, Brian Patten da la impresión de no poseer nada, sólo brasas de poesía por dentro y por fuera de la sangre. Lleva una especie de mochila colgada al hombro, rebosante de poemas. Todo él respira humildad. Recuerda al mendrugo de pan y al trozo de queso del viajero. No ostenta sino su voz,

esa voz que nos habla del dolor y de la injusticia. Pero todo es sencillo, sin odio, sin apóstrofes duros ni disonancias. Incluso cuando llama a las puertas del mundo.

Destaquemos, con el poema «A Blade of Grass» (Una brizna de hierba), antes citado, aquel que lleva por título «The right Mask» («La máscara justa»), así como «En un caballo llamado Otoño» y el que cierra esta antología, «Lethargy», o sea, «Lethargo»:

A menudo has soñado lo que / harías si tu vida cambiase irrevocablemente...

Húndete entonces soñador en lo / que podía haber sido; / ya que aunque en el árbol luminoso

la fruta luminosa se aferre aún / no se alcanza ya fácilmente, / y su destello asusta.

Brian Patten es un poeta que adora ese momento cuando puede llegar «algo mágico». A su corazón de niño el mundo llama y llama. Pájaros nuevos, veloces gorjean por su asombro.

F S

JULIÁN MARTÍN ABAD: *Poemas del hijo*. Col. «Síntesis», de poesía, número 5. Alcalá de Henares, 1975. 74 págs. Ø13,5x19,4Ø.

Los poetas o no poetas, los poetas mejores o peores —«ser o no ser» es demasiado riguroso— sienten la necesidad de dedicar unos versos a su madre o a su padre, a su hijo o a su mujer, antes o después, al principio o al final. Desde Jorge Manrique, por ser el más significativo y dejando aparte antecedentes más lejanos, hasta hoy, pasando por Machado, Miguel Hernández o Acacia Uceta («yo soy de ti mismo»), la lírica se ha puesto al servicio, digamos, también de la familia.

A veces, no con ternura poética ni tampoco con sentimentalismo, la poesía ha brotado y se ha hecho torrente, como en el caso de Kafka, a nuestro juicio una de las prosas más líricas servidas por el escritor en su Carta al padre, con todos sus grandes perfiles negativos y de rebelde admiración hacia quien le dio el ser.

Julián Martín Abad, siente a su hijo probablemente desde el momento en que su esposa le da la primera noticia. De no ver en su libro *Poemas del hijo* a un padre emocionado y de no ser éste un poeta auténtico, Martín Abad hubiera, como muchos, rebalado y caído lamentablemente en la sensiblería, en ese «ajito» que, generalmente, no llama la atención ni a la propia criatura, que responde con gestos de desagrado y habitas.

Pero no. *Poemas del hijo* es un libro que interesa. Y el autor puede conseguir que sirva para todos, incluso para aquellos que hubieran deseado hacer un canto a su retoño. Es una obra llena de contenido lírico, breve y bien escrita. Hay otras vidas en su entorno, y el poeta sabe incorporarlas a tiempo. Es natural que, dirigiéndose casi siempre a su hijo Daniel, le mencione a quien le llevó dentro: «Aunque sé por los ojos de tu madre / que persigues estrellas / cercanas en tu cielo». O se haga notar a sí mismo: «Y tu padre es un río / y los ríos / antigua tumba / tienen». Insiste, cómo no, en hacerle un guiño para desenvolverse más tarde en la vida: «Encontrarás / muchos espejos fríos».

El libro está compuesto por poemas libres, con versos que se cortan en el momento preciso, oscilando entre el alejandrino y el monosílabo, si bien las sílabas pasan de la veintena en alguna ocasión, como en la composición que cierra el poemario. Dentro del contenido y el tratamiento dado a *Poemas del hijo*, que, desde el principio, venimos concediéndole un justo valor, hemos de aconsejar al poeta —aunque

ello es muy personal— que evite, si puede, la rima interior y algunas asonancias que, por la proximidad o la vecindad, ponen una música al poema que distrae al lector. Veamos el caso en que esto sucede:

Llegué de apuntalar
sueños, cipreses,
días.
Sentada frente al árbol,
aprendiendo
de las raíces limpias
la
constancia frutal,
antigua,
tú
tenías la palabra feliz
anclada en la neblina.

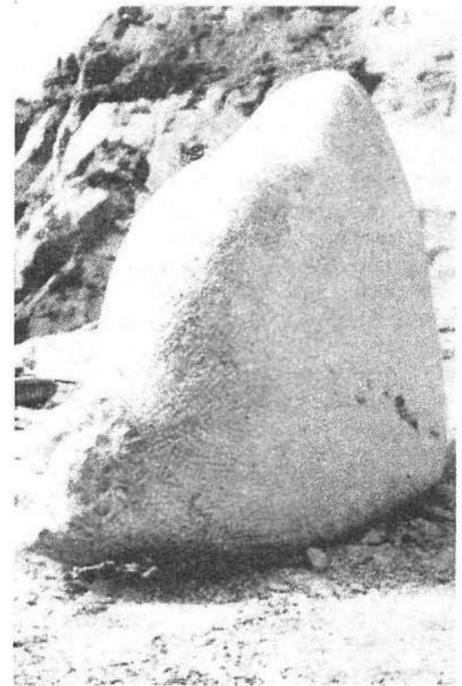
Porque luego hay un despegue
demasiado brusco del resto del
poema desde:

Iba ya de camino el
muerto
largo del tiempo que se llevan
[continuos carruajes.
Y me aferré a la tierra, me hice
[raíz.

Claro que no tiene importancia, pero el crítico debe acusarlo, aunque en realidad, lo que más le interesa aquí es la poesía, y el poeta consigue decir lo que quiere limpia y llanamente, sin trampa. Emite su mensaje familiar, cuyo centro es el hijo, y lo consigue en su contorno rico en imágenes y arrancando de la profundidad, propio de un lingüista como es Julián Martín Abad, licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense.

Y no es que el título le avale. Es un poeta.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS



FRANCISCO PERALTO: *Elegías del silencio*. Col. El toro de barro. Madrid, 1975; 48 págs. Ø12,5x17Ø.

Otro joven poeta andaluz, malagueño, nacido en 1942, presenta sus poemas en esta colección castellana que dirige Carlos de la Rica desde su atalaya de Carboneras. Joven poeta y con vivas inquietudes poéticas, suya es esa extensa *Antología de la poesía malagueña contemporánea*, con toda la fe y el fervor del que cree en la poesía lleva el timón de la colección «Peñaverde».

Elegías del silencio consta de dos partes bien diferenciadas en forma y contenido. La primera comprende doce poemas con una temática obsesiva: el silencio. Se

NARRATIVA

trata de doce variaciones sobre una realidad que arde en la sangre del poeta hasta hacerse reflexión, anhelo de la palabra verdadera, «deseo de desterrar el grito, porque está huero todo». Siente al hombre «oprimido y sin voz apenas». Se rebela ante la sinrazón de la mordaza y se duele o le duele en su interior: «Mutismo llaman al silencio / que corroe mi alma, / seca mi lengua, pudre mi boca / me deja sordo / de no oírme, / de no ser yo. De ser todos en mí...» En un *crescendo* intenso, el poeta va adquiriendo conciencia social del silencio: «El silencio está en un prostíbulo al socaire / de los charlatanes de siempre...» Lo denuncia y lo grita. Para ello densifica el vocabulario, acude a los fonemas más expresivos, al exabrupto, al lenguaje del pueblo. Luego, retorna a la celda de su mutismo más sereno y calmo: «El silencio sirve para oír la lluvia y el viento, / para sufrir mejor y más profundo. / Para rezar, / meditar / para amar. / Para oír lo que dicen tras las puertas. / ... Sirve para oír el mutismo oscuro, el crujido de los muebles / en la noche... / Sirve el silencio para sentir mejor nuestro dolor; nuestras / íntimas decepciones. Para sacar a flote, sentados al fresco de una / noche de verano, nuestras viejas heridas, sin amargura...»

Y la esperanza final, pese a todo, porque «preside una vibración de amor en mis ideas siempre». El poeta ha confesado sus vivencias interiores, sus miedos, sus alergias y su profunda aversión a la palabrería estúpida, sentada ordinariamente en hábil trono. Ha experimentado la acción catártica de una poesía sentida y dicha de dentro hacia fuera.

La segunda parte, «Templo del pasado», nos ofrece una muestra de poesía más objetiva con una expresión más nueva. Hay una viva preocupación por un lenguaje distinto. Quizá sea esta la mejor línea que hallamos en la presente entrega de Peralto. Disminuye aquí la carga ética de la poesía y hay una búsqueda de belleza experimental, de versos rotos, «dibujados» a veces en sentido vertical y oblicuo, para darnos la sensación visual del vocablo. Abundan en esta parte la hipérbole, la repetición, la enumeración caótica, los relámpagos surrealistas y las visiones oscuras, todo dentro de un desorden desbocado. Tal vez esta misma dispersión reste dinamismo y fuerza al torrente que, unificado, cobraría un empuje arrollador. Creo que Peralto nos da aquí una poesía mucho más rica y sugerente que la de las primeras variaciones del silencio, porque no habla, precisamente, con el lenguaje de la lógica, sino con el de la intuición.

Elegías del silencio nos parece un libro expresivo, rico y variado. Todo, quizá, en exceso. También es cierto que el proceso de la poda es más índice de superabundancia que de esterilidad. Más vale pasarse que no llegar. Por eso creo que cuando Peralto acierte a equilibrar el poema, dándole peso y medida, nos ha de proporcionar una poesía interesante. El libro manifiesta un poeta cierto, con muchas cosas que decir y sugerir, con un buen material en sus manos. Esperamos con ilusión y curiosidad otras entregas de este poeta malagueño.

RAFAEL ALFARO

BERNARDO KORDON: *Bairestop*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1975. 110 págs.

Esta es una novela que no se puede leer con indiferencia. Los conflictos sociales que desfilan por ella en rápidas secuencias tocan la conciencia del observador más flemático. Al revés de tanta novela actual, *Bairestop* no tiene protagonistas que indaguen en su subjetividad (y menos mal, porque después de tantos joyceanos de tercera mano todos estamos ganosos de leer historias

donde pasen cosas, lo cual explica un poco el no muy explicable éxito de *Papillón*, por ejemplo).

Aquí hay un solo protagonista: la multitud. Y una sola introspección: la del pasado histórico argentino, que, con variantes sólo exteriores, se repite cíclicamente. El relato está armado a base de un juego contrapuntístico: un capítulo presenta hechos de los tiempos de la colonia; otro, un momento histórico aún reciente: el regreso de Perón al país en 1972.

En ambos casos, con una prosa casi periodística (pero periodística a la manera de Hemingway, no de los diarios donde la claridad gramatical está más escondida que el tesoro de Morgan) se retrata a las muchedumbres en un momento específico: cuando toman conciencia de que deben ser libres.

Se esté o no de acuerdo con los planteos del autor, la verdad es que no se puede dejar de reconocer que Kordon, cuando escribe, es uno de los pocos argentinos coherentes con su ideología:

MERCE RODOREDA: ANATOMIA DE LA BURGUESIA CATALANA

Jardín junto al mar nos sume inevitablemente en un clima romántico, enigmático, en un *recit* demorado, lento casi pasivo. Ni que decir tiene que un título así nos traslada a los ambientes misteriosos y sugeridores que preludiaban *Los papeles de Aspern*, de Henry James (puesto que de jardines hablamos), o *El jardín de los Finzi Contini*, de Giorgio Bassani (en la Ferrara recóndita), o *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann (una exótica ciudad-jardín de flores y monumentos deletéreos y putrefactos). En Mercè Rodoreda existe también algo de ese fatalismo destructivo, demiúrgico, alucinante que campea en los personajes de James, Bassani o Mann, con pertinacia. Con la única diferencia que en la novelista catalana los virus maléficos no consiguen devorarnos del todo ni complicarnos abismalmente en el sombrío clima. Una delicada melancolía (o eso que ha dado en llamarse su aliento poético) suspende algunos de sus inmediatos efectos y contiene la presión patética en una tácita comprensibilidad, sin llegar al terror alienante.

En ello tiene su parte la traición que supone toda versión novelesca para lectores no estrictamente catalanes, como es mi caso. Tengo algo lejanas mis lecturas de *La plaza del diamante* y de *La calle de las Camelias*. En la primera, el ambiente proletario, el esquema mental de la protagonista «pasaban» la batería perfectamente, aunque la precisión estilística quedaba un poco desmedulada; en la segunda, quizá más precisa estilísticamente, la subjetividad se acentuaba con mengua de la sugerencia. *Jardín junto al mar*, salvo algún pequeño detalle, está vertida con dignidad y eficacia—sobre todo en los diálogos—, pero con una inevitable pérdida de plasticidad y belleza, especialmente en las páginas más descriptivas, menos alimentadas por la acción o la intriga. ¿Quiere decir esto que Mercè Rodoreda haya sido adulterada sustancial o parcialmente? Por supuesto que no. Pero cualquier lector de sus traducciones ha de tenerlo en cuenta para evitar juicios rotundos o absolutos. Concretamente mi primer conocimiento de la Rodoreda fue *La plaza del diamante* (en versión de Enrique Sordo), con unos efectos realmente positivos, netos, deslumbrantes, aunque quizá incompleto. Porque el problema, fundamental a mi modo de ver, en el conocimiento rodorediano, reside en revelar y descubrir—y no desflecar—

su gran poder de estilización, su esencialismo psicológico, la capacidad sugestionadora de su pluma, su acerada simplificación...

Mercè Rodoreda representa la máxima calidad—junto a Lorenzo Villalonga— en la novelística catalana, y desde luego—por lo que a ella toca—la modernidad europea. No sé si alguien lo ha advertido. Pero la novelista catalana traslada a su lengua (con pasión similar a la de Virginia Woolf, con la que tiene muchos e inevitables puntos de contacto) unas técnicas muy eficaces, con su punto de originalidad que estiran la vigencia del psicologismo de una parte y, de otra, se despegan de él, en una aleación muy sabia conseguida no tanto por el «monólogo» joyceano, cuanto por las «corrientes de conciencia», por el flujo mental, utilizado en último término por la Rodoreda en un sentido muy amplio y hasta heterodoxo, quizá porque sea Virginia Woolf su más palpable influencia. Y eso a pesar de que el ambiente, los personajes y las situaciones de la novelista catalana parecen estar en los antípodas de la Woolf, refinada y alienada por una cultura un poco sofisticada. El ambiente, la Barcelona de la calle de Gracia, de casa Brusi, de la calle de las Camelias—y los personajes—Colometa, Cecilia, o el jardinero de los Bohigues y las situaciones—las relaciones humanas del *lumpen* barcelonés de la anteguerra o de la pequeña burguesía—es diferente. No así la técnica ni algunos de los procedimientos narrativos.

Jardín junto al mar explicita, con particular lucidez, el universo narrativo rodorediano en lo que tiene de espléndido y en lo que tiene de limitado. De alguna manera el *voyeurismo* del protagonista vale por toda una técnica distanciadora de la novelista catalana que se enfrenta, casi siempre, a sus criaturas de una manera indirecta, subjetiva, a través de un testigo, de un personaje-choque. Mercè Rodoreda analiza la realidad valiéndose de prismas, de enfoques, de espejos más o menos convexos o cóncavos. Ello le permite una cierta pasividad, una implícita elusión de la anécdota, del argumento mismo, una contención de los aspectos más burdos de la trama o del dato. Y, sin embargo, en sus novelas alienta un *humus* trágico, un fondo dramático, denso, latente. Creado y alimentado por una filosofía trágica y sostenido por una fuerza lírica inequívoca.

él no cree en héroes aislados que puedan salvar al país, sino en el sacrificio de las masas. Luego, estructura una estética consecuente: el protagonista de la novela debe ser el pueblo.

No ignoro que el protagonista de toda pieza literaria es el lenguaje mismo, y que su eficacia estética depende de su consustanciación con el tema. Personalmente pienso que en esta novela son una misma cosa, espíritu y carne, de un mismo ser. Uno tiene la impresión de leer una crónica sufrida; en ningún momento se entrevé por el cortinado de las palabras al narrador ejercitando virtuosismos.

Desde que tenemos memoria, para los argentinos estar en crisis es un estado casi normal. Y esto no surgió por generación

espontánea: la violencia es como un deporte habitual.

«Los asesinos no venían de afuera—dice uno de los que esperaban que el general Perón descendiera del avión, cuando se armó la balacera—. Algunos arrastraron a manifestantes hasta el palco; allí los encaramaban a golpes y eran amasijados a culatazos y golpes con cadenas, hasta que se les ocurrió levantarlos con una sogá al cogote.

Dos tipos avanzaban despacio entre los cuerpos caídos. Desde donde yo estaba el pasto parecía un bosque y esos zapatos los de un gigante.

—A ése de anteojos—ordenó uno—. ¡Agárralo!

Fueron hasta un muchacho que estaba caído y quiso escapar y

lo pararon de una patada en la cabeza. Le sacaron el cinturón y se lo pusieron al cuello» (p. 29).

Después de la independencia sobrevino un complot organizado por personajes que no se avenían a perder sus privilegios y vivir en una república con leyes teóricamente iguales para todos. «El plan era matar a los miembros del gobierno y a todos los criollos a partir de nueve años, ya que en las Invasiones Inglesas los niños habían aprendido a manejar armas y a combatir como veteranos» (p. 105).

El jefe visible de la subversión, Martín de Alzaga, fue colgado en público:

«—¡Eso faltaba! Los párvulos de las escuelas traídos a ver la ejecución y soltando palomas.

Costumbres de Francia deben ser.

—Dicen que las palomas simbolizan la libertad. ¿Vio las cintas que llevaban prendidas? Celestes y blancas» (p. 108).

Desde entonces, la lucha de intereses entre distintos sectores sociales han creado disturbios que no tienen fin.

Acaso tenía razón el personaje que, con soberbio sentido del humor, Bernardo Kordon pone al final de la novela:

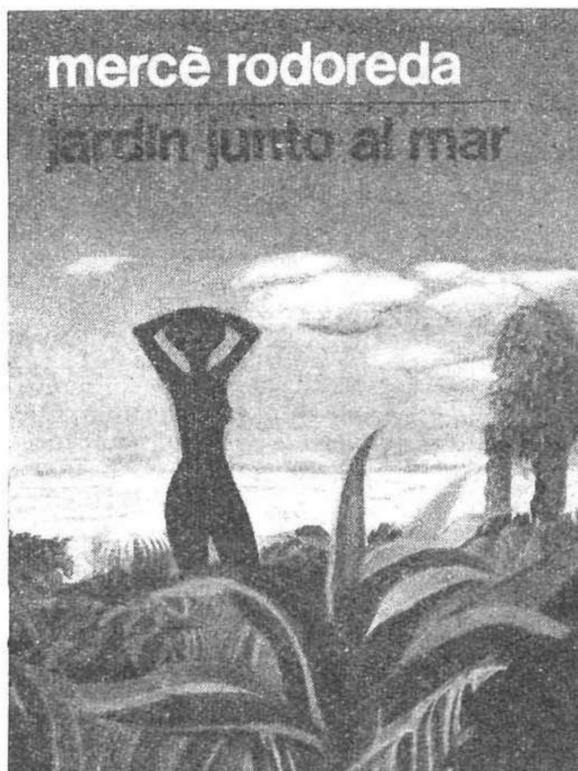
«El español de voz de trueno abarcó la plaza y el fuerte con los puños trémulos de indignación:

—¡Y seguro que tendréis quilombos hasta la eternidad!»

L P

Pienso y no creo equivocarme—aparte de que me parece haberlo verificado en algún lado— que *Jardín junto al mar* es una novela escrita antes que *La plaza del diamante*, el gran éxito de la Rodoreda. El clima woolfiano es evidente en la distanciada disección de estos personajes, entrevistados como por una celosía e incluso amarrados a una técnica dialogal, casi de interrogatorio, de mero informe. En definitiva, una técnica más tradicional de orden psicológico, según un trazado un tanto ritual y arquetípico de la novela inglesa. En *La plaza del diamante* el psicologismo está claramente vetado de realismo populista. Joaquín Marco ha aludido con indudable acierto al neorealismo, al ingenuismo deliberado que logra alcanzar en ocasiones un tono épico. Todo esto no era posible adivinarlo todavía en *Jardín junto al mar*, donde la crítica del entorno social—algo que también es evidente—se produce en un área demasiado intelectualizada. Por otra parte, en relación con *La calle de las Camelias* se percibe, asimismo, una cierta timidez en el trazo irónico o sardónico que apenas se insinúa, a pesar de la poblada galería de tipos «descolocados» en sus relaciones familiares y sociales y del propio marco, tan coyuntural como es la época de veraneo.

El tema de *Jardín junto al mar* es, por lo demás, centralmente rodorediano por fatalista y frustrante. Es asimismo diáfana su filosofía: La imposibilidad de realizar las sinceras relaciones humanas en el marco convencional de la sociedad catalana. Los seres humanos son unos alienados por las circunstancias que se cierran sobre ellos como una frontera inabitable. La acción nos sitúa, poco más o menos en una villa o torre de la costa Brava propiedad de los Bohigues, un joven matrimonio de la alta burguesía. Pasan en ella el largo verano, con una amplia servidumbre contratada temporalmente, acompañados de numerosos invitados: el pintor Feliu, las amigas de la dueña, Maragda o Eulalia, el señorito Sebastián... Pronto aparece por allí el señor Bellom, dispuesto a construirse una torre donde vivir con su hija Maribel y su yerno Eugeni, un poco de vuelta de la vida. Es el jardinero de los Bohigues, quien actuando un poco como personaje-registro, establece el relato de la acción mediante un monólogo realista, sencillo y prosaico, en el que intervienen con vivacidad muy activa, la servidumbre amplia de las dos familias y sus amigos. *Jardín junto al mar*—que recuerda los escenarios típicos de la novela inglesa—se pliega y se repliega al esquematismo mental del jardinero protagonista. Un protagonista meramente observador, con mucha cautela y distanciamiento, del complejo universo de estas relaciones sociales. Demasiado paciente,



poco activo, apenas se implica personalmente en el drama, consciente de su papel de «mensajero» de esta tragedia griega. Porque en *Jardín junto al mar* existe un drama subterráneo y casi patológico, una extraña tensión paroxística, que Mercè Rodoreda parece descargar de elementos dramáticos, que, en el fondo, avanza con un insostenible patetismo, un diabólico ritmo asfixiante.

El «deus ex máquina» del libro es el jardinero. Este hombre viudo y no demasiado joven, especie de aséptico «voyeur» cuya memoria registra los datos esenciales, las premisas de la tragedia. *Jardín junto al mar* con su asfixiante fauna de seres y su apabullante flora de plantas y verduras es un marco adecuado para la historia. La autora subraya con este recinto acotado—con este «ghetto» natural—el cerrado horizonte que pone a estos seres contra la pared, contra la muerte, cerrados por los convencionalismos de una sociedad en exceso ritual y formularia. Imagen, sin duda, de una angustia más profunda, y cósmica que hace al hombre víctima del hombre. No es, en realidad, Mercè Rodoreda demasiado asertiva en sus críticas y denuncias a lo largo de sus novelas. Más que recalcar prefiere sugerir, más que tiznar prefiere matizar... No obstante recoger la alienación de la sociedad contemporánea, se bate en los íntimos reductos individuales, poniendo en cuestión el foro último de la conciencia, reduciendo todos los conflictos al entendimiento de la pareja (hombre y mujer), a través de cuyo comportamiento, y como ampliación de instintos y conductas encausa, muy sutilmente

las estructuras vitales y sociales de la sociedad. La novelista catalana no renuncia del todo a la novela psicológica. Más bien, presenta una visión personal del psicologismo, muy abierto en *La plaza del diamante*, más explícito en *La calle de las Camelias* y bastante subsumido en *Jardín junto al mar*. Aquí apenas existe. Son los hechos, convertidos en ritos, los que descubren el incierto destino de los personajes, los que conducen a los hechos fatales. Las criaturas de Mercè Rodoreda luchan por encontrar el sentido profundo de su vida, pero fracasan en todas las ocasiones. De ahí el fantasma que sobrevuela fatídicamente sobre sus libros: el suicidio, la muerte. De ahí la frustración generalizada de su universo narrativo. Aloma en *Aloma* sólo se libra del suicidio «in extremis» por amor al hijo que lleva en sus entrañas; en *La plaza del diamante*, «Colometa» apenas consigue huir de sus asechanzas y Eugeni lo consume en *Jardín junto al mar* en un simbolismo demasiado evidente para discutirlo. La amargura final de sus personajes, su lacerante dramatismo humano, el determinismo de las pasiones en la vida de sus hombres tiene en Mercè Rodoreda, una de las escritoras más radicalmente debeladoras. Aunque no lo parezca. Quizá la novelista catalana cuenta con una coartada manifiesta: la tensión artística de su lenguaje, la sobriedad casi plástica de su prosa. Y, sobre todo, una extraña indeterminación psicológica, un aura poética fatalista que absolutiza—y mitifica—la cruda realidad fáctica.

Digamos, finalmente, que *Jardín junto al mar* aporta una novedad casi radical en la narrativa rodorediana: el diálogo. Un diálogo sobrio, llano, natural, que sirve de correlato a los personajes, de «comunicación» de dos mundos casi siempre. La novela tarda un poco en prender la atención del lector, posiblemente hasta que aparece Eugeni. Las primeras páginas son como una introducción a la intriga centrada en las relaciones matrimoniales de las dos familias y me parecen poco significativas. Sólo cuando llegan a la casita del jardinero el señor Andréu y la señora Paulina, los padres de Eugeni, la novela recobra su dirección y se establece el «tête-a-tête» entre los bloques sociales—amos y criados—, los mundos que, aun dentro de su sobria indicación crítica, la Rodoreda, ha descrito, objetivamente distanciados y dispares. Con enorme verdad, pero también con una corrosiva melancolía. Porque ya se sabe que la melancolía como la nostalgia esterilizan y destruyen cuanto tocan. Sobre todo este mundo espejeante y decadente que Mercè Rodoreda aprietta como una mariposa entre sus dedos.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ

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 Patrio 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 OFFERDINGEN**, 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., 175 ptas.
- TEMOR Y TEMBLOR**, de Kierkegaard. Edición de Simón Merchán. 218 págs., 150 ptas.
- TRATADO DE LOS DEBERES**, de Cicerón. Edición de José Santa Cruz Teijeiro. 214 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 Rogelio Reyes. 286 págs., 175 ptas.
- DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO DE SIMON BOLIVAR**. Edición de Mario Hernández 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 FUENTEOVEJUNA**, 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. Jose Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

ARGENIS RODRIGUEZ: *Los caminos nocturnos*. Monte Avila Editores. Caracas, 1975, 90 páginas. Ø10x18,5Ø.

Años atrás, hemos escrito en estas mismas páginas en torno a dos libros de Argenis Rodríguez, venezolano rebelde y sincero, a quien impulsa una decidida vocación: Gritando su agonía y Entre las breñas. Nos llega ahora una nueva entrega suya que, editada por vez primera en 1973, vuelve a reeditar Monte Avila. Se trata, según reza su subtítulo, de un diario onírico, en el que volvemos a encontrar al Argenis de siempre: es decir, al escritor que se ciñe a unas rápidas anotaciones, que va anotando —des-hilvanada pero nerviosamente— impresiones y vivencias, de las que surgirá luego la obra. Empero esta vez Argenis Rodríguez discurre por los caminos del sueño. Es posible que en su andadura preste «más importancia a la imaginación que al recuerdo», pero una y otra acaban confundiendo en la niebla del subconsciente. Se ha dicho que quien no conoce sus sueños no se conoce a sí mismo, y este hombre empuñado desde siempre en la búsqueda de su yo esencial, no perdona retazo, hilacha, brizna de lo entrevisto al otro lado de esas «puertas de marfil» de que hablara Nerval, para tratar de ir adivinándose, descubriéndose. Leemos: «Y su pureza viene de que haya visto dentro de sí y no fuera. No que buscara fuera como los otros que sistematizaron con las estrellas y el universo. Después hizo otra cosa que podría ser tan importante como su confesión: el de la ruptura de los lazos lógicos del lenguaje y del pensamiento. Y todo esto lo hizo cuando tantos hombres balbuceaban». ¿Balbucea él también? Rotos esos lógicos lazos, sus páginas se suceden convulsas, al hilo de visiones y obsesiones, «de fantasías que (se nos dice) el lector debe interpretar, no siguiendo quizás la línea de interpretación psicoanalítica, sino atendiendo más bien a la eficacia de su transcripción».

Creemos que basta lo que antecede para comprender que no es fácil adentrarse por «los caminos nocturnos» de Argenis Rodríguez, pese a que son cortos y acaso no demasiado laberínticos. Determinadas situaciones y circunstancias repitense, como es común en el acontecer del durmiente; trances angustiosos, junto a otros absurdos, van perfilando, conformando una personalidad. Esa enorme escalinata, por ejemplo, que aparece ya en el prólogo del libro, y por la cual el narrador intenta inútilmente ascender, tiene en el idioma de los sueños significados muy concretos. Freud lo interpretaba, de manera un tanto simplista, como expresión disfrazada del deseo sexual. (Sexualismo, sensualismo, son elementos abundantes en este diario.) Mircea Eliade ha escrito al respecto, en *Mitos, sueños y misterios*, páginas reveladoras (véanse, verbigracia, Los siete pasos de Buda y Durohana y el «sueño despierto»). Claro que Rodríguez comprende los terrenos que pisa. Anota: «Solamente usted sabrá (y eso por un corto tiempo) lo que usted quiere decir o decirse a sí mismo». Y en otro momento señala, no sin gracia: «De tanto decir no sé qué, termina uno por creer no sé cuánto».

De Argenis Rodríguez, quien acaba de cumplir los cuarenta años (nació en noviembre de

1935, en Santa María de Ipire), se ha afirmado que es uno de los escritores «más prolíferos y polémicos de su generación». Es posible que así sea. Pero de lo que no cabe duda es de que tiene brio e inquietud y talento y una pluma que se le desboca con frecuencia. Y mucho todavía por decir.

CM

ANTONIO DE LA GRANDA: *Hospital militar 28*. Sedmay Ediciones. Madrid, 1975. 156 págs. Ø13x21Ø.

Son muchos los libros que se han publicado sobre nuestra última guerra civil. Tanto en España como en el extranjero. Ello prueba el enorme interés que dicha contienda despertó y continúa despertando en todo el mundo, la trascendencia que tuvo en el discurrir de la historia contemporánea. El profesor Antonio de la Granda, protagonista del drama de aquellos años, une su nombre a la lista de los autores que de un modo u otro han relatado las peripecias de aquellos difíciles tiempos. Este libro recoge lo sucedido durante dos horas de una noche angustiosa en un hospital militar madrileño donde la vida y la muerte, según palabras del propio autor, entraban y salían cogidas de la mano a través de los portales de un viejo edificio, antiguo hotel de viajeros, apresuradamente habilitado para este fin.

Aunque el nombre y la personalidad de Antonio de la Granda es conocido en los medios intelectuales de España y de Europa, sobre todo en Francia, para aquellos que aún no sepan de quien se trata, informaremos que nació en Asturias hacia la segunda década de nuestro siglo. Es médico, sociólogo, inspector general de Trabajo, profesor titular de la Escuela Social de Madrid, presidente de la Asociación Española de Sociología y Filosofía Médica y de la Asociación Española de Humanología. Ya en 1935 fue premio nacional por su estudio «Influjo del positivismo en el progreso de las ciencias», y es autor de libros como *Barro humano*, *Los fantasmas del doctor Menuchi* y *Política del bienestar social*, todos ellos dentro de la línea más avanzada del ensayismo sociológico y humanístico de nuestro tiempo.

Hospital militar 28 es un relato intensamente dramático, contado con precisión y honestidad. El autor no se inclina por ninguno de los bandos contendientes; el autor ama a su patria y abomina de la violencia. Narra las vicisitudes propias de un centro sanitario en plena guerra civil; el horror de la sangre, el pánico de los bombardeos, la vida joven que rebrota a cada instante sin saber otra cosa que la de amar, vivir, salir adelante. Triste y humanísima historia; historia de la vida misma en instantes en que el dolor y la muerte ensombrecían a España.

Naturalmente, el gran pensador que hay en Antonio de la Granda sale a relucir cuando uno menos se lo piensa. En la página 52 dice: «Fue entonces cuando comprendí que el pueblo español es un pueblo inteligente, vivaz, original, de poderosa imaginación, y que había sido un crimen tener a un pueblo así en el grado de analfabetismo e incultura que yo contemplaba

“AJENO A LA TIERRA” (*)

Ajeno a la Tierra, como un ser del espacio que de vez en cuando posa sus plantas en el suelo, ha de sentirse seguramente el piloto de aviación dotado de sensibilidad y vocación, aureolado por esa especie de misticismo que da una profesión con mucho de deporte, de aventura, de adentramiento en la libertad absoluta, que en la práctica no es tal, aparentemente proporcionada por el vuelo. Así se ha sentido Richard Bach, americano, miembro de la Fuerza Aérea Nacional de New Jersey, destinado a un escuadrón de la NATO como piloto de un «F-84 F Thunderstreak», y sus experiencias y sensaciones son las que vierte en este libro, que, aunque data de 1962, ha sido editado recientemente en España.

Richard Bach escritor es una especie de segunda versión de Antoine de Saint-Exupéry, el autor de Vuelo de noche y Piloto de guerra, que fue capaz de escribir una pieza de excepción como El principito, libro al que está realmente unido su nombre y por el que ha alcanzado la popularidad y el prestigio.

La diferencia entre Bach y Saint-Exupéry estriba en que éste fue piloto de aviones convencionales, a hélice, y Bach lo es de reactores. Para los últimos, que vuelan a velocidades supersónicas y en artefactos complicadísimos, la improvisación no existe. Sólo

en combate, en situaciones extremas, hay una aportación personal e instintiva para conseguir maniobras que resultan inconcebibles en circunstancias normales, y hasta irrepetibles. «El piloto de reactor—dice Bach—se convierte en una máquina sobre otra máquina, y ha de actuar en todo momento con arreglo a la fría técnica, que no impide el goce de la aventura del vuelo, de sentirse pájaro de alguna forma.» Y Bach se sintió así al ofrecernos su anterior libro, Juan Salvador Gaviota, repleto de belleza, lirismo y esencialmente una suerte de hermosa parábola socio-redentora que refleja a la humanidad entera a través de la anécdota del rebelde e imaginativo miembro de una colonia de gaviotas que intenta y consigue romper los moldes tradicionales y costumbristas de su especie.

Pero no es sino de Ajeno a la Tierra de lo que vamos a hablar. Este segundo libro de Richard Bach, aparecido sin duda al amparo del enorme éxito de Juan Salvador Gaviota, es una especie de canto al piloto de caza, encerrado en la descripción minuciosa de un azaroso vuelo nocturno desde Inglaterra a Francia, con despegue en Wethersfield y paso por Abbeville, Laon, Spangdahlem, Wiesbaden y Phalsbourg, para finalizar en Chaumont, tras haber pasado duros y angustiosos momentos, dramáticos en ocasiones, al

borde de la catástrofe, que quedarán después en una especie de «todo normal» en un informe parecido al que el maquinista de la Santa Olaja, de Aldecoa, hace brevemente a su mujer al llegar aquella noche a casa milagrosamente, regresado de una muerte inminente.

A lo largo del relato llega el lector a identificarse con el piloto, a sentir con él su soledad y su orgullo, y a convencerse de que tras la enorme facilidad con que Bach dice se maneja un reactor, está el imprescindible temperamento frío, memorizador, automático, de pura y compleja técnica que no permite olvidar ni un solo detalle.

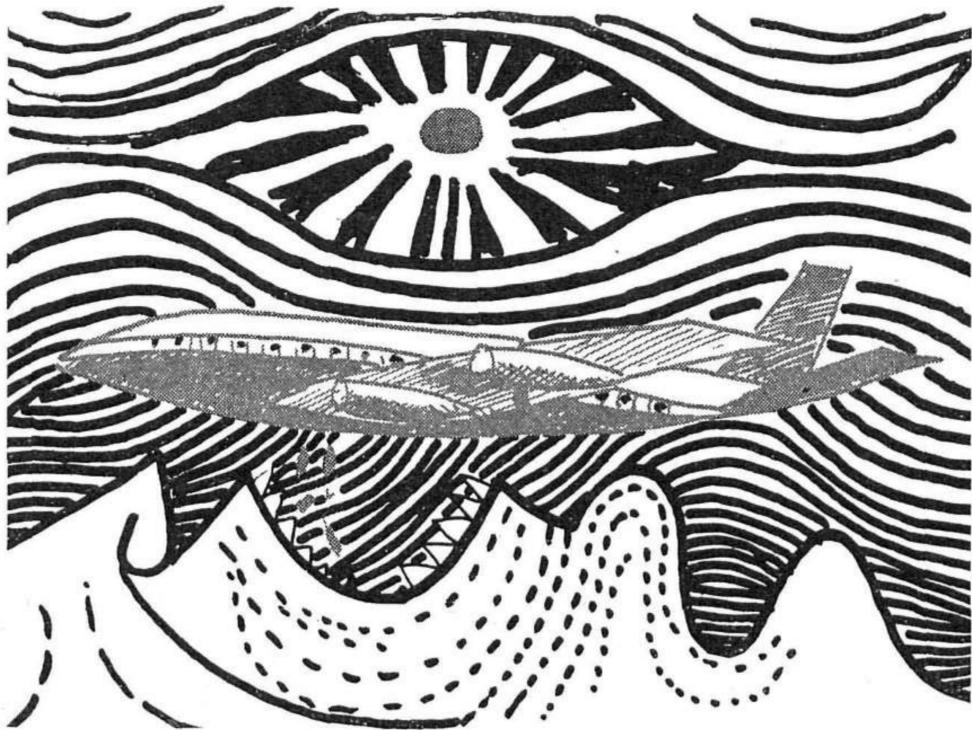
El vuelo, de dos horas de duración, da oportunidad al autor y protagonista de la aventura para contarnos sus experiencias como aprendiz, su amor por el vuelo, los arriesgados ejercicios que practica, la vida de los pilotos, sus intervenciones en combates, el compañerismo que comporta el oficio entre aviadores de cualquier ideología política o bando y la exhaustiva descripción de cuanto es un aparato, del que llega a formar parte el piloto al incorporarse a su asiento de mando, convirtiéndose en un extraño ser, ajeno a la normalidad.

El libro es atractivo, lleno de interés, incluso para los que no sientan inclinación alguna por el mundo de la aviación. Un libro que despertará seguramente vocaciones, o aficiones al menos. Lástima que la traducción no sea tan buena como debiera, y pierda el aliciente de la brillantez expositiva que tenía su Salvador Gaviota, por ejemplo. Pero, de todas formas, es una hermosa peripecia la que vivirá el lector, casi metido en la carlinga de un reactor monoplaça, a más de 20.000 pies de altura, sobre y entre nubes, ante la oscuridad o las estrellas, al borde de la tragedia o con la esperanza abierta a un final feliz, que es el que tiene.

Está dedicado a Don Slack, piloto de color, compañero de habitación de Bach, que encontró la muerte durante unos ejercicios por la misma época en que Richard escribió estas experiencias reales, meditación y cuaderno de bitácora de uno de sus muchos vuelos.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

(*) Ajeno a la Tierra, de Richard Bach. Editorial Pomaire. Barcelona, 1975.



ahora en aquella dramática escenografía.» Y más adelante, en la página 126, reflexiona así sobre España: «Un país tiene siempre la misma manera de resolver sus asuntos, sus crisis históricas, sus problemas. La raza es un cuerpo vivo, como una persona; y cada persona, según su constitución, tiende a salir de sus enfermedades y situaciones de idéntico modo, con reacciones semejantes. La unicidad de España hunde sus raíces en una historia alucinante.»

Este libro supone un vivo alegato contra toda clase de guerras y violencias. Es un relato impregnado de realismo, contado con sencillez, lo que no obstaculiza que el ingenio ensayístico del autor prevalezca sobre cualquier otro valor. Antonio de la

Granda, que llevaba varios años en silencio literario, ha vuelto a mostrarnos su extraordinaria capacidad humanística—humanológica diría él—y sociológica, sus dos cualidades fundamentales.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

HAROLDO CONTI: Mascaró, el cazador americano. Editorial Crisis. Buenos Aires, 1975, 284 págs.

Haroldo Conti es el escritor de los grandes espacios abiertos. Sus personajes humildes, marginados por la sociedad, viven a la orilla de ríos, mares y caminos que remontan las distancias hacia la libertad. La ilusión de los horizontes ilumina sus existencias opacas, signadas por la pobreza.

La necesidad de evadirse de un presente que los oprime, los impulsa a los puertos, a los embarcaderos, a las rutás que llevan lejos. En Mascaró, el cazador americano, aparece un nuevo símbolo: la esperanza, representada por el héroe aureolado de coraje y leyenda que cruza la novela como una alucinación.

En sus libros anteriores Conti presentaba a personajes marginados, en Mascaró además pinta, magistralmente, con poesía y humanidad, poblaciones marginadas, comarcas y provincias relegadas al olvido. Pueblitos perdidos en la costa y tierra adentro, villorrios que apenas son más que un nombre y un punto en el mapa, son descritos con trazos certeros. Sus personajes sólo intuyen la plenitud, nunca la ven de cerca. Hasta cuando el grupo

trashumante de artistas de circo, en quienes se centra la acción, llega a una ciudad, no alcanzan a conocer más que su periferia. El león Budinetto, cuyas hazañas son narradas con fino humor, llega a parar en el zoológico; Oreste Antonelli, el protagonista, en el calabozo.

A lo largo de un periplo por mar y tierra (que comienza en un puerto y termina en la costa, donde un barco rebelde «con un cañoncito montado en la proa y un ángel que hiende el agua» espera por Oreste), asistimos a la vida diaria de un circo con sus oscuras glorias y brillante miseria, y a la existencia triste—y no obstante, esperanzada—de los habitantes de villorrios como Tapado, «que es una calle y ocho casas a cada lado», gente humilde que no retacea la soli-

daridad humana. Al final reaparece en un relámpago el símbolo, Mascaró.

Innovaciones de estilo y magníficas descripciones de amplios escenarios enriquecen la novela. «El sol roza apenas las puntas de los médanos, la playa es una neblina amarilla que recorren luces y fosforescencias, las gaviotas están paradas sobre sus sombras que se alargan en la arena y se quiebran en la primera ola». «El muelle se va achicando muy despacio hasta que cabe en un ojo. La gente son puntos y crestas que al fin se amparejan con el muelle. La barraca se eleva por un momento, porque está sobre una loma, pero después se junta en la misma línea con los demás ranchos y al rato todo Arenales es una sola mancha, un único perfil. Después se borra y no queda más que la línea interminable de la costa sobre la que ruedan los ladridos de Lucumón, cada vez más espaciados. Sólo permanece el faro que al principio crece, luego se afina y se hunde pero persiste largo rato aunque el ojo lo pierde a veces y es necesario reparar la costa para notar el bulo».

La jerarquía estética y la responsabilidad de escritor de Haroldo Conti, avalados por importantes premios internacionales, se ven nuevamente confirmados por Mascaró, premio «Casa de las Américas 1975», que incorpora a la literatura universal otra gran novela americana.

ANDRES BALLA

POESIA HISPANICA

REVISTA MENSUAL

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

Avda. de José Antonio, 62

MADRID-13

CLASICOS

GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA: *Jovellanos, el español perdido*. Sala Editorial. Madrid, 1975. Tomo I; 365 págs.

Hora es de reivindicar nuestro siglo XVIII en la polifonía de sus valoraciones, y momento justo, igualmente, de hacernos con estudios serios de las figuras señeras de esa Ilustración, en la que España pudo tener una alternativa de liberalismo que la mascarada de «afrancesamientos», en el temor de jansenismos y el «utilizado» cariño a lo propio, a lo nacional, a lo «patriótico», dio al traste. Y en ese panorama, decir que descolló en su segunda mitad la figura del asturiano Jovellanos no es descubrir nada nuevo. Pero, por si alguna duda quedara, he aquí el trabajo impropio, y póstumo, de un ensayista preocupado por aquella alternativa dieciochesca que se perdió más para mal que para bien. Por eso, Gómez de la Serna busca un epíteto para don Melchor Gaspar que le cuadra, le resume y le personifica ampliamente en ese drama de la incompreensión y de los agostamientos de todos los buenos propósitos: «el español perdido».

Porque toda la problemática del siglo XVIII, en su más compleja variedad ideológica o literaria, se da cita en las páginas de este escritor, que resume como ningún otro las inquietudes y aspiraciones de su época.

Al hilo de su biografía, Gaspar Gómez de la Serna—manejando una rigurosísima y completa bibliografía, de la que deja pertinente constancia en sus anotaciones a final de capítulo—va reconstruyendo el testimonio de un español perteneciente a esa «España posible del tiempo de Carlos III» (haciendo uso del apelativo acuñado por Julián Marías), militante de una minoría dirigente, entre noble y burguesa, que se planteó la batalla al Antiguo Régimen; época de profundo reformismo, más proyectado que logrado, facilitado por el cambio de dinastía (y el consiguiente influjo francés) más brotes autóctonos preconcebidos y desarrollados con moldes propios.

El primer tomo de la biografía de Gómez de la Serna recoge la actuación de Jovellanos hasta el año 1797-98, en que acaba la década de su destierro a tierras asturianas, etapa verdaderamente fructífera para Jovellanos, por cuanto le colocó en el momento y lugar adecuados para llevar a cabo la obra de que realmente era capaz. Gómez de la Serna titula precisamente este capítulo «Provechoso destierro», pasando de proyectista a realizador, descollando ya el Jovellanos político aunado con el Jovellanos ensayista: el *Informe sobre el expediente de la Ley Agraria*, en el que se nos aparece el Jovellanos defensor apasionado de la mayor libertad en lo económico, punto en el que se inserta y origina toda su ideología liberal, combinando ideas económicas de muy diverso origen, desde los clásicos latinos y los tratadistas espa-

ñoles del XVI y el XVII a los modernos economistas ingleses y franceses, tales como Quesnay, Turgot y del fisiocratismo de A. Smith, coincidiendo básicamente en la idea de la necesidad casi absoluta de libertad para el progreso de la agricultura.

Es fundamental—lo ha señalado Del Río y se deduce del trabajo, últimas páginas del tomo primero, de Gómez de la Serna—en todo el *Informe* el tacto con que quedan armonizadas ideas procedentes de diversas escuelas barajadas bajo puntos de vista conclusivos y totalmente personales, basados en sus propias y directas observaciones del campo asturiano, sus importantísimos planes como educador (de cuya semblanza en este terreno Gómez de la Serna insiste con toda justicia y no con menor documentación) y sus ideas históricas sobre la decadencia agraria española, haciendo del *Informe* tal vez su obra más completa en el terreno del ensayo.

Pero he dicho que este es el último jalón—junto con la previa y paralela creación del *Instituto Asturiano*—que recoge Gómez de la Serna en el tomo primero de su biografía que me toca comentar. Antes de eso, y tras situar la filiación del autor de *El delincuente honrado* en su raíz asturiana, el ámbito de arrastre del «Antiguo Régimen» en el que empezó a formarse, los hermanos y la pronta vicisitud de la primogenitura, hasta 1757, Gómez de la Serna se detiene con recreada morosidad—que supone una impagable documentación y un amoroso trabajo esclarecedor—en los primeros estudios jovellanistas («facticia formación» la llama) y el casi providencial cambio de vocación, sustituyendo los hábitos religiosos por los de magistrado, que le colocaban ya, desde bien temprana ocasión, en la vía reformista que va a caracterizarle continuamente. Así, en los años 69-78 (cuando aparece su nombramiento de Alcalde de Casa y Corte de Madrid), Jovellanos se acerca a la literatura, unida siempre a su palenque socio-político: como Alcalde del Crimen, y como Oidor, toma contacto con las nuevas ideas de Beccaria (fundador del Derecho penal moderno), que le llevan a registrar un título dramático, que si bien se inscribe en la tradición gala de la *comédie larmoyante*—*El delincuente honrado*—supone, ante todo ese ajuste continuo entre el ensayista y el literato (la poesía, dentro de la escuela salmantina, es un poco el escape al compromiso continuado), porque más de lo primero que de lo segundo tuvo el asturiano.

Libro ejemplar el de Gómez de la Serna, que cubre el campo de la biografía y del ensayo, aunándolos, y que en su segundo tomo debe persistir en dibujarnos un Jovellanos frustrado, pero fructífero, recogido con hilo cordial, con devoción intelectual y efusiva por un ensayista muy gemelo a Jovellanos, que nos deja en esta obra uno de sus mejores

logros. Y no es mérito simplemente, sino justeza de comportamiento, haberle concedido el premio «Extremadura de Ensayo 1974».

GREGORIO TORRES NEBRERA

SIMÓN BOLÍVAR: *Discursos, proclamas y epistolario político*. Editora Nacional. Madrid, 1975. 379 págs. (Ed. Mario Hernández Sánchez-Barba.)

Durante mucho tiempo ha circulado en España la imagen de un Bolívar construida de acuerdo con los criterios y necesidades de la «metrópoli», que tuvo que afrontar una guerra de independencia, aunque esto no supusiera negarle el mérito de su acción guerrera y de su esfuerzo por organizar y construir un ideal político. Por el contrario, en el área hispanoamericana, Bolívar—el Libertador—venía, siendo considerado no ya como un héroe épico o superhombre, sino como un auténtico semidiós. Como apunta el profesor Sánchez-Barba, era necesario desmitificar la figura de Bolívar para poder comprender su perfil humano y su actuación histórica—también su obra literaria—dentro de unos perfiles de objetividad. En este sentido fue decisiva la biografía escrita por Salvador de Madariaga (publicada en 1951) por su planteamiento crítico y desmitificador. Partiendo de esta premisa básica, Sánchez-Barba elabora un exacto perfil, en profundidad y alcance, de las condicionantes biográficas, históricas y del mundo intelectual y literario de Bolívar.

Sánchez-Barba, como destacado especialista en Historia hispanoamericana, analiza, con aguda penetración, la opción bipolar conflictiva independencia-dependencia que—como él mismo dice—«constituye la base estructural desde la cual puede y debe establecerse el perfil histórico de Simón Bolívar, que no puede ser gregarse, sin grave riesgo de irrealidad histórica, del todo en el cual es una parte: en cuanto existencia personal, como sujeto de un movimiento universal de ideas y nuclearizado en un tipo específico de sociedad hispanoamericana» (pág. 11). A continuación analiza la motivación histórica de Bolívar, según el concepto de situación, es decir, según los hechos históricos y los fundamentos o ideas claves predominantes. Con gran erudición desarrolla los aspectos fundamentales de la biografía de Bolívar—no entendida en el sentido restrictivo de hechos aislados—para llegar a la conclusión de la importancia decisiva que el núcleo familiar y la influencia de Simón Carreño ejercieron sobre Bolívar, pero dejando muy claro que «la más decisiva influencia y más eficaz dimensión radique en el nivel social y, más concretamente, en los supuestos de la economía colonial venezolana» (pág. 16). Pero, a mi juicio, la aportación más importante del profesor Sánchez-Barba al recto

entendimiento de la personalidad y obra de Bolívar es su estudio de la fuerza del desarraigo, que explica su posición política e ideología revolucionaria por su imposibilidad trágica de acceder a su propio pasado, a sus raíces naturales. Las sucesivas desgracias familiares, y concretamente la muerte de su esposa, produjo en él el desarraigo de la vida de plantación, de su tradición provincialista colonial, para lanzarlo abiertamente al campo de la política y la guerra. Esta fuerza del desarraigo explica el que firmara el Proyecto de Guerra a Muerte de Briceño, su epíclida revolucionaria y su profundo subjetivismo en la constitución de la realidad.

Para encuadrar el pensamiento y obra de Simón Bolívar, lo sitúa Sánchez-Barba en el neoclasicismo, caracterizándolo como revolucionario neoclásico-romántico, que se formó libremente y se expresó con absoluta libertad. En su extensa obra (más de 3.000 cartas y 200 discursos, arengas y proclamas) nos encontramos con la prosa subjetiva, viva y desbordada de un hombre de acción, aunque en ocasiones tendrá un profundo sentido ensayístico. La literatura de Bolívar es fundamentalmente política, y su idea básica es la de confederación para que la revolución se convierta en un sólido edificio de convivencia. En cuanto al estilo, su expresión carece de matices,

caracterizándose por su tono pleonástico y por las reiteraciones e hipérbolos.

A una penetrante y profunda introducción—en cuyas aportaciones básicas me he detenido—sigue una acertada selección de textos que servirá para un primer acercamiento a la obra de Bolívar, casi desconocida en España. Pero faltan las notas, y es ésta una carencia importante, pues si son acertadas, no son interferencia, sino ayuda impagable para la lectura del texto «en profundidad».

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

LOPE DE VEGA: *Servir a señor discreto*. Edición de Frida Weber de Kurlat. Clásicos Castalia. Madrid, 1975. 324 págs. Ø10,5 x 18Ø.

Frida Weber de Kurlat es una investigadora argentina de larga andadura profesional. De su *curriculum vitae* entresacamos algunos datos indispensables para conocer su formación. Discípula de Amado Alonso y Américo Castro y becada en Bryn Mawr College (Pennsylvania) para estudiar teatro prelopesco con Joseph Eugene Gillet, nos la encontramos, a partir de 1956, dando clases de Literatura Española y luego de Filología Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de

Buenos Aires, de cuyo Instituto de Filología y Literatura Hispánica «Doctor Amado Alonso», así como de su revista *Filología*, fue directora de 1968 a 1973. En la actualidad es vicepresidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas y miembro de la Comisión Directiva de ALFAL. Ha publicado *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, *La recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz*. Ha publicado asimismo en numerosas revistas especializadas y es miembro del Comité de Redacción de la *Revista Hispánica Moderna*. En la actualidad prepara una edición crítica de la obra de Diego Sánchez de Badajoz y un tomo de estudios sobre análisis interno de la comedia de Lope de Vega. Como podemos comprobar, no le faltan méritos para ser una experta sobre el tema.

En la presente edición nos muestra sus conocimientos lingüísticos, en las amplias y numerosas notas a pie de página, así como sus atisbos sociológicos, relacionados con algunas citas de eminentes conocedores—Dominguez Ortiz, Vicens Vives, Maravall—de la sociedad y el pensamiento de la época. Carece, sin embargo, de una visión histórica correcta, lo cual le impide situar la obra en su contexto. Si no conocemos los problemas socioeconómicos del momento, mal vamos a poder emplazar a los

personajes en una situación coyuntural. Y esto es imprescindible para acercarnos al teatro clásico. Lope de Vega en esta obra únicamente roza de perfil algunas cuestiones: el problema del oro, la jerarquización social basada en los títulos hereditarios en vez de en los propios méritos. Estamos en presencia de una comedia de transición un tanto ambigua. Lope de Vega lo mismo arremete contra un tirano o un comendador que elogia, en este caso, a un «señor» discreto—el duque de Palma del Río—, paternalista. La realidad resulta así falsificada por uno y otro extremo. Cualquier situación es anormal, atípica, si el bien y el mal no se dan juntos en una misma persona, capaz a la vez de heroicidades y bajezas.

Donde sí pisa terreno firme Weber de Kurlat es en el aspecto cultural, siempre que estudia la dimensión de la obra en cuanto producto literario. En la introducción hay que destacar con qué acierto demuestra que la presente comedia «se ha constituido siguiendo el patrón de la novela de Giovan Battista Giraldo Cintio *Novella 7.^a, Deca VI*, en la que la acción se mueve entre Venecia y Ferrara», así como las peculiaridades que ha introducido Lope para adaptarla a la mentalidad española.

AVELINO LUENGO VICENTE

FRANCISCO DE QUEVEDO: *La hora de todos y la fortuna con seso*. Edición, introducción y notas de Luisa López-Grigera. Clásicos Castalia. Madrid, 1975. 229 págs. Ø10,5 x 18Ø.

La abigarrada prosa de Quevedo surge de nuevo en una edición de última hora. El mundo mágico de los espejos del callejón del Gato, la esperpéntica deformación de la realidad pueden abrirse y reaparecer a cada momento, perfectamente accesibles y portadores de novedades. Aún más cuando la edición ofrece toda clase de garantías. El prólogo, que olvida los estereotipados moldes de conceptismo y fantasmagoría que pululan en torno a la obra de Quevedo, trata de unificar y dar una configuración final a las interpretaciones últimas, de apoyarse más en la literalidad y en la cita que en las grandes acepciones consumidas por una visión generalizadora. El léxico es, en definitiva (y aquí no cabe más que aceptar las constantes incidencias en el valor explosivo de la lengua quevedesca), la argamasa que va a conformar esta «fantasía moral». Todos los tópicos manejados, la presencia didáctica de la Fortuna restauradora del orden lícito, la inexorable llegada de la Hora, el desfile de figuras o grupos, los malévolos planes del Olimpo, son obligados deudores de la danza lingüística, caracterizadora singular y modelo de revelación temática en Quevedo.

Siguiendo la línea de *Los sueños*, *La hora de todos* descubre al hombre—multiforme, atrapado en sus taras—sorprendido por el destino. Jactancioso, cúmulo de apariencias (como es típico de este «mundo al revés» favorable a la sátira), el hombre recibe el golpe que le asesta Fortuna, la deidad que cumple prontamente los proyectos de un Júpiter socarrón y populachero. Penetran todos en el mismo crisol de caricatura: dioses y hombres. Si se considera que la divinidad constituye el enmarque y que los hombres componen el cuadro—se-



gún la interpretación apuntada por Luisa López-Grigera—la correspondencia entre los dos ámbitos queda bien excusada. El frágil edén mitológico de los aplausos renacentistas se deshace bajo los embates barrocos; la parodia transcribe sus palabras en un estilo ínfimo, donde caben germanismos, vulgarismos, frases hechas, refranes. No es, en consecuencia, ninguna novedad afirmar que el resultado sea un hermetismo y una lengua «contraculta» de sugestivas connotaciones.

Todo parece resolverse en el caos manierista, en un perspectivismo que distorsiona la realidad hasta alcanzar el grado culminante de la «anamorfosis», ese estado único donde la disolución y lo invertido se reordenan insólitamente. Estos son, quizá, los puntos más interesantes del prólogo: los elementos constructivos de *La hora de todos*, el principio de deformación y coexistencia de perspectivas dispares, la intención paródica, la fragmentación de la realidad, el doble plano de personajes, el trasfondo moral y didáctico perenne en toda la prosa del autor. Ya el mismo Quevedo decía que su sátira no produce la

risa tranquila y natural, sino la contorsionada y desesperada de las cosquillas: la apreciación es tan coherente que sobra cualquier glosa amplificadora. Como en casi toda la obra de Quevedo, la risa que sigue a la lectura de *La hora de todos* es una risa que escuece y conduce a la reflexión, aunque el artificio no sea tan directo como el de—por buscar una comparación cercana—Gracián. Lo hiperbólico se asienta en una visión desrealizada del mundo, que atenta contra la gran mentira imperante y llega al límite de conseguir un género nuevo, de una efectividad asombrosa. El resultado, sin embargo, no es el de la «medicina» pretendida por Quevedo. Más justo es el juicio de Gracián, que consideraba que las hojas de Quevedo «son como las del tabaco, de más vicio que provecho, más que para reír para aprovechar». Las causas y los efectos pueden discutirse hasta el infinito, pero la obra está ahí, valiosa siempre y constantemente apta para la interpretación. Como recuerda la autora de esta nueva edición, Quevedo fue una «personalidad controvertida desde sus mismos días, tanto en las letras como en la política y, también ya desde entonces, personaje folklórico en todo el mundo hispánico». Nada mejor que la lectura de *La hora de todos* para acceder a la complejidad del autor, pues «todo Quevedo está presente en esta "fantasía moral", incluso su conflictividad».

En este caso, Luisa López-Grigera transcribe cuidadosamente la edición de Zaragoza, de 1650, mencionando las variantes y auxiliando al lector con numerosas notas a pie de página, de gran utilidad para desentrañar las dificultades que surgen inevitablemente en la prosa de Quevedo. El prólogo reitera esta misma finalidad de comprensión e introducción en el texto y construye toda una interpretación a partir de las características más reveladoras contenidas en *La hora de todos*.

M.^a JOSE DE LA CAMARA

REVISIÓN DE LA NOVELA DE POSGUERRA

La novela española de la posguerra se ha convertido ya plenamente en tema académico; es decir, en algo que se estudia con seriedad y sobre lo que existe una bibliografía cada vez más amplia. Así lo afirmaba rotundamente, hace unos pocos meses, uno de los mejores conocedores del género, José María Martínez Cachero.

De entre los diversos libros dedicados al tema destaca, a mi entender, el de Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)* (ed. Prensa Española), que obtuvo el Premio Nacional de Crítica Literaria en 1971. Ahora aparece una segunda edición, corregida y notablemente ampliada. Cuantitativamente se ha pasado de 480 páginas a 650, es decir, que se han añadido 150. Esto ya justifica, me parece, el comentario de lo que, en buena medida, es un nuevo libro.

Sigue tratándose de un estudio selectivo. Por eso se ocupa sólo de algunos autores. (Un reparo, de pasada: ¿no merecería ser considerado Vicente Soto?) Al contrario de la moda actual, presta algo más de atención a las actitudes y los temas, a la visión del mundo, que a las puras técnicas.

¿Cuáles son los apartados que han sufrido más notable incremento? Si no me equivoco, los siguientes: se ha introducido una nueva ordenación, más amplia, de la guerra como objeto de novelas. Se estudian ahora con la necesaria detención algunas obras importantes aparecidas en los últimos años: *San Camilo 1936*, *Oficio de Tinieblas 5*, *Parábola del naufrago*, *El príncipe destronado*, *Don Juan*, *Off-side*, *La saga/fuga de J. B.* (con gran aumento del espacio dedicado a Torrente Ballester), *El conde don Julián*, *Florido mayo*, *Secrétum*, *Retahílas*, etcétera. Aparece como novedad un estudio dedicado a Ramón Solís y apartados sobre la llamada «novela metafísica» (a la que Sobejano propina un buen palo) y los exiliados. La información sobre las últimas tendencias de nuestra narrativa es verdaderamente impresionante. Podríamos decir, a título de ejemplo, que llega hasta el que puede ser un gran nove-

lista futuro, Julián Ríos, por su fragmento publicado en revista de *Larva*.

En el conjunto del libro, la novedad más importante es que se amplía mucho el espacio dedicado a Martín-Santos y Juan Benet, que ahora forman (Sobejano lo había anticipado ya en conferencias, como yo mismo pude escucharle) un grupo especial, la que él denomina «novela estructural», continuadora de la «social» y de la «existencial». Al final de este capítulo, el estudio de las características generales de la novela más vanguardista posee una claridad y penetración totalmente fuera de lo común.

Gonzalo Sobejano es un gran erudito. (En una polémica absurda, alguien quiso aplicarle este calificativo como despectivo.) Lo que no suele ser frecuente es que su erudición abarque lo mismo temas de muy diversas épocas: recuérdense los magistrales libros sobre el epíteto o Nietzsche en España. Al penetrar en un terreno tan resbaladizo como es el de la novela española actual, conserva íntegramente la amplitud de información y el rigor en el modo de trabajar. (La bibliografía final bastaría para demostrarlo.) Pero, además, aquí muestra con toda claridad su capacidad de crítico que se atreve a describir y enjuiciar estéticamente el valor de obras muy recientes, con el riesgo que esto comporta. Su juicio es siempre ponderado, comprensivo, inteligente. Si en la primera edición era notable su defensa de la literatura social contra las voces prematuramente condenatorias, ahora es de apreciar la amplitud de criterio con que se enfrenta a la nueva moda «estructural» y estima sus valores positivos, sin caer en papanatismos deslumbrados por la última novedad.

En mi opinión, en resumen, este es el mejor libro crítico sobre nuestra novela, que debe ser completado por el de Martínez Cachero (*La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*) para los aspectos históricos de su evolución.

ANDRES AMOROS

Para Delgado no debe de haber nada original en Cernuda; al menos, no demuestra que lo haya, puesto que no aborda la comprensión de su estilística ni de sus temas, como no sea a través de los poetas que, según él, le influyen. Tampoco llegamos a saber lo que opina Delgado mismo de Cernuda, ya que en las páginas de este volumen prefiere acumular citas de otros ensayistas en torno al autor de *La realidad y el deseo*.

Hemos de lamentar, además, errores e ingenuidades. Entre los primeros, por ejemplo, se afirma (página 52) que Cernuda escribió el libro *Tres narraciones en México*, entre los años 1956 y 1960, cuando es así que tal libro se había editado ya en 1948, y las narraciones que lo componen datan de fechas aún más antiguas. Fuera de las estrictas referencias a Cernuda se aprecian otros errores, como decir que el primer libro de Gerardo Diego es *Imagen o que Marinero en tierra* lo editó Alberti en 1924 (página 57). Es dudoso incluir a la «*Revista de Occidente*» entre «las revistas dedicadas a la nueva poesía» (página 58).

Entre las ingenuidades, la mayor es achacar el erotismo de Cernuda a esa contemplación de una prostituta airada que ocurrió en su niñez, según se cuenta en *Ocnos: los endocrinólogos y los psicólogos* llevan años estudiando las razones de la homosexualidad y he aquí que Agustín Delgado encuentra una razón tan sencilla (página 19). Por cierto que en las páginas dedicadas a referir la biografía del poeta se pasa por encima algo tan fundamental para la comprensión de sus versos como esa característica de su erotismo; nada se comenta aquí sobre las historiaditas eses cernudianas de la preguerra, inicial del nombre de Serafín, que curiosamente tendrían su conclusión en México con la inicial de Salvador en los *Poemas para un cuerpo*. Claro que Delgado llama a esa página «Biografía de urgencia». ¿Y por qué de urgencia, si el poeta falleció en 1963? Después de tantos años sobra la urgencia. Tan urgente es que cuando en la página 29 da cuenta de la aparición de su primer libro, ni siquiera se detiene a decir que se tituló *Perfil del aire*. Las prisas, está claro, no son buenas nunca.

ARTURO DEL VILLAR

AGUSTÍN DELGADO: *La poética de Luis Cernuda*. Col. «Alfar». Editora Nacional. Madrid, 1975. 274 págs. Ø11x18Ø.

Probablemente podemos considerar ya al sevillano Luis Cernuda como un poeta clásico, toda vez que su obra ha pasado por las fases de admiración, olvido, desprecio y afianzamiento. En efecto: la primera salida de la realidad y el deseo, hará cuarenta años el próximo 1 de abril, fue saludada por sus compañeros de generación como un acontecimiento histórico, y Juan Ramón Jiménez la calificó de «gracioso presente a la vida». Después, las vicisitudes políticas llevaron al olvido en su patria a Cernuda, y hasta un conocido crítico, cuya miopía poética es notoria, escribió en 1956 que no «participamos en esa poesía, no nos importa» (al lado decía parecidas insensateces sobre Juan Ramón, galardonado ese mismo año con el premio Nobel). Hoy, en cambio, todos los poetas jóvenes con algún valor consideran a Luis Cernuda su maestro más cercano.

Los hispanistas, con más criterio estético que los españoles, ha-

bían atendido a su obra; tesis inéditas y libros editados lo proclaman así. Como de costumbre, claro. Ahora el clamor es unánime en España a favor de la realidad y el deseo, y las obras completas del autor, verso y prosa, se han publicado recientemente, con gran venta a pesar de su precio. Tenemos, pues, a Cernuda más allá de las fases que suelen considerarse como necesarias para justipreciar una obra; así ha ocurrido con la de Góngora, con más lentitud secular porque la velocidad es típica de nuestro siglo.

Los jóvenes universitarios españoles dedican sus tesis doctorales a Cernuda; por ejemplo, el poeta leonés Agustín Delgado, uno de los rectores de la revista *Claraboya*, que acaba de editar *La poética de Luis Cernuda*. La verdad es que tal título no responde al contenido del volumen, puesto que en sus páginas no se analiza cuál sea la poética de Cernuda, y terminada la lectura de sus páginas continuamos sin saber sobre ella más que nuestro conocimiento personal anterior. El propósito de Delgado parece haber sido únicamente estudiar

las influencias ejercidas en Cernuda por otros poetas anteriores o coetáneos suyos: Garcilaso, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Guillén, Mallarmé, Reverdy, Salinas, Lorca, Hölderlin, los metafísicos ingleses, los superrealistas franceses...

Sinceramente, no creemos que éste sea el método más eficaz para entender la poética de nadie. Si tantas influencias pesaran con fuerza en la poesía de Cernuda, poco nos interesarían sus versos; si no es así, ¿a qué viene esa delectación en perseguir parecidos, muchas veces mínimos, como puede ser una construcción sintáctica semejante? Nadie, por supuesto, ni tampoco Agustín Delgado, se halla libre de influencias. Cualquier poeta culto (y Cernuda es uno de los poetas profesores, expresión que no debe ser entendida peyorativamente, sino todo lo contrario), cualquier poeta que lea recibe influencias de todas las obras escritas durante los últimos veintiocho siglos de poesía europea. Rastrear huellas de giros idiomáticos, ideas incluso, es irse por las ramas y, desde luego, no estudiar a un autor.

LUIS MARIÑAS: *Literatura filipina en castellano*. Editora Nacional, Madrid, 1974. 88 páginas. Ø15 x 21 Ø.

El idioma castellano, al contrario del catolicismo, no consiguió arraigar en Filipinas sino para una minoría, primero dirigente o intelectual y luego exótica. Debido a esto, la literatura en lengua española no gozó nunca de un auditorio mayoritario y sus obras se fueron perdiendo por ser, por una parte, muestras de una literatura funcional, de época, y también por su no muy excluyente calidad. Tenemos así un cuadro un tanto vago y desconocido de autores faltos de notoriedad. Pero basta una invocación a los valores lugareños, históricos o curiosos para interesarse por esta producción literaria, difícil o imposible ya de encontrar y cuyo resumen nos ofrece Luis Mariñas en un libro estrictamente informativo y manual, sin más ambiciones que hacer una somera presentación de los autores filipinos que, con más o menos

fortuna, hicieron literatura en nuestro idioma.

En las «características generales» con que se inicia el libro, el autor nos habla de uno de los puntos claves para entender un hecho decisivo en la literatura filipina: la dispersión lingüística. Cada literatura se ve obligada a dirigirse a una parte del auditorio, minoritario en el caso del español. «Según el censo de 1960, de los 27.087.685 habitantes..., el español era la lengua materna de tan sólo 9.592 personas, aunque era hablado también por otros 558.634, el 2,1 por 100 de la población del país.» La fragmentación lingüística tiene otra consecuencia importante: lo autóctono alcanza una gran complejidad, ya que todas las influencias tenderán a sentirse como autóctonas, y el filipino se sentirá arraigado a ellas por el hábito contraído con la diversidad de las lenguas.

La literatura filipina en castellano surge a principios del siglo XIX, época del florecimiento español en Filipinas. Hoy, esta literatura sólo se conoce a través de las traducciones al inglés. Se desarrolló fundamentalmente por medio de las publicaciones de la prensa en castellano, en ocasiones como un arma nacionalista y siempre con la misma perseverancia en temas e intenciones.

Son los religiosos los primeros que transmiten por escrito autos sacramentales, comedias de capa y espada, romances épicos... En la etapa formativa (1800-1873) surgen ya poetas originales, cuyo mérito es más circunstancial que literario. Entre 1873 y 1903 tiene

lugar la eclosión de la literatura nacionalista. Es entonces cuando se rompe el aislamiento de Filipinas y una ola reformista lo invade todo, con sabor apasionadamente europeo. La urdimbre social que sostiene las nuevas corrientes literarias es quizá lo más interesante del libro de Mariñas, más, desde luego, que la casi telegráfica información literaria, y también lo que mejor explica el rumbo de arma de combate que toma la literatura del momento. Nombres como Pedro Paterno, Isabela de los Reyes, López Jaena o Rizal dicen bien poco en comparación con la importancia política que tuvieron en esta época nacionalista, allanadora de los caminos próximos de la independencia.

La Edad de Oro de la literatura filipina en lengua castellana se produce entre 1903 y 1942, y coincide con la desaparición del poder político español. Tres temas aparecen continuamente en estos años: Dios, Patria y España. O sea, temas perfectos para hacer una literatura del olvido. Abunda la poesía religiosa, la exaltación de héroes nacionales de la independencia, la ensoñación de tiempos pasados y legendarios... Predomina el ensayo sobre la novela y el teatro, pero, sobre todo, los dos géneros preferidos serán el «cuento» o «poema en prosa» y, naturalmente, la poesía. Las influencias modernistas dominan sobre el realismo, y es aquí donde se puede encontrar una labor literaria ajena a la especulación política. Cuatro grandes poetas sobresalen con mucho sobre los demás: Guerre-

ro, Apóstol, Bernabé y Balmori. Además de éstos, Mariñas hace una selección y un breve análisis de los que destacan entre un gran número de poetas menores. La valoración, en definitiva, cede el paso a la presentación de la obra y, sobre todo, al desarrollo de los acontecimientos sociales que van marcando la tarea literaria de estos años.

Termina el libro con un breve estudio sobre la situación actual de la literatura filipina en lengua castellana. «Las letras castellanas, hoy, en la lejana y fraterna Filipinas, están en crisis, tal vez irreversible.» Si no existe una antología de esta literatura, acaso no sería mucho decir que la estamos esperando.

LUIS LANDERO DURAN

ORLANDO SALAZAR: *Máximo Fernández*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica, 1975. 342 págs. 10 fotografías. Ø10,5x18Ø.

Este libro (resumen de la tesis de grado que sirvió de licenciatura a Orlando Salazar) está destinado a poner al alcance del gran público costarricense la discutida figura de Máximo Fernández, y más que una biografía es una exposición aséptica y escrupulosa, casi petrificada, de su trayectoria política. Por ello, el lector no costarricense encontrará un serio obstáculo a la lectura: el excesivo localismo que se sigue de la falta de una dimensión humana que despierte el interés más allá del ámbito nacional o erudito. Sin embargo, no era esta

la intención del autor, y su labor ha estado dirigida a desentrañar una época y un personaje desde el «aleph» de una biblioteca, guiado por el método riguroso de reconstruir un mosaico cuyas piezas ya existían, pero que era preciso reunir.

Esta prolijidad de datos ahoga a cada momento todo el prurito artístico que una obra, por el simple cientificismo, no debería desechar. Quizá este libro nos lleve a pensar que toda tesis de grado es una ceremonia cultural donde la naturaleza creativa es frenada a cada momento por exigencias de la desconfianza científica hacia todo hallazgo que no provenga de una investigación exhaustiva y empírica. No es, pues, extraño que el libro dé por sobrentendido que el lector ya conoce a Máximo Fernández y asuma para sí una labor de ampliación y corrección. Si no se da este caso, quedará en el lector una franja de sombras que entorpecerá frecuentemente la lectura.

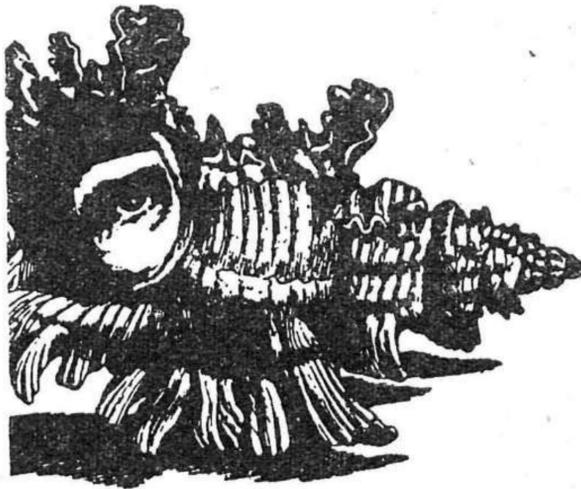
Los primeros capítulos están dedicados a recoger una apretada biografía de las distintas claves biográficas del autor: su educación, el abogado, el padre de familia, el bibliófilo, el finquero... En ellos el volumen de información es considerable y escasean esos datos significativos —aparentemente secundarios— que son los que mejor revelan la urdimbre humana del hombre biografiado. Los capítulos restantes quedan destinados a dar cuenta de la labor política directa y adyacente de Máximo Fernández y su época. La figura del líder encumbrado desde las clases bajas, carismático, contradictorio y

LEOPOLDO DE LUIS: *Poesía aprendida*. Editorial Bello, 1975. 251 págs. Ø12x16Ø.

Ocurre con frecuencia que en la obra crítica de un poeta leemos al poeta y no al crítico. Un poeta que habla de poetas, decimos, y nos disponemos a leer lo que siempre tiene algo de delicada biografía y secretas confesiones ocultas bajo la crítica de la opinión y del pretexto.

Aquí, fuera de algunas líneas personales o melancólicas, Leopoldo de Luis se esfuma desde la primera página y nos lega un recorrido poético a través de tres generaciones problemáticas, nacidas del desastre: la del 98, la del 27, la del 36. En él no hay intención selectiva, sino reunión de trabajos dispersos que no llegan a componer un estudio completo, ni un análisis de la época, ni una fuente de directrices y síntesis de corsetería. No hay tampoco rigor —cosa que el crítico no se puede permitir pero sí el poeta, cuyo criterio es siempre lujoso y puede ser enriquecido por la irresponsabilidad o la vivencia arbitraria—, innecesario en un libro que no aspira a ser demostrativo sino a construirse con elementos de aquí y de allá: interpretaciones de poemas de intención discutida, análisis de algunos temas dominantes en cada poeta, lúcidas glosas, incursiones parciales en los enigmáticos feudos de los adjetivos, en los abismos submarinos de un oxímoron...

Dentro de esta miscelánea, es uniforme la interpretación subjetiva, pero llena de elementos lógicos, demasiado lógicos a veces, como cuando se acerca a algunos poemas de Machado o de Dámaso, cuyos sentidos son muchos y válidos y la teoría es sólo arena, coherente y movediza, como todas las artes poéticas. Los estudios dedicados a cada autor son bastante desigua-



les: algunos concienzudos y largos; otros, excesivamente breves.

El apartado dedicado a la generación del 98 agrupa a dos poetas generacionalmente puros (Unamuno y Machado), otro de identidad más ambigua (Juan Ramón), y un cuarto que, hasta ahora, gozaba de bastante independencia: León Felipe. La explicación al noventiochismo de León Felipe es de una lógica abrumadora y, por ello, discutible. La poesía apasionada y problemática por España, cantada a través del símbolo del Quijote, no es, a mi parecer, razón suficiente para ubicar a León Felipe dentro del 98, ya que responde a motivaciones bien distintas, en origen e intención, a las de Machado y Unamuno. Pero el utilitarismo y el grado de entelequia adquiridos por esta generación permiten alargarla o acortarla sin alterar su ya imprecisa naturaleza.

De la generación del 27 los trabajos más interesantes y emotivos son acaso los dedicados a Dámaso, Alexandre y Altola-guirre, sin olvidar los referidos a Jorge Guillén, Gerardo Diego, Emilio Prados y Max Aub. Faltan, como se ve, sus tres mejores hombres: Alberti, Lorca y Cernuda,

cosa que ya previene Leopoldo de Luis en una nota previa, y que —aun cuando el libro no pretenda ser exhaustivo— deja un vacío irrellenable en la generación.

En cuanto a la generación del 36, reúne a trece poetas, de tal disparidad en ocasiones que lo único que parece unirlos es la edad o los acontecimientos que los rodean. «Una generación truncada», dice Leopoldo de Luis. El término «generación» no deja de ser siempre enigmático cuando salta de su ámbito social y anega el campo literario. Una alegoría explica en este caso lo que pudiera parecer arbitrario: unos viajeros de autobús —la generación del 36 en pleno—, una parada —la guerra civil—, y una reanudación del viaje —la dispersión ideológica—. «En una generación coinciden las formas de vida, dice Ortega. En la del 36 puede que coincidieran las formas de vida, pero no coincidieron las formas de muerte.» A esta cita habría que añadir otra, imprescindible: «... conveniencias de distribución y de espacio me han llevado a reunir en este capítulo trabajos en torno a nombres... que sólo cronológicamente los puedo considerar en la que empieza por llamar dudosa generación del 36, cuyas ideas centrales, si en todas las generaciones presentan una parte moviediza, son en ésta disímiles, y hasta contradictorias, entre unos y otros de los poetas que cronológicamente abarca.»

La floresta recoge, así, a Miguel Hernández, Carmen Conde, Leopoldo Panero, Díaz-Plaja, Bartolomé Mostaza, Cremer, Cela, Celaya, Garcíasol..., a todos los cuales les dedica Leopoldo de Luis estudios siempre inteligentes, aunque benignos y circunstanciales en algún caso.

A este tomo se unirá un segundo que recogerá a poetas más próximos (en el tiempo) a nosotros.

LLD

GUILLERMO DIAZ-PLAJA: *Al pie de la poesía*. Páginas críticas 1971-1973. Editora Nacional. Madrid, 1974. Ø11×18Ø. 232 páginas.

La poesía en lengua española de hoy, en un constante aumento de publicaciones, conlleva inevitablemente la aparición de estudios críticos, parciales o de conjunto, que desmenuzan y enjuician su valor. El libro de Díaz-Plaja no pretende una visión sintética, pero tampoco se limita al análisis monográfico de un autor único. Sin establecer comparaciones expresas se estudian hasta cincuenta colecciones poéticas aparecidas en los últimos años. El criterio seleccionador no exige rigurosidad: se trata solamente del baremo de lo poético, difícilmente graduable, pero siempre suficientemente amplio. De ahí que el índice de autores no se atenga al peligroso criterio de lo «clásico» o lo aprobado por mayoría absoluta. En un mismo plano conviven poetas consagrados y noveles. Junto a las obras de carácter antológico —ediciones que cubren varios años o todo un quehacer poético: Gloria Fuertes, Antonio Oliver, Leopoldo Panero, Juan Alcaide, Claudio Rodríguez—, se sitúan los premios «Adonais» —Angel García López, Pureza Canelo, Antonio Fernández Spencer, Mariano Roldán...— y una extensa lista de publicaciones poéticas recientes. Díaz-Plaja los nivela, y el resultado es un libro donde el aplauso no se dirige pertinazmente a la obra alabada y galardonada de antemano. El propio Díaz-Plaja nos da la clave secreta de esta valoración monocorde: «¿se ha observado en que hoy no hay poetas "malos"? Los ridículos "ripios" que cazaba al vuelo el crítico "Antonio de Valbuena", hoy son, en general, inencontrables. La ausencia de genialidad es otro aspecto: pero éste es otro cantar». El «otro cantar» hubiera podido llevar a todo un estudio de calidades y de dolorosos y temibles rechazos. Al no ser ésta la finalidad buscada por Díaz-Plaja, los cincuenta poetas desfilan ante sus ojos y se someten a un juicio rápido, intuitivo y, en cierto modo, excluyente en su mismo aspecto de enunciación tajante.



A la poesía se le responde con una crítica que podría llamarse también poética (en cuanto a su prurito expresivo y de metáforas), donde los matices se disuelven en un tono a medio camino de lo simbólico y lo apologetico. La brevedad no permite una profundización mayor, que se resume obligatoriamente en unas caracterizaciones de base: un Alberti oscilante «entre el juego trascendente y la guasa malagueña», la «honda, cálida voz estremecida» de Pureza Canelo, el «personal desafío a la realidad circundante» de Gloria Fuertes, la «voz simple y caliente que testimonia un corazón» en Leopoldo Panero, la «acuidad como de buceador en el fondo esmerilado del recuerdo» de José García Nieto. Expresiones sintéticas, en el dudoso equilibrio entre lo vagaroso y la máxima, pero que quizá resulten reveladoras en un primer acceso al poeta.

Surgiendo en una época en que el afán de científicismo preside la mayor parte de la crítica literaria (con logros de diversa calidad), el libro de Díaz-Plaja exhibe un tono personal e intuitivo, al margen de preconcebidos criterios de cantidad y cuadros

venerado por el atolondramiento popular, queda en la penumbra del sobrentendido o ahogado por el rigor científico de una pretendida, seca y loable objetividad. Y acaso sea precisamente esa naturaleza carismática del caudillo la que explique algunos hechos que escapan a los frugales métodos históricos. Esto, que no lo ignora Orlando Salazar, juega un papel de importancia quizá menor a la real. Con claridad tajante afirma: «En un primer momento, el caudillo republicano se identificó con los intereses populares; en una segunda fase empezó a identificarse con la oligarquía y, finalmente, se identificó plenamente con los intereses de los poderosos hombres del dinero» (páginas 149-150). Y esta síntesis de la conducta política de Máximo Fernández presenta unos cambios cuya explicación no está en los meros acaeceres de una época, sino en el acaecer humano de todas las épocas. Así, la circunscripción al tiempo histórico es un límite para el personaje, para cierta atemporalidad psicológica que podría suponer una profundización más decisiva, pero también es preciso no olvidar que la obra de Salazar es, ante todo, de información política y que los métodos de acceso usados son los propios de una obra que se define como tal. Creemos que la obra tiene el mérito de la detallada documentación, del estudio concienzudo y oscuro y de la puesta al día de ciertos aspectos ignorados o falseados acerca de Máximo Fernández. La fidelidad a la época, por otra parte, es un logro que sacrifica la brillantez al historicismo. Faltan, sin embargo, una mayor ambición histórica y un análisis de los hechos desde perspectivas más hondas y complejas. El personaje (como todo personaje) se lo merece, y la intención inicial de acceder al gran público, también.

Falta también la consecución de un clima de época, lo cual se ve compensado, una vez más, por una mayor información. Cabría decir que ese moderno adagio de

que a mayor cantidad de información no se da, necesariamente, un nivel más alto de comunicación, es válido para entender no sólo el libro de Salazar, sino también otras muchas obras que eligen el camino de la investigación que crece sin un gran auxilio de la creación intelectual. No por ello queremos quitar méritos a Orlando Salazar, a su tarea recopiladora, que tanto ayudará a los curiosos de Máximo Fernández.

LD

JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA: *España, Flandes y el mar del Norte (1618-1639)*. Planeta. Barcelona, 1975. 556 págs. Ø15,2×20,9Ø.

Con el título arriba señalado, acompañado de un subepígrafe explicativo —«La última ofensiva europea de los Austrias madrileños»—, nos ofrece el profesor José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano este sobrecogedor y sugerente ensayo-estudio histórico, que viene a decantar por la reflexión del primer trabajo por la necesaria reducción de su pristina extensión y como fina depuración de una extensa y soberbia tesis doctoral, dilatados años de buen quehacer investigador y de laudable y enfervorizado culto juvenil a Clío, un tratamiento original del tema indicado, clave de la explicación más exigente de la definitiva crisis hegemónica de España en la primera mitad del crítico siglo XVII, cuando, como se ha dicho sagazmente, por una ironía del destino, acometía un último y desesperado esfuerzo para mantener su rango imperial predominante, en unos momentos en los que sus coyunturas económicas y demográficas le aconsejaban actitudes prudentes. Parece indudable, con la perspectiva y persuasión que nos dan los mapas del dominio europeo español de aquellas fechas, que la seguridad de su mantenimiento dependía en no escasa proporción de la grandezza de su flota, que le consintiera

mantener libres las rutas saladas a través de las cuales podía tener un contacto vivo y dinámico con las alejadas y diversas porciones que integraban su Imperio, pues, no obstante sus resonantes victorias continentales, el Estado español se había visto obligado a atenuar el poderío de sus fuerzas marítimas y ello le había conducido a metas poco halagüeñas, pues mientras lograba costosisimas victorias en tierra, los holandeses se adueñaban de las medulares vías oceánicas, y muy singularmente en el mar del Norte —el «mare nostrum» de los siglos XVII y XVIII, como acertadamente lo llama el profesor Solano Costa en la «Presentación»—, teatro de rivalidades mercantiles y castrenses, como núcleo de una encrucijada privilegiada, tanto desde el punto de vista estratégico, cuanto cual escenario de la creciente demanda de Occidente en cereales, pescado y materias primas. Todo ello, incrementado por el empuje y dinamismo de las Provincias Unidas, asentado en la floreciente existencia que llevaban en ellos los núcleos urbanos desde los que la burguesía flamenca, gracias a la potencia de su capitalismo, arruinaba la economía estatal de la Península ibérica y socavaba los cimientos de su poderío militar.

En cuatro partes, desmenuzadas en veinticuatro capítulos, fragmentados en una nutrida legión de apartados —adecuadamente referidos en todo caso a la correspondiente paginación de este macizo libro, de más de 500—, forman la urdimbre de este sugestivo trabajo, cosecha granada de tareas precedentes, en la que no se ha pretendido hacer «meteorología» o «fotografía» históricas, sino atalayar horizontes y sembrar brillantemente de caminos e hipótesis la posible explicación «total» de la primera parte de la postura hispana en esta centuria decimoséptima, todavía tan desconocida o tan martirizada de tópicos y de «novele-

rias» y que precisa, como en este prometedor y seductor estudio, de afirmaciones «nuevas», extraídas de penetrante consulta documental, esencialmente sobre documentación de depósitos españoles, sin descuidar por ello la extensa apelación libresca, nacional y foránea, para mejor entender los distintos matices de la alucinante pugna entre la «Europa vertical» de los Austrias y la «horizontal» de los países nórdicos protestantes, reforzada por la obsesión anti-Habsburgo del francés Richelieu, cual felizmente concluyera el profesor Jover Zamora en su cardinal trabajo sobre la polémica publicista que saturó de propaganda las plumas y platinas europeas que envolvieron el trágico acontecimiento de la Guerra de los Treinta Años, asimismo genialmente radiografiada por esa excelente ayuda a superar anacronismos y complejos españoles al enfrentarse con la «derrota, agotamiento y decadencia» del siglo XVII, del profesor Palacio Atard.

Y no se olvide que este «Canto del cisne» de los Habsburgo madrileños en potencias hegemónicas imperiales es coetáneo del avance europeo y mundial de Don Quijote en este retablo deslumbrador de Cervantes y de Lope, de Velázquez y de Calderón, de Gregorio Fernández y de Tirso de Molina, de Ribera y de Zurbarán, de Quevedo y del Montañés, y de tantos otros aquí en la piel de toro, en tanto que los Rubéns, Hals o Rembrandt nos dan con mano maestra datos y conceptos imposibles de superar en las más rigurosas y completas investigaciones históricas.

Si todo ello hace especialmente atractiva la lectura de este libro que aquí comentamos —tan rico como expresivo en sus mapas y gráficos, cual empeñoso en rescatar Dulcineas históricas, verdades y juicios ajustados a la realidad de los hechos, de tanta maraña de tópicos, pasiones o asertos «consagrados», o encelados, o enturbiados— en sus cua-

sinópticos, y se muestra como una regresión a unas fórmulas casi olvidadas y a un tipo de crítica que corre el riesgo de ampararse más en las sugerencias de la palabra empleada que en el apoyo de la idea.

Prevalece el efecto mismo de la poesía. No se trata tanto de indagar las causas motoras que gestaron el poema, como de calibrar el impacto individual, de sugerir las resonancias. Aunque resulte casi obsesiva la pregunta sobre la situación del poeta respecto a la poesía (pregunta obligada en el cuestionario de Díaz-Plaja), el «desde dónde» no es sino una plataforma para sumergirse en las características específicas de cada autor. Se constituye así un esquema repetido con una cierta regularidad. El «desde dónde» se convierte en la presentación obligada del poeta, en el núcleo que descifrará la obra. Varios epígrafes de título lapidario forman el resto, glosa y síntesis del libro analizado, acompañado siempre de la cita textual, incluso de la transcripción de poemas completos. Una última invocación a los aspectos puramente formales (que Díaz-Plaja interpreta indefectiblemente como una exigencia del entramado ideológico que subyace en los poemas) cierra felizmente cada uno de los trabajos críticos. Esta línea puede sufrir variaciones de distinto calibre, pero se respeta sin excesivas transgresiones.

Al pie de la poesía no es un libro que estudie las constantes, que ordene un material previamente indagado y analizado: es un estudio de autores, que sólo por una inducción extraliteral puede abocar en unas leyes reguladoras, en unas características de unificación. Como recopilación de críticas dispersas carece del «tic» de la idea progresiva, de la teoría cerrada, y obedece a impulsos de instantánea interpretación estilística. De cualquier forma, estamos seguros de que en próximos libros, y en su elegante prosa donde pacen los pavos reales, Díaz-Plaja seguirá ofreciéndonos nuevas claves para entender la poesía.

MJC

tro partes, de sus apéndices documentales, de sus cuadros cronológicos o de sus (modestamente calificadas) «indicaciones» bibliográficas—que con su análisis de «fuentes» del capítulo primero recomendamos muy vivamente a cualquier estudioso u operario de la Historia—en muy correcta prosa, con sus agudos y penetrantes comentarios, con su vigor interpretativo y claridad conceptual, no podemos de lamentar, aunque nos la expliquemos, la extensión maciza de su contenido y de sus elucidaciones, que reclaman, a nuestro juicio, un nuevo esfuerzo simplificador y menos erudito y podado de valiosas justificaciones para presentar sobre el mismo argumento un libro más simple y depurado que brinde al gran público interesado por temas históricos y, sobre todo, por la época en la que tan alto voló el águila austracista hispana, según apreciación de Eugenio Montes—en la «era hispánica» de Trevor—, las esencias y calidades de esta magistral obra del universitario malagueño y joven docente y óptimo investigador, José Alcalá-Zamora.

En resumen, sobre una recia estructura metodológica, con una finalidad historicista, clara y definida, estimamos que esta excelente monografía puede destacarse entre las mejores aportaciones de su género producidas en 1975. La obra resalta a su autor en un puesto destacado en-

tre los historiadores de las nuevas generaciones, pues su modo de «tratar» el tema abordado, que, huyendo de cualquier parcialidad de especialista unívoco, lo revela como un óptimo captador de todos los aspectos—políticos, militares, diplomáticos, humanos...—, que reviste el trascendental problema de la misión del mar del Norte en el siglo XVII, escenario privilegiado para entender el futuro del mundo desde tales calendas. José Alcalá-Zamora lo examina y ve con plena claridad, desde su atalaya de un riguroso trabajo documental y libresco y con emoción y garbo de escritor y de historiador, cuyo buen hacer trasciende emotivamente al propio lector. El minucioso examen de aquel «Trafalgar» de las Dunas—que precedió, incluso, con rigor cronológico, al desastre naval que tuvo lugar ciento sesenta y seis años más tarde—muestra el hundimiento de las pretensiones hegemónicas de Felipe IV en aquel «nuestro Rocroi marítimo».

Este magistral estudio abre anchas perspectivas metodológicas y conceptuales, aclara hechos, complementa visiones, deshace tópicos y brinda caminos de trabajo a las juventudes apasionadas por la Historia, como botón de muestra de lo que es posible alcanzar con el trabajo, la voluntad de acierto y el amor a la obra acometida.

NAVARRO LATORRE

otros libros recibidos

CLEMENTE SÁENZ RIDRUEJO, JOSÉ VÉLEZ GONZÁLEZ: *Contribución al estudio de la minería primitiva del oro en el noroeste de España*. Ediciones Atlas, Madrid, 1974. 190 páginas Ø18x25,4Ø. Con croquis e ilustraciones.

Históricamente hablando es indudable que la industria extractiva ocupó en la época romana—en las anteriores de nuestro pasado—un primer lugar en orden a las actividades económicas. Tanto por su alto rendimiento como por sus cortos plazos de obtención, las minas constituían el primero de los intereses económicos romanos en España y la razón de su permanencia en ella.

Con acierto, afirman los autores de esta completa y bien trabajada monografía que, «según todos los indicios, la conquista de Augusto tiene un marcado carácter de guerra económica», pues «se trata de someter a los astures porque tienen el oro que es el metal estratégico de Roma». De la lectura de los textos primitivos—Estrabón, Plinio, Diodoro..., tan certeramente citados en el libro que comentamos, ya en su «Información previa», ya en la excelente «Bibliografía» comentada, que constituye la parte quinta del contexto—se deduce que la riqueza minera de España era lugar común en la literatura romana, y que la misma se consideraba como inagotable, y hasta se insinuaba la posibilidad de encontrar nuevos cotos y filones. Y si parece cierto, dentro del panorama hispánico de

aquella era, que el beneficio del oro se concentraba en la Turdetania y en las cuencas de algunos ríos, existe un conocimiento más vago e impreciso sobre los yacimientos situados al norte del Duero, los cuales, tal vez por motivos militares, no fueron objeto en los primeros tiempos de una explotación sistemática.

Por ello mismo, creemos tiene positivo valor—tanto en medios históricos como mineros—esta cuidada exposición sobre la minería áurea en nuestro noroeste, que con tanto mimo como erudición nos presentan aquí Clemente Sáenz Ridruejo y José Vélez González. Texto completísimo, con las cinco partes ya aludidas y una sexta de anexos, profusamente ilustrado, con limpias láminas y fotografías aéreas, escogidas figuras dentro de su conjunto, y 40 expresivas fotografías terminales, así como un exhaustivo índice geográfico final... todo lo cual constituye, a nuestro parecer, un esmerado ejemplo de cómo debe fraguarse un estudio que sin duda marcará un hito—además está pulcramente editado—en investigaciones de este tipo, pues si monográfico en su intención, trasciende por el cuidado de su confección en suscitar el interés de toda clase de lectores, aunque sean ajenos a la especialización del mismo.

No sabríamos si ponderar más la descripción de la explotación de las Moraceras o nos inclináramos por la de las Fucarinas, pero sin duda nuestra preferencia se vence hacia las estupendas es-

tampas—literarias y gráficas—de la zona de las Médulas, que todavía ofrece hoy al viajero que visite las comarcas leonesas lindantes con la provincia de Orense, un ejemplo sobrecogedor de ruinas en las que puede percibirse el lejano latido de aquellas estremecedoras líneas de Diodoro: «Los mineros extraen fortunas increíbles para sus amos, mientras que ellos mismos agonizan trabajando día y noche, muriendo a menudo a causa de tantas penalidades. Para ellos no existe descanso o tregua de trabajo, al contrario, pierden su vida quedando forzados a soportar la inhumana fatiga bajo los golpes de los capataces. Y aun aquellos que sobreviven, gracias a la fuerza de su cuerpo y a la energía de su espíritu, no alcanzan sino una miseria eterna. Para ellos—concluye—sería mejor la muerte que una vida tan penosa.»

NL

MARIO ANGEL MARRODÁN: *Bacanal de un loco (archivo íntimo)*. Colección Rocamor, Palencia, 1975, 74 págs. Ø15x21,5Ø.

Por una vez, el editorial hace justicia: la poesía de Marrodán es difícil, compleja, atormentada por una seria inquietud que late en toda su creación y que, a pesar de su lenta clarificación, exige un serio esfuerzo.

Empieza *Bacanal de un loco*: «a ti, joven desposeído, que en el póster de tu alma notas y anotas las chorradas de un diario». Tiene toda la razón,

¿qué mayor demencia hay? escribir día a día los sentimientos, las razones y las intuiciones, mezcladas y desordenadas, como la vida misma, presentando los sufrimientos y las alegrías, las pasiones y los anhelos de un ser humano que, como todos, es capaz de las mayores grandezas y de las mayores vilezas.

Acaba este archivo íntimo: «ando, ando y ando, sabiendo que he de morir, pero no cómo ni cuándo». Hay musa en esta poesía, inspiración de la que carecen otros vates (que se creen tal por escribir palabra tras palabra sin el mínimo elenco). En estas tres frases cortas, el tártago versificado es sublime, estético, artístico, tiene belleza, que es lo que hay que tener cuando se plasma en el papel un sentimiento.

Entre el principio y el final, Mario ha puesto unos cuantos sonetos, aparte de otras poesías libres, bien hechos, de forma y de fondo. Hay en

este vizcaíno una veta masoquista, recibe las culpas ajenas, lleva espiritualmente la cruz de los demás.

Pero no todo es bueno, la perfección no existe, Angel cae en el vicio moderno, actual, contemporáneo de intercalar algunas tonterías. Poner cuatro palabras sin más unión que la de una mala literatura, sin un sentimiento profundo como nexo que las relaciona, y todo ello enmascarado con una frase hecha que hable de libertad, justicia, paz, amor, democracia, pueblo, patria, etc.

Pretender escribir lo que no se siente y tener la desfachatez de publicarlo, es tomar la lectura por su cuero cabelludo, es decir, insultar al lector, diciéndole: eres tonto, lee todo lo que te ponen por delante y aplaude.

Sin embargo, a Dios gracias, este no es el caso de Marrodán una excepción que confirma la regla. ¡Enhorabuena!

J. IGNACIO HERNAIZ

MARISA CIRIZA: *Biografía de Pemán*. Editora Nacional, Madrid, 1975, 184 págs. Ø11x18Ø.

No sé si hacía falta para consolidar la prestancia literaria y vital del gran escritor esta digamos biografía, porque el prestigio de don José María—en los complejos ámbitos intelectual, político, diplomático...—estaba ya perfectamente dibujado con características imborrables. Pemán es hoy una verdadera estatua de sí mismo; y creo que en su Cádiz natal ya la tiene. Pemán es hoy—repetimos—un sólido monumento en vida, y el lector repasa sus acciones y sus escritos con una complacencia de sentirse seguro de sus palabras, de sus actitudes.

Vayamos, ahora, a esta breve biografía, que, en realidad, de biografía no tiene sino muy breves páginas, y, en sentido estricto, dos páginas tan sólo. Porque, y de aquí la certera afirmación de amenidad, la vida del escritor va mediante procedimiento mecánico—magnetófono—contada por él mismo. Sus breves capítulos son reveladores: «Cádiz, ciudad de los comienzos», «Carmen Domecq, una chica de Jerez», «Pronto vino la guerra», «Académico ya en el Frente Popular», «El divino impaciente, pasaporte a la fama», «Por tierra, mar y aire», «Una academia pacífica y liberal»,

«Para vivir, orden», «El cine en la línea del optalidón», «Cuando llega el Parkinson»...; son los títulos amenisimos por los que desfila, en propias y entrañables palabras, la vida y la obra diaria del gran escritor. Años prósperos algunos, pero, en su mayoría, difíciles, llenos de peripecias históricas y de trascendentales trueques.

Más ahí está su obra literaria: Poesía, 14 volúmenes; ensayos, novelas y cuentos, 24; teatro, nada menos que 63... ¿Hay quien dé más? Y calidad en todo, y unidad estilística y expositiva en todo. Una vida primordialmente intelectual, literaria en su mejor y más puro sentido.

Marisa Ciriza, recopiladora de este conjunto de cosas relativas a don José María, con verdadera intención periodística, nos acompaña una serie de fragmentos relacionados con su obra, en forma directa: Verdadera antología del escritor.

Clasifica los fragmentos de sus escritos en cuatro fundamentales aspectos, y son: Pemán y la política, Pemán y la literatura, Pemán y la cultura, Pemán y Dios.

Y los textos están tomados, muy acertadamente por cierto, unas veces de sus *Obras completas*, otras —la mayoría de las veces— de diarios y revistas: *ABC*, *Madrid*, *Arriba*, *Gaceta Ilustrada*, *Triunfo*, *Destino*... ya mediante fragmentación de artículos, ya mediante el traslado casi íntegro de intervenciones conversacionales periodísticas.

Queda así, de esta amenísima forma, no una verdadera biografía en su auténtico sentido tradicional, sino en el lector una sensación viviente, palpante, de que un ser vivo se manifiesta con reacciones vitales, es decir, una impresión en el lector más activa y real que si se fuera detallando ce por ce la vida escueta y deslizante de un hombre cualquiera. Pemán aquí, está, pues, perfectamente vivo: habla, se manifiesta, se mueve, acciona, escribe versos, narra comedias... En una palabra, vive.

En ello estriba el acierto de esta periodista, Marisa Ciriza, y por ello queremos hacer constar nuestra adhesión al procedimiento periodístico, mejor que el habitual biográfico. Y quede sellada aquí también nuestra enhorabuena por el volumen, tan desprovisto de pretenciosidad como pleno de interés vital.

FERNANDO ALLUE Y MORER

PATRONATO DE LA «CASA DE COLÓN»: *Anuario de Estudios Atlánticos* número 19. Madrid-Las Palmas. CSIC. 1975. 742 páginas Ø16,5x23,5Ø.

Aunque en la portada de este volumen figura el año 1973, al que corresponde el número 19 de esta revista de la «Casa de Colón», de Las Palmas de Gran Canaria, consta en su página final —tras el nutrido e interesante texto que constituye esta publicación— que terminó de imprimirse el último día de 1974, por lo cual su distribución se ha efectuado en el año 1975.

Creemos vale la pena, para iluminar los objetivos que persigue, consignar el ambicioso lema que campeó en su frontispicio, cuando hace más de dos lustros se inició su publicación: «*Fortunatae insulae Orbis Novipons*», esto es, puente de las Islas Afortunadas entre el Viejo (Europa, África y Asia) y el Nuevo (las Américas y Oceanía) mundos. Pues se trata de recoger en ella no sólo lo atañente al Atlántico, manto tendido y enlazador intercontinental, sino también, y de modo muy especial —aunque sin aficiones localistas intrascendentes—, al rosario de las Canarias, núcleo esencial isleño del espinazo que constituye su línea medular emergida. Los mismos motivos nos impulsan a transcribir el ambicioso esquema de tareas que se enunciaba en la presentación de su primer número por quienes su aliento anímico y generoso y cordial propulsor, el doctor Ruméu de Armas: «Los pueblos aborígenes (organización, costumbres, usos y lenguas); la exploración (viajes y cartografía); la conquista (capitulaciones, aprestos, reclutas, operaciones militares); la evan-

gelización (episcopologos, iglesias, misiones); el contacto de pueblos (esclavitud, liberación, protección, mestizaje); la colonización (emigraciones, linajes, fundación de ciudades, repartimientos de tierras y ganados); la creación de riqueza (nuevos cultivos, industrias, minas); las instituciones (cabildos, gobernadurías, audiencias, juzgados); el comercio y la navegación (productos de exportación e importación, líneas de tráfico, piraterías).» Si hemos experimentado la paciencia del lector con esta larga enumeración de propósitos es para que comprenda bien que esta revista del Patronato de la «Casa de Colón» gran Canaria tiene ante sí el rico despliegue de un horizonte pletórico de tareas investigadoras, donde concitar la rica cosecha de una legión de naturalistas, filólogos, geógrafos, historiadores, juristas, genealogos, etc.

Así se pone de manifiesto en este volumen, decimotercero del *Anuario*, que inserta en su muy copiosa colectánea trabajos de botánica, literatura, bellas artes, prehistoria, historia, genealogía y documentación, a los que siguen una interesante sección de «bibliografía atlántica y especialmente canaria» y una crónica de las principales actividades realizadas por el órgano editor durante 1973. Unos cuidados índices alfabéticos de autores y de materias cierran este voluminoso número 19 del *Anuario de Estudios Atlánticos*, que con el mismo da fe de que no desmaya en proseguir feliz y eficazmente la ardua tarea de alumbrar al mundo de la cultura, de las ciencias y de las letras su compromiso de contribuir al mejor conocimiento de las tierras del espacio oceáni-

co correspondiente y de modo particular en profundizar en el análisis de las principales cuestiones relativas a las Afortunadas, incluida la de su proyección sobre África y América, ya que con razón se dijo que desde el siglo de los grandes descubrimientos no hay gesta ni empresa a la que las islas no unieran su nombre con huella indeleble. La escogida nómina de colaboradores de este *Anuario* correspondiente a 1973 —Gunter Kunkel, José Pérez Vidal, José Hernández Díaz, Domingo Martínez de la Peña, Mark Milburn, Agustín Guimerá Ravina, Gabriel Llompart, Francisco Fernández Serrano, Leopoldo de la Rosa Olivera, Antonio Ruiz Alvarez, María Teresa Menchén, Marcos Guimerá Peraza, Guillermo Camacho y Pérez Galdós, Angel Luis Hueso Montón, Marcos G. Martínez, y quien se firma con las iniciales M. A. U., acreditada a través de sus variadas y especializadas colaboraciones que la intención inicial de esta revista continúa manteniendo enhiesto el pabellón que izó desde sus principios al limpio servicio de una vocación atlántica y canaria.

NL

J. J. MARÍN SAURA: *Desde el fondo mismo*. Ed. 23-27. Murcia, 1975, 93 páginas. Ø10 x 14,5Ø.

El infantilismo de una muchacha de veintidós años se refleja en la poesía romántica, aunque hay inteligencia y pasión, pero la poesía amorosa tipo canción no suele tener lirica. Veamos ejemplos: con todo mi corazón hasta dejarte sin respiración. A todos yo he preguntado y nadie me ha contestado. Etc. Etc.

El ripio sirve para hacer canciones, sobre todo de las modernas, de las de protesta, pero no es arte. La estética es algo más que la facilona inspiración. El elenco del vate es un don de Dios, pero también un trabajar constante. El numen poético es una gracia carismática, pero se ahoga si no se la cultiva en el estudio. El tártago lírico es una intuición que puede ser genial, pero también una tontería.

Dice Marín Saura: pensar que tus labios acariciaron mi piel. Es una imagen muy bonita, pero tan repetida que no se puede abrir un libro de poemas sin que parezca la misma o similar sensualidad. El amor es algo más profundo que no se puede confundir con el sexo o con cualquier otro deseo. No es que haya que volver a una escolástica negación de la realidad erótica, sino que está ahí, como el comer, y nadie le hace poesías al yantar!

Dice Juana, mejor dicho, escribe: quisiera tenerte tan cerca de mí que sólo el respirar notases. El primer verso es conocido como letra musical cantada por un famoso artista. Pero aunque no fuera una copia, sino una reverberación mental, una resonancia inconsciente ¿es que el amor no se

siente lejos?, entonces no es amor, es, como dijo Cervantes, apetito.

No es cuestión de moral religiosa, es que la estética requiere de una ética, no se puede hacer arte, mejor dicho, no se debe intentar hacer, sin tener un mínimo de profesionalidad, de sentido de la responsabilidad, de un entendimiento del buen hacer. Imaginemos un médico chapucero o un ingeniero descuidado. Los enfermos se morirían antes de tiempo y los puentes se caerían muy pronto. Pues igual ocurre con lo espiritual, aunque en apariencia sea más fácil, hay que hacerlo bien o no se hace.

JIH

JULIO CABRALES: *Omnibus*. Ed. Universitaria de la Unan. León. Nicaragua, 1975, 78 páginas. Ø14 x 21,5Ø.

Dice la editorial que su temática es tan rica como compleja su poesía y que parte de sensaciones relampagueantes o de visualizaciones que tramontan el sol de la memoria. Un poco exagerado.

Los escritores latinoamericanos tienen dos defectos: el primero es general, universal, patrimonio del momento de crisis en los valores éticos (y consecuentemente políticos, económicos, religiosos, sociales y estéticos) que tenemos la desgracia de vivir. El segundo es particular de los americanos de lengua hispana, que es imitar a M. V. Llosa, a J. Cortázar, M. A. Asturias y a J. L. Borges.

Por la primera condición hay que romper obli-

gatoriamente con todos los moldes, buenos y malos, es lo mismo, el caso es romper. Por la segunda premisa hay que mezclar las imágenes, cambiar de secuencia, venga o no a tono, eso es lo de menos.

Julio dedica una poesía a Madrid; bueno, eso es lo que intenta, porque es un relato de calles que, lo único que demuestra es que conoce la capital de España.

Sin embargo, Cabrales tiene buenas poesías, el grano es escaso en medio de tanta paja. Melancolía y recuerdos de viejos tiempos, melancolía y recuerdos de viejas lluvias, este viejo y nuevo invierno trasciende a estiércol mojado y antiguos tiempos.

Lo mejor de *Omnibus* es su valiente declaración de creyente: «Señor, gracias por los ojos que han visto el gozo de tu Creación, por los sentidos que además del gozo han procurado el dolor en deuda con el amor, vaya el rezo, vaya la canción y la mano que ejecuta el soplo de Dios.»

En una época en la que nadie cree, mejor dicho, está de moda no creer, se tiene miedo a decir que se cree (así las mujeres quitan de sus pechos las tradicionales cruces y las sustituyen por símbolos religiosos de otras civilizaciones), hay que aplaudir a quien se atreve a escribir, más aún, a proclamar a Dios, que es la fuente de los sentimientos y, por supuesto, de la poesía. Recordemos a Antonio Machado: «quien habla sólo espera hablar a Dios un día».

JIH

FÉLIX LLAUGÉ: *La astronáutica*. Microcosmo, núm. 31. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1975, 214 págs. Ø12 x 18 Ø.

Recuerdo el interés con que, en 1967, a raíz de su aparición, leí el libro de Robert Tocquet *La vida en los planetas*. Aquel libro inauguraba una colección, «Microcosmo», que alcanza ahora su número 31, con esta oportuna entrega de Félix Llaugé. Tocquet escribía: «La astrofísica ha suministrado los medios de recoger cierto número de datos precisos sobre los planetas, las estrellas y las galaxias; gracias a otra ciencia en vías de plena expansión, la astronáutica, tales datos serán pronto más numerosos y más directos.» No sabemos el año exacto en que Tocquet escribía estas palabras, pero sí que sólo dos años después de la aparición de su versión española, el hombre ponía el pie en la Luna. ¿Pensaría el científico francés, cuando escribió la palabra *pronto*, que estaba tan al alcance del hombre el salto trascendental?

Llaugé se remonta a los precursores. Vuelven, pues, Luciano de Samosata, Cyrano, Raspe, Poe, Verne (con esa oportuna apuntación de la *Lunigrafía* de Miguel Estorch), Godwin, Wells, Dumas, Parville, Hale... Pero, pasando de la teoría a la práctica, hay que citar —en aras de la brevedad— al menos a un Tsiolkovski, en Rusia; a un Oberth, en Alemania; a un Goddard, en los Estados Unidos. Y al equipo de Peenemünde, con el joven Von Braun a la cabeza, donde la astronáutica comienza a ser realidad. Sin olvidar a los que bautizaron a esta ciencia tan representativa de la humanidad de nuestro siglo: Esnault-Pelterie, Hirsch y aun Rosny.

A partir de este instante, Llaugé estructura su obra en seis apartados: Los satélites, Los astronautas y la medicina espacial, Los vuelos orbitales tripulados, La exploración de la Luna, Las sondas interplanetarias y Las estaciones orbitales, concluyendo con el vuelo *Apolo-Soyuz*, que tuvo lugar en el mes de julio de 1975 y que da fe de la puesta al día de este libro apretado y ameno, tan valioso como fuente de conocimiento y consulta. La carreras espacial, viejo sueño del terrestre, tiene aquí narración cumplida, con ese cierre esperanzador que la misión conjunta de rusos y norteamericanos pone de cara al futuro.

Llaugé escribe con intención divulgadora. Su terminología es clara y precisa, completándola con un «Léxico» final, que esta serie estrenara ya en el citado libro de Tocquet. Fotografías, dibujos y relaciones pormenorizadas de lanzamientos, satélites, vuelos y vehículos, redondean el volumen, que merece tener eco en un público tan vasto como heterogéneo.

CM