

la

literaria 1968

estafeta

1 JULIO

NUM. 399

15 PTAS.

EL TEATRO

COMO

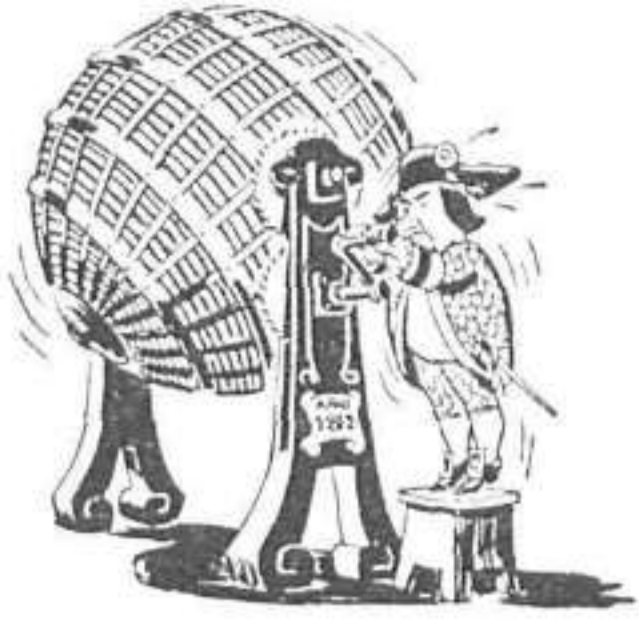
HECHO

CULTURAL

■ por ENRIQUE LLOVET



Lotería de las Artes y de las Letras



**DEBEN (DE)
HABER
COBRADO**

4.504.500 ptas.

Suma anterior (premios concedidos desde el 1 de enero de 1968).

100.000 ptas.

Juan Alfonso Gil Albors, premio Valencia de teatro.

50.000 ptas

Julio Merino, premio Virginia Woolf de prensa.

30.000 ptas.

Esteban Sillué Esteve, premio «Francisco de Luis» de ensayos.

José Sánchez Corralero, premio Día de las Comarcas de León, de pintura.

Francisco Simón Segura, premio Vega de Armijo de ensayo.

25.000 ptas.

Antonio Colinas, premio Día de las Comarcas de León, de poesía.

José Madolell, premio La Felguera de cuentos.

15.000 ptas.

Rafael Alfaro, Carlos Murciano, Juan Antonio Villacañas y Eduardo Ruiz Díaz, premios de las Justas Poéticas de San Isidro Labrador.

Jesús de las Cuevas, premio Ricardo Molina de prensa.

10.000 ptas.

Antonio y Carlos Murciano, premio Juan de Baños de poesía.

Manuel Carrión, premio Exaltación Palentina de poesía.

8.000 ptas.

Julio M. de la Rosa, premio IV Juegos Deportivos de la Juventud de prosa.

5.000 ptas.

Manuel Barrios, segundo premio Ricardo Molina de prensa.

Ricardo Laustalet de la Fuente, segundo premio IV Juegos Deportivos de la Juventud.

4.932.500 ptas.

Suma y sigue.

tades para la admisión de los trabajos que se presenten, su estudio y examen, concesión de premios y accésit, declaración de premios desiertos y cuanto corresponda dentro de la misión específica encomendada, siendo inapelables las decisiones y acuerdos que tome en cualquier orden de sus atribuciones.

Se dará publicidad por medio de la prensa y radio de los pormenores del certamen, anunciando los lemas presentados y admitidos, así como, posteriormente, el fallo del jurado, que se comunicará además, directamente, a los autores premiados.

El acto de entrega de premios tendrá lugar durante la celebración de los Juegos Florales, en la noche del día 15 de agosto, en el Parque XXV años de Paz.

Será obligatoria la asistencia del autor premiado con la Flor Natural al acto de la entrega de premios, pudiendo los demás autores premiados no hacerlo personalmente sino por medio de delegación debidamente autorizada.

Los trabajos premiados y los accésit quedarán propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Játiva, devolviéndose una copia a los autores. Los que no alcanzaren esta distinción podrán ser retirados por sus autores dentro del mes siguiente a la celebración de los Juegos Florales. Si no se retiraran en el mencionado plazo serán destruidos.

Por el solo hecho de concurrir al certamen se entiende se aceptan íntegramente las presentes bases.

Para aquellos extremos que no hubiesen sido previstos se atenderá a lo acostumbrado en esta clase de concursos literarios.

PREMIOS ORDINARIOS

Flor Natural y 5.000 pesetas a la mejor poesía de tema y metro libres. Englatina d'Or y 2.500 pesetas a la mejor poesía de tema patriótico.

Viola d'Or y 2.500 pesetas a la mejor poesía de tema moral o religioso.

PREMIOS EXTRAORDINARIOS

1. «La Iglesia y los pobres en la ciudad de Játiva»: 4.000 pesetas.

2. «Játiva, punto turístico»: 4.000 pesetas.

3. «Present y futur industrial de Xátiva» (en valenciano): 4.000 pesetas.

4. «Al mejor artículo o serie de artículos, con o sin firma, sobre temas de Játiva, publicados desde el 1 de junio al 31 de julio del presente año de 1968»: 4.000 pesetas. Los que opten a este premio de prensa y radio deberán enviar tres ejemplares de cada trabajo, pegados en folios, indicando el periódico y fecha de su publicación. Los de radio acompañarán el correspondiente certificado del director de la emisora, indicando fecha de su emisión.

5. «La abadía mitrada de Játiva, antecedentes históricos»: 4.000 pesetas.

6. «La pintura en Játiva, desde 1940 hasta 1968»: 4.000 pesetas.

7. «Factores diversos de nuestra economía (local y zona), que comprenda los periodos anterior y posterior de nuestra guerra de Liberación»: 5.000 pesetas.

8. «Posibilidades de una industria conservera en Játiva. Sus posibilidades y futuro»: 5.000 pesetas.

9. «Vida deportiva en la ciudad de Játiva; presente y futuro del deporte en nuestra población»: 5.000 pesetas.

10. «Importancia actual de la industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

11. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

12. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

13. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

14. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

15. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

16. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

17. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

18. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

19. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

20. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

21. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

22. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

23. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

24. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

25. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

26. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

27. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

28. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

29. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

30. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

31. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

32. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

33. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

34. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

35. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

36. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

37. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

38. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

39. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

40. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

41. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

42. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

43. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

44. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

45. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

46. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

47. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

48. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

49. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

50. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

51. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

52. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

53. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

54. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

55. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

56. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

57. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

58. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

59. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

60. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

61. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

62. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

63. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

64. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

65. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

66. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

67. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

68. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

69. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

70. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

71. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

72. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

73. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

74. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

75. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

76. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

77. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

78. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

79. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

80. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

81. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

82. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

83. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

84. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

85. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

86. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

87. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

88. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

89. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

90. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

91. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

92. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

93. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

94. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

95. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

96. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

97. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

98. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

99. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

100. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

101. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

102. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

103. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

104. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

105. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

106. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

107. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

108. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

109. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

110. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

111. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

112. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

113. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

114. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

115. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

116. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

117. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

118. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

119. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

120. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

121. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

122. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

123. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

124. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

125. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

126. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

127. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

128. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

129. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

130. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

131. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

132. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

133. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

134. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

135. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

136. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

137. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

138. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

139. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

140. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

141. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

142. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

143. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

144. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

145. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

146. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

147. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

148. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

149. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

150. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

151. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

152. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

153. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

154. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

155. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

156. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

157. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

158. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

159. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

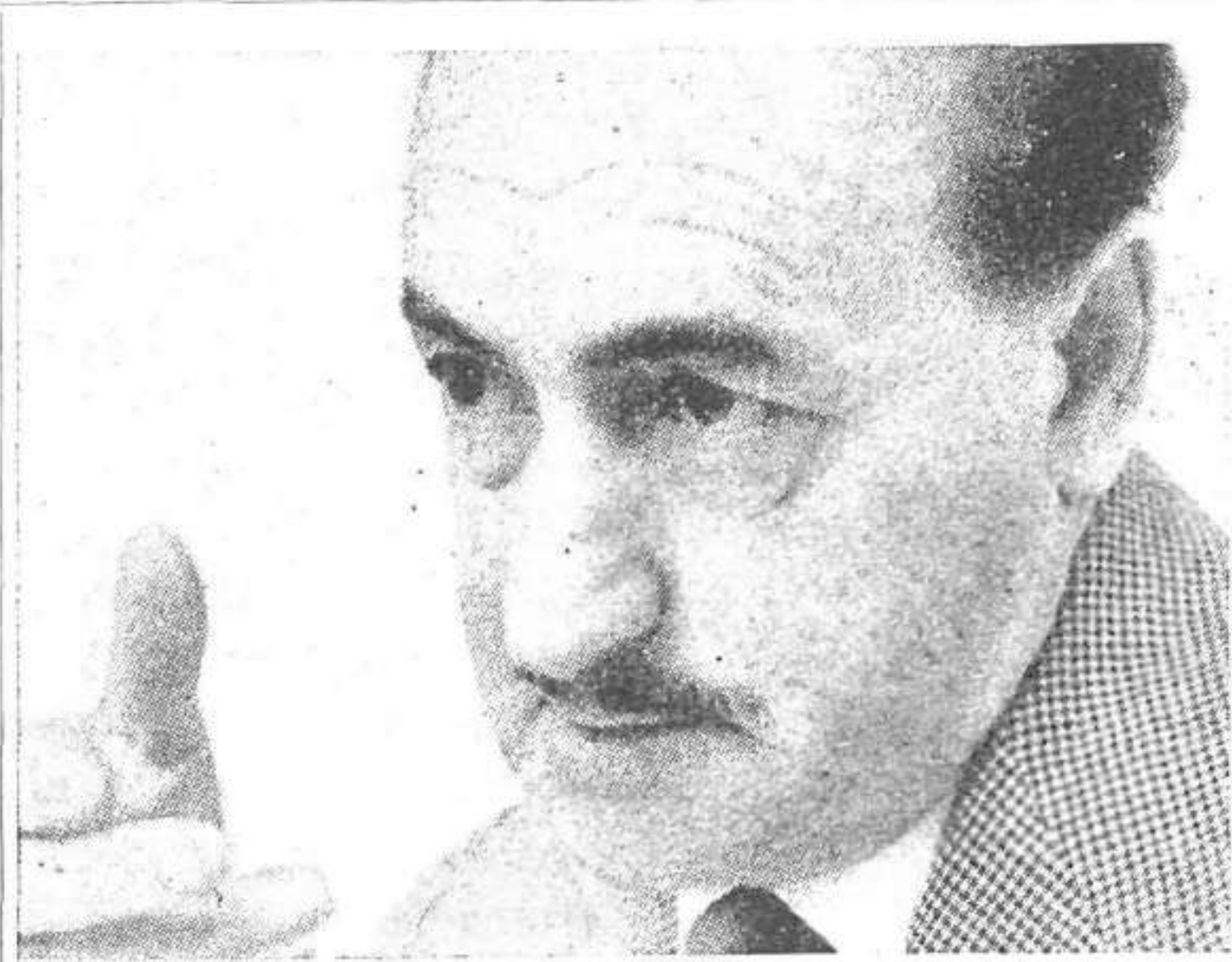
160. «La industria y comercio de la madera en Játiva»: 4.000 pesetas.

sumario



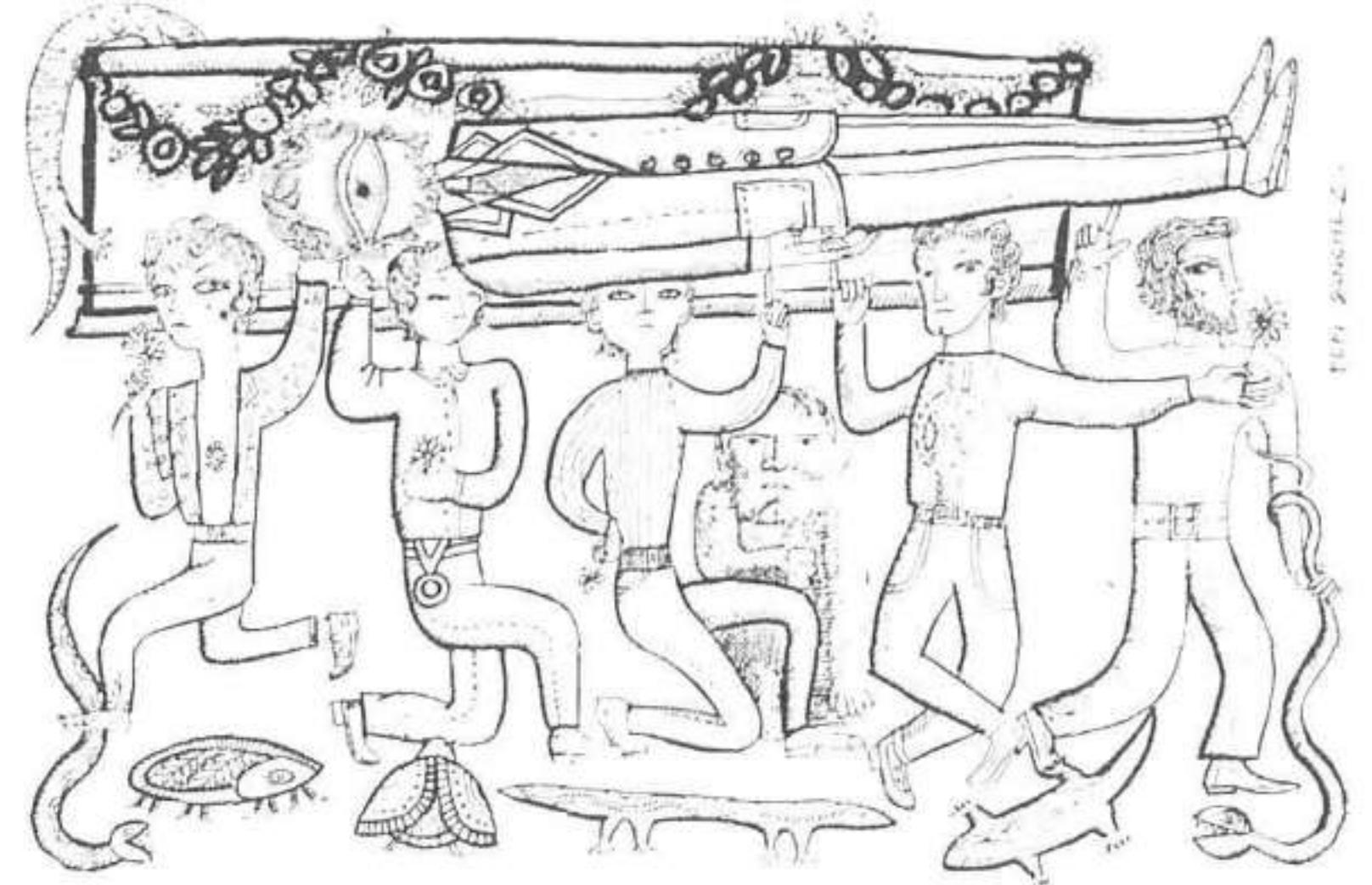
EL TEATRO COMO HECHO CULTURAL

Abre este número un sustancial y abarcador ensayo del brillante escritor y famoso crítico teatral Enrique Llovet, en el que, con la agudeza y conocimiento del tema que caracterizan al autor, se localiza y ausculta en sus puntos esenciales ese hecho literario y vital que es el teatro visto como uno de los motores de la cultura. (Págs. 4 a 7.)



SALVATORE QUASIMODO

El poeta Salvatore Quasimodo, premio Nobel 1959, ha muerto el pasado 14 de junio. Carlos Murciano firma el trabajo que con tal motivo dedicamos al gran lírico italiano, quien se denominó en uno de sus poemas como «... uno de tantos, trabajador de sueños.» (Páginas 8 y 9.)



DOS CUENTOS

El cuento de F. García Pavón—maestro del género—que hoy publicamos se llama *El cementerio marica*, y está escrito en esa línea surrealista-crítico-humorística que tantos éxitos dió al autor en sus comienzos y recientemente con *La guerra de los 2.000 años*. Ilustra—con pleno acierto—Pepi Sánchez. El segundo de los cuentos que incluye este número, titulado *Las orugas*, es de la joven y excelente novelista Concha Alós y lleva dos bellas ilustraciones de Estruga. (Páginas 22, 23 y 24.)



EL NOVELISTA IGNACIO AGUSTI

Luis Horno Liria es el autor del artículo «El novelista Ignacio Agustí», en el que se nos cuentan muchas cosas acerca de una gran figura de nuestra novelística, y se nos habla de esa importante serie de novelas que nos ha ido entregando Agustí: *Madona Rebull*, *El viudo Ríos*, *Desiderio* y *19 de julio*. (Págs. 9 y 10.)



LA CASA DE RAMON

«De la calle de la Puebla a la Plaza Mayor» titula Gaspar Gómez de la Serna, biógrafo, albacea literario y de la misma sangre del autor de las *Greguerías*, el reportaje—emotiva historia pormenorizada—que sobre la reciente instalación de la casa museo de Ramón se acaba de hacer en la antigua Casa de la Panadería de la Plaza Mayor madrileña. (Págs. 18 a 21.)

Y otros interesantes ensayos, artículos, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

la
estafeta
literaria 1968

Director: RAMON SOLIS Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid-14 • Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74
Administración: Castellana, 40 • Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 550 ptas. (avión), 400 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.150 ptas. (avión), 660 ptas. (ordinario).

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958

EL TEATRO COMO HECHO CULTURAL

Por ENRIQUE LLOVET

DRAMA, literalmente, significa «acción». La palabra se usa para designar aquellas creaciones del mundo artístico en que esta acción es «representada» por unos personajes que imitan seres reales. Estos seres imitados pueden ser tan varios como el censo humano y la imitación puede seleccionar uno u otro segmento del proceso de sus vidas y aun comprometerse en la forma de representarlas. Lo que es esencial es que los seres imitados actúen asumiendo la serie de reacciones que revelan con claridad el proceso de un carácter.

Inexorablemente, apenas el ser consigue articular unos sonidos y organizar unos gestos, algún instinto especial le lleva a imitar a otros seres. No se trata todavía, ni remotamente, de un acto dramático. No hay drama sin acción. Pero ese placer imitativo es el origen de la búsqueda del tema, de la acción completa y razonada, de la cadena de causas y efectos que ya puede llamarse «drama» y que es el ácido probatorio de la mayor o menor capacidad fabuladora del hombre civilizado.

Esta creación ingresa ya, naturalmente, en la historia de la literatura. Por importantes que sean en el teatro la música, la danza o la pintura es la palabra —la palabra dramática, nacida tras las palabras épicas y líricas— la que constituye la sustancia misma del drama. La palabra «hablada» o «actuada» es fundamental en el teatro. De que existan interpretaciones detestables de un texto o de que textos pobrísimo hayan ascendido en la estimación general gracias a la buena calidad de sus intérpretes sólo se deduce que el «arte de interpretar» como el de escribir para el teatro no siempre tienen entidades paralelas y correspondencia justa. No se deduce otra cosa. Un texto literario sólo se convierte en obra dramática cuando es interpretado por unos actores sobre un escenario.

La larga vida y fecunda multiplicación histórica de los procesos dramáticos parecen pedir normas aclaratorias y reguladoras de la muy variada actividad de los regimientos teatrales. Aristóteles dedujo las leyes que permitieron la etapa altísima y luminosa de las tragedias griegas. Lessing demostró el rigor de las normas isabelinas. Corneille reajustó el proceso para enfrentar sus conclusiones con la noble dramática del gran siglo francés. Brecht batalló por una reconsideración de los sistemas narrativos. Una y otra vez ciertos rasgos generales del arte dramático parecen intervenir en todos los análisis y todas las posiciones: comunes son los problemas de la elección de tema, de la unidad de acción, de la técnica constructiva, de los prólogos, exposicio-

«Divinas palabras»



nes, nudos, desenlaces, epílogos, elaboración de caracteres, efectos trágicos y cómicos, interpretación, montaje y relación con la audiencia; comunes todos los problemas suscitados por el carácter de hecho cultural que acompaña al teatro.

La elección de tema es el acto primario de cualquier creación dramática. Unas imágenes quedan retenidas entre las infinitas visiones que la vida propone y dispara hacia quienes la contemplan con simpatía y curiosidad, pasan el filtro de la conciencia artística y se transforman, por imperativo de esa conciencia, en esquemas de acciones dramáticas. La primera dificultad consiste en seleccionar «una». La vida no presenta «una» acción sino un cuadro de acciones complejas, interrelacionadas, móviles y múltiples. De esa variedad, «una» acción debe ser designada la principal, el gran río, el eslabón mayor del tema. En la tragedia, en el drama, en la comedia o en la farsa una acción solamente es aislada, preferida y revelada con claridad y precisión. Claro está que «una» acción no quiere decir una peripecia. Quiere decir que todos los acontecimientos expuestos deben conectarse de una u otra forma con la «acción» y ayudarla a avanzar. La maestría dramática se mide en la planificación de estas confluencias en que las diversas ramas de un argumento se alimentan del tronco común. Hoy sabemos que las pretendidas unidades de «lugar» y «tiempo» eran exigencias del espacio escénico griego o francés más que del drama mismo. Sabemos que «construir» es articular una acción de forma orgánica y completa con todo el rigor de una clara exposición, un sólido nudo y un satisfactorio desenlace.

Así como el prólogo y el epílogo son partes de un texto ajenas a la acción —generalmente un medio de dirigirse directamente al público—, la exposición pertenece de pleno derecho al núcleo temático y es una revelación de los datos y circunstancias que permiten que «la cosa» suceda. Desde los preludios de Eurípides a las famosas conversaciones «de criados» de gran parte del teatro moderno, los autores han intentado todos los sistemas posibles para informar rápidamente a los espectadores sin hacerles perder el interés. La exposición conduce a una zona libre: el planteamiento puro de la acción con sus peripecias, sus sorpresas, sus giros y su preparación de la «crisis». Ni demasiado rápida, para no destruir el efecto final, ni demasiado lenta para no evaporar el interés, la organización y presentación del nudo es, sobre todo, un problema de ritmo y medida. La vida no suele presentar cimas concretas de interés concentrado. Pero el teatro las necesita. El espectador quiere presenciar esas «crisis» limpias de polvo y paja

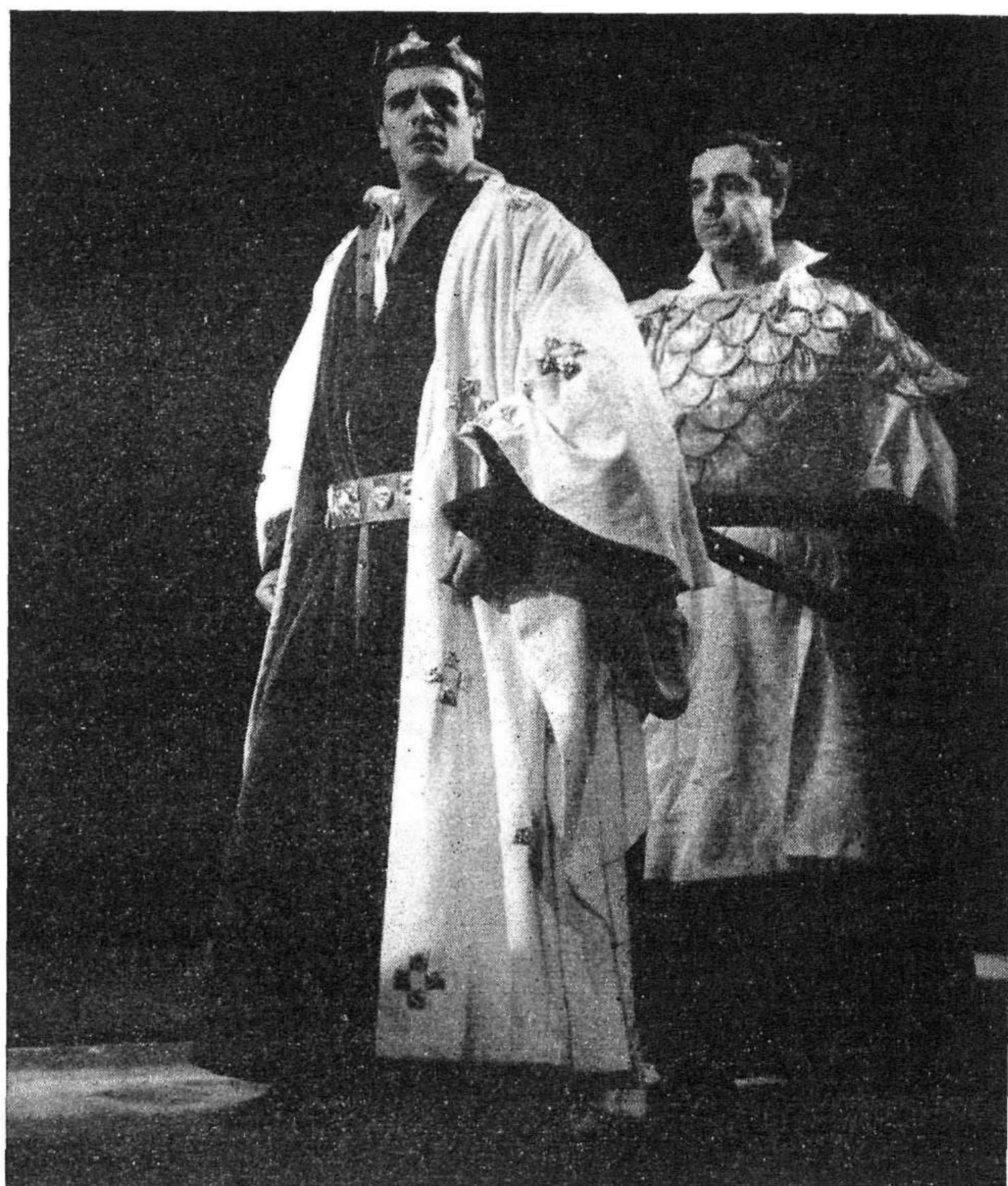
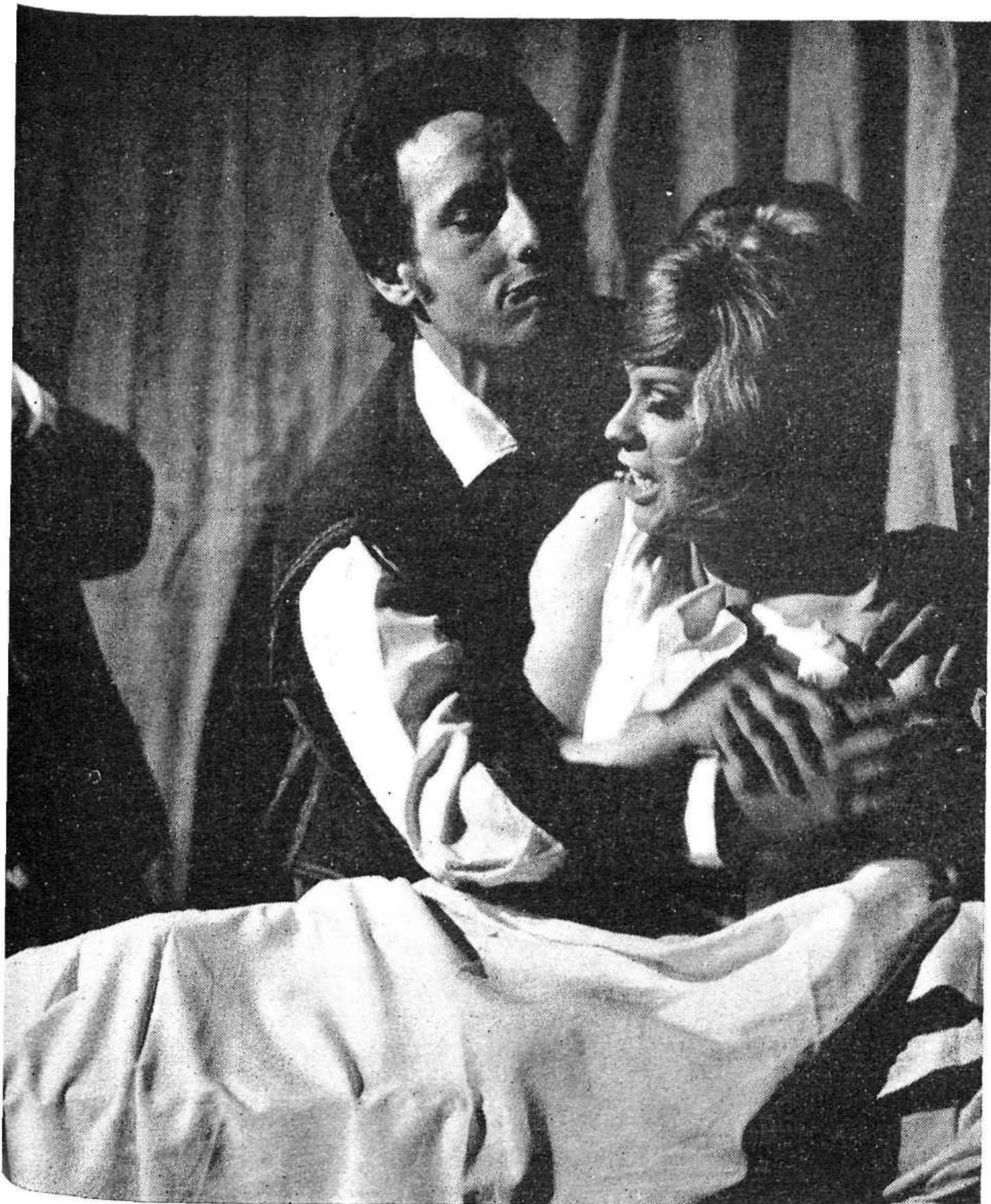
en que se concentra con vigor toda la tensión dinámica encerrada en la acción. Segunda dificultad. Una acción debe ser pura y rotundamente desenlazada. De la «crisis» al desenlace —a la «catástrofe»— el ritmo debe cambiar. Cuando más interés concentre el «clímax» más urgente será la satisfacción pedida al desenlace. Satisfacción coherente y lógica de un desenlace nacido de la propia acción y no de un súbito y ajeno milagro.

La «acción» debe ser creída. Creída por sí misma y no por la veracidad o no veracidad de los datos que la sostienen. Creída porque los caracteres que la expresen queden lógicamente afectados por la acción y, de la misma manera o con igual intensidad, la afecten. Elección de tema, preparación del esquema activo, forma constructiva y modelado de los personajes son los cuatro pilares de una obra teatral. El último de ellos es la conquista mayor del teatro moderno. La individualización de los personajes, la presentación de seres humanos debidamente caracterizados, consecuentes consigo mismos, capaces de comportarse de una determinada forma en cada circunstancia dada es el resultado justo de la preocupación contemporánea por los problemas del existir. Las formas clásicas —presentación del personaje solitario, elaboración de una contrafigura de inferior jerarquía— delinearon limpiamente los héroes y emborronaron los demás personajes. Nuestro teatro no permite tamaña economía. La aceptada mezcla de elementos cómicos y elementos dramáticos, el conocimiento de la significación femenina y la disolución teatral de las castas sociales ha facilitado, sin duda, la neta y brillante definición de los personajes. Hoy no importa quién hace avanzar una acción. Basta con que su participación sea «natural». Basta con que su intervención sea justa. Basta con que el color de los personajes sea correcto. Basta, naturalmente, con que los caracteres sean creídos.

No hay oposición teórica entre la vida y el teatro. A las variaciones que las formas vitales sufren bajo la presión de la historia corresponden cambios muy sutiles en la forma de documentar una acción dramática. La exhibición de los personajes, con su tiempo y su lugar, influye por las circunstancias y carácter del mundo en que se instalan. Incluso los textos más intemporales de la literatura teatral están sometidos a cierta dependencia histórica porque el autor mismo no puede emanciparse íntegramente de la época que vive, época que le fertiliza y afecta. Una sensación vital profunda late en el teatro cuando un momento social gravita sobre una obra y la colorea. **Enrique V, El burgués gen-**

«La Celestina»

«Becket o el honor de Dios»



tilhombre o **Divinas palabras** expresan un gran sentimiento de seguridad y confianza en la fortaleza de los datos tomados del fondo temporal en que se desarrollan. Ante la realidad alegre o dolorosa, con todos sus estímulos y sus resistencias, el ánimo de los personajes expresa un comportamiento rodeado de premios y peligros que confiere a la «acción» un inmenso valor ejemplificante. Lo que importa es que este principio de la fidelidad de los personajes al tiempo en que viven no se oponga a la riqueza, libertad y variedad de tratamiento de que es susceptible una obra teatral. Una larga confusión terminológica manipula rudamente, casi desde los orígenes del teatro, con las palabras «tragedia», «drama», «comedia», «tragicomedia» y «farsa». Es que la proyección de intenciones cómicas o serias sobre unas situaciones y unos personajes es una función decisiva para el peculiar perfil de cada obra. El acto selectivo de las imágenes vitales se carga aquí de aditivos nacidos de la personalidad del autor. Una obra teatral es, ciertamente, la imitación de unos hombres en actividad. Pero esta imitación tiene un creador, un responsable, un dueño y señor que goza de omnípodos y libérrimos poderes: el autor.

El autor escribe el texto que desea y como desea. Se comprende que su autoridad y su faena creadora no puedan estar condicionadas. Mas con el texto no se agota el contenido de la palabra teatro. Otra tarea compleja se incorpora al significado de la palabra llenándola también con su propia teoría y su técnica particular. Esta tarea fundamental, excelente en el conjunto, tarea definitiva para la conversión del texto teatral en obra teatral es la «interpretación». Dependiente del texto pero con nobleza creadora, provocada por un autor pero libre para utilizar las vivencias de cada actor, imposible sin el texto escrito pero posible sólo gracias a la participación de un arte diferente, la interpretación roza toda la problemática de la locución, la mímica, la expresión corporal, la composición expresiva y la utilización del espacio. La gran dosis de lujos artísticos que el teatro requiere marca, a la vez, sus delicadas servidumbres. Estudiar una representación dramática es estudiar todos los fenómenos de la expresión artística. Por eso enuncian tan brevemente una pura e impresionante verdad los altaneros artífices del teatro que consideran la actividad de sus amores como el ejemplo máximo de un «arte total».

VARIABILIDAD DE LA ESTETICA TEATRAL

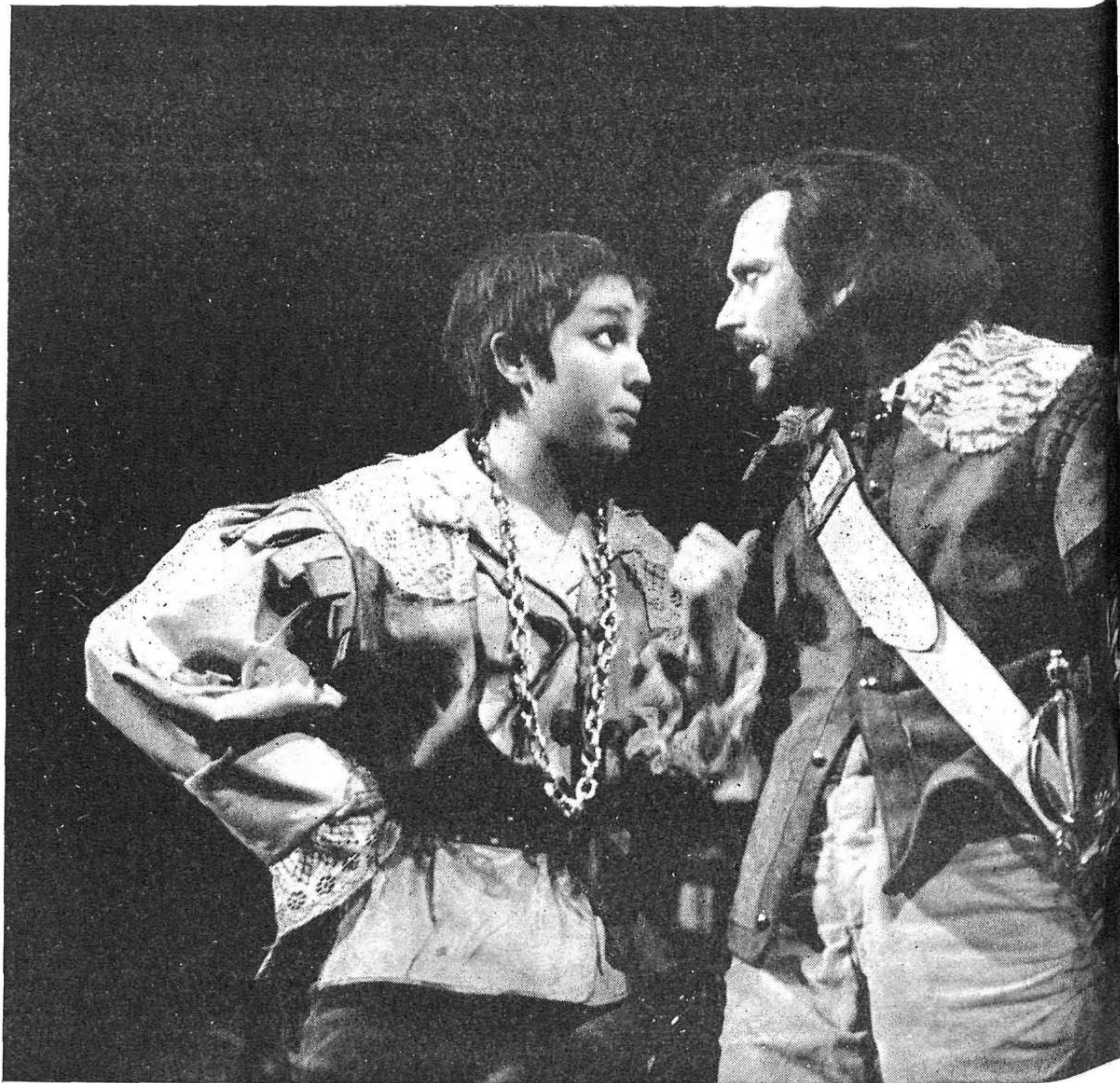
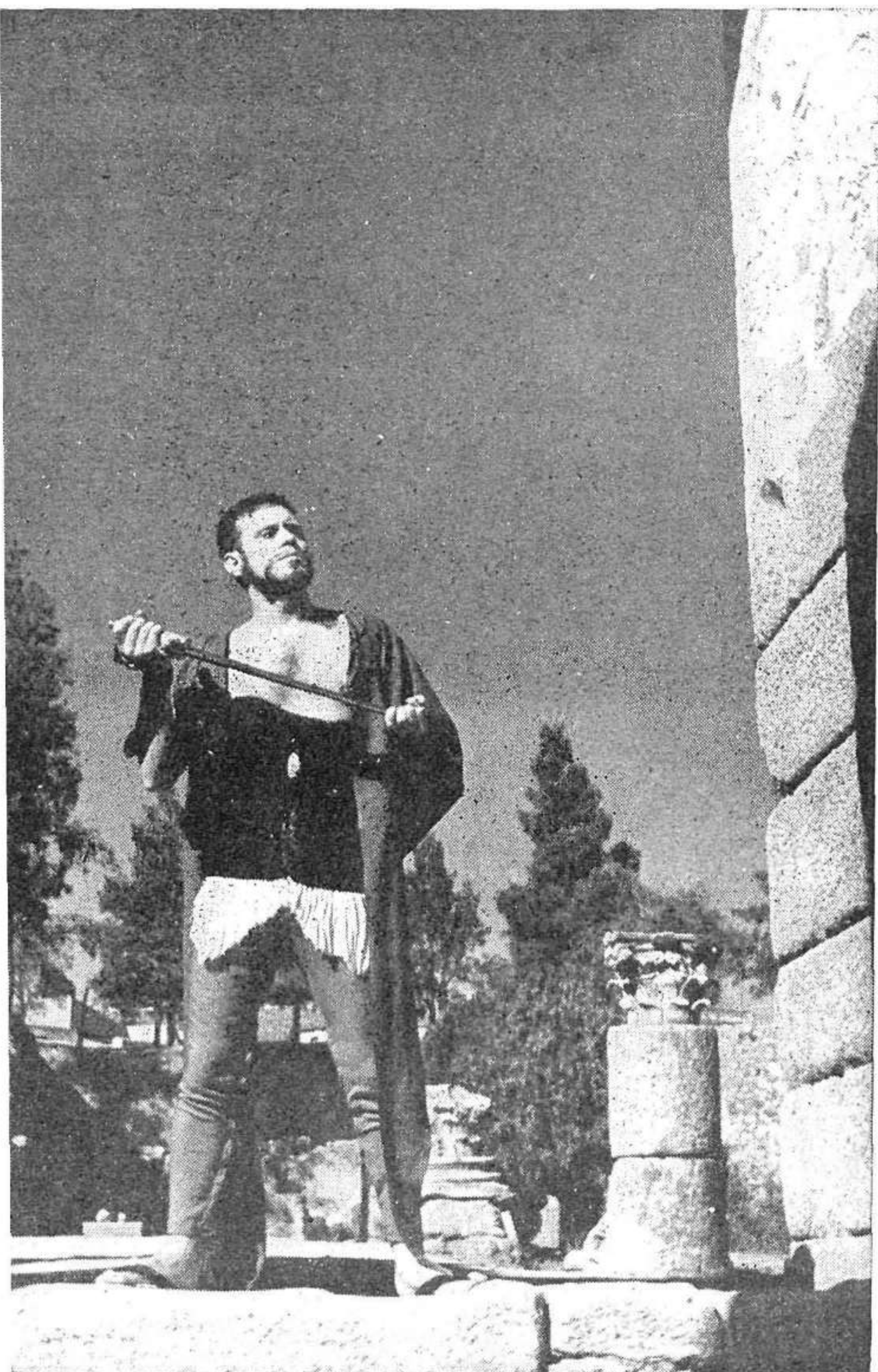
Nada puede clarificar tan vivamente la condición cultural del teatro como la serie de indagaciones sobre sus reglas y contenidos que forman el enorme aparato constituido por veinticinco

siglos de teorías dramáticas. La proyección de hechos sociales es una función de la cultura teatral. Como tenemos un variable repertorio de curiosidades estamos provistos de un sistema de respuestas y de igual manera que aquéllas nos invitan a una constante meditación, así éstas provocan en nosotros cambios radicales de las formas expresivas. Varía el teatro porque varía el hombre. Así se explica que ambas historias marchen cabalgándose, unas veces para aprovechar mutuamente el útil estímulo ajeno y otras para contrapesarse.

En el principio, precisamente, «fue la acción». La **Poética**, de Aristóteles, es un tratado estético que intenta dilucidar el mecanismo de la acción, los efectos del terror y la piedad y la significación de las imitaciones. Hizo falta que se revelase todo el valor ceremonial del teatro religioso y civil para que Horacio compusiese su **Epístola a los Pisones** en que dos ingredientes, la idea del placer y la idea de la «información», se dibujaban en las palabras del primer crítico romano. De ahí a Donatus había un paso y otro de Donatus a Dante. Un paso suficiente para que los dos mundos de la tragedia griega —el mundo del sufrimiento individual y el mundo emotivo de los intermediarios corales— se redujesen a una repetición casi mecánica de los elementos más abultados del teatro anterior —esperanza, desilusión, muerte y vuelta a empezar— y Dante pudiera decir, en su **Epístola Can Grande**, que la comedia era «una canción de pueblo» y la tragedia algo «sucio y horrible». Ya fue entonces posible la **Poética** de Diemello y, sobre todo, la rudeza de Minturno, que en su **Arte poética**, en pleno Renacimiento, identificaba la tragedia con los sucesos que afectan a las gentes de alto rango, la comedia con los que tratan problemas de la «clase media» y el drama satírico con los que involucran a las gentes humildes. Scaliger —**Poetics Libri Septem**—, Castelvetro —**Poética d'Aristotele vulgarizzata e esposta**— y Sebillet —**Art poétique**— cargaron la interpretación aristotélica, incluso violentándola, con los pesados efectos de las representaciones religiosas francesas, las famosas «moralidades», y con los fastos de las espectaculares «entradas» con que se daba en ciertas ciudades de Italia la bienvenida a los reyes. La enorme artificialidad de este teatro de óperas, «pastorales» y «academias» permitió, afortunadamente, el nacimiento paralelo de la «commedia dell'arte» que relampagueó en las plazas públicas. Jean de la Taille —**Art de la tragédie**— volvió por los fueros de la tragedia y planteó el problema de la «unidad de lugar». Cervantes no pudo contenerse y saltó en defensa de las buenas comedias porque «saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos efectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escu-

«Teseo»

«El rufián Castrucho»



chare, por rústico y torpe que sea». Lope de Vega defendió el sentido vital de su teatro:

Dame una nueva fábula que tenga más invención, aunque carezca de arte; que tengo gusto de español en esto, y como me lo dé lo verosímil, nunca reparo tanto en los preceptos, antes me cansa su rigor, y he visto que los que miran en guardar el arte nunca del natural alcanzan parte.

Tirso de Molina, en **Los cigarrales de Toledo**, acabó con las restricciones a la libertad de la comedia española. La Edad Moderna traía un nuevo teatro. «Dadme cuatro bastidores, cuatro tableros, dos actores y una pasión», dijo Lope. Era el teatro justo para un país deshecho. La historia del hombre y la de su representación dramática se contrapesaron.

Aristóteles entró en el ámbito isabelino inglés con la **Apologie for Poetrie**, de sir Philip Sidney, y con los comentarios y ensayos de Ben Jonson. A Francia llegó a través de la crítica y subsiguiente petición de libertad implicadas en el **Prefacio**, de Ogiery, a través del análisis de **El Cid**, redactado en nombre de la Academia por Jean Chapelain y de la distinción entre «lo legible» y «lo representable» de Hedelin. Agradar, pero «de acuerdo con las reglas», fue la decisión de Corneille. Molière apenas se definió. Racine se adhirió al canon aristotélico. Boileau defendió en su **Art poétique** la disciplina de las emociones. Saint Evremond inauguró un método de crítica comparada. Dryden, Milton, Congreve y Farquhar replantearon el problema al enfrentar la obra de Shakespeare con la de los neoclásicos franceses. «Aristóteles no conoció a Shakespeare», vino a decir Dryden. «Sólo al Renacimiento debe algo el drama moderno», sugirió Milton. «Respetemos las unidades», escribió hipócritamente Congreve, después de vulnerarlas en sus deliciosos textos costumbristas. «No nos sirve Aristóteles», terminó Farquhar. Con Addison quedó consolidado el neoclasicismo. Con Johnson se inició la tolerancia. Con Goldsmith, el humor británico abrió una ventana a las sonrisas naturales y comprensivas.

Era el teatro de los hombres que rozaban ya la inminente revolución política. Goldsmith es contemporáneo de esa máquina de vapor que va a revolucionar el mundo. Goldoni en **Il teatro cómico** pide autorización para ser incongruente en las comedias de pura intriga. El mismo año que comienza a humear la invención de James Watt termina Lessing su **Hamburgische Dramaturgie**, que es el primer estudio moderno del fenómeno teatral.

Lessing invalida el esfuerzo de Voltaire pero deja intactas las peticiones liberales de Didérot y permite a Beaumarchais razonar con soltura su **Moderada carta sobre el fracaso y la crítica de «El barbero de Sevilla»**. Cuando Schiller y Goethe se incorporan a la disputa ya la sociedad ha tensado sus resortes emotivos y está dispuesta a creer que las reglas, los principios, las normas y las convenciones no afectan a la creación artística. Es el romanticismo con su riqueza de motivaciones —«progresivas», «regresivas», «retardatarias», «retrospectivas» y «anticipatorias»—, su idea de los varios mundos comunes a todos los espectadores —el «físico», el «moral» y el «fantástico»— y su distinción entre la vertiente «poética» y la vertiente «teatral». El romanticismo de Schlegel y de Wagner, es decir, el de la inspiración, la improvisación, la emoción reina soberana y la expresión todopoderosa. El romanticismo de los **Prefacios** de Víctor Hugo y Dumas —de **Cromwell** y de **La dama de las camelias**—, el uno buscando la belleza y el otro insinuando ya la necesidad de un teatro «útil como instrumento de progreso social, civil y político».

Hace falta, después, la dictadura perfeccionista de Sarcey con sus directivas para la «escena obligatoria» y la «comedia bien hecha»; hace falta que Zola escriba el prefacio progresista de **Thérèse Raquin**; hace falta el voluntarismo de Brunetière; hace falta el drama estático de Maeterlinck; hace falta el estudio sobre **Hamlet**, de Coleridge; hacen falta las denuncias de Charles Lamb de las viejas comedias; hace falta el finísimo análisis de las musas cómicas de Hazlitt; hacen falta las lecciones de Pinero y Henry Arthur Jones, las burlas de Bernard Shaw y las precisiones de William Archer para que el romanticismo ceda el paso al naturalismo, éste abandone ante la corriente realista y el carro siga andando. Todos tenían razón y todos la perdieron porque el mundo continuó dando vueltas y los hombres continuaron haciéndose preguntas.

Hoy vivimos una etapa que no discute la pretensión social ni la pretensión cultural del teatro. Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Friedrich Durrenmatt o Bertolt Brecht defienden vigorosamente, con unos u otros argumentos, las características de sus obras dramáticas. El hombre inquieto necesita un teatro inquieto. Como dice Maxwell Anderson, «las grandes piezas del mundo, las aceptadas por la civilización como parte de una gran herencia y representadas durante siglos, se refieren casi todas a la conducta de hombres o mujeres excepcionales en situaciones de gran responsabilidad, hombres con faltas y debilidades trágicas pero con voluntad y vigor bastante para vencer en la lucha con las fuerzas del mal, tanto las de su interior como las de fuera». Con ese estímulo, con esa capacidad potencial le basta al teatro para subsistir y subsistir.



«... uno de tantos,
trabajador de sueños».



EN LA MUERTE DE SALVATORE QUASIMODO

Por CARLOS MURCIANO

«Soy enemigo de la muerte. Pero no la temo. Soy sólo su enemigo», confesó Salvatore Quasimodo cuando, siete años atrás, estuvo en Barcelona. Vino a pronunciar una conferencia, en el Instituto Italiano de Cultura, sobre el tema «Presencia del hombre en la poesía contemporánea», y sometióse gustoso a las preguntas, cargadas de intención, de un periodista. Releyendo ahora (cuando la muerte, su enemiga, acaba de vencerle) sus respuestas de entonces, uno comprende que, aunque urgidas, aquellas respuestas encerraban muchos de los puntos funda-

mentales de su poética: «La cultura es mucho más importante que la fuerza de las armas»... «El poeta, hoy, está frente al político. Y viceversa»... «Cuando digo poeta quiero decir inteligencia creadora»... «La poesía tiene confianza, o no, en el hombre; y yo, por mi parte, tengo confianza»... «La inspiración, en general, para un poeta es un momento de cólera. Pero cólera no hacia fuera, sino interna»... «La lucha del hombre consigo mismo viene del hecho, no de que no es lo que quisiera ser, sino de que no es lo que podría ser»... En su última respuesta, Quasimodo califi-

caba su propia vida de «dura y terrible». Hijo de un modesto jefe de estación, su infancia y adolescencia discurren en un constante ir y venir de un punto a otro de la geografía italiana, situación que se prolonga al conseguir un puesto en el «Genio Civile», del Ministerio de Obras Públicas. Reside en distintos lugares de Calabria, Liguria, Cerdeña, Lombardía y, al cabo, en Milán, donde, a los treinta y siete años, entra como redactor literario en la revista *Tempo* y de cuyo Conservatorio de Música es designado profesor de Literatura en 1941. Quasimodo, siciliano, nacido en Modica (Siracusa) el 20 de agosto de 1901, comienza, desde este momento, a cimentar su personalidad y su obra. Cinco libros de poemas han visto la luz hasta entonces: *Acque e Terre* (1930), *Oboe Sommerso* (1932), *Odore di Eucalyptus e altri versi* (1933), *Erato e Apollion* y *Poesie* (1938). En 1942 aparece *Ed è subito sera*, uno de sus libros capitales. Pese a la humanización que en su trayectoria poética se advierte a partir de *Erato e Apollion*, todo este primer período de la obra de Quasimodo podría encuadrarse en el hacer refinado, hermetico, de un Montale, un Ungaretti o un Saba. Esas características de rigor y contención que Macrí cifrara en el poema «El Angel», de *Oboe Sommerso*, presiden esta etapa suya, cimiento firmísimo de cuanto después vendrá y que constituirá, en su conjunto, el círculo breve y apretado de su obra, que el Nobel cierra y corona en 1959. Quasimodo, que había escrito versos desde muy niño, dejaría de hacerlo a los veinte años, y regresaría a la poesía, con renovado impetu y para siempre, a los veintiocho. Un año después la revista florentina *Solaria* insertaría sus primeros poemas y editaría su primer libro. Es un tiempo de silencioso laborar, de contacto íntimo con los clásicos, a los que traduce habilísimamente. Surgen, reveladores, proféticos, sus versos:

*Un año más, quemado
sin un lamento, sin un grito,
destinado a vencer, de pronto, un día.*

Mas, a partir de 1946 y de la publicación en Milán de *Con el piede straniero sopra il cuore*, la poesía de Quasimodo toma un nuevo rumbo. Pocos meses antes ha concluido, cruel, terrible, la segunda guerra mundial y su río desbordado ha arrastrado muchas cosas, al par que ha arrancado al poeta de su «historia interna». «La sensibilidad del poeta—escribe Giorgio della Rocca refiriéndose a este momento crucial—no podía permanecer inmune a los espantos de la contienda y de la resistencia de los partisanos. Nuestro poeta capta un sentido más dramático y universal de la historia, su vocación tiene ahora un sentido más humano y social. Al primer Quasimodo siciliano ha sucedido el Quasimodo milanés, europeo, de cultura marcadamente socialista y universal. Caído el fascismo, al cual no se había adherido nunca, se rebela contra la lucha fratricida que asoló la Italia de posguerra. Por fin el poeta rompe con su hermetismo, se proyecta por encima de sus antiguas preocupaciones provincianas. El antiguo soliloquio se convierte en un inmenso coro de voces. Nace para Quasimodo la *poesía social*, según la definición que él mismo empleaba.» Pero oigamos sus propias palabras: «Sucedio algo alrededor de 1945 en el campo de la poesía: una dramática destrucción de los contenidos heredados de un idealismo indiferente y de los lenguajes poéticos hasta aquel tiempo fértiles en cada uno de los países golpeados por la guerra... El poeta se encontró de improviso arrojado fuera de su historia interna: en medio del olor de la sangre derramada, su inteligencia particular tenía el mismo valor que la inteligencia proletaria y colectiva»... Recientemente se le ha llamado a Quasimodo «comunista por tres meses». Sin embargo, su postura política—más de rebeldía ante la destrucción, el odio, la fuerza de las armas y el desamparo del hombre, que de comunión con una doctrina—desorbitóse a raíz de la concesión del Nobel y de la publicación de su poema «A la nueva luna»—dedicado al primer satélite artificial ruso—que, por su brevedad, reproducimos:

*En el principio Dios creó el cielo
y la tierra, luego en su día
exacto puso las luminarias en el cielo,
y el séptimo día descansó.*

*Después de miles de años, el hombre,
hecho a su imagen y semejanza,
sin descansar jamás, con su
inteligencia laica,
sin temor, en el cielo sereno
de una noche de octubre,
puso otras luminarias iguales
que aquellas que giraban
desde la creación del mundo. Amén.*

CARTA A MI MADRE

*«Mater dulcísima, ahora caen las nieblas,
el Naviglio golpea confuso contra el muelle,
se hinchan de agua los árboles, queman de nieve;
no estoy triste en el norte: no estoy
en paz conmigo, mas no espero
perdón de nadie, muchos me deben lágrimas
de hombre a hombre. Yo sé que no estás bien, que vives
pobre como todas las madres de los poetas,
y justa en la medida del amor
por los hijos ausentes. Hoy soy yo
el que te escribe.» —Al fin, dirás, me llegan dos palabras
de aquel chico que huyó de noche con un capote corto,
y algunos versos dentro del bolsillo. Pobre, con tan buen corazón,
lo matarán un día en cualquier sitio—
«Cierto, me acuerdo, fue en aquel muelle gris,
de trenes lentos que llevaban almendras y naranjas,
hasta la desembocadura del Inera, río lleno de grajas,
de sal y de eucalyptus. Mas ahora te agradezco,
y esto quería decirte, la ironía que has puesto
en mis labios, mansa como la tuya.
Esa sonrisa me ha salvado de llantos y dolores.
Y no importa si ahora lloro un poco por ti,
por todos aquellos que esperan, como tú,
y no saben qué cosa. Ah, muerte amable,
no toques el reloj de la cocina que late en la pared,
pasó toda mi infancia en el esmalte
de su esfera, en sus flores pintadas:
no toques ya las manos ni el corazón de los viejos.
¿Acaso alguien responde? Oh, muerte de piedad,
de pudor. Adiós, querida, adiós, mater dulcísima.»*

SALVATORE QUASIMODO

(25 Poemas. La isla de los ratones. Santander, 1963)

Hubo una revista española que lo comentó así: «Está claro; el mundo tiene dos momentos cruciales: el primero, el de su creación, obra de Dios, y el otro, el lanzamiento del *Sputnik*, obra de los hombres.» Lo que está claro, a nuestro juicio, es que ni puede interpretarse así el poema, ni merece, dadas sus características, revuelo tal. Mas la verdadera actitud del poeta nos la explican mejor sus versos:

*¿Pero cómo podíamos cantar
con el pie extranjero sobre el corazón,
entre los muertos abandonados en las plazas
sobre la hierba helada, ante el lamento
de cordero de los niños, ante el negro alarido
de la madre que avanzaba hacia su hijo
crucificado en un poste de telégrafo?*

Son versos de su libro *Giorno dopo Giorno* (1947), estremecedor en su desnuda protesta (*Os reconozco, mis hermanos, oh monstruos / de la tierra*), y en el que se incluyen algunos de sus poemas más conocidos: «La noche de invierno», «Milán, agosto de 1943», etc. Esas palabras suyas al hermano hombre tienen su réplica en otro de los poemas de este libro, el titulado *Hombre de mi tiempo*, sobre cuyos versos pesa y pasa la sombra de Cain.

En 1949 Mondadori edita *La vita non è sogno*. Hay en este libro un poema, «Carta a mi madre», en el que la ternura se enreda a las palabras del poeta y le hace alcanzar uno de sus logros mejores. Esta ternura y las imágenes relampagueantes de algunos poemas de su libro siguiente, *Il falso e vero verde* (1956)—hablamos, por ejemplo, de «Las muertas guitarras» y no, claro, de «Auschwitz»—, nos brindan una cara interesante del prisma poético de este siciliano que, en *La terra impareggiabile* (1958), podará aún más su verso y nos dará poemas como el titulado «Crónica de sucesos», cuyo arranque viene a recordarnos el del «Réquiem», de Hierro. Qué distinta esta crónica de Claude Vivier y Jacques Sermeus, objetivamente narrada, de aquella otra que comienza *Mi tierra está sobre los ríos, junto al mar*, y de la que son estos versos:

*Ante el espejo de la luna
se peinan las chiquillas de pechos de naranja.*

La terra impareggiabile le valió, en 1958, el Premio Viareggio. En 1953 había obtenido el Etna-Taormina. Y, en 1959, inesperadamente, porque se barajaban nombres de mayor resonancia universal (Pound, Moravia e incluso Ungaretti y Montale), el Nobel dio a su breve obra el definitivo espaldarazo. Un año después vieron la luz sus poesías completas: *Tutte la Poesie*. En 1963, José Agustín Goytisolo seleccionó, tradujo y prologó 25 Poemas suyos para *La isla de los ratones*. A este libro pertenecen las versiones que parcial o totalmente reproducimos y la bibliografía que al final insertamos. En su prólogo, Goytisolo escribe que si bien no se puede considerar fecundo a Quasimodo por la cantidad de su producción literaria, si lo es «en cuanto al resultado o impacto que su obra ha causado en la poesía italiana contemporánea, ya que en sus poemas resplandecen, junto a la herencia clásica de la poesía griega y romana, las más poderosas y renovadoras tendencias de este siglo.» Y concluye: «Quasimodo es un testigo de excepción de la época que señala el paso de la literatura de ayer a la de mañana.»

El 14 de junio, en Amalfi, cuando conversaba con unos amigos, Salvatore Quasimodo sufrió un ataque cerebral. Trasladado a una clínica napolitana, falleció a los pocos minutos de su ingreso. Iba a cumplir sesenta y siete años y dejaba atrás una obra poética breve e intensa, y otra, valiosísima, en el ingrato campo de la traducción. Por él, sus compatriotas leen en italiano a Homero, Virgilio, Ovidio, Esquilo, Sófocles, Shakespeare, Molière, Petöfi, Pound, Cummings y Neruda. Salvatore Quasimodo, poeta, «uno de tantos, trabajador de sueños»—como reza su verso—, descansa ya para siempre. El le dio a su país un Nobel veinticinco años después que otro italiano universal—Pirandello—lo consiguiera. Su verbo, ahora, le prolonga:

*... Ah, estos muertos. Golpead
sobre la frente, golpead hasta alcanzar el co-
razón.
Que grite al menos alguien en medio del si-
lencio
en este cerco blanco de enterrados.*

Pero allí y ahora, en torno suyo, todo calla.
Todos callan.

EL NOVELISTA IGNACIO AGUSTI

Por LUIS HORNO LIRIA



EN cualquier análisis que se haga de la novela española posterior a 1936, la figura de Ignacio Agustí—hombre bajo, fino, de ojos penetrantes, levemente zumbones, amable sonreír, voz media y empastada, además contenido y, sobre todo, tímido, tímido en proporciones que, dados su edad y su prestigio, cuesta imaginar—requerirá por sí misma un capítulo. Su serie novelística «La ceniza fue árbol»—(Mariona Re-

bull, El viudo Rius, Desiderio y 19 de Julio)—nos ofrece, en efecto, unos personajes, unos ambientes, unos hechos, un pensamiento, expuesto todo ello con arte narrativo fiel a los cánones del género. Al leer a Agustí pensamos inmediatamente en Galsworthy, en Tolstoi, en Martin du Gard, en Troyat, y también en Galdós, en Baroja, en Pérez de Ayala, en todos aquellos escritores que presentan a sus criaturas enlazadas con las cuestiones y los

acontecimientos de su tiempo, y que, al hacerlo así, nos lo retratan tal y como lo vivieron sus contemporáneos, tal y como lo sintieron en sus vidas, mientras les acuciaban las propias, personalísimas inquietudes de cada uno de ellos. Agustí, en efecto, opina que la novela es «tiempo y pasión» y, así, cuenta vidas humanas, dramas humanos y sólo se eleva o trasciende a narrar problemas colectivos en tanto en cuanto que éstos pueden ser parte de la existencia de cada uno de sus seres.

Son éstos lo que importa ante todo en esos libros de Agustí, algunos de los cuales llevan, por eso mismo, como título los nombres de sus protagonistas. Es Mariona Rebull, es la dinastía de los Rius—el abuelo Joaquín, Joaquín el padre, el nieto Desiderio, el bisnieto Carlos—; son las mujeres que con ellos se enlazan—Mariona, Lula, Carmen Fernández, Evelina Torrá, Crista, Blanca, Jeannine, Irene, tantas otras... Es el trabajo que esos hombres realizan, el taller inicial de los Rius, su gigantesca hilatura posterior; su concepto de la fábrica como eje de la propia vida en unos, como carga tediosa en otros, como generadora de bienestar, de trabajo, de pan o de dinero; son los incidentes que se oponen a este trabajo suyo y lo perturban—y ahí es donde surgen la política, el catalanismo, la pugna social, la revolución, la guerra—. Es, sobre todo, la ciudad donde viven y donde trabajan, esa ciudad de Barcelona que parece simplemente un escenario, pero que pasa, inmediatamente, a ser un personaje más y acaso el más importante.

Sin Barcelona, es muy cierto, estas novelas no podrían existir, serían radicalmente distintas. No hay barrio ni rincón suyo que no aparezca en ellas, descrito en todas y en cada una de las estaciones del año, descrito incluso en varios momentos históricos, cuando muchos de sus parajes son aún mero solar, cuando pasan a ser barriada obrera, cuando llegan más tarde a convertirse en trozos vivos de una ciudad que se agiganta. Agustí la pinta con enorme ternura, con fotográfica fidelidad de poeta enamorado, con sutil habilidad para elegir el momento más bello, más expresivo de cada rincón y de cada avenida o cada calle. Describe teatros, cafés, jardines, centros deportivos; el puerto, sus malecones y sus muelles; los tugurios, las barriadas obreras, los patios de las fábricas, las confortables casas de los industriales, los humildes pisos de los empleados; las oficinas estatales y los despachos de los gobernantes, lo describe todo, y de casi todo deja páginas que quedarán. Tales, por ejemplo, las que dedica al Liceo en la terrible noche de la bomba, o a las Ramblas, al puerto o a Montjuich, en cien momentos diferentes, o a ese campo que rodea, que abraza a Barcelona, tantas cuantas veces sus personajes salen se escapan hacia él.

Pues Barcelona, en estos libros de Agustí, está ejerciendo su función rectora, ordenadora—o desordenadora—del país catalán. Barcelona está repercutiendo sobre las fincas del Vallés y de La Plana, sobre las playas aledañas, sobre una extensísima comarca que habla, piensa, siente en catalán y con los patrones y el estilo, mentales y sentimentales, que le dicta Barcelona. Las consignas que de Barcelona parten las cumplen sin vacilar los payeses, los masoveros, los pescadores de las cuatro provincias catalanas. Pero los intereses de éstos acaban por estar en pugna con los de los obreros industriales de la gran ciudad, con los de los fabricantes y los financieros barceloneses. La obra de Agustí, desde unas vidas particulares, presenta esta contraposición dolorosa y señala la gravedad de sus consecuencias. Reseña también las etapas del desarrollo del catalanismo y las, aún más graves, de la lucha social obrera que acaba por ensangrentar las calles y las plazas barcelonesas. Aparecen en sus páginas los sindicalistas y los anarquistas, descritos con humana comprensión, en sus motivaciones íntimas, en sus hondas razones sociales. Su pugna con los patronos metalúrgicos, transportistas o textiles, sus atracos y atentados, sus feroces dimensiones internas, están pintados con grafismo excepcional.

Pero ese es el problema número dos del viudo Rius, a pesar de que dedique su vida entera a enfrentarse con él, sin llegar siquiera a encauzarlo. El problema número uno es, para Joaquín Rius, su actitud ante Mariona Rebull; su matrimonio, hecho más con la cabeza que con el corazón; su defensa de la felicidad como deber, de la superfluidad del cariño; y la quiebra lógica, natural, pero dolorosísima, de su vida familiar, que había estado así montada en falso. La infidelidad de Mariona, su trágica muerte, repercutirán constantemente en la larga vida posterior de Joaquín. Viejo ya, fracasados sin intentarlos casi, otros amores suyos, enfrentado con la cruel realidad de la muerte, de la omnipotencia de la muerte, sobre la vida y sobre los sentimientos humanos, Rius le dirá a Desiderio—fracasado también en su propia vida conyugal, ilusionado por otras mujeres, por otros amores—que también la infidelidad ha de ser perdonada, que es necesario comprender, convivir, conllevar, perdonar... Joaquín Rius, cuando habla así, es viejo, está vencido, aunque su energía sea superior cien veces a la de su hijo. Pero éste, Desiderio, más inteligente y cultivado que él, carece en cambio de su rectitud y de su fortaleza. Es, ha sido siempre, un débil, un irresoluto, un vacilante. Su vida es una sucesión de amoríos, tras de su inicial desilusión con Jeannine, la espía francesa de los años de la guerra del catorce. Crista, su mujer, servirá de prototipo de la acaudalada burguesa catalana, digna hija de Evelina, su suegra, nacida ésta para dominar y para brillar entre una sociedad convencional y valoradora del dinero y del éxito. Blanca e Irene, sus otros dos amores, son superiores a él, con mucho: apasionadas, sinceras, idealistas, acaban despreciando a este guapo mozo, personificación cabal del hombre rico, inteligente, capacitado, pero enfermo de una abulia fundamental, incapaz de una reacción duradera. No era la inteligencia—con ser tanto—lo que hacía más falta en la vida española en esos años. Era la voluntad, la claridad de juicio, la fortaleza, la abnegada fidelidad a un ideario bien sentido. Tan enferma de la voluntad se nos presenta así España en estas tierras catalanas de Agustí, como en las castellanas de Baroja y en las levantinas de «Azorín» y de Miró...

Los años pasan por las páginas de estos libros, que son todos ellos tiempo revivido, tiempo recobrado. Los personajes nacen, crecen, trabajan, aman, sufren, se debaten, algunos de ellos mueren. Los vemos niños, adolescentes, jóvenes, maduros, viejos. Su pensamiento varía con el tiempo, y esta es una innegable baza que el narrador se apunta en su relato. Los hechos que fueron para ellos acuciante obsesión, desgarrador drama, se van suavizando, se aminoran con el fluir del tiempo; incluso, a veces, parecen no ser, ni haber existido. Mariona, un día eje de la vida de todos, centro del primer libro, llega a no ser, al fin, más que un punto doloroso en el alma de Joaquín Rius, su viudo. De otras pasiones recordarán Joaquín o Desiderio un rasgo fugaz, un instante, el eco de una voz, el esbozo de una figura. ¿Te acuerdas?, dirán a veces, y lo que recuerden entonces—como todos nosotros—será sólo un clisé, una imagen cristalizada, desvaída en la memoria... Se darán cuenta de esta fugacidad, de este desleírse de los sentimientos con el tiempo; y ello les dolerá, les hará sentirse viejos, quizá egoístas. Pero ese endurecimiento, al propio tiempo, les permitirá vivir.

Será la vida, la vida fluyente, lo que veremos así en las páginas de estos libros. Cada época, cada lustro, cada decenio, traerán consigo nuevas preocupaciones, nuevos problemas, hombres desconocidos que parecerá que van a llenarlo todo y que, luego, años después, se esfumarán, fracasarán, o que, si triunfan, será para hacer todo lo contrario, o algo cuando menos muy distinto, de lo que dijeron harían. La política resurgirá, obsesionante, en los años republicanos, tras de la alegre y despiadada paz de los años de la primera guerra mundial. Se habrá acabado para Desiderio aquella juventud alocada, aquel gozar y divertirse de los años fáciles, y para Joaquín aquel trabajar sin tasa, continuado, aquel

ganar y más ganar, de aquellos mismos días, reflejados así en dos vertientes suyas muy distintas. Con la República se reavivarán los conflictos sociales—nunca desaparecidos, por otra parte, en toda esta gran serie—porque se habrá puesto en marcha una revolución social que estallará el 19 de julio y parecerá haber acabado, de un solo y tremebundo golpe, con toda aquella sociedad exclusivista de años anteriores. Joaquín Rius lo comprobará, aterrado, al ver muerto, asesinado, a su gerente Llobet, hijo de aquel otro Llobet también asesinado ante sus ojos treinta años atrás. Y no lo podrá comprender. Porque nunca se puede comprender el mal; naturalmente. Pero también porque él, Joaquín Rius, no habrá hecho otra cosa en su vida—y tiene más de setenta años—que trabajar, que acudir todas las mañanas a su fábrica—de la mano de su padre primero, dando la mano a su hijo luego, del brazo de éste al final—, y pasar en ella trabajando toda una jornada, empezada con el alborear de las mañanas en las calles solitarias, y acabada con los resplandores, al principio, de los faroles de gas, y más tarde, con la luz, más clara y segura, de la electricidad. ¿Cómo hay quien pueda decir que ese trabajo suyo, generador de su riqueza, y que esta misma riqueza suya, aseguradora del pan de sus obreros, se oponen a la felicidad de éstos? ¿Cómo es posible? Joaquín Rius no lo entiende, no puede entenderlo. Pero tampoco entiende el porqué de la inanidad fundamental de la vida, ni por qué la muerte ha de acabar dominando, señoreando en ella todo, absolutamente todo. Dejamos a Joaquín Rius enfrentado, en su refugio, con estas angustiosas dudas. Y a Desiderio, en cobarde huida hacia un París en el que ve el refugio más adecuado para su indiferencia, para su abulia; el seguro medio de conseguir la vida cómoda, despreocupada, que siempre quiso llevar, aunque el hacerlo supusiera la quiebra de muchas ilusiones de su padre y la de los apasionados amores de las dos únicas mujeres que, en realidad, le amaron. Los demás personajes están sumidos también en la atroz revolución de 1936. Quienes mandan en Barcelona son por entonces los anarcosindicalistas. Van a tomarse, se están tomando, la revancha. Se ha derrumbado una sociedad y sus representantes están, unos agazapados en sus casas, como Joaquín y como Evelina; otros, fugitivos, como Miguel Llobet, vagando por las calles, y todos ellos aterrados hasta el límite de las fuerzas humanas.

No ha concluido, pues, la serie novelesca de Agustí. Y a la altura que ha alcanzado, con el tono que ha logrado, su próximo tomo—quizá el final—puede llegar a ser una obra maestra, pues los personajes se han enfrentado mental y vitalmente con el momento de las grandes decisiones, con la adopción de las grandes medidas. No podrá pretenderse que este libro exponga el fin de un proceso histórico, en el que cabe pensar aún en muchas, muy distintas etapas evolutivas. No importará: no es el catalanismo, ni la revolución social barcelonesa, lo que el libro ha pretendido estudiar, aun cuando haya contado algunos de sus episodios. Ha pretendido sólo reflejar un momento de la historia y de la vida catalanas y, sobre todo, narrar los avatares sentimentales de unos personajes de carne y hueso, que ahí quedan ya incorporados a nuestra literatura. Y esto sí que nos lo debe y que nos lo va a dar Agustí, si Dios se lo permite; deseamos, en efecto, ver cómo muere Joaquín Rius; qué sucede, por fin, con Desiderio; qué es lo que Carlos, su hijo, aporta de nuevo y de limpio al extenso panorama familiar que se nos ha mostrado; queremos saber qué fue de Borredá, de Crista, de Evelina, de Miguel Llobet, de los anarquistas y de sus compañeras, de Blanca y de Irene. Pues son criaturas de ficción tan poderosa y tan fuertemente pintadas, que nos sirven ya de compañía en nuestra soledad y hemos de saber por eso cómo han de terminar o proseguir sus existencias. Y queremos también conocer, al través de todo ello, el testimonio de Agustí sobre los años de nuestra guerra y de nuestra posguerra. Deseamos conocerlo porque, en la descripción de los años anteriores, ha sabido mantener un tono, un equilibrio, que no siempre nos ha sido dado contemplar en obras semejantes.

FABULA Y SIGNO DE LA POESIA DE PEDRO SALINAS

Por VICTORIANO CREMER



hacerse, con sabrosa, lentísima, fragante y gozosa expectación, lo que cinco años después (1923) sería el trémulo cántico que presagiaba su decidida vocación.

Presagios se llama significativamente el libro. Y está formado por un breve manojito de cancioncillas ya tuteladas por el ángel. Un ángel juanramoniano:

*Anoche se me ha perdido
en la arena de la playa
un recuerdo
dorado, viejo y menudo
como un granito de arena.
¡Paciencia! La noche es corta.
Iré a buscarlo mañana...*

Un ángel andaluz, tocado de ese gusto por lo popular trascendido y reestructurado que, como apuntaría Max Aub, en su *Cursillo* sobre la Poesía Contemporánea, dictado en México, en 1954, «da a su poesía un cierto aire marchoso; porque así como Jorge Guillén es provinciano del campo, Salinas es de la ciudad, de Madrid, para mayor precisión, con cierto aire garboso», hasta en aquellos poemas, con aires de copla popular, en los cuales, ya redimido de la influencia física del medio, se enfrenta con el Yo y con el Tú del vivir de los pronombres:

*Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!...*

(«La voz a ti debida.»)

Este madrileñismo implícito en el quehacer total de Salinas le impone, frente al juego libre de la copla o de la evocación intimista, un repertorio de exigencias formales que, junto a las clarividentes conclusiones a que llega como profesor, le obligan a un desnudamiento, a un afilamiento y a la par a una continencia poética, en trance peligroso de hermetismo.

Puede decirse que toda la lucha creadora, la fábula y el signo de Salinas está promovida y sostenida por dos beligerantes actitudes, que en él se dan como en ningún otro: la de su tendencia a dominar el azar (*Seguro azar* será el título de su segundo libro, aparecido en 1929) para dar claridad y certidumbre a su fabulación poética, y la de su rigurosa resistencia a ser sometido por las demandas e implicaciones de la inmensa mayoría, signo y sino de sus desvelos.

Estas dos pugnaces actitudes están tan específicamente determinadas, que para contrastarlas basta reespigar en su copioso campo crítico. De ellas se desprenderán, casi fatalmente, sus contradicciones; pues que donde dice evasivamente: «La poesía se explica por sí sola; si no, no se explica», hay que anteponer sus esfuerzos por explicar, para am-

plios censos de lectores, la poesía inexplicable. («La preocupación central de Salinas, en muchos de sus ensayos generales—escribe Juan Marichal en el prólogo a las lecciones que el poeta dictara en América y contenidas ahora en su libro sobre la *Responsabilidad del escritor*—, fue delimitar con claridad “las obligaciones y las responsabilidades del poeta cogido entre la espada y la pared”».) Cogido en su propia trampa crítica.

Esta flagrante contradicción entre poesía inefable, inexplicable, desnuda y sola que hace Salinas y los esfuerzos del poeta por abrirla cauces anchos de entendimiento, llega a constituir para el profesor un problema de tan urgente esclarecimiento que le impone un estudio, precisamente sobre *La minoría literaria* (aparecido por vez primera en la revista mejicana *Cuadernos Americanos*, 1945-1946) y en él hace una afirmación de fe redondamente contraria a los supuestos purismos de su obra poética:

«La faena del poeta—escribe—es hacer comunicable a otros la experiencia de vida que constituye el poema... La peculiaridad del poeta consiste en hallarse en esa zona fronteriza entre la insobornable soledad y la inmensa compañía, entre el individuo que siente a solas en el seno de su alma la voz del ángel y el poeta que la convierte en una realidad participable a un número indefinido de gentes.»

¡La poesía, su poesía incluso, como *realidad participable*! ¡Quién lo hubiera sospechado! He aquí ya su indeclinable consigna: Ni *presagios*, ni *azar*, solamente *fábula* y *signo*, realidad participable. ¿Lo consigue el poeta?

Gonzalo Torrente Ballester, en su *Panorama de la literatura española contemporánea*, le niega al poeta de *Fábula y signo* (año 1931) estos alcances. Entre la realidad y el deseo—jugando con conceptos guillenianos—existe una honda, insalvable distancia:

«La poesía de Salinas—escribirá Torrente Ballester—, como toda poesía intelectual, nos deja complacidos, porque creemos habernos apropiado todos sus ingredientes; y al mismo tiempo insatisfechos, no ya porque no nos sirva para nuestra individual expresión, sino porque sabemos que la poesía está “detrás” del poema y que, por mucho que hagamos, nos resulta inasequible:

*Si no es el mar, si es su imagen,
su estampa, vuelta, en el cielo.
Si no es el mar, si es tu voz
delgada,
a través del ancho mundo,
en altavoz, por los aires.»*

(«Fábula y signo.»)

Ya tenemos la clave de su contradicción: «Si no es el mar, si es su idea...», es decir, la poesía está detrás, forma el forro de la idea, que es la que, en último resultado, complica a la poesía.

Es posible que para una rigurosa cronología poética de Pedro Salinas hubiera que arrancar de fechas muy anteriores a las que me atengo; tal vez de 1914, cuando el mozo cuenta veintitrés años (ha nacido en Madrid el año 1891) y es enviado como lector de español a la Sorbona.

«La estancia en París, entre 1914 y 1917—confirmará Juan Marichal, uno de sus exegetas más interesados e interesantes—, reafirmó en Salinas su afinidad por la crítica literaria francesa, acentuando, como compensación, su voluntad de encontrar formas y métodos de accesibilidad para la literatura de lengua castellana.»

Pero a mi parecer, es en el año 1918—hace ahora cincuenta años, y este es el motivo de esta entrañable recordación— cuando Pedro Salinas, ya catedrático, optando por acogerse al signo universitario de Sevilla, decide su destino como hombre y como poeta... La transparencia metálica, sonora y fría de Castilla la Nueva siente la necesidad fisiológica del cálido surtidor de los jazmines. El equilibrio de las fórmulas críticas francesas exige, como complemento ineludible e indispensable, la apasionada desazón de Andalucía.

«Con él van—dice otro gran poeta de España alumno del catedrático primerizo—una inteligencia y una sensibilidad universales. Se diría Boscán llegando entonces con aquel itálico modo; pero un Boscán que fuese un Garcilaso, con toda su aristocracia, a la francesa, de cultura, gracia y pensamiento.»

Allí, en aquel mismo instante, comenzó a

¿Ingenio intelectual? ¿Artificio? ¿En qué consiste éste?... Torrente Ballester nos lo dirá: «¿En qué consiste, pues, el artificio de Salinas? Esencialmente en un modo de usar las palabras, que no excluye, sino que tiene muy en cuenta su valor conceptual. Este conceptualismo o intelectualismo hace que el poema de Salinas sea en apariencia "absolutamente inteligible"».

Contra esta fatalidad de destierro poético, Salinas se levanta. Afirma que las minorías en arte son formaciones naturales, estructuras necesarias «que coadyuvan esencialmente al orden espiritual de la humanidad como "realidades vivificantes"»; y él, que compuso un libro magistral sobre Rubén Darío y que transcribió «en romance vulgar y lenguaje moderno» el poema de «Mío Cid» con el propósito generoso de «acercar esta hermosa obra poética, noble, tranquila y sonriente a un crecido número de lectores»; él, que proclamaba «que detrás del acto de escribir tiene que sentirse como indispensable la presencia invisible del prójimo, de otras almas presentes y futuras, porque sólo cuando lo escrito se reviva en ellas alcanzará la evidencia de lo que ya es, de lo que existe por sí», se acogerá a la declaración de principios del poeta Rubén, como el soldado que se alista bajo una bandera legionaria: «Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.»

Y hacia esas muchedumbres indefinidas avanza decidido a que la virtud humana y poética de su obra pueda llegar a ganar para el poema «un solo corazón más», con un libro capital: *La voz a ti debida*, aparecido en el año 1933. Luego vendrían *Razón de amor* (1936), *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949), *Confianza...*

* * *

Son los años decisivos para la poesía española contemporánea: Antonio Machado lanza por entonces (1933) la primera antología de sus poesías. Juan Ramón Jiménez da a la estampa sus libros *Unidad* (1925) y *Canción* (1936). León Felipe ordena su antología (1935). Jorge Guillén su primer *Cántico*, inacabado siempre (1928), y Gerardo Diego su *Fábula de equis y zeda* (1932) y *Poemas adrede* (1932). Dámaso Alonso prepara su *Oscuro noticia* (1944), después del cuadernillo de *Poemas puros* (1921). Emilio Prados, el estoico malagueño, sus *Canciones del Farero* (1926), y Federico García Lorca ajusta la geografía gitana de su *Romancero* (1928), mientras en Méjico publica su *Oda a Walt Witman*. Vicente Aleixandre deposita su apasionado madrigal *Espadas como labios* (1932) y se prepara para la gran aventura surrealista de *La destrucción o el amor* (1935). Alberti, ya embarcado en la nave difícil de las *Consignas* (1934), recuerda la profunda penetración de *Sobre los ángeles* (1929), y Luis Cernuda, tomado ya el malagueño *Perfil del aire* (1927), promueve su *Invitación a la poesía* (1933). Manolito Altolaguirre arranca aquel año (1933) el premio Nacional de Literatura con su libro *La lenta libertad*, cumplida su ardorosa profesión de amor con *Soledades juntas* (1931)... Ya Miguel Hernández ordena en su Orihuela mironiana la más impresionante colección de sonetos de *El rayo que no cesa...* y en aire apretado de España, en el afilado perfil del aire advenedizo, se anuncia para la gran poesía de España un tiempo de dolor y desbandada.

Son los tiempos de la consagración de una generación poética que había de referenciarse con una fecha, la del año 1927, en el que hizo su primera salida en el ateneo de Sevilla. Y con una circunstancia política: la de la dictadura de Primo de Rivera, que había de remover hasta las entrañas misteriosas del pensamiento español. De ahí su denominación de generación del 27 o de la Dictadura.

Como un milagro, florecía sobre la tierra

española la más importante cosecha de poetas, no igualada sino por aquellos que en el Siglo de Oro abrieron para España la mejor atención y la más alta estimación que vieron los siglos. Hoy se insiste en regatear la signatura de generación a un plantel tan decisivo, pero el propio Jorge Guillén recaba el título: «Mi nostalgia de aquellos días—escribe al frente de las *Obras completas* de Federico García Lorca—se complace en rememorar los coloquios entre aquellos amigos. Eramos amigos y con una comunidad de afanes y de gustos que me ha hecho conocer por vía directa la *unidad llamada «generación»*... Pedro Salinas y yo, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti...»

Sobre esta enorme montaña mágica de la poesía española, Pedro Salinas donaba la armonía trascendente de su voz poética: *La voz a ti debida*...

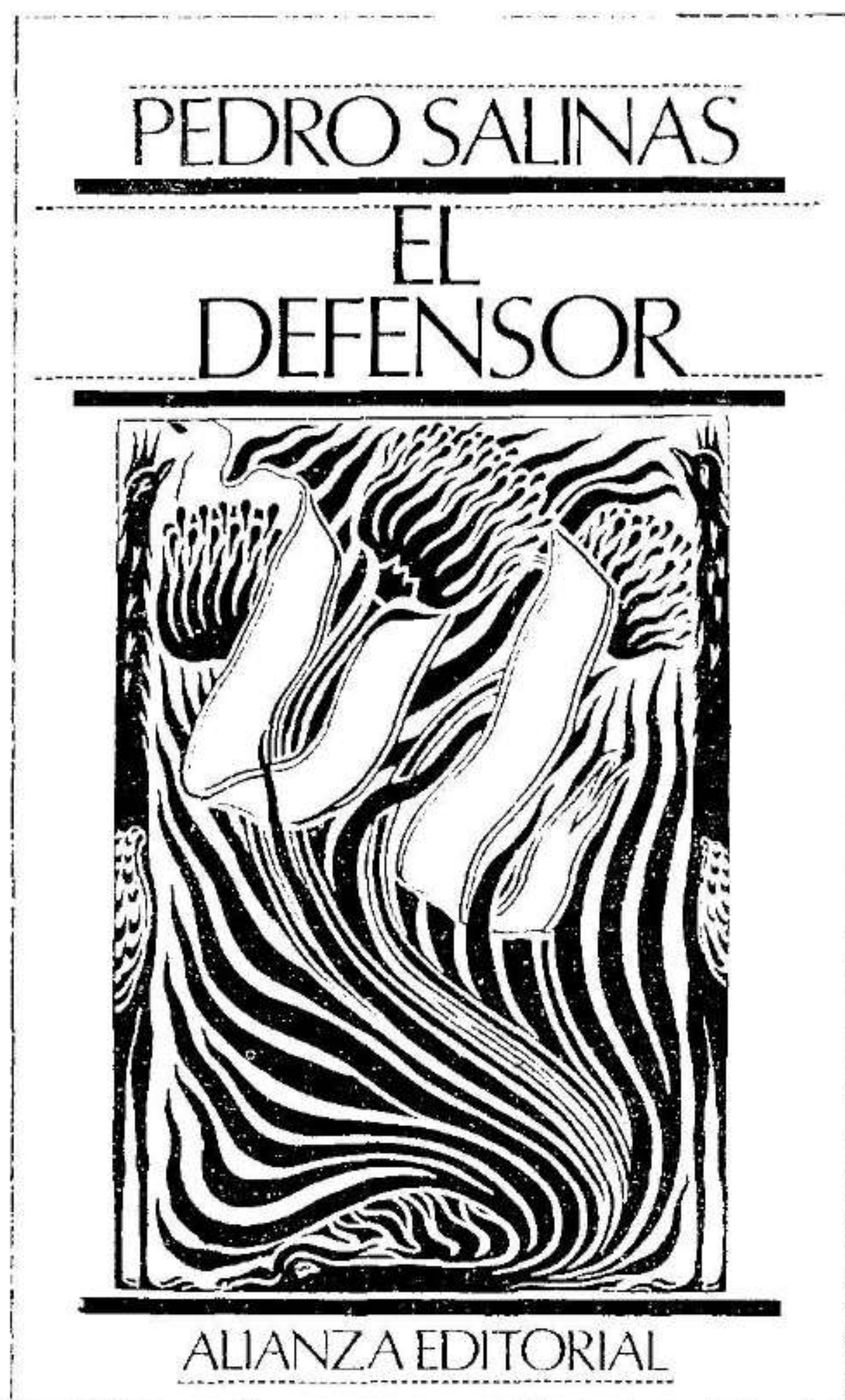
* * *

La voz a ti debida marca el ápice de la trayectoria de Pedro Salinas.

Aquí ya el poeta parece descargado de sus contradicciones y en línea segura hacia la transcripción humana de sus ideaciones. Ante *La voz a ti debida*, incluso los impugnadores más tenaces se detienen y miden sorprendidos y admirados la dimensión y la profundidad de un alma transida de amor. Porque —dirá Jorge Guillén— «en la obra de Pedro Salinas todo se somete a un primer valor: el alma. La poesía de Salinas es eso: un mundo profundamente acompañado por un alma. Alma y amor son sus vocablos capitales.»

Era inevitable, fatal, que la poesía de Pedro Salinas culminase en el tema amoroso. Todo lo presagiaba. La fábula y el signo lo anunciaban. Era un seguro azar para el cual demandaba el poeta la apertura de las puertas de la noche, del viento, del relámpago: la puerta de lo nunca visto. Después de su resplandecida y evidente presencia, ya todo estaría más claro (*Todo más claro* es el título de un libro posterior, 1949):

*Porque puede venir.
Hoy, o mañana, o dentro
de mil años, o el día
penúltimo del mundo.
Porque cuando ella venga
desatada, implacable,
para llegar a mí,
murallas, nombres tiempos,
se quebrarían todos,
deshechos, traspasados
irresistiblemente
por el gran vendaval
de su amor, ya presencia.*



El poeta ha alcanzado el dominio del instrumento verbal, mediante el cual le es posible hacer comunicable a otros la experiencia de vida que constituye el poema. Y esta experiencia no es nada platónica o mística. Es el hombre, el amador, frente a la amante, cuerpo a cuerpo, en lucha trascendida, o su búsqueda, «a la que se arroja de corazón con ansia placentera y dolorosa, muy lejana del simple juego cerebral».

«Amor, amor total, quererme como masas...» «La poesía —advierte Guillén en su introducción— comporta a menudo cierto grado de ambigüedad. Ahora suena un verso clarísimo y su tono es tajante. El amante dirá con la mayor sencillez: «Yo te quiero, soy yo.» O, por el contrario, con el mismo fragor romántico de una rima de Bécquer, exclamará:

*Te vi, me has visto y ahora
desnuda ya del equivoco,
te conozco tan de tiempo,
que en tu amor cierro los ojos...*

¿No nos recuerdan, clarísimos, confirmativos, esos versos «Te vi, me has visto y ahora / desnuda ya del equivoco», aquellos famosos del humano acordeón tocado por un ángel que diría Serrano Plaja refiriéndose a Bécquer, «Hoy la he visto, la he visto y me ha mirado», o a aquellos otros, «Te vi un punto, y flotando ante mis ojos...». ¿Y esa invisible amante, tan concreta, de Salinas, no nos sugiere aquellos «invisibles átomos del aire», del autor de las *Rimas*, anunciando el amor que pasa?...

Cuando se afirma, a veces con notoria ligereza y siempre refiriéndose a los *elementos circundantes*, que Luis Cernuda es el más becqueriano de nuestros poetas contemporáneos, no se recogen los registros gemelos de estos dos poetas: Bécquer y Salinas, en los cuales se dan la misma música y una letra de idénticos perfiles expresivos:

Dice Bécquer:

*Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas
se aproximan y al besarse
forman una sola llama...*

Dice Salinas:

*Ayer te besé en los labios.
Te besé en los labios. Densos,
rojos. Fue un beso tan corto
que duró más que un relámpago,
que un milagro, más.*

(«Después de Espronceda y de Bécquer, después del *Canto a Teresa* y las *Rimas* ¿se ha escrito en España algo más importante que *La voz a ti debida*?», interroga Guillén.) A cada relectura me sacude ese postrer poema del libro, concebido y padecido desde el hueco de nostalgia en que el amante está deseando a la ausente: Los dos, tan separados, no son más que dos sombras.

El poeta ha dominado sus propias contradicciones: ha enmendado el *Azar* y ha traducido el *Signo*. Ya todo está más claro. Y después de la empavorecida invitación al llanto ante las ruinas que esparce un cero —«autor de nada, obra del hombre, un cero cuando estalla, con lo que quiere fijar indeleblemente su compromiso de conciencia ante un mundo de furias desatadas, sobre el Crucificado que agoniza en desolado Gólgota de escombros, de su cruz separado, cara al cielo, brota, nuevo milagro, recuperación definitiva—, la confianza»:

*Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza...*

estafeta

NOTICIAS

EL PESIMISMO HISPANICO EN LA LITERATURA

«El pesimismo hispánico y sus testimonios literarios» tituló Pedro Rocamora su disertación en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián, charla que se caracterizó por su sentido crítico y psicológico.

VERSOS EN EL DIA DEL CORPUS

La Festividad del Corpus Christi es una fecha ideal para divulgar versos. Y en la Casa de la Cultura de Toledo celebró el pasado día 13 una de sus sesiones «Alforjas para la poesía». Pregonó el acto José Antonio Medrano y recitaron composiciones Jesús Juan Garcés, Francisco Garfias, Juan Antonio Villacañas, Clemente Palencia, Federico Muelas, Conrado Blanco, José García Nieto, Juan Pérez Creus, Eladio Cabañero, Ginés de Albareda y Mariano Povedano.

NUEVO ACADEMICO DE LA SEVILLANA DE BUENAS LETRAS

«Del siglo de los hombres al siglo de las masas» denominó su discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el periodista Joaquín Carlos López Lozano, director del diario «A B C» de Sevilla, contestándole el académico de la misma institución don Alfonso de Cossío y Corral.

FIRMA DE LIBROS

En la librería de Afrodísio Aguado se celebró la presentación de las novelas «Primera mañana, última mañana», de Mercedes Salisachs, y «Suburbio», de Xavier Bengurel, recién editados por Nauta en su colección *Los libros de la Veleta*. Ambos autores firmaron numerosos ejemplares. En el mismo local, Julio Escobar presentó su obra «La sombra de Caín», interviniendo en el acto Emilio Romero y Tomás Borrás.

«EL CONDE DE ROMANONES Y TOLEDO»

En la Casa de la Cultura toledana, pronunció una conferencia don Agustín de Figueroa, Marqués de Santo Floro, sobre el tema «El Conde de Romanones y Toledo», ilustrando sus palabras con proyecciones. El Marqués de Santo Floro advirtió que no trataba de estudiar la figura de su padre ni como hombre, ni como político, ni como escritor, sino solamente como Conde de Romanones en sus relaciones con Toledo. Y ofreció una versión emocionada de las estancias de su padre en aquella ciudad, su amor por la misma y sus famosas tertulias en el palacio de Buenavista.

FERNANDO DIAZ-PLAJA PRESENTO SU ULTIMA OBRA

«La piedra en el agua y otras historias crueles» es el título de la última obra de Fernando Díaz-Plaja, presentada en una de las habituales sesiones de los martes de la Editorial Nacional. La crítica del libro corrió a cargo del escritor Fernando Quiñones.

LLEGO A MADRID GUILLERMO DE TORRE

Procedente de Buenos Aires llegó a Madrid días pasados el escritor Guillermo de Torre, actualmente asesor literario de la Editorial Losada, quien pasará en España los tres próximos meses, donde se publicarán en breve sus libros «El espejo y el camino» —Prensa Española— y «Cosecha crítica» —Plaza-Jané.

«EL REALISMO MAGICO DE GARCIA MARQUEZ»

El escritor peruano Mario Vargas Llosa ha pronunciado una charla en el Instituto de España de Londres en la que glosó «El realismo mágico de García Márquez». Vargas Llosa dijo: «Hablo del realismo mágico al referirme a Gabriel García Márquez, el gran novelista colombiano, porque describe de manera realista la historia del continente americano y, al mismo tiempo, porque toda su obra desborda fantasía.»

I CICLO DE POETAS HISPANOAMERICANOS CONTEMPORANEOS

La 582.^a sesión de la Tertulia Literaria Hispanoamericana comprendió la octava y última del «I Ciclo de Poetas Hispanoamericanos Contemporáneos». En ella, Francisco Brines estudió la obra del poeta peruano César Vallejo, ofreciendo a continuación una amplia antología de sus versos. Este primer ciclo estuvo dedicado a Rubén Darío, Vicente Huidobro, Ricardo E. Molinari, Alfonsina Storni, Pablo Neruda, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y César Vallejo.

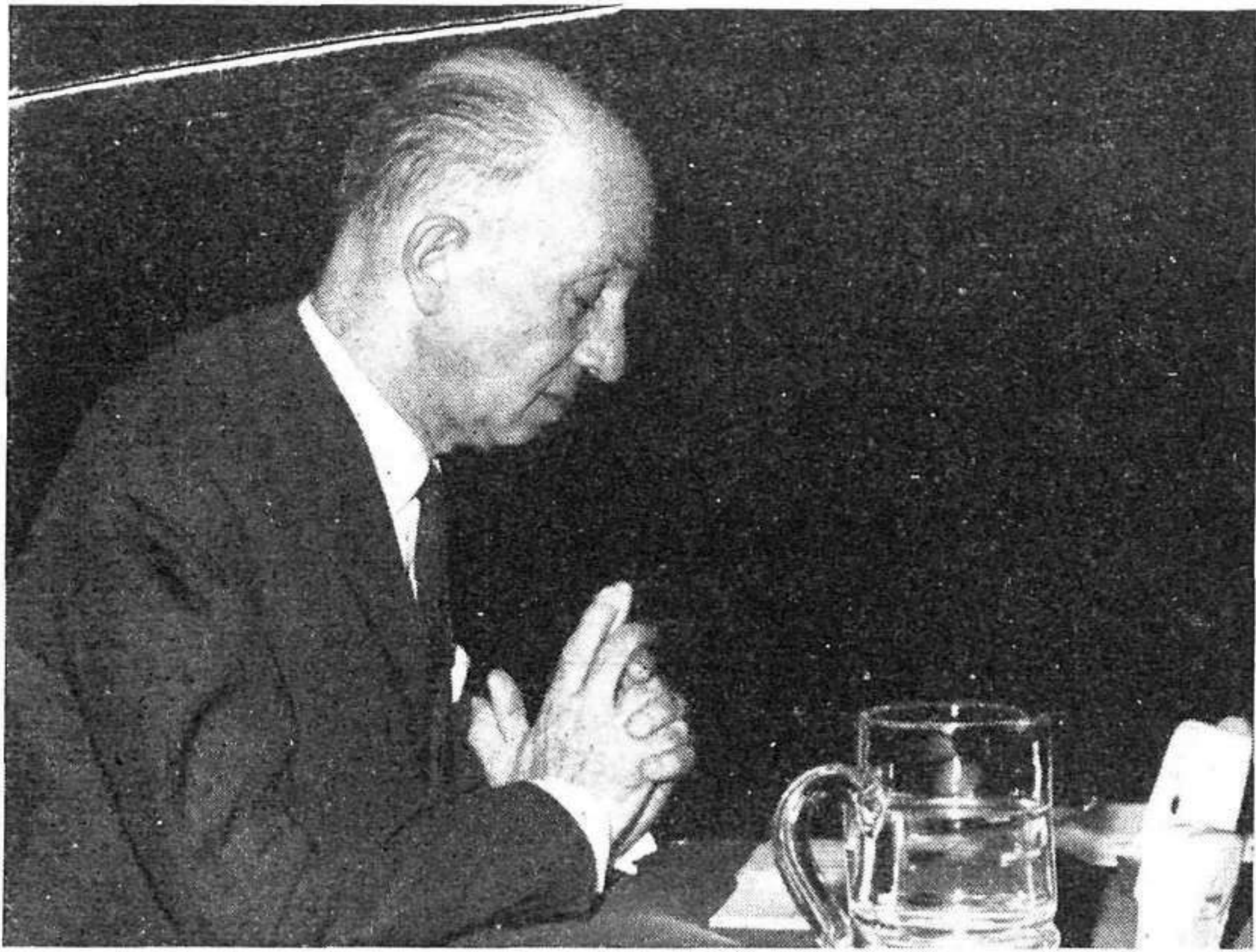


HOMENAJE A JOSE HIERRO EN LA EDITORA NACIONAL

El poeta José Hierro ha sido objeto de un simpático y cordial homenaje en la Editora Nacional, con motivo de su despedida de la casa en donde durante varios años ha trabajado en la sección técnica de esta editorial. El director, Jesús Unciti, elogió la personalidad literaria y humana de José Hierro.

I JUEGOS FLORALES «CIUDAD ELEGIDA JUAN XXIII»

Tuvieron lugar en Alicante los I Juegos Florales «Ciudad Elegida Juan XXIII» en la noche del día 8. Leyó el poema premiado con la Flor Natural su autor, Luis López Anglada, y el galardonado con el Premio «Gabriel Miró», Eladio Cabañero, redactor-jefe de LA ESTAFETA. A continuación, José María Pemán, mantenedor de los Juegos, hizo un discurso lleno de amenidad y acierto. Seguidamente, Conrado Blanco presentó una sesión de «Alforjas de la poesía», en la que leyeron versos Gerardo Diego, García Nieto, Federico Muelas, Ginés de Albareda, Vicente Ramos, Manuel Alcántara, José Antonio Medrano y Mariano Povedano. Cerró el acto Antonio Ramos Carratalá, presidente de la Ciudad Elegida. Fue reina de estos Juegos Florales la señorita Estefanía Blanco.



CORTS GRAU: «GRANDEZA Y SERVIDUMBRE DE LOS DERECHOS HUMANOS»

Fue clausurado el curso del Ateneo de Madrid por el profesor don José Cortés Grau, catedrático de la Universidad de Valencia y Premio Nacional de Literatura «Francisco Franco», con la conferencia *Grandeza y servidumbre de los derechos humanos*, con motivo del XX aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos: «El derecho a la verdad implica esfuerzo y disciplina intelectual y amor a la verdad; más allá de la información en cosas secundarias está la búsqueda de una verdad que es clave de la vida y que constantemente soslayamos» fue una de sus frases a lo largo de una disertación profundamente interpretativa de los valores humanos, sociales y espirituales.



MARIA ELVIRA LACACI Y SU «MOLINILLO DE PAPEL»

Excelente acogida de crítica y público está obteniendo el libro «Molinillo de papel», de María Elvira Lacaci, aparecido en la serie de literatura infantil de la Editora Nacional. María Elvira es una poetisa rebosante de ternura y sensibilidad. Acerca de su libro de versos para niños ha escrito Guillermo Díaz-Plaja en «ABC»: «La escritora abdica de su personalidad para adoptar los modos del decir infantil: su asombro, su interrogación constante, su tanteante definidor.»

JULIO MERINO, PREMIO «VIRGINIA WOOLF»

El jurado del Circulo de Escritores Cinematográficos que ha otorgado los premios del concurso periodístico sobre la película *¿Quién teme a Virginia Woolf?* falló en favor de Julio Merino, por sus artículos publicados en el *Diario SP*, de Madrid. En ellos se afirmaba que el tema central del filme es el del joven universitario que sale a la vida lleno de proyectos e ilusiones, proyectos que no resisten el duro enfrentamiento con la realidad, y de la primera claudicación derivan todos los problemas de inadaptación y su fracaso conyugal.

«UN ESPAÑOL EN NUEVA YORK»

Gregorio Marañón Moya, director del Instituto de Cultura Hispánica, habló en el Centro Cubano de Madrid sobre el tema: «Un español en Nueva York». Tras describir el contraste de la vida norteamericana en comparación con la española, definió lo que el español es y significa en la gran metrópoli, resumiendo su contenido histórico fundamental y la idea que normalmente se tiene allá de nuestra patria.

CONOCIMIENTO DE GARCIA LORCA

Una joven argentina de diecinueve años, María Etchecoin, ha ganado en un canal de televisión de Buenos Aires un millón de pesos por su amplio conocimiento de la vida y la obra del poeta español Federico García Lorca. María Etchecoin, profesora de natación, recibió, además del premio, numerosos regalos y dos pasajes de avión para venir a España, al objeto de conocer la tierra del poeta.

MARCEL ARLAND, ELEGIDO ACADEMICO DE LA FRANCESA

Ha sido elegido miembro de la Academia Francesa el escritor Marcel Arland, novelista, ensayista y crítico de obra tan prolifera como variada, cultivador de una estilística de gran pureza, que le valió en 1952 el Gran Premio de las Letras Francesas.

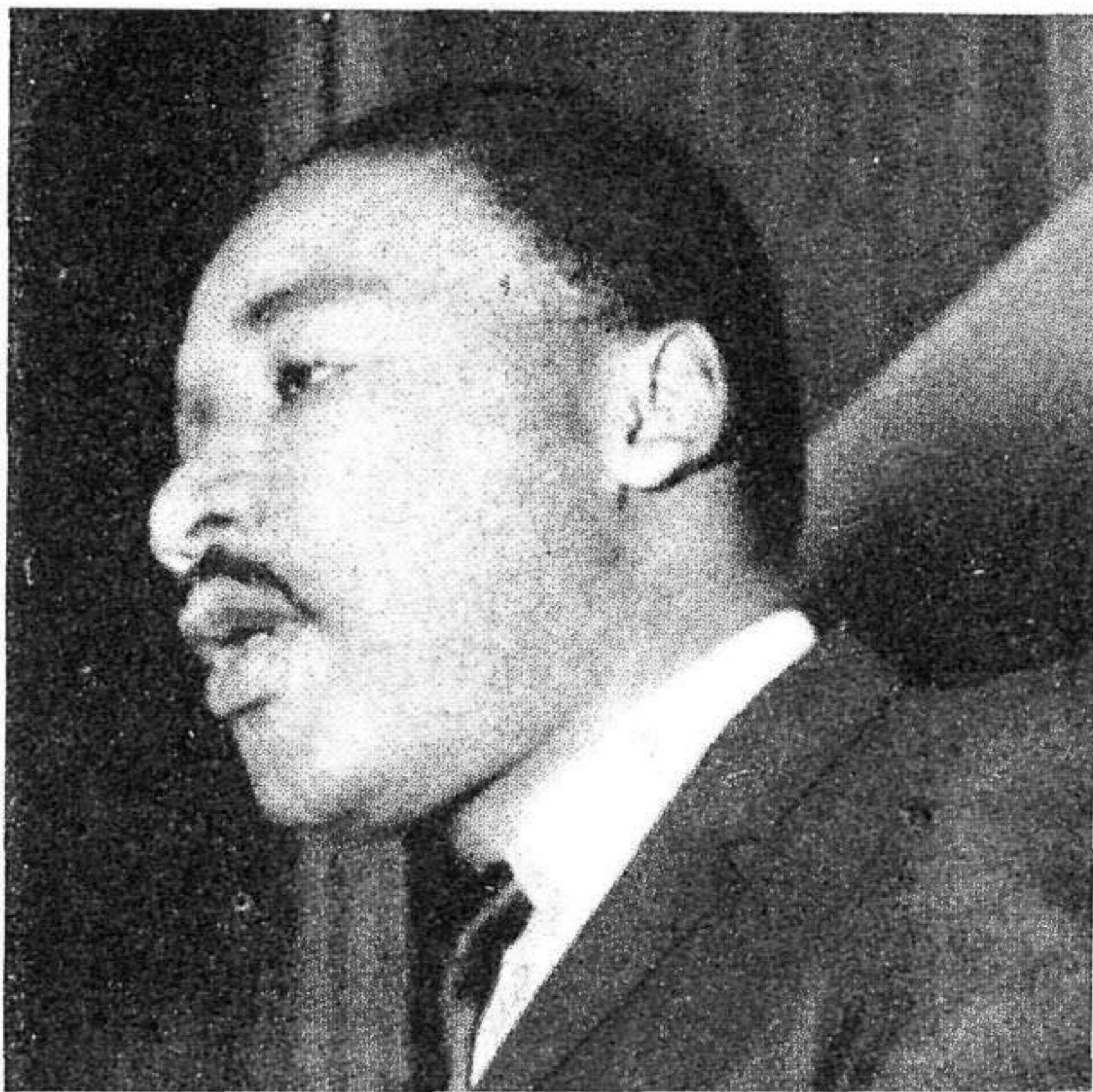


MONUMENTO A COVARSI

En Badajoz será inaugurado en fecha próxima este monumento, realizado por Juan de Avalos en memoria del pintor extremeño Abelardo Covarsi. Sentido y bello homenaje de un pueblo hacia uno de sus mejores artistas.

LUTERO KING, AUTOR PREFERIDO EN ALEMANIA

Según noticias que nos llegan de Alemania, Lutero King es uno de los escritores preferidos por los lectores centroeuropeos. El Instituto de Investigaciones de Allensbach, a petición de la Unión de Libreros Alemanes Católicos y Evangelistas, ha llevado a cabo una encuesta que dio tal resultado. A Lutero King le siguen Heinrich Boll y Billy Graham entre los autores más leídos.



LIBRO DE INTERES TURISTICO: «CUENCA»

La Dirección General de Promoción del Turismo ha concedido el título de «Libro de interés turístico» a la guía *Cuenca*, de Federico Muelas, publicada por la Editorial Everest.

VASSALLO PARODI, NUEVO ACADEMICO DE BELLAS ARTES

Con un discurso sobre «Forma y materia» ha ingresado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el escultor y catedrático don Juan Luis Vassallo Parodi como académico de número. En nombre de la corporación le contestó don Enrique Pérez Comendador.



MANUEL ALONSO ALCALDE Y SUS EXITOS

«Se necesita un doble» es el título del último libro de Manuel Alonso Alcalde, publicado por Editora Nacional. Se trata de relatos breves, donde se describen «las cotidianas aventuras del hombre de la calle». Pero a Manuel Alonso Alcalde hay que felicitarle también porque ha ganado el VIII Certamen Internacional de Cuentos de Valladolid, con su narración «Hora de eternidad». Y además porque en septiembre se estrenará en Barcelona su obra teatral «El mundo era de todos», premiada con el Ciudad de Barcelona último.

VI CURSO DE ARTE FLAMENCO

Juan de la Plata, director de la Cátedra de Flamencología del Ateneo de Jerez y autor del libro «Flamencos de Jerez», se encuentra actualmente en plena tarea de organización del VI Curso que sobre el arte andaluz tendrá lugar en su jerezana tierra durante los días 2 al 8 de septiembre. Intervendrán en las sesiones destacados artistas y flamencólogos y los actos serán cerrados con los I Juegos Florales del Flamenco, convocados en memoria del poeta cordobés Ricardo Molina, uno de los más importantes investigadores de lo jondo. Nuestro director, Ramón Solís, actuará de mantenedor de estos Juegos Florales, donde se cantarán los valores espirituales y humanos del acervo musical de Andalucía. Este VI Curso de Arte Flamenco ha sido incluido dentro del programa de los Festivales de España.



EL PREMIO DE LA ACADEMIA FRANCESA, PARA HENRI BOSCO

El Gran Premio de Literatura de la Academia Francesa, dotado con una suma de francos equivalente a 280.000 pesetas, ha sido concedido al novelista Henri Bosco por el conjunto de su obra. Otros escritores recientemente galardonados en Francia son Carlo Bronne, historiador belga, con el Du Rayonnement de Lengua francesa, y Jean Labreau y Alain Bosquet, que se han repartido el Gran Premio de Poesía.

JULIO CEBRIAN, «ALBAÑIL DEL HUMOR»

Vicente Nascher, Antonio Mingote, José Luis Dávila, Emilio Daneo y López Pinel formaron el jurado que concedió el premio «Paleta Agromán» 1968, dotado con 50.000 pesetas, a Julio Cebrián, el estupendo dibujante humorístico que diariamente publica sus agudos «monos» en las páginas de «El Alcázar».

POESIA NEGRA

Poemas de Nicolás Guillén, Luis Palés Matos, José Muñoz Costa, José María Uncal, Langston Hughes, José Méndez Herrera, Hugo Revieri y José Zacarías Tallet, recitó la actriz argentina Nilda Alvarez en el Centro Asturiano de Madrid, en un acto dedicado en su totalidad a la poesía negra.

COMIDA DE AMISTAD CON RAUL TORRES

Como nuestros lectores saben por el anterior número de LA ESTAFETA LITERARIA, a Raúl Torres le ha sido otorgado el premio de novela «Doncel». Para celebrar el éxito solidariamente, el 18 de junio pasado algunos amigos convocaron una comida en torno suyo. Hubo camaradería, hubo satisfacción por el triunfo del amigo... y hubo, entre postres y café, los inevitables discursos. Pero, en honor a la verdad, añadiremos que todos fueron breves; y no por falta de condiciones oratorias, sino por sobra de entendimiento de lo que han de ser este tipo de acontecimientos amicales. LA ESTAFETA, que estuvo representada por partida triple, se complace en reiterar desde aquí al amigo Raúl sus congratulaciones, como ahora se dice.



RODRIGO RUBIO: «EL ESCRITOR EN LA SOCIEDAD DE HOY»

En el Aula Magna de la primera Escuela de Relaciones Públicas de España, en Valencia, disertó el novelista Rodrigo Rubio, quien trató el tema del escritor ante la sociedad actual, poniendo de relieve la inquietud de los hombres de letras, incomprensidos por la mayoría ante las circunstancias que le rodean.



JOSE ANTONIO CEPEDA, PREMIO «VEGA INCLAN»

Se fallaron en Oviedo los Premios Nacionales de Turismo 1967. José Antonio Cepeda obtuvo el denominado «Vega Inclán», por su colección publicada en el diario «La Región», del cual es redactor. El premio para periódicos y revistas fue otorgado a «Ciudadela», publicación para soldados de la Capitanía General de Cataluña. Y el correspondiente a periodistas extranjeros le fue concedido a la señora Odette Arzu de Canivelle, por sus trabajos aparecidos en «Impacto» —Guatemala— y «El Día» —Tegucigalpa—. Todos los premios estaban dotados con 50.000 pesetas.

LOS ULTIMOS LEGITIMISTAS DEL CAFE CON LECHE

LEGITIMISTAS DEL CAFE llamaba César González-Ruano a los contertulios que en pleno sopor del verano madrileño seguían reuniéndose en torno a su velador de invierno, resistiéndose a esas vacaciones de cercanías que suponen, dentro de la vida del café, salir a la terraza (el escritor Francisco García Pavón, a la terraza le llama «el huerto»). Pues bien, los últimos legitimistas del café con leche son, para nosotros, esas gentes de letras que todavía creen en la eficacia de la tertulia, en la virtud dialéctica del hablar por hablar. Hay escritores que van al café como quien va al gimnasio. Como Antonio Gades va todas las mañanas a «hacer barra» al estudio que hay por Antón Martín. Efectivamente, también en esto de la literatura es muy importante hacer barra, estar en forma, y nada para eso como echarle un ratito, después de comer o de cenar, al tema de la novela objetiva o de los premios literarios. Los últimos legitimistas del café con leche tienen sus gimnasios en el Gijón, en el León, en Teide, en el Comercial y el Varela, todavía.

La historia del Gijón es ya historia de España, de la literatura española. Por allí van todavía dos académicos: Gerardo Diego y Juan Antonio de Zunzunegui. El maestro Gerardo es un asiduo que sienta cátedra de silencio en la mesa de los poetas casi todas las tardes. Zunzunegui, de paso para Bilbao o de vuelta de Bilbao, de paso para Alicante o de vuelta de Alicante, se detiene en el café, como en una fonda de estación, para decir eso de que los jóvenes no saben hacer novela y que el que de verdad promete es Galdós. Antes iban al café, por las mañanas, otros dos académicos: don Melchor Fernández Almagro y don Joaquín Calvo Sotelo. Don Melchor se murió y a Calvo Sotelo le hicieron presidente de la Sociedad de Autores, de modo que tiene que estar por las mañanas en su despacho redondo de la calle de Fernando VI. Aparte de Calvo Sotelo, otros tres comediógrafos que van mucho por el Gijón son Buero Vallejo, Alfonso Paso y

Alonso Millán. A Buero suele vérselo reunido con escritores, pero Paso y Alonso Millán frecuentan más el revuelto y alegre mundo de los cómicos, que se mueve entre la barra y el restaurante del café. Luego están los poetas líricos, un gremio dulce, tímido y arrinconado que tiene arrendada una mesa con derecho a chisme desde los años garcilasistas de la posguerra. Mirando por debajo del mármol todavía puede leerse del revés algún soneto de «Garcilaso».

Los poetas del Gijón, además del ya citado Gerardo Diego, son José García Nieto, Manrique de Lara, Rafael Morales, Ramón de Garciasol, Jesús Acacio, Cabañero, Anglada, Alvarez Ortega, Garcés y, cada tarde, el poeta de provincias que va de camino.

Hay una tertulia sabatina de novelistas en la que se agitan Dolores Medio, Pedro Alvarez, Fernández Nicolás, etc. De tarde en tarde les visita Ramón Solís. El también novelista Aldecoa toma café por su cuenta. Luis de Castresana, Juan Antonio Cabezas —cronista de tertulias— y otras gentes, andan de acá para allá.

En Teide, que empezó a ser sitio literario con González-Ruano, se reúne los sábados por la tarde una tertulia que presiden Tomás Borrás y Federico Carlos Sainz de Robles. Ellos le pusieron placa al sitio donde se sentaba César. Teide es paradero de intelectuales barbudos de la cercana Escuela Oficial de Cine, que retocan sus guiones al costado de la taza de café. Teide es un Gijón con más intimidad, con más confianza, con más juventud airada y hermética. Otra cosa.

Por el café León, de la calle de Alcalá, iban Eugenio d'Ors, don Pedro Moulane-Michelena y Ledesma Miranda, que vivía un poco más arriba, al principio de Serrano. Ahora va don José María de Cossío. También caía por allí, a leer la prensa de la tarde, Fernández Almagro. Ultimamente, el León se ha repoblado literariamente con las sesiones poéticas de Alva-

rez-Cienfuegos, que del aquelarre lírico de La ballena alegre se han plantado, en un vuelo de escoba, en la parte superior del café. Allí se dicen versos dos o tres sábados al mes. Es una nueva versión de los Versos a medianoche de hace unos años.

El café Comercial, de la glorieta de Bilbao, da mucho juego en La Colmena, de Cela, y también ha sido retratado muy minuciosamente por Ignacio Aldecoa en una novela corta de las que integran el volumen Los pájaros de Baden-Baden. El Comercial tuvo mucha vida literaria cuando las sucesivas juventudes creadoras de posguerra estaban polarizadas en torno del diario Arriba, en la cercana calle de Larra. Luego, el Arriba ha sido periódico menos literario y, además se ha trasladado al 142 de la avenida del Generalísimo, pasada la plaza de Castilla, que es una zona «manhattanica» donde no hay forma de improvisar un café «fin de siglo» con sus bohemios, sus poetas y sus languidecientes y comunicativas mujeres solas. Así, el último escritor que va al Comercial, en solitario, es mi admirado Eusebio García-Luengo, quien en las épocas malas de devaluación literaria ha escrito allí un artículo en una semana, un artículo en siete párrafos—a párrafo diario—, mientras se tomaba su caña de cerveza, para luego volverse a casa, andando despacito y por la acera del sol.

Más o menos, esta es la crónica de los últimos legitimistas del café con leche. Habría que cerrarla con una referencia a la Cervecería Alemana, tan cercana de nuestra Revista, que ahí mismo, en la plaza de Santa Ana, a la sombra del Ateneo y del Teatro Español, es parada y fonda de intelectuales raros, de jóvenes difíciles, entre San Francisco de California y Vallecas, que preparan la conquista de Madrid, el asalto a la gloria, tomando café con leche y viendo el fútbol y los toros por la televisión. La Cervecería Alemana sale en una novela de Hemingway, y a este sitio venía el a charlar con los toreros y los limpiabotas. De Hemingway, nada menos, arranca la reciente tradición literaria de este café de barrio con novilleros parados, marineros en tierra y hippies que han empeñado la guitarra.

Bien cerca de la Alemana quedan las famosas cuevas de Sésamo, adonde los escritores iban más antes. Ahora sólo van en las noches de premio, cuando se falla el de novela o el de cuento. La vida literaria del Varela se la han llevado por delante las señoras gordas que meriendan tartitas con nata. La literatura madrileña —la literatura española en general— hace menos vida de café. Los últimos legitimistas del café con leche están a punto de marcharse a su casa y arriar la bandera. Lo más insólito y casi subversivo que puede hacer hoy un novel recién llegado a la capital es pedir, con el café, recado de escribir, y empezar pausadamente una novela de quinientas veinticinco páginas. Sin embargo, no hace tantos años que las novelas se empezaban en los cafés.

DESDE EL DESPACHO A UNA MISTERA PASANDO POR VON KARAJAN

FRONTE a la máquina de escribir tengo el alto cristal de la ventana. Tras ella, Barcelona se ha vestido de lluvia larga, continua, casi nortea. Es una de esas lluvias prolongadas que acompañan, levemente tristes en su nostalgia de cielos altos y azules para nuestros bonitos tópicos mediterráneos. Es un día de fiesta barcelonesa y hasta parece que hemos recuperado un poco del silencio que, por serlo, llega a escucharse. Es un día para hablar de libros, para recogerse en ellos. Pero el cronista tiene que escribir su carta para la revista. Las noticias, algunas bastante agradables, esperan. Adelante.

EL DESPACHO DE ANGEL GUIMERA

DOÑA Sara Aldavert, heredera de los bienes del canario-catalán Angel Guimerá, el dramaturgo autor de Terra baixa, que un día los madrileños vieron representar en castellano a Enrique Borrás, ha hecho un estupendo regalo a la ciudad. Doña Sara Aldavert ha donado el despacho en el que trabajó el escritor hasta el año de su muerte: 1924.

Y se trata del despacho completo, con sus muebles, cuadros, diplomas, retrato al óleo realizado por Zubiaurre, retratos escultóricos, documentos, objetos personales, obras de arte que amaba el escritor...

Todo ello será instalado en una sala especial en el Museo del Arte Escénico. En ella se reproducirá, tal como lo dejó en su casa el dramaturgo, el despacho. Será una «pieza» importante entre las muchas que alberga este Museo del Arte Escénico. En otoño quedará ultimada la instalación. La efemérides será celebrada dignamente y coincidirá con un ciclo de conferencias acerca de la tradición teatral en Cataluña y, más concretamente, acerca de la obra dramática de Angel Guimerá.

DONACION DE LIBROS

EL gremio de libreros barceloneses ha inventado una aventura hermosa: la donación de libros a bibliotecas modestas de los barrios de la ciudad. La aventura ha comenzado con la entrega de un buen lote a la biblioteca del llamado Centro Social de la Trinidad, popular barrio barcelonés, y seguirá con las donaciones que se realicen a otras bibliotecas. Gracias a este patrocinio, la citada biblioteca del barrio de la Trinidad cuenta ya con tres mil títulos.

Parece que la aventura ha sido acogida amablemente por muchas firmas editoras y que, ante sí, tienen un buen futuro. Los suburbios barceloneses estaban casi totalmente huérfanos de una protección cultural semejante.



HO DE GUIMERA OSA CABEZA, LA BATUTA DE

Por JULIO MANEGAT

DOS LIBROS EN LA CALLE

SE empieza a poner de moda el hacer una pública presentación de novedades editoriales. Si la moda se extiende va a ser cosa de pasarse los días asistiendo a tales presentaciones. Los que vivimos en torno a los libros vamos a necesitar muchas horas y muchos pasos para cumplir medianamente con estos nuevos compromisos social-literarios.

Presentación de dos libros de carácter muy distinto: «La masonería después del Concilio», del sacerdote jesuita A. Ferrer Benimeli, y «Antonio Machado en Baeza», de Cesáreo Rodríguez Aguilera.

El padre Ferrer dijo que había escrito su libro porque así se lo había pedido el único obispo, un mejicano, que durante el Concilio abordó el tema de la masonería. La obra no pretende polemizar, sino que trata, esencialmente, de las relaciones jurídico-sociales entre la Iglesia Católica y la masonería, desde el siglo XVIII a nuestros días postconciliares. Alfredo Herrero, el editor de la obra, afirma que se trata de un libro sensacional.

«Antonio Machado en Baeza» es una aproximación de estudio a los años que el poeta vivió en Baeza, ciudad de la que tanto y en la que tanto escribió. Rodríguez Aguilera divide su obra en dos partes: un diálogo-ficción con el propio poeta y una antología que comprenda todo lo que Machado escribió sobre Baeza y en Baeza. El libro, por otra parte, se completa con una estupenda documentación gráfica debida a la cámara de Catalá Roca: veinticinco fotografías del paisaje de Baeza. Bueno, en el acto de presentación del libro, y tras la lectura de parte del diálogo-ficción, la actriz María Tubau recitó un buen puñado de poemas de don Antonio.

GARCIA NIETO, EN EL ATENEO

ESTÁ ya para terminar el curso de poesía que bajo el título de *Miércoles literarios del Ateneo* inventó para los barceloneses el escritor Francisco Galí. Uno de los últimos recitales, con explicación de la propia poética, corrió a cargo de José García Nieto. Sus poemas, sobre todo muchos de los que conjuntan el libro galardonado en el último «Premio Ciudad de Barcelona» fueron muy bien recibidos en el viejo caserón de la calle de la Canuda. Hubo muchos aplausos para el poeta y para sus poemas. Son aplausos que suenan distinto a los muchos que, tan tontamente, se prodigan en nuestros días.



Angel Guimerá



El doble retrato de Picasso

MAESTRO HERBERT VON KARAJAN

Los conciertos bajo la dirección del maestro Herbert von Karajan son acontecimiento musical en cualquier punto civilizado musicalmente. Aquí, en esta ciudad de tanta sensibilidad musical, la Filarmónica de Berlín, dirigida por Von Karajan, ha sido uno de los máximos acontecimientos de la temporada.

Se unen así dos presencias perfectas: la orquesta y el director. La conjunción de ambas ha sido como un reencuentro, como un retorno a la más solemne de las musicales oportunidades. El Palacio de la Música, con un lleno impresionante, fue algo así como la corporización del entusiasmo. Durante mucho tiempo los melómanos barceloneses hablarán de estos conciertos.

EL XII SALON DE MAYO

HA abierto ya sus puertas el XII Salón de Mayo, magna exposición artística organizada por los propios artistas. Comprende, como en las anteriores convocatorias, pintura, escultura, artes aplicadas y cerámica. Se halla instalado en el Museo de Arte Moderno, en el Parque de la Ciudadela. Entre otras originalidades cuenta el Salón de Mayo con que no existe jurado ni se conceden premios. Lo que importa, en definitiva, son las obras que se exhiben y la participación de jóvenes artistas. Tal vez demasiado abundante participación... Pensemos que son unos trescientos los expositores que figuran. Se admiten, claro es, todas las tendencias. En conjunto..., algo así como una borrachera de expresiones, de tendencias, de «ismos»... La visita al Salón de Mayo implica el riesgo de perderse bajo una presión cromática de casi efectos kafkianos...

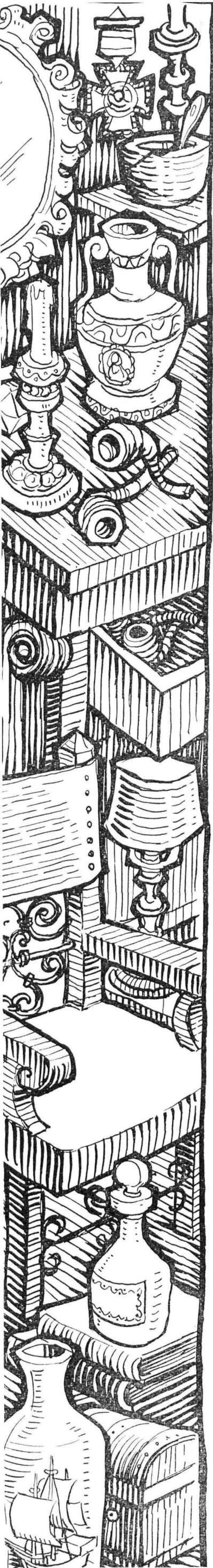
Una de las más interesantes piezas escultóricas es la titulada «Espacial 68», de José María Kaydeda. Aquí la tienen ustedes, como un símbolo del joven Salón de Mayo.

Y ESA MISTERIOSA CABEZA...

PUES sí, Picasso es capaz de ofrecernos sorpresa tras sorpresa. Ahora ya se ha instalado en su museo la colección de cuadros «Las Meninas», donada recientemente por el pintor. No diré que los barceloneses se peleen por entrar, pero sí que la exposición está siendo muy visitada. Para alojar la colección, casi sesenta cuadros, ha sido necesario reestructurar la disposición de algunas de las salas del Museo Picasso. De momento, este cambio queda francamente bien.

No sé el motivo, pero lo cierto es que el cuadro que es un «Retrato» de Jaime Sabartés, el gran amigo del pintor, ha sido estudiado por medio de radiografías. La sorpresa es que debajo del retrato se ha descubierto una cabeza, preciosa, de la época azul de Picasso. La radiografía, suavemente iluminada en azul, se exhibe en el museo junto al retrato de Sabartés. Por lo visto, el pintor no apreció aquel viejo lienzo de sus años «azules», y sobre él pintó el retrato de su amigo. Es, desde luego, una curiosidad más del museo.

La carta está terminada. Sigue lloviendo tras el cristal. La lluvia tampoco deja ver del todo las bonitas y misteriosas cabezas que se ocultan tras el gris ciudadano del agua...



De la Calle de la Puebla a la Plaza Mayor

Por GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

ULTIMA playa del cosario de Ramón, este estudio-museo establecido ahora en la Plaza Mayor de Madrid es también un mausoleo, donde sedimenta su poco de eternidad el vasto sistema de plural materia que compuso el orbe ramoniano.

Orbe terco, obsesivamente recompuesto durante el curso de una vida entera asentada largamente en sitios que, siendo diferentes, parecieron ser siempre el mismo. Orbe de hallazgos sorprendidos, de cosas insólitas u olvidadas de muy heterogénea y a menudo poco cotizada condición, que se fue formando durante muchos años de paciente acumulación, reposición, sustitución; tan pronto fatalmente destruido o abandonado en súbito naufragio como vuelto a recomponer, siempre idéntico a sí mismo. Como que se trataba de la materia literaria, del material de trabajo directo tomado de la cantera inagotable donde Ramón, minero del espíritu, excavaba cada día con pasión, picando aquí y allá, como a la ventura, para obtener de cada cosa, hasta de la más banal o mostrenca, su veta pura, su brillo insólito, su muesca virgen sobre la que engranar el mordiente del **ser** que cada cosa es, o debe ser, para el hombre.

Se trataba de una operación a la vez realista y sobrerrealista, consciente y subconsciente, a la que cada mañana de la creación —de **su creación**— se lanzaba el escritor ávida, multiplicada y orgánicamente, viviéndola con todos los componentes vitales de su **inteligencia sentiente**, que es como Zubiri ha denominado exactamente a la fusión cuerpo-alma en que consiste la criatura humana. Ramón, suscitador e inventor de ese mundo li-

terario y real, hecho también de cuerpo y alma a su imagen y semejanza, no sólo lo dejaba fijo en sus cuartillas e impreso en sus libros, sino además en suspensión en torno suyo, en órbita dentro de ese orbe variopinto, abrumador, inquietante y excesivo en el que vivía y del que él mismo era el astro-rey.

Todo este cargamento de cosas y de sueños ha seguido el itinerario, casi astral, de un verdadero sistema planetario completo, sujeto, mientras iba girando y fundiéndose sobre sí mismo, a un lento movimiento de traslación que ha cursado sus escalas de estadía y crecimiento, y a veces de aniquilamiento y sustitución inexorables.

Todo comenzó un día oscuro entre los días del principio de siglo —allá por 1903— en una habitación de estudiante de la casa número 11 de la madrileña calle de la Puebla; cuando Ramón tenía quince años y acababa de regresar de un primer viaje a París que premió su bachillerato. Entonces, en el primer piso de aquella casa de la calle de la Puebla, en un cuarto amplio cuyo balcón caía precisamente encima del portal, montó Ramón su primer estudio de escritor en ciernes, componiéndolo ya como un ámbito literario, suscitador y mágico, capaz de envolverle en una atmósfera propia y ajena al contorno burgués en el que, sin embargo, estaba inmerso. Allí colocó retratos de Ibsen —que tanto influyó en su teatro primerizo—, de Verlaine, de Víctor Hugo, de Voltaire; unas cuantas cosas compradas en el Rastro: un velón, unas máscaras, un águila dorada, unos tarros de botica, alguna esfera de cristal brillante; unas estampas de vario linaje pegadas y superpuestas, tal como había visto de niño en una pequeña ha-



bitación de la casa de su abuela materna, en la calle de Monteleón.

Todo eso que tomó cuerpo por primera vez en la calle de la Puebla fue creciendo, trabándose allí mismo, llenándose de literatura y vida en sucesiva e incansable acumulación. Lo alimentaba Ramón, como de un incruento e inagotable botín, con cosas del Rastro, valiosas o nimias; cosas de los anticuarios de Madrid, de París, de Lisboa, de Londres o de Nápoles adquiridas muchas veces con unas últimas monedas; dibujos, cuadros, esculturas de los artistas amigos, y era como un proceso ininterrumpido de abastecimiento de realidad que, al mismo tiempo, le nutría a él también, haciéndosele tan vital como el comer.

Y ese conglomerado de barroca realidad iba con él, acompañándole en sus mudanzas como si fuera su caparazón; o él lo segregaba de nuevo, en cuanto se establecía por corto plazo fuera de Madrid en alguna estadía provisional.

Durante casi veinte años mantuvo el escritor su primer secuestronario en esa guarida originaria que fue el número 11 de la calle de la Puebla, creciendo, multiplicándose, adquiriendo y consolidando cada día su carácter definitivo. Hasta que, a comienzos de los años veinte, viéndolo Ramón todavía como hijo de familia, se trasladó con todo ese mundo al hotelito que compró su padre en el 44 de la calle de María de Molina, entonces margen tranquila de un Madrid con farolas de gas. También en esta casa, donde su padre se retiró a morir, ocupó Ramón la habitación principal, con su balcón volado al que en los veranos se asomaba el noctámbulo a sorprender la secreta llegada del alba.

Muy pronto, sin embargo, se estable-

ció por su cuenta, alquilando por un precio modestísimo el torreón de la casa número 4 de la calle de Velázquez, donde en 1922, deshecha ya la de María de Molina por la muerte de su padre, se llevó al fin todos los objetos de su estudio, dejando en sus paredes, y sobre todo en su techo, unas huellas increíbles que el nuevo propietario no se podía explicar. Porque ya entonces planeaban por el techo las estrellas, los cometas, las constelaciones de bolas de cristal y se pegaba a las paredes azules del torreón el laberinto de espejos donde Ramón perdía y encontraba la imagen de sí mismo.

Velázquez, 4, se llenó de nueva materia de realidad, de más objetos, imágenes y contraímagenes, presididos ahora, frente al retrato cubista que le hizo Diego Rivera en los años de la primera posguerra, junto a la dama medio muerta y medio viva y las máscaras de Solana, por la mujer de cera, impávida bajo el farol municipal. El torreón fue la auténtica y genuina torre de marfil del creador ingente y solitario: «faro encendido en las avanzadas de Europa», como le llamó Valery Larbaud, que enviaba sin cesar la greguería de sus chorros de luz descubridora sobre la nueva materia literaria y la nueva literatura que, como una marea, manaba de los muros mismos de su torreón.

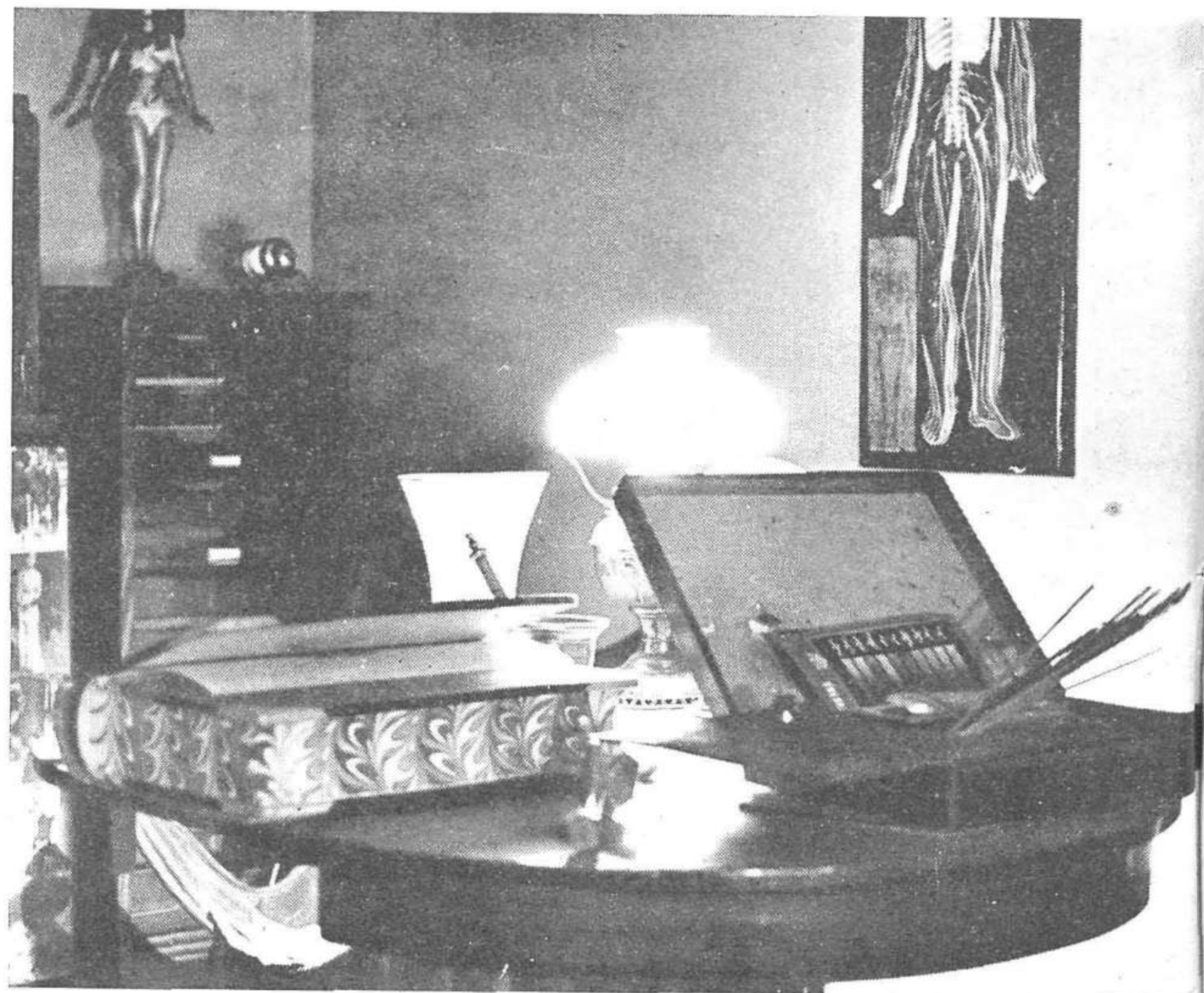
Durante casi diez años fue la muñeca de cera acogiendo y ordenando con sus brazos inmóviles las nuevas acumulaciones y novicosas del insaciable orbe ramoniano; dueña del átomo no inventado aún, fue tan reina de aquel sistema planetario que desplegaba por el techo sus astros y satélites refulgentes, que se retrató volando por él en real pareja junto al mismo Ramón. Los muñecos, los pá-

jaros mecánicos, los retratos cambiantes, los cuerpos sorprendidos movían allí el resorte de su unánime y continuo testimonio, o callaban esperando que Ramón volviese con restos de nuevas cosas a refugiarse de su azarosa estadía en «El ventanal» —la casa que hizo y deshizo frente al mar de Estoril—, o del naufragio de aquel piso que montó en la Riviera de Chiaja, en el Nápoles alegre del que se trajo apenas la caracola del recuerdo.

El torreón de Velázquez duró hasta que apareció Luisa en la vida de Ramón; y ya en 1931 tuvo que trasladar otra vez todo el mundo de sus cosas e instalarse cerca de allí, en un piso pequeño pero más capaz para la nueva pareja, en el número 38 de la calle de Villanueva, donde viviría hasta 1936.

Y fue en el estudio de Villanueva donde, entre el bosque de las cosas, comenzó a crecer e invadirlo todo la hiedra increíble del estampario: el más obsesivo, barroco, colorista y alucinante de los elementos que forman el orbe ramoniano. Cubrió primero todos los muros, metiéndose por debajo de los espejos y los cuadros; trepó luego entre los objetos hasta alcanzar el techo y descendió después al pavimento, extendiéndose por todo el bajo una capa de cristal resistente que lo protegía. Quedó al fin como una envoltura totalitaria de papel de plata y oro tachonado de millares de estampas, dentro de la que se movía la crisálida del genio, multiplicando hora a hora, en la larguísima jornada de trabajo, la incansable mariposa de la invención literaria.

Ese estudio tuvo que abandonarlo en agosto de 1936, cuando el terror del Madrid en guerra le hizo huir hacia lejanas orillas. Se fue entonces no más que con



unos paquetes y unos cajones en los que salvaba un ejemplar de cada uno de sus libros, dejando todo el resto de su mundo en suspenso, al azar del pillaje de muy varia procedencia que acabó con él. Apenas quedó rastro de aquella flor y nata de los Rastros del mundo.

Ya en Buenos Aires, a finales de 1936, se instaló con su breve equipaje y dos o tres muebles indispensables en un piso desnudo y alto, el sexto letra L del número 1.974 de la calle de Hipólito Irigoyen. Y allí fue produciendo otra vez, poco a poco y mucho a mucho, al tiempo que nuevas obras, su nueva crisálida de realidad. Vuelta a descubrir cosas perdidas; a adquirir objetos, bolas de cristal grandes y chicas, pisapapeles, raras porcelanas, cerámicas, espejos; vuelta a repintar el mundo por su misma mano, ahora que ya no tenía sus cuadros y retratos de Madrid; vuelta a reconstruir, recortar, pegar y clavetear su infinito estamperio destrozando libros, revistas, reproducciones, hasta cubrirlo todo otra vez, repitiendo con exactitud el ámbito mágico que le hacía falta para lograr esa misma y única cosa que era para él vivir y crear.

Cuando murió Ramón en Buenos Aires, en 1963, todo aquel orbe suspendió su latido al mismo tiempo que el corazón del escritor y quedó atónito al ver que se llevaban el cuerpo de Ramón para devolverlo a su tierra de Madrid. Sin duda cruzó entre el laberinto de objetos algo así como la consigna misteriosa de elevar una plegaria al Altísimo, cursada urgente, apremiada y angustiadamente por el patético telégrafo de espejos, para que le fuera permitido trasladarse una vez más con Ramón, enterrarse con él como lo que era: parte de su propio cuerpo, aliento de esa misma vida que había cesado de vivir.

Y Dios ha debido escuchar esa fortísima plegaria; porque en un país como el nuestro, en donde toda huella material suele borrarse y se pierden hasta los huesos de los muertos más egregios, de pronto se ha reconstruido en la Plaza Mayor de Madrid este humilde y fantástico habitáculo literario; trayendo aquí, en su último movimiento de traslación, el entero orbe ramoniano, para dejarlo musealmente instalado en la misma tierra de su creador, ya que no cabía en la propia tumba, esperando junto a Ramón, misteriosamente enlazado con él bajo los arenales y sobre el cielo de Madrid, la hora definitiva de la resurrección.

INVENTARIO DE LAS COSAS QUE COMPONEN EL ESTUDIO DE RAMON, TRAJIDAS DESDE BUENOS AIRES A MADRID EN SEPTIEMBRE DE 1967

EMPRESA VILLALONGA-FURLONG
BALCARCE 473 - BUENOS AIRES
(REPUBLICA ARGENTINA)

Número 1

1 cajón de la empresa conteniendo 318 libros.
(Zuncho núm. 95215.)

1 biblioteca con 4 estantes.

Número 2

1 cajón de la empresa conteniendo 316 libros.
(Zuncho núm. 95216.)

Número 3

1 cajón de la empresa conteniendo 220 libros.
(Zuncho núm. 95217.)

Número 4

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 frasco de farmacia, 2 candelabros, 1 estatua de bronce, 2 gatos de madera, 1 vendedor de relojes, 1 «biscuit», 1 farol, 2 palomitas, 1 florero, 1 barco en botella, 1 corazón, 1 Talavera, 1 opalina con mano, 1 alambriero, 1 jaula con pájaro, 1 caja de música, 1 florero.

(Zuncho núm. 95218.)

1 mueble con puerta persiana.

1 biblioteca con 4 estantes con roturas en varias partes.

Número 5

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 Talavera, 1 botellón, 1 mosca, 1 estatua al poeta, 2 floreros isabelinos (uno de éstos está restaurado), 1 cofre, 1 piedra, 1 globo, 1 espejo de biombo,

1 pata de bronce, 2 morteros con 1 cucharita, 1 pisapapeles, 1 cerámica, 2 cerámicas flores.

(Zuncho núm. 95219.)

2 biombos de 3 hojas.

1 biombo de 5 hojas.

Número 6

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 caja de pinturas, 1 carpeta, condecoración, 1 lámpara con tulipa, 1 busto de cera, 1 lata de caballero, 1 cuervo de porcelana, 1 máscara, 1 cenicero, 1 conejito.

(Zuncho núm. 95220.)

1 sillón ramos de hierro y asiento y respaldo de cuero.

1 mesa de comedor con 1 tabla de ensanche.

Número 7

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 enano con un brazo roto, 1 cerámica, 24 pisapapeles, 1 sapo de cerámica, 1 tigre, 1 timbre, 3 tinteros, 16 pipas.

(Zuncho núm. 95221.)

1 mesa redonda plegadiza descolada y rota en parte; tiene tapa de vidrio cachado en varias partes.

1 mueble con 4 puertas.

1 mueble con puerta persiana.

Número 8

1 cajón de la empresa conteniendo:

24 vidrios y espejos, 1 copa, 1 paquete de piedras, 2 pisapapeles, 2 ceniceros de vidrio.

(Zuncho núm. 95222.)

Número 9

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 quinqué con tulipa, 9 flores doradas, 1 cenicero quebrado, 1 cuchillo con vaina, 1 coco, 1 plato, 1 mujer de bronce, 1 adorno de cerámica, 1 mano de bronce, 1 tintero doble, 1 florero de Murano, 1 copa de Pombo, 1 pesa lápiz, 1 pistola, 1 pisapapeles.

(Zuncho núm. 95223.)

1 madera.
2 sillones con asiento y respaldo de cuero.
2 sillas doradas.
1 sillón con asiento y respaldo de cuero.
1 mesa redonda plegadiza con tapa de vidrio, varias partes flojas.
1 tambor con el cuero quemado.
1 mesita con tres estantes.
1 cesto metálico.

Número 10

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 lámpara de opalina turquesa, 1 adorno «la diablada», 3 platos de loza, 1 violín, 1 piano con tres manos de cerámica, 1 frasco «Ideas», 1 reloj de arena.

(Zuncho núm. 95224.)

Número 11

1 sofá tapizado en género con 5 almohadones (2 diferentes).
1 cajón de la empresa conteniendo 2 bolas con espejos.
(Zuncho núm. 95225.)
1 espejo con marco de madera, convexo (el marco, descolado y roto).
1 espejo con marco de madera, convexo.

Número 12

1 cajón de la empresa conteniendo:

2 bolas de vidrio, 11 adornos de cerámica, 1 máscara de cerámica, 1 pote de tabaco, 1 ojo de adorno, 1 adorno metálico, 1 pipa con tabaco, 1 adorno («La muerte»), 1 paquete (calavera, cuchillo de madera y 1 mano de bronce), 2 pisapapeles, 2 muñecos, 1 llave, 1 gato de cerámica con roturas.

(Zuncho núm. 95226.)

Número 13

1 cajón de la empresa conteniendo:

12 espejos (varios rotos), 1 vidrio, 1 lámpara azul, 1 caja de madera con mariposas, 1 frasco con limpiapipas, 1 muñeca, 1 paquete con mariposas y varios, 2 condecoraciones, 1 bola de vidrio.

(Zuncho núm. 95227.)

Número 14

1 cajón de la empresa conteniendo 60 libros.

(Zuncho núm. 95228.)

Número 15

1 cajón de la empresa conteniendo 1 cartón pintado por R.

(Zuncho núm. 95229.)

69 libros, 1 paquete personal núm. 1, 1 pote c/21 cintas coronas, 1 paquete personal núm. 2, ídem núm. 3, 1 paquete de libros de cabecera, 1 libro, 1 paquete con 1 carpeta, 1 lata con bolitas, 1 paquete papeles cabecera núm. 2, 1 paquete de herramientas, 1 caja con elementos de electricidad, 1 chapa («¡Peligro de muerte!»), 1 biblioteca de tapa y 2 estantes en parte baja con 2 puertas corredizas (madera con rasgaduras y golpes), 1 biblioteca de tapa y 5 estantes (madera con rasgaduras y golpes).

Número 16

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 aparato radiografía, 1 farol de coche, 1 opalina negra, 1 tabla cuerpo humano, 2 titeres, 1 florero, 1 vidrio escritorio, 1 estatua bronce pauno.

(Zuncho núm. 95230.)

Número 17

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 lámpara de bronce, 1 bastón de R., 2 candelabros con caireles, 1 móvil número 2, 1 mesa tapa (madera con rasgaduras, golpes; falta chapa), o escritorio con 2 cajones madera y tapa de vidrio (roto en varias partes), 1 escritorio con tapa (madera con rasgaduras y golpes y tapa rajada).

(Zuncho núm. 95231.)

Número 18

1 cajón de la empresa conteniendo:

1 estufa a gas, 8 caños de tubería de estufa, 1 chapa, tapa escritorio rasgada, 2 postigos.

(Zuncho núm. 95232.)

Número 19

1 cajón de la empresa conteniendo 69 bolas de cristal.

(Zuncho núm. 95223.)

Número 20

1 cajón de la empresa conteniendo:

7 lunas, 1 espejo perchero, 1 marco ventana usado.

(Zuncho núm. 95224.)



el cementerio marica

Por F. GARCIA PAVON
Ilustra: PEPI SANCHEZ

LE llamó la atención que el coche fúnebre tomase aquel caminito que él pensaba que no conducía a ninguna parte. Miró a los del duelo, a cuantos le acompañaban en el entierro, pero nadie parecía extrañarse.

El cementerio que conocía, el de siempre, quedaba al Oeste. Lo vio en seguida, cara al sol poniente, con los capirotes oscuros de los cipreses asomados a los bardales encalados y las cruces de las tumbas de los ricos mostrando sus tres dedos en señal de supremacía y distinción.

Apenas avanzaron unos centenares de metros por el camino aquel, cambió el paisaje como si hubieran llegado a otro país de más aguas, de más verdes y de imberbes almendros en flor. Quedaron atrás los ruidos de la ciudad, las verticales madrigueras habitadas y los cables de la luz. El suelo estaba ahora tapizado de hierbas infectas y amapolas giratorias. Y había una dulce ausencia de no sabía él bien de qué bultos y qué ruidos, de qué colores y qué formas angulares, que daban al paisaje un sabor de uva y un silencio de cama recién hecha. No se presentían barbas ni las voces roncas de los oradores. No había corbatas discretas ni miradas de Rodrigo Díaz de Vivar. Sólo se escuchaba el roce de finas telas inglesas y de manos pequeñas que cortaban el aire, iveramente perfumado.

El féretro se puso clarito y los caballos del carro fúnebre trotaban cadenciosos con las lenguas helicoidales y estrechas fuera, como cintas de seda. Y había susurros de

voces pianísimas. Y ademanes cortos. Y pisadas leves. Y flores volantes. Y juanetes líricos. E intrigas avispas. Y mohines insípidos. Y salivas azules. Y pantalones falsos. Y puntillas secretas. Y tacones altísimos. Y plumas estilográficas cargadas con «Diorisimo». Y tirantes con cenefas. E iniciales apretadamente abrazadas.

Según se adentraban en el paisaje el entierro cobraba aire de sobremesa con vinos rosáceos y manteles raros.

Y llegaron mangas de pájaros envanecidos con el «pio» cortado y las colas altas.

La formación del duelo se cambió caprichosamente y notó que cada vez lo dejaban más aislado, sin pájaros ni risas, sin pestaños, sin aquellas redondas palabras mojadas, sin aquellos volares de manos.

Y de pronto, al trasponer una loma, sobre otra cercana en forma de espalda, apareció un cementerio pequeño, ovalado, como una rica paleta de pintor. Sin cipreses, sin adelfas, sin mármoles blancos. Como una paleta de pintor con colores y colores y colores y encima el dedo gordo de una mano oculta. Cada tumba era un charco de color o de verde; con cruces, con violines, con rosarios «ye-yés», con pijamas de seda, con retratos de imberbes bien peinados. Las leyendas, los epitafios en versos de canción, hablaban de corazones sin consuelo, de suicidios con «Floid» y de rosarios perennes-perennes-perennes rezados en casa de un modisto.

Se había quedado completamente solo, mientras todos bajaron el féretro cubierto

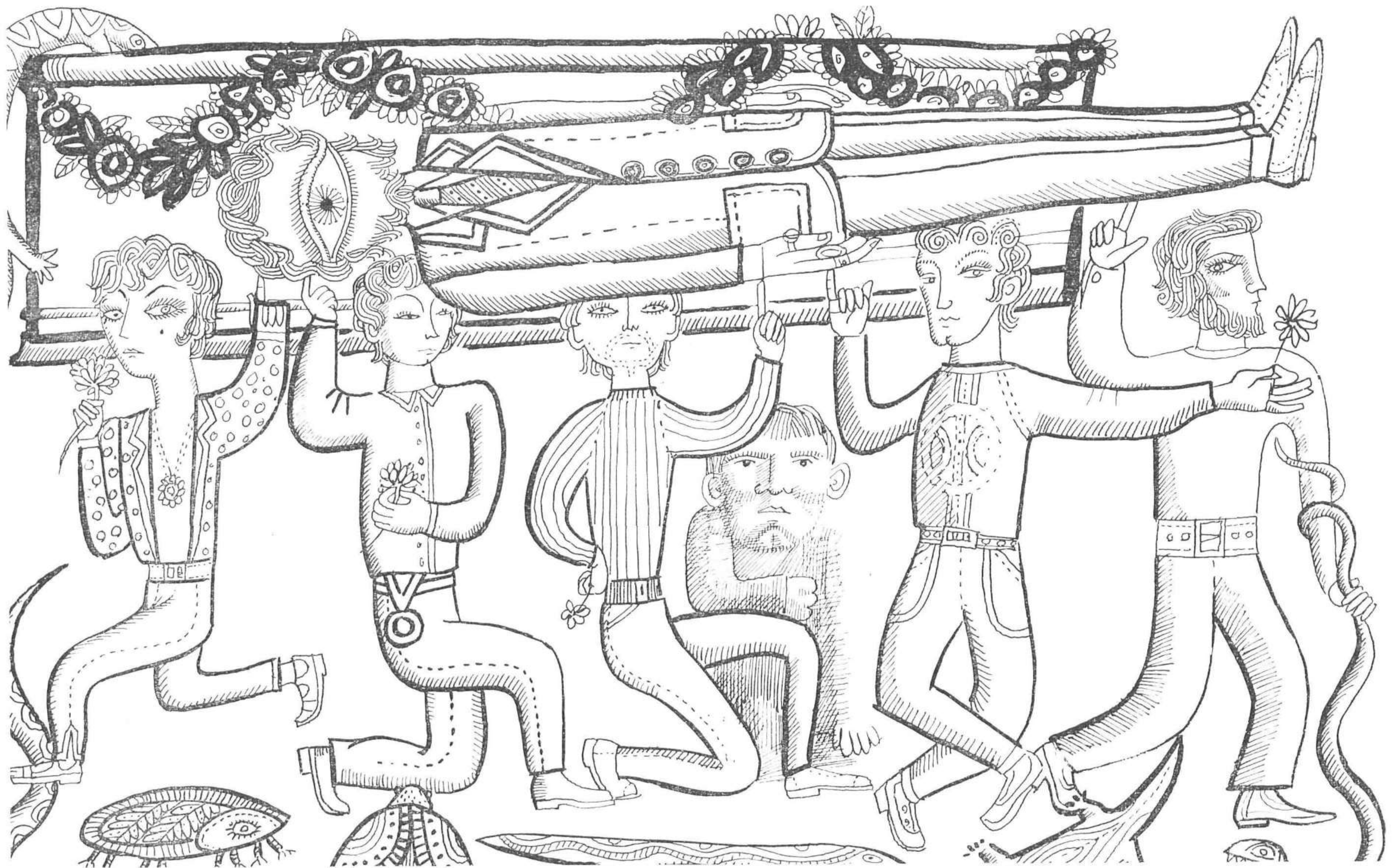
de guirnaldas pequeñísimas. Lo destaparon, y con los ojos mojados, cada cual empujando con un dedo, sacaron al muerto... Era un rayito de hombre con un solo ojo enorme, azul, como un abanico grande puesto delante de la cara. Un ojo que dejaba caer y alzaba el párpado con pulso medidísimo. Un ojo sin peces y sin barcas. Un ojo sin venillas azules. Un ojo pulcro y terso.

Le enfocaron el muerto y riéndose los cabrones, riéndose con el hombre del ojo por bandera, vinieron hacia él. Los pasos de ellos no sonaban. Sus ademanes eran flor al viento. Y le enseñaban cartas injuriosas. Y relojes parados. Y corbatas impúdicas que les llegaban hasta los pies, con dibujos de árboles y animales rarísimos. Llevaban cubos repletos de mujeres y orinales de pechos. Avanzaban como sobre escenario, al son de una música pequeña, diciéndole insultos de orfebrería, insultos barrocos que se escriben con una sola palabra larguísima, sin resuello. Insultos que se dicen sin despegar los dientes. Insultos que cruzan la carne como un hilván que fuese desde los pies al cuello.

Lo cercaron. Cayeron sobre él como una cera hirviendo. Lo cubrieron de un velo de aspirinas. Le pusieron en cada poro una pestaña. Le pintaron en cada diente y en cada muela un grillo. Con una bomba de bicicleta le hincharon cada pelo. Le metieron por el ombligo un microscopio. Y después de cerrarle bien la boca con un sello de lacre, lo llevaron hasta la tumba abierta cantándole un responso en cachondeo.

Y allí quedó enterrado el pobre. Y allí está mirando lo que pasa. Los días y las noches. Escuchando cuanto le dicen los huesos de flauta que le ciñen. Lo que recitan los retratos de los chicos imberbes bien peinados; lo que tocan las lilas; lo que pían los pájaros capados.

Allí estará enterrado en vida hasta Dios sabe cuándo, hasta que surja una hembra con agallas que descubra su mal, que le quite el velo de aspirinas, que le deje los poros sin pestañas, que les venda a los niños los grillos de sus dientes, que le afine los pelos como antes (el microscopio para la enseñanza) y el sello de lacre haga pedazos volviéndole a la boca la palabra.





las orugas

Por CONCHA ALOS
Ilustra: ESTRUGA

A rayas amarillas, verdes, blancas... Y las que estaban a punto de encerrarse en la larva, o de cambiar de piel, de un color amarronado, enfermizo y ajado. Las orugas se paseaban por toda la extensión de las hojas de col, arriba y abajo, de derecha a izquierda, comiendo sin tregua. Eso era, sobre todo, lo que extasiaba a Ignacio: aquella boca movable y, todavía más, las patas. Tantas patas avanzando, agarrándose a los bordes de la hoja con sus ventosas de geometría curvada. Y tragaban como fieras, voraces. Dentro de nada se habrían acabado las tres hojas que tía Teresa les había dado.

Las orugas de la col mordían las hojas y se cagaban encima. Ignacio, echado de barriga en el suelo, las miraba casi sin respirar, pasando la saliva con esfuerzo, maravillado. Un rayo de sol se coló entre las apretadas nubes y penetró por los cristales del mirador iluminando un corto trecho del suelo, el espacio de dos baldosas, al lado mismo de la hoja de col más lozana. En una de las nervaduras, fuerte, azulosa, ramificada, había quedado adherida la camisa transparente y de color de pergamino de uno de los insectos, que hizo la muda ayer. El sol iluminó, también, la mano corta y sucia del niño.

Tía Teresa, la abuela y el gato parecían más brillantes con esta luz. Tía Teresa hacía vainica. Enlazaba con la fina aguja enhebrada con hilo del cién, tres hilos, justos, del calado, los anudaba hábilmente, daba una puntada al

lado, una puntada invisible, un poco inclinada. Volvía a enlazar tres hilos... Se la pagaban a dos pesetas el palmo. Una codicia sorda le ponía en ebullición la sangre, le producía un breve temblor en las manos que ella hubiera querido impulsar a una velocidad vertiginosa. Entonces el ojo izquierdo se le disparaba con su tic y tía Teresa o se pinchaba o fallaba la puntada. Le ocurría a menudo pero ahora, al penetrar el rayo del sol, el tic se manifestó furioso como una rebelión. El ojo se abría y se cerraba rápidamente, violento. Tía Teresa apoyó un instante las cuencas en las palmas abiertas y el tic se paró. Dirigió una mirada al rayo de sol que formaba un cuadrilátero irregular sobre los ladrillos y un arco iris apenas visible encima de la silla donde bostezaba su madre con Rovellat sobre la falda. Rovellat, el gato, miraba interesado el movimiento de las orugas. Teresa siguió la dirección de sus ojos y se fijó en la hoja de col más mustia, después en la mano de Ignacio:

—¡Ay, que manos, madre mía!

La voz sobresaltó al niño, que se incorporó quedándose arrodillado. Se sentó después sobre los pies, las roñosas rodillas hacia adelante. Extendió sus manos y se las miró unos momentos con una atención dolorosa y sorprendida.

—¿Qué pasa? —preguntó la abuela.

Casi no veía. Antes de la guerra la habían operado de cataratas. Era un hecho que a ella

le gustaba mucho relatar. La operaron en el Hospital Provincial y al momento de quitarle las vendas el médico le había preguntado, poniéndole tres dedos delante: «¿Cuántos dedos hay aquí?» Y ella había contestado sin la más mínima vacilación: «Tres.» El médico, don José Fabregat, había pronunciado entonces con su voz profunda: «Muy bien, jovencita.» Por entonces la abuela ya tenía setenta años. Por eso consideraba que la broma del doctor Fabregat era muy graciosa. Le gustaba contarla.

—Nada. Que lleva las manos sucias.

La abuela chilló:

—¡Ven aquí, gorrino, más que gorrino!

El niño se arrastró un momento de mala gana, después se levantó haciendo dengues y anduvo unos pasos hacia su abuela. La vieja escupió dos veces en una punta de su delantal y restregó con ella el dorso y la palma de la mano del niño. Rovellat saltó del halda de la abuela y, situado junto a los pies de Teresa, vigiló apasionadamente el movimiento de las orugas. El sol se había ocultado de nuevo dentro de las nubes. Unos recios goterones golpearon los cristales del mirador.

Teresa había vuelto a su tarea de aguja. Murmuró:

—Ya vuelve a llover.

—¡Qué aburrimiento, tanta agua!—dijo la abuela bostezando.

—Es otoño. Y en otoño ya se sabe, llueve.

Sin embargo, el mes de octubre había sido muy bueno. Días soleados y atardeceres rápidos en los que, unos instantes antes de ponerse el sol, el cielo se cubría de unas nubes rojas y alargadas, deformes, ahusadas e inquietas que se mezclaban con otras grises, casi negras, y todas juntas emprendían una rápida fuga hacia el Oeste, en dirección al desierto de Las Palmas. Pero hacía una semana, desde que colocaron los barracones de la feria, llovía sin cesar y las calles se veían llenas de barro.

Claro, penetrante, sonó el timbre de la puerta. Ignacio, que había dispuesto sus orugas una detrás de la otra formando un imaginario tren, dio un salto gritando: «¿Quién? ¿Quién es?» y salió corriendo por el pasillo hacia la entrada de la casa.

Era Bermejo, el cobrador de «La Ultranza». Teresa sacó dos pesetas del portamonedas y se las dio al niño. Ignacio corrió otra vez, se le oyó hablar con Bermejo, se escuchó el portazo y él volvió con un recibo alargado, pequeño, de papel de seda, donde se leía: ««La Ultranza, S. A.» Doña Teresa Espín, Categoría 3.^a B, 8 de noviembre de 1940.» Teresa lo leyó con cuidado y luego lo guardó dentro del portamonedas. Suspiró:

—Estos de «La Ultranza» se están haciendo de oro.

—Ya lo creo, ya. Todo el que empieza un negocio de esos se forra. No sé por qué será.

—Empezaron en aquel cuchitril de la calle de San Miguel, donde casi no les cabían los ataúdes. Ahora, me dijo el otro día Bermejo, se van a trasladar a la plaza del Real. Que venderán muebles, trajes y mantas. Todo a plazos. Hasta colchones y vajillas, creo que tendrán.

—¿Venderán a todo el que vaya o solamente a los socios?

—¡Ca, a todo el mundo!... No, no. Sólo a los socios. Los socios de «La Ultranza», además de tener derecho a entierro gratis, podrán sacar cosas a plazos.

—¡Ah! Así está bien.

—Claro. Fíjese cuando se murió Catalina, la pobre, si no hubiéramos sido socios, qué gasto.

—Sí.

Ignacio se había sentado sobre los pies, encogido. Miraba los ojos de Rovellat, que eran amarillos. El gato observaba ahora un punto



perdido, ignorado para todos los que estaban en la casa. Ignacio recordó lo que su tía decía sobre los gatos. Que veían los espíritus. Hacía dos meses que la madre de Ignacio era también un invisible espíritu y a lo mejor estaba sentada en aquella silla del rincón donde tenía los ojos fijos Rovellat. Sonó de nuevo el timbre de la puerta y el niño no se movió.

—Ignacio, llaman—dijo la abuela.

—Ya lo he oído, ya, que llaman.

—Ves a abrir, hombre.

El pasillo hasta la puerta era largo, oscuro. Podía estar lleno de ánimas, toda una fila de delgados espíritus apostada a los lados, enseñando los dientes, con las manos amenazantes, unas garras sacadas, de uñas largas. Se oyó el timbre otra vez.

—Yo no voy. Tengo miedo.

—Caray, el niño de la puñeta, gruñó la abuela. Y torpona, tentando los muebles, se dirigió hacia la puerta.

Cayetana, desde que trabajaba en la pastelería, siempre traía algún envoltorio. Un meringue, unos caramelos, media docena de galletas... La abuela, cuando entraron, miraba ansiosamente hacia el lugar donde se oía el frufrú del papel de seda que la muchacha llevaba en las manos. El niño se plantó, también, delante de ella, anhelante.

—¿Qué hay en el suelo?

—Mis orugas. ¡A ver si me las pisas, maldita!

—¿Qué porquería! Esto parece un basurero. No he visto que en ninguna sala haya hojas de col por el suelo y esos gusanos asquerosos. ¡Qué olor! No sé cómo le consentís que ensucie la casa de esta manera. Un día le agarraré todo eso y se lo tiraré al retrete.

—Si tú tiras mis orugas, yo haré desaparecer tu colorete y ese aparato que tienes para rizarte las pestañas. Ya verás.

—Un malcriado eres.

Teresa había encendido la luz eléctrica y había bajado las persianas del mirador. Se quedó mirando al niño canijo y amarillento, con sus dientes menudos y negros. Le salían y se le pudrían. Dijo don José Fabregat que era de beber leche condensada y de comer golosinas. El niño también tenía lombrices. Recordó la cara de su cuñada cuando se estaba muriendo, con su nariz ganchuda proyectándose en la pared, grande, inmensa, gigantesca: «Sobre todo el niño, Teresa. Sobre todo cuida de mi hijo.»

—Bueno, ya está bien—intervino—. ¿No ves que es una criatura? Con algo se ha de distraer. Toda la tarde en casa, sin rebullir, el angelito.

El niño se engalló; dijo chillando:

—¡Para que lo sepas! Esas orugas serán mariposas. Lo sé cierto que serán mariposas. Pedrito lo dice.

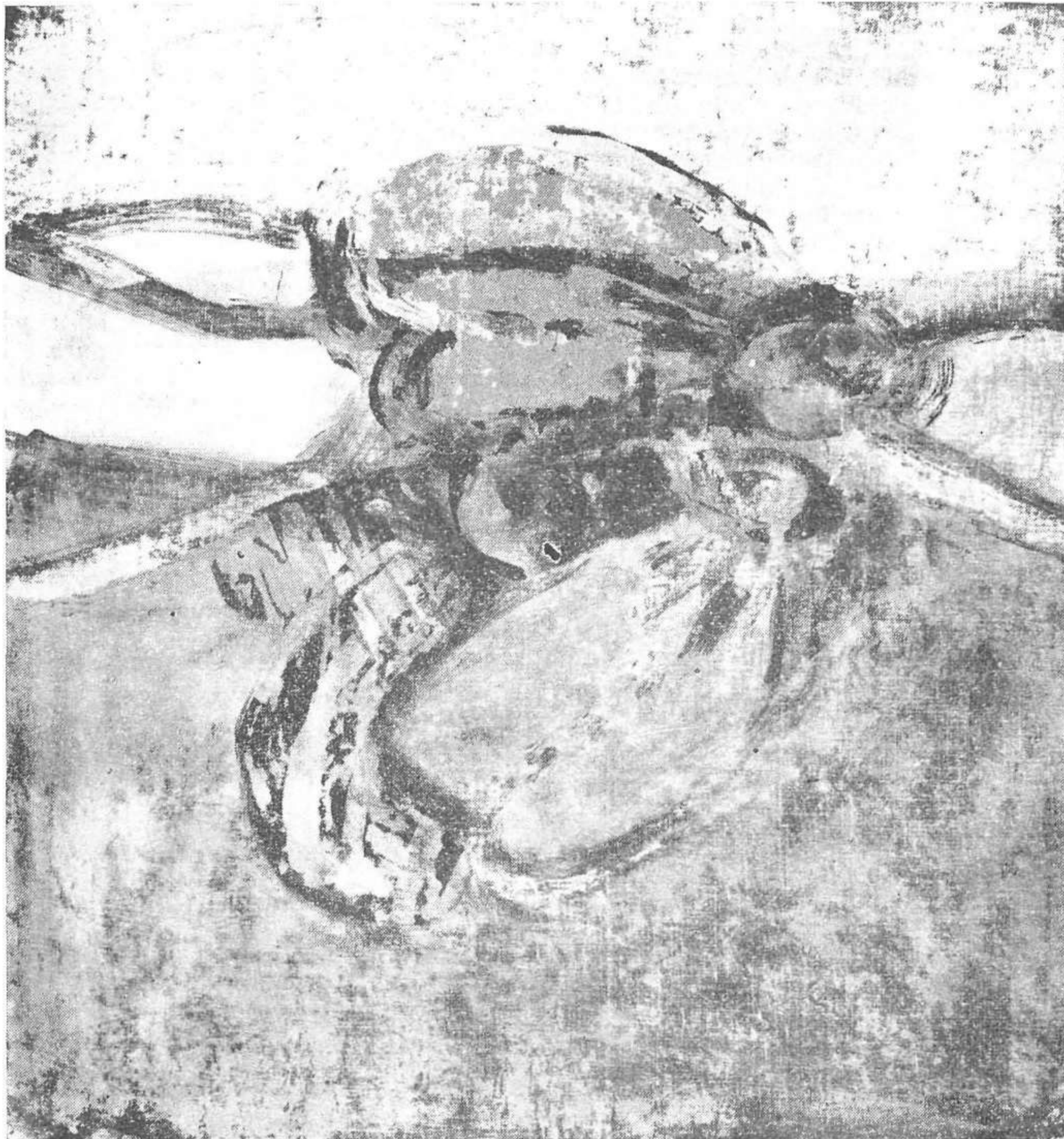
—Pedrito y tú. Y tú y Pedrito. Menudo par de gandules.

—Serán mariposas y volarán—profetizó el niño, con aquella vocecita chirriante y nasal, y en ese momento se oyó la puerta abriéndose. Debía ser Aquiles. Siempre abría con su llave.

Sí, era Aquiles, con su chaqueta de cuero, con sus negros bigotes y su rizada cabellera untada de brillantina. Pero cuando el niño corrió hacia él para besarlo, se paró a medio pasillo sorprendido. Aquiles ni lo miraba. Iba acompañado por una mujer que calzaba zapatos de tacón y que era más alta que su padre. Aquiles no miró a su hijo, ni a su hija, ni a su hermana, ni a su madre. A nadie. Enlazaba la cintura de aquella mujer y sin decir ni buenas tardes, como si la casa hubiera estado totalmente vacía, atravesó el comedor y enfiló el otro pasillo hacia su cuarto. Se oyó el conmutador de la luz, después la puerta que se cerraba con llave.

estafeta

ARTE



«Serie Cosmoarte 1968»

LA OBRA RECIENTE DE PEDRO GONZALEZ

Por CARLOS AREAN

CUANDO se trata de estudiar una etapa importante en la evolución pictórica de un gran artista, soy poco partidario de ocuparme de una de sus exposiciones en concreto. Por dicha razón pasé por alto la exposición recentísima de Pedro González en las salas de la Dirección General de Bellas Artes y no escribí ninguna crítica sobre ella, a pesar de que se trataba de una de las muestras más extraordinarias que fueron presentadas en Madrid en la temporada actual. Había visto en un viaje reciente a Canarias toda la evolución de Pedro González a lo largo de los últimos cuatro años y había estudiado con motivo de su exposición en la Galería Neblí su evolución anterior. Ahora quiero limitarme a la última etapa, pero bueno será recordar como introducción qué es lo que hacía antes Pedro González y cuál es el ambiente artístico y cultural en el que se ha movido.

Pedro González nació en La Laguna de Tenerife, una de las más recoletas ciudades de España y antesala arquitectónica, urbanística y cultural de la América hispánica. Vive allí y es profesor universitario en esa igualmente recoleta Universidad, en la que un hermano suyo es rector. El clima cultural de La Laguna es profundo, pero sin aspavientos. El plástico se beneficia de la labor realizada desde hace cuatro decenios en Santa Cruz de Tenerife por Eduardo Westerdahl. Ambas ciudades distan hoy la una de la otra diez minutos de automóvil. La

Laguna pasa a ser así el barrio intelectual de Santa Cruz, comercial y portuaria. El gran movimiento plástico se daba en realidad en Las Palmas de Gran Canaria, en el sentido de que fue allí en donde Manolo Millares y Martín Chirino, continuando las anticipaciones de Felo Monzón, impusieron un arte no imitativo que acabaría por obtener el triunfo no sólo en el mundo insular, sino también en el peninsular y en el internacional. Las diversas islas se hallan, no obstante, demasiado bien comunicadas para que nada que suceda en Gran Canaria no tenga inmediata repercusión en Tenerife o viceversa. El movimiento fue así conjunto, y Pedro González uno de los primeros artistas de la promoción inmediatamente siguiente al grupo Ladao («Los arqueros del arte contemporáneo») que pudo beneficiarse de las nuevas posibilidades. Aquel grupo había iniciado la lucha antes que Portico en Zaragoza o Dau-al-Set en Barcelona. Tal vez su actuación conjunta fue posterior, pero sus miembros—Monzón, Millares, Chirino—habían iniciado la batalla con anterioridad. Pedro González, ligeramente más joven, no tuvo que combatir para justificar su preferencia por el arte no imitativo. Podía actuar ya en pura libertad y pintar lo que creía que se hallaba de acuerdo con el espíritu de su época. Así surgió su primera etapa, que dio a conocer primero en las islas y luego en la Sala Neblí de Madrid hacia 1960.

La materia era entonces preocupación primordial de Pedro González. Lo era de una manera ambivalente, lo mismo para afirmarla que para negarla. De todos modos, ningún gran artista puede limitarse al hallazgo de nuevas texturas o a la sensibilización de grandes superficies cromáticas. Una nueva búsqueda tiene que hallarse al servicio de algo, y Pedro González la puso al de la amplitud del espacio y al de la reinención de la forma. Sus objetivos eran así, aunque por diferente camino, similares a los que los tres artistas no imitativos de Dau-al-Set se habían propuesto en Barcelona a partir de 1953. No es que haya concomitancias



de facturas o cromatismo entre Pedro González por un lado, y Tapiés, Tharrats o Cuixart por otro. En lo que sí confluyen es en saber que la pintura puede renunciar a interpretar objetos reconocibles, pero no a traducir de algún modo alguna realidad exterior. Así, casi todos los lienzos de Pedro González en esta época consisten en una enorme superforma bastante trabajada, resaltando con su grosor de empaste sobre un fondo más neutro. La diferenciación cromática no es excesiva, dado que Pedro González no ama los encuentros violentos, a los que prefiere las contrastaciones sutiles. Hay, en cambio, el suficiente contraste textural para que a la emoción estrictamente plástica vaya unida otra casi táctil, que puede conmover de manera directa y con anterioridad a todo razonamiento a cualquier persona sensible. Esta superforma no es válida por sí sola. El fondo que la envuelve es en verdad puro aire fluente, que sin límites definidos se pierde en los cuatro márgenes del lienzo. Este aire de materia tenue, frotada o raspada, parece así querer evadirse de su cárcel de tela y pigmento y alejarse de la superforma central para perderse en el infinito. Se trata de una versión personalísima y sin forcejeos de ese presentimiento espacialista que ya entonces era realidad casi tangible en la obra barcelonesa de un Román Vallés o en la madrileña de un Rafael Canogar, pero que no se convertiría en moda (e incluso en academia) hasta un quinquenio más tarde.

Pedro González siguió investigando. Se hallaba contento de su obra, pero notaba que había algo en ella que resultaba demasiado intelectual. Si la frase no perteneciese al lenguaje filosófico, en vez de pertenecer al plástico, diría que había en él una preocupación metafísica, que sufría ante la fuga del tiempo y ante la ilimitación del espacio, pero que buscaba imágenes concretas, asideros de carne y pigmento, con los que anclar esa preocupación. Tenía fe en las conquistas técnicas del siglo XX. El hombre, como creador de una nueva ciencia y una nueva técnica, pero también como pobre ser desvalido que sueña o que sufre, lo preocupaba primordialmente. Tenía que meter todo eso dentro de su nueva obra, pero para ello sería preciso arrojar por la borda mucha pintura pura y hacer otra igualmente perfecta, pero mucho más humana, «demasiado humana», como habría podido apostillar Nietzsche.

Nació así la nueva serie denominada Cosmoarte. En su monografía, Pedro González encargó un espléndido texto técnico a Eduardo Westerdahl, pero tuvo además el acierto de procurar que fuesen tres poetas quienes definiesen, a partir de sus intuiciones, sus nuevas obras. Uno de ellos—Arturo Maccanti—dijo:

Pasa el sol por las piedras.
Lava la lluvia los caminos.
El mar hace más hondo su misterio en la noche.

Otro—Rafael Arozarena—, en una estrofa sin puntos y sin comas, escrita a la manera sobrerrealista de nuestro dada del 27, decía aludiendo tanto a la pintura de González como a la vida de ambos:

... y morir en cada cosa
y nacer nuevamente de la misma
materia del pasado que enterramos.

El último de los poetas conmovidos—Carlos Pinto—terminaba así el poema inicial de la colección:

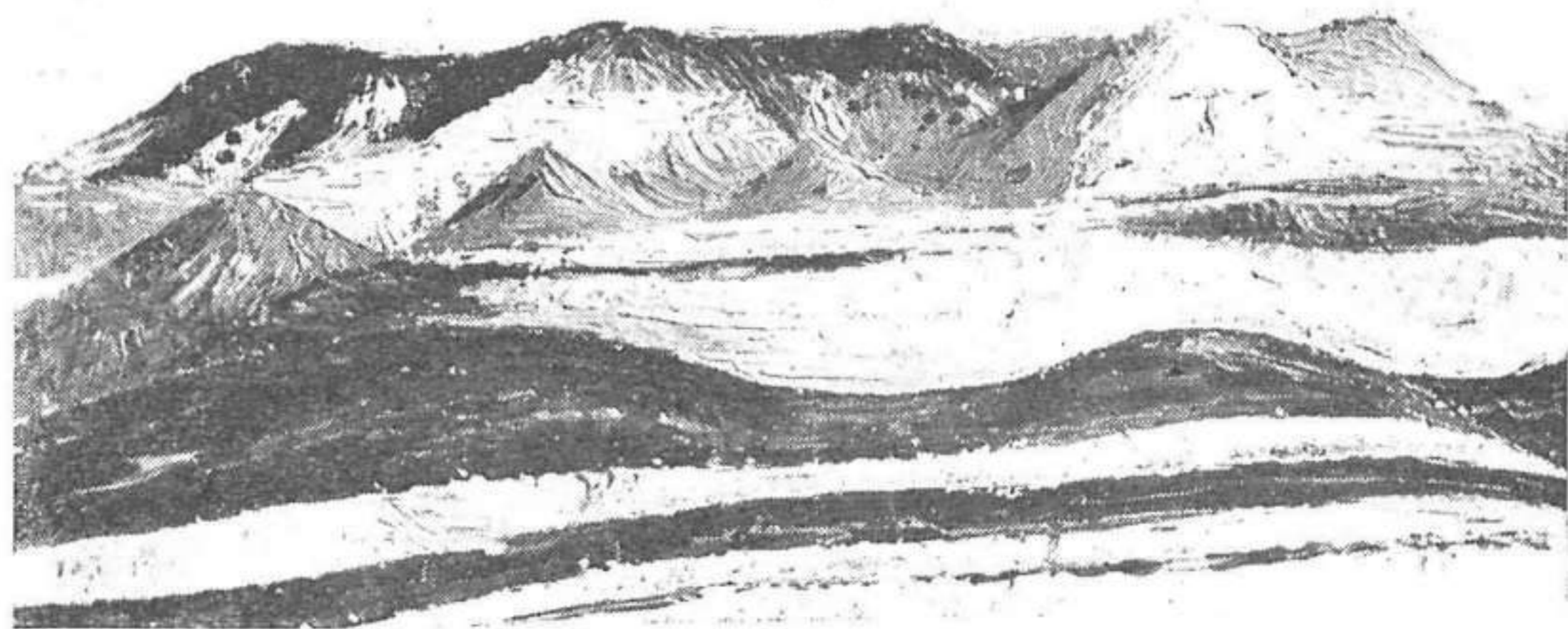
Y soledad, silencio, luces, oscuridades.
Y en su mano encerrando
el secreto del mundo.

Tres poetas nos habían descrito la obra en cuanto búsqueda espiritual. Tal como acaece con toda auténtica obra de arte, traduce ésta como una radiografía al ser humano que la ha creado, pero no se termina ahí su valor documental. Es documento asimismo de un ambiente y conoce la pobreza de todo arte que pretenda encastillarse en una torre de marfil y hacerse enteramente atemporal y aséptico. Pedro González nos canta en su Cosmoarte el milagro de unos seres que ya no sabemos si en su aspecto exterior son humanos, pero que vuelan en torno a una tierra que tampoco sabemos exactamente si es la nuestra y que toman en ese ámbito externo posesión de un espacio que si ha sido inventado por el hombre, por el concreto artista Pedro González, y que es, por tanto, mucho más nuestro que el espacio paralelo que pueda traducirnos en unas cuantas fórmulas matemáticas la ciencia contemporánea.

Para un nuevo objetivo, nuevos procedimientos. La materia es ahora tan tenue en la totalidad del lienzo como lo era antes en las zonas que envolvían la superforma central. El color sigue siendo matizado, compuesto y lleno de múltiples tonalizaciones, pero actúa no en campos separados, sino en el interior de cada figura. Los protagonistas de estos lienzos pueden a veces recordar a hombres a medio formar, o a animales rítmicos, o a insectos gigantes. Lo único indudable es que poseen una palpación fisiológica, que están vivos y que vuelan a través de unos espacios que domeñan con su paso sin pausa. La nueva figuración es eso: latir de sangre, distensión de músculos, movimiento, luz y color. Una nueva composición, que tenía que ser ahora dinámica, heredaba la anterior, pero no la negaba. Las formas en equilibrio levemente concéntrico podían desparramarse a veces hacia los cuatro lados del soporte, sugiriendo así la ilimitación, igual que antes, igual que siempre. El mundo resultaba optimista. Seres sobrehumanos, o infrahumanos tal vez, podían en todo caso ampliarlo camino de lo desconocido y convertirse en unos descubridores tan arriesgados como los que camino de un Nuevo Mundo envió España a través del archipiélago canario hacia más allá de los mares. Todo este caos de ideas y sugerencias se reduce a orden en los lienzos de Pedro González. Se trata, en este aspecto, de un arte nuevo, y de ahí que el artista haya procurado encontrarle un nuevo nombre. El de Cosmoarte parece un acierto. Se trata, en efecto, del arte de un cosmos que parece abrirse en su inmensidad, si no al cuerpo de todos los hombres, sí, al menos, a su mirada y su estudio. Pedro González le ha dado forma plástica y de ahí la importancia crucial de la pintura con la que en estos instantes nos recrea con sencillez y acierto.



FRANCISCO VERDÚ EN LA EDITORA NACIONAL



Conocía desde hace tiempo la obra de Francisco Verdú como acuarelista de color rico y fac-

tura suelta. Lo desconocía, en cambio, como pintor al óleo. Esta exposición que la Editora

Nacional ha tenido el acierto de celebrar ahora en sus salas nos ha permitido ver la última etapa de la evolución de Verdú en cuanto acuarelista, pero también entrar por primera vez en contacto con sus óleos. Se caracterizan estos por una factura tan suelta y rápida como la de la acuarela. Se ve que cada cuadro ha sido pensado con minuciosa meticulosidad, pero que luego se ha procurado que en la ejecución aflorase el instinto y que los razonamientos previos no empañasen su libertad de factura. Los empastes son tersos y breves, montados los unos sobre los otros en encabalgamientos expresivos, que parecen haberse unido por crecimiento orgánico dentro de la más perfecta naturalidad. El color es muy rico y contrastado, pero cabría hablar, no obstante, de fauvismo mitigado, más que de fauvismo ibérico. La matización interviene siempre y se evita el contraste violento, aunque no se renuncie a emplear una de las gamas más ricas que he podido admirar en las exposiciones de los últimos tiempos. Muchos de los paisajes

castellanos de Verdú, con sus formas estiradas y su adecuación espontánea entre tema y factura, constituyen ventanas abiertas hacia un horizonte limpio y veraz, en el que los empastes más suaves se convierten en aire palpante y los más emergentes en tierra palpable y como sometida a la mano del hombre.

Un recuerdo especial merecen sus acuarelas, en particular cuando compartimentan el espacio con leves trazos largos de cromatismo embebido y multitonado. Aparte de la posible anécdota, hay ahí una concepción ornamental de los campos cromáticos y una autosuficiencia de cada forma, pensada no sólo en función del pretexto interpretado, sino también de acuerdo con la necesidad expresiva de las contiguas, dotando así de propia autonomía a la valoración estrictamente plástica—composición, cromatismo, factura—de cada una de estas realizaciones casi intemporales dentro de su impasible fragancia.

C. A.

NOTAS SOBRE EL ARTE DE HOY

Por ADOLFO CASTAÑO

¿POR qué el arte se refugia en las galerías para ser contemplado? Yo creo que todo es cuestión de talento, de ese modo de ser que le infunden sus creadores.

La realidad de la naturaleza en sí y la naturaleza creada por el artista no son antagónicas. ¿Pero hasta qué punto conviven? Este es el problema.

Normalmente, el arte que se hace en este momento concreto de nuestra historia de la cultura, prescinde del ámbito de la naturaleza en tanto que realidad. El arte no utiliza, pues, los datos que la constituyen en estado bruto, sino que los transforma, los reinventa. Y sin embargo, estos datos esencializados le sirven para respetar la proporción que guarda el cosmos humano y que le sirven para integrarse en él, aunque sea por oposición, y apoyan su referencia con las coordenadas ineludibles dentro de las que se mueve, respira y habita el hombre.

Pero el arte se aleja cada vez más de una manera determinada de la obligación aparental que lleva en sí la naturaleza, entendiendo este término en un sentido amplio, se aleja de sus accidentes placenteros, paisaje, luz, sonidos, figura humana, y de la vivencia emotiva a priori que aparecen.

Al prescindir, por voluntad de su creador, por la determinada constitución de la estructura de nuestra civilización, de estas apariencias, se establece como una entidad aparte y sus leyes pertenecen al poder de abstracción, al de asociación o disociación de los elementos que su creador, el artista, dispone para la obra, elige para que la realicen. Y aunque esta obra tenga siempre un contenido, posea en su centro un trasfondo espiritual, no se manifiesta, como de una manera o de otra ha sido costumbre en el arte llamado tradicional, reflejando su interioridad a través de unos medios de expresión correlativos con esa naturaleza de la que hablábamos, sino a través de un lenguaje, una semántica, una sintaxis y una fonética que actúan por enfrentamiento por paralelismo de valores las más de las veces.

Es por esto por lo que el arte plástico, quizá a partir del movimiento impresionista (primer paso para alcanzar una independencia, una individualización, una teoría y una técnica), se refugia con fruición entre las paredes neutras de las galerías.

El arte así se hace objeto artístico. No invade la realidad de una manera total.

Esta condición del arte no es absoluta. En este hacerse objeto artístico hay presiones que le condicionan, tópicos artísticos que le obligan a ello. Y modos de escapar de ellos.

Esta limitación de hecho está superada. Porque el arte cada vez más se acerca al hombre. Pero cuidado, se acerca al hombre que va con su tiempo. El arte se abre a unos datos externos, técnicos, mágicos, que toman en cuenta al espectador como colaborador, aparte de su misión participadora, de la obra artística, incidiendo así en ese arte total, fluidificado, sin pequeños límites, que se esboza claramente para un tiempo inmediato.

Vamos a citar dos ejemplos de lo que hemos dicho.

Lugán (Luis García Núñez) es un artista que después de haber superado una etapa cubista y una etapa abstracta, que han enriquecido su dicción, ha desembocado en un arte que él califica, muy apropiadamente, de audio-visual-táctil.

Esta temporada ha expuesto en varias colectivas: Arte Objetivo; Psicoplay Art; Arte Español de Hoy, etc., y ha hecho una exposición individual en la Galería Grises, de Bilbao.

Sus materiales pertenecen tanto al dominio de la pintura (color) como al de la escultura (relieve y distribución en el espacio) y al de la electrónica (vibraciones eléctricas, programación de encendido y apagado de luces, etc.)

El planteamiento de sus trabajos está inmerso en ese nuevo humanismo que ha originado, que ha puesto de nuevo sobre el tablero, el mundo de la técnica. Mundo que no prescinde en absoluto de una tradición, por ejemplo, el segmento áureo está marcadamente empleado en muchas de ellas.

Lo que inmediatamente llama nuestra atención en las obras de Lugán es su característica de «obra abierta», de obra habitable, incitante, captadora no ya de la visión del espectador, sino también de otros dos importantes sentidos: el oído y el tacto.

Lugán, conservando en la mano las llaves de su mundo, puesto que él dispone el juego, deja que el público penetre dentro, de una manera física,

y manipule, reinvente, ordene la planificación previa con que está hecho.

Si aparentemente estas obras son solamente técnicas, alejadas del hombre, la verdad es que sucede todo lo contrario. Lugán intenta y logra hacer un arte total, humanísimo, lúcido y proyectado hacia el futuro.

El caso de María Antonia Sánchez Escalona es semejante, aunque discurre por otros cauces.

Su universo contacta con la naturaleza, los elementos que le componen pertenecen a ella, pero su ordenación, el signo, el significado que adquieren al apoyarse en el soporte nos dan un resultado super real.

La actitud íntima de Sánchez Escalona es la de hacer coincidir en sus obras los datos de lo visible, y esa sombra, ese trasmundo que llevan consigo.

Aunque sus pinturas están acabadas, el contemplador, al enfrentarse con ellas, puede añadir libremente sus propias vivencias, y, a través del hilo finísimo de la intuición, interpretar plenamente y perfeccionar sus sugerencias.

Las obras de Sánchez Escalona son obras abiertas. Los signos que las integran no se agotan en la visión.

Los materiales que esta artista emplea son los tradicionales. Los modos de emplearlos, también.

María Antonia Sánchez Escalona y Lugán es indudable que son dos artistas de hoy, de acuerdo con el concepto que más arriba habíamos esbozado.



CUANDO LA MUSICA SE LLAMA ARTURO TAMAYO



MADRID de primer escenario, guitarra, percusión, piano, dirección de orquesta y, naturalmente, composición. Esto define una trayectoria lineal de Arturo Tamayo a sus veintidós años, a la que se suman las más complicadas y menos lineales que completan su personalidad actual. Porque Tamayo está convencido y pertenece del todo al grupo de la música más bien reciente que considera que además de poder asistir a una reunión de intelectuales para tomar una copa, el compositor debe —porque lo necesita— estar a la altura cultural del ambiente para participar en él con su propia opinión. Esto que ahora parece lo lógico sólo sucedía en algunos casos.

Sus estudios de composición se orientan con Francisco Calés, Gerardo Gombau y su trabajo personal, totalmente necesario para el músico que desea participar y comprender lo que se hace en su tiempo. Esto que también parece terriblemente lógico, tampoco sucede en todos los casos.

Su edad me permite recorrer su obra, citando los títulos. Espero que dentro de unos años esto no sea posible. Después de eliminar esos primerizos llegamos en nuestra charla a *Ordenaciones*, para cuarteto mixto (piano, violín, saxofón y oboe); *Poème*, para piano, recitador y luces, y *Compendium*, para quince instrumentos.

Interesa siempre saber cuál será la siguiente y Arturo Tamayo nos lo dice:

—Trabajo en el encargo que me ha hecho Radio Nacional de España. Se llamará *Es war einmal*, durará unos cuarenta minutos y será para conjunto instrumental, voces y cintas magnéticas. Aún no he decidido si la letra será cantada o recitada y si participará un coro. El título «Erase una vez» aclara ya mi primera intención. La segunda no es otra que reunir los cuentos eternos en dos secciones: la versión occidental y la versión oriental. Ambas formarán como dos tiempos o secuencias y expondrán, por contraste, la estructura de esos dos mundos tan diferentes.

Pasamos a comentar la situación del Conservatorio y en esta ocasión las opiniones del compositor tienen un especial interés porque lo está «viviendo». Le esbozo el panorama de mi tiempo para marcar las extraordinarias diferencias, la necesaria y magnífica evolución que ha revitalizado la enseñanza musical. Pero hay problemas pendientes. ¿Cuáles son?

—Dos muy importantes. El primero, el más acuciante, es el exigir una mejor formación cultural a los alumnos. Se puede disculpar y demorar cuando las edades lo justifiquen, pero antes o después hay que exigirlo. La música no está fuera del mundo de la cultura, sino que forma parte de él y el músico —sobre todo el compositor— tiene que conocerlo, sin que se deba dejar a la decisión personal.

Se calla, pero nos queda por aclarar cuál es el otro problema.

—La enseñanza de la composición se ha actualizado hasta el límite que se puede llegar en una disciplina organizada, lo que significa un increíble avance respecto del pasado, pero si podría completarse con «cursillos» de asistencia voluntaria, en los que se explicaran someramente las nuevas técnicas. Una especie de puesta al día sin compromiso, un «esto se está haciendo», cuando termine sus estudios será problema suyo el elegir.

Seguimos con lo inmediato, y lo inmediato se llama Méjico. Por intermedio de Rodolfo Halffter ha sido contratado para dirigir cuatro conciertos en distintas ciudades mejicanas entre el 1 y el 8 del próximo octubre, todos de música española: *Índices*, de Gonzalo de Olavide; *Música para ocho*, de Gerardo Gombau; *Improvisación*, de Claudio Prieto; *Espacios*, de José Luis Téllez; *Swann*, de Tomás Marco; *Obertura fonética*, de Ramón Barce, y tan sólo un título suyo, *Ordenaciones*.

La ocasión ha surgido a través de sus actuaciones en los conciertos de Juventudes Musicales de Madrid, en las que se integró hace dos temporadas y a las que dedica gran parte de sus preocupaciones, porque el grupo se mueve sin ayudas, bajo la dirección de su presidente, Ricardo Bellés, y como asegura Arturo Tamayo, sin la «apasionada» colaboración de los instrumentistas nada habrían hecho ni antes ni después de su llegada.

Su conocimiento de los problemas del compositor joven (y del menos joven) le anima, con Juventudes Musicales, a «dar oportunidades» a la última generación y así ha presentado, actuando como director, las primicias de José Luis Téllez, Marcos Costa, Angel Luis Ramírez, Julián Llinás y Eduardo Polonio. Un total de cinco nombres que dice, además de todo lo anterior, mucho en su favor.

Y como hablamos de la última generación, no puedo ni quiero evitar el preguntarle qué opina del tema.

—Es cierto que nosotros nos hemos encontrado hecha una gran parte del camino. La generación de Luis de Pablo, Ramón Barce, Tomás Marco, etc., tuvo, además de las normales dificultades, la de su cambio radical de dirección. Fue un ponerse en el momento, pero con salto de muchos años y frente a un público que no se lo esperaba.

Arturo Tamayo resume bien el problema. El público, desde unos años —muy pocos, eso sí—, «ya sabe que no le van a gustar ciertas obras». Pero esto que pudiera parecer una postura negativa peligrosa —y en el fondo lo es—, no tiene comparación con la sorpresa, con el estupor, frente a lo inesperado.

—¿Encuentras alguna diferencia entre esa generación tan próxima y la tuya?

—Sí. Han buscado el ser objetivos, la organización de un universo. Para nosotros, o al menos para mí, ya está organizado. Lo que importa es volver al subjetivismo y, naturalmente, a la crítica. Hay algo de burla en nuestra postura en contraste con la seriedad de ellos.

Pensando en las palabras de Arturo Tamayo se acaba en círculo de siempre. Las dificultades de ayer, tan desproporcionadas, no permitían la autoburla, ponían en peligro la veracidad de las intenciones. Al mejorar las condiciones, al existir un ambiente, ya sea éste muy reducido, cabe el bromear sin miedo a la desconfianza.

—¿Se nos olvida algo?

—Sí. Los días 21, 22 y 23 de marzo de 1969 la Orquesta Nacional estrenará una *Cantata* de Cristóbal Halffter que precisa dos directores. Actuaré con él desde el doble «podium».

DISCOS: Música en conserva, afortunadamente

POR suerte, el tiempo va eliminando las prevenciones circunstanciales de cada época. No hace muchos años el disco, cuando se trataba de música seria, se presentaba bajo epígrafes despectivos como «música en conserva». Por un lado estaba la imperfección técnica, una auténtica falta de calidad, pero, por otra, dominaba una de esas prevenciones que obligaban al aficionado «serio» a arrugar las cejas y a sonreír después con suficiencia. Que esta «concepción» dominada lo demuestra el que tuvo que pasar mucho tiempo, una vez logrados los detalles técnicos, para que todos se decidieran por el procedimiento que permite, tan simplemente,

oir aquí y ahora lo que nos agrada, lo que echamos de menos en los últimos conciertos o—raras veces—lo que no podemos esperar que nos ofrezcan con frecuencia en esos conciertos.

La música en conserva vive una revalorización sólo comparable a la de las mismas conservas que ayer eran pura peyorativa. El extracto de sopa, las legumbres y la música han corrido una suerte parecida que les ha llevado en su presentación a través de la técnica a una consideración a ocupar un puesto definitivo en las mesas y en las tardes de «concierto» en solitario. En Alemania, país muy aficionado a «hacer» música en familia, es posible que esté per-

judicando posibles vocaciones, pero en España ha supuesto un triunfo porque ha colaborado en la ampliación de las audiencias. El disco ha convertido en aficionados a la música seria a muchos que jamás se habrían decidido a acudir a un concierto y que por norma apagaban la radio en las «horas sinfónicas».

El disco es también en la música seria una pieza fundamental y merece que le dediquemos la atención que le corresponde. Por ello, vamos a iniciar un «rincón crítico», como se dice en estos casos, que esperamos ir enriqueciendo con discografías concretas que sirvan de orientación. De este proyecto ya hemos hablado en otra ocasión, pero diversas circunstancias lo han demorado. Ahora, con una cierta previsión, vamos a iniciarlo y mantenerlo con la mayor regularidad posible de acuerdo con las novedades que aparezcan en el mercado.

Ciclos tangentes



«Madame Butterfly»

Con **Madame Butterfly** terminó el V Festival de la Ópera de Madrid, que ha tenido como sesión fuera de programa la proyección de la película **La Bohème**, conforme a la dirección musical y de montaje de Herbert von Karajan.

De la última representación «viva» no es posible dejar de citar la actuación de Montserrat Caballé, esperada con extraordinario y justificado interés, quien arrancó aplausos a lo largo de sus intervenciones, muy especialmente al final de los actos. Con ella, participaron en el triunfo Norma Lerer, Bernabé Martí y Manuel Ausensi.

Cerrado el ciclo caben algunas consideraciones. La primera, inexcusable, es agradecer la oportunidad, porque al margen de los posibles y lógicos reparos, lo importante es que haya una temporada de ópera por pequeña que ésta sea. Que de algún modo se conserve la agonizante llama de la «afición» y que con mayores o menores resultados la juventud y la generación anterior puedan ingresar en el grupo. Y precisamente por esta última razón es por lo que importa que la calidad general no defraude. ¿Se ha conseguido? Creemos que sí, salvo en algunos elementos.

Las actuaciones del conjunto del Teatro de La Fenice han tenido un tono adecuado e incluso los montajes y decorados, por no precisar de gran espectacularidad, resultaron aceptables.

Al hacer referencia a los decorados es cuando el repaso se hace obligado. Se cuida el vestuario y se descuida en ocasiones el conjunto escénico, aun teniendo en cuenta que el escenario del teatro de la Zarzuela no llega a las exigencias de algunas óperas. Pero, pese a ello, recordamos otras representaciones en las que se supo sacar el máximo partido a los elementos disponibles. Nadie puede olvidar la reposición de **Doña Francisquita**, después de la reforma del teatro, y el efecto de profundidad y el gran número de actores que intervenían. El resultado fue casi increíble para los que conocemos el escenario. En esta temporada ese cálculo falló tanto en **Hernani** como en **Zigor**. Los conjuntos se movían con dificultad, movían y rozaban los decorados y, sobre todo, desaparecían con mucha lentitud.

Son viejos problemas que el aficionado a la ópera conoce y hasta supera cuando la línea de la romanza es una buena voz, le arrastra, pero ese «encantamiento» no sirve para una juventud que tenga un mínimo conocimiento de la evolución de las posibilidades escénicas.

En el resumen insistimos en la «gran oportunidad» que suponen estas temporadas y en el esfuerzo que ha supuesto este año

el estreno de la ópera **Zigor**, del maestro Escudero, aunque, como dijimos en su momento, ni el tema ni la concepción están en nuestra línea, que no puede olvidar la evolución que también han experimentado tanto la música vocal, como la temática.

* * *

Para las «Juventudes Musicales» los últimos conciertos de la temporada se han distribuido entre dos pianistas, Isidro Barrio y Pedro Espinosa, en dos programas muy apuestos.

Barrio presentó obras de Bach, Beethoven, Schumann y Debussy. Espinosa, fiel intérprete de la música de hoy, dedicó su tarde a estrenos absolutos, y en España de Ernesto Rubín de Cervin, Ramón Barce, Miguel Ángel Coria, Agustín González y Tomás Marco, en obras de las que hablaremos en otra ocasión.

Por último se celebró el Concurso de Interpretación de Música Contemporánea, en el que han participado los finalistas Angelines Zanetti, soprano; Joaquín Moya, violoncello; Vicente Sempere, flauta.

El jurado estuvo compuesto por Enrique Franco, Gerardo Gombáu, Ramón Barce, Tomás Marco, Pedro Espinosa, J. L.

Ochoa de Olza y Ricardo Bellés, actuando de secretario Francisco Marqués.

* * *

Con los ciclos que terminan se une el que comenzará el día 2 dentro de los Festivales de España para Madrid, que en este año tendrán lugar en la Chopera del Parque del Retiro, cambiando el cielo de Madrid que limitaban los edificios de la plaza Mayor de años anteriores, por el ambiente auténticamente al aire libre del Retiro.

La compañía lírica Amadeo Vives ofrecerá **El murciélago**, de Strauss, con participación española y la del Teatro Popular de Ópera de Viena. Tras esta reposición tan poco frecuente en los últimos años, una nueva y breve temporada de ópera con tres títulos muy tradicionales: **Aida**, **Marina** y **Madame Butterfly**. Seguirán unas actuaciones de teatro griego, francés y español y, por último, la danza.

Un total de cuatro conjuntos forman este último capítulo: The Royal Ballet, con Margot Fontayne y Rudolf Nureyev; el Ballet de la Ópera Nacional de Bucarest; Mariemma, Ballet de España, y el Ballet Español de Pilar López.

La ópera y su tiempo: una escena de «Woyzeck»





KARLOVY-VARY 1968

CRONICA DEL XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

Por LUIS QUESADA

KARLOVY-VARY, conocida antes de la pasada guerra por su nombre germánico de Carlsbad, es una deliciosa estación termal del norte de Bohemia, en Checoslovaquia. Aquí tiene lugar cada dos años, alternándolo con el de Moscú, uno de los grandes festivales internacionales de cine que atrae no sólo una buena muestra de las últimas producciones cinematográficas del mundo entero, sino también una variada representación del planeta del cine, entre críticos, realizadores, escritores y actores.

Del 5 al 15 de junio hemos tenido ocasión de asistir a la proyección de más de cuarenta películas, entre las presentadas oficialmente a concurso y las proyectadas en las sesiones informativas y comerciales.

La tónica general ha sido la excelente calidad, sin que apenas pueda ser señalada ninguna película como sobresaliente de este nivel medio. También hemos observado una temática parecida en la mayoría de los films: los problemas de la juventud en sus relaciones con el mundo de los mayores, de ese mundo adulto, estructurado, en que le ha tocado vivir, y esto tanto en los films occidentales como en los producidos en países socialistas. Finalmente, una tercera característica común ha sido un marcado erotismo en el fondo y en la forma, común en las producciones de los dos grandes bloques mundiales.

El Festival se inauguró el día 5, con un film checoslovaco que escapa a estas características. *Stud—La vergüenza—* es el retrato de un jerarca comunista que intenta no sólo hacer las cosas a su manera, sino que los demás las acepten, en una mindictadura stalinista actualmente repudiada por los checos. Ladislav Helge ha hecho con *La vergüenza* un film de excelente factura, que ya resulta un tanto desfasado en su temática ante la actual situación del país.

El mundo de los jóvenes es el tema de las siguientes películas:

Nezna (Dulce mujer), del checoslovaco Stanislav Barabas, película fuera de concurso, realizada para la televisión, se basa en una obra de Dostoievsky, y aunque situada en los finales del pasado siglo, resulta actualísima por su tema intemporal: el amor de una mujer jovencísima por su marido ya maduro, que termina con el suicidio de la muchacha ante la imposibilidad de lograr ese amor ardiente. Barabas ha hecho un film magnífico de estremecedora sensibilidad, con una asombrosa técnica.

Ola oh Julia (Ola y Julia), sueca, de Jan Halldoff, nos introduce en el conflicto entre dos mundos jóvenes: el de los cantantes yeyé, furiosos de vivir, y el de una juventud intelectual y reposada. Ambos mundos antagónicos, representados por un cantante y una actriz de teatro de ensayo, no podrán nunca establecer una comunicación valedera y el amor naciente pronto se diluye.

Un film que quien esto escribe esperaba con impaciencia era *In cool blood (A sangre fría)*, del americano Richard Brooks, basado sobre el célebre libro de Truman Capote. La verdad es que decepcionó un tanto. *A sangre fría* es



un film de buen artesano cinematográfico, que lleva a la pantalla un *best-seller*. Nada más. También aquí está retratado el mundo de la delincuencia juvenil en los Estados Unidos, esa delincuencia casi gratuita y repulsiva en su inconsciente crueldad.

Engelchen oder die Jungfrau von Bamberg (*La doncella de Bamberg*) es un film conscientemente erótico, conscientemente inmoral, del alemán accidental Marran Gosov. El tema del complejo femenino ante la virginidad es tratado bufonamente, en color, y con momentos de excesiva brutalidad formal.

Jan Batory, polaco, del que conocemos en España su *Visitas del presidente*, trata también el mundo de la actual juventud polaca en *Dancing v kwaterze Hitlera* (*Dancing en el cuartel general de Hitler*). La protagonista es una chica inmersa en un mundo socialista, que se siente, sin embargo, atraída por la potencia económica y la experiencia vital de un hombre maduro del mundo occidental. Por él traicionará a su amigo, más joven e inexperto.

Hungría también trajo un film sobre el mundo de los jóvenes, con *Bohoc a falon* (*Fantoches en el muro*), de Pal Sandor, retratando la juventud inconformista y desengañada, que no acepta las grandes palabras.

Este es el mismo tema de *Die flinte im Korn* (*¡Abajo la guerra!*), del alemán occidental Werner Klett, sobre la desertión de un soldado americano. Y aquí vemos la similitud de los problemas de la inadaptación de la juventud tanto en un lado como en otro del muro que separa a los hombres del mundo actual. Idénticas protestas, idéntica furiosa ansia de un realizarse, de una felicidad imposible, porque no se sabe dónde está.

Yugoslavia, con *Kad budem mrtav i beo* (*Cuando esté muerto y livido*), de Zivojin Pavlovic, insiste en esta juventud sin camino, entregada al placer inmediato, insensible incluso ante la muerte. Janko, el protagonista, vagabundea de un sitio a otro, intenta sobresalir como cantante de ritmos modernos y fracasa. También fracasará en su vida sentimental, para terminar muriendo trágicamente ante el fusil de un amante engañado.

El mundo de la juventud «airada» inglesa es el del film *Poor cow* (*Pobre vaca*), de Ken Leach, como el de las «locas cabecitas» checoslovacas se retrata en *Sedmikrasky* (*Las margaritas*), de Vera Chytilova, presentada en sesión especial para la crítica. Y lo mismo podríamos decir de la finlandesa *Hot cat*, de Erikko Kivikoski, y de la checa *Sladky cas Kalimagdory*, de Leopold Lahola, realizada en coproducción con Austria.

Fuera de esta temática sobre la juventud está otra serie de películas centradas en torno a temas políticos y sociales, como *El largo viaje*, de Patricio Caulen (Chile), patética narración sobre las pobres gentes del suburbio, con leves huellas buñuelescas, o las soviéticas *Trvoj sovremennik* (*Un hombre de su tiempo*), de Julij Rajzman—timido ensayo en pro de una liberalización política—, y *6 de Ijulja* (*El 6 de julio*), episodio histórico de la revolución rusa. La norteamericana *Guess who's coming to dinner* (*Adivina quién viene a cenar*), de Stanley Kramer, vuelve sobre el tremendo problema racial que aqueja a los Estados Unidos, planteando el tema de un matrimonio mixto. Finalmente, la cubana *Memorias del subdesarrollo* es la narración del enfrentamiento de dos mundos antagónicos, el revolucionario, representado por el ambiente de La Habana, y el acomodaticio o burgués, encarnado por un hombre joven, antiguo propietario que se ha quedado en Cuba en parte por indolencia, en parte por curiosidad. Hemos de señalar el audaz concepto cinematográfico que despliega Tomás Gutiérrez Alea en su film, de indudable calidad técnica.

Fuera de estos dos grandes grupos, podemos situar a *Benjamin*, un film francés de Michel Deville, basado en una obra licenciosa del siglo XVII, de gratuita y jocosa verdulería; *Sequestro di persona* (*Secuestro de un hombre*), italiana, de Gianfranco Mingozzi, sobre el bandidaje sardo, y *Tanto Zita*, del francés Robert Enrico, narración ternurista del amor familiar y del amor carnal, muy bien llevada.

Acaso uno de los films más interesantes ha sido *Rozmarné Leto* (*El verano caprichoso*), deliciosa comedia funambulesca, en color, de Jiri Menzel, que a sus veintinueve años ha obtenido para Checoslovaquia el «Oscar» con sus *Trenes controlados*. Con *Rozmarné Leto*, en la que asume también papel de actor, Menzel ha escrito otra brillante página cinematográfica, regocijante y tierna a la vez.

Hemos dejado aparte deliberadamente al film representante de España. *Biotaxia*, de José María Nunes, perteneciente a la escuela de Barcelona, es un interesantísimo film de ensayo cinematográfico, excesivamente barroco y cerebral. Méritos tiene, pero opinamos que no encaja en este Festival, en el que hubiesen obtenido mayor éxito y resonancia otras películas de nuestra reciente producción, cuya



gramática cinematográfica y temática están más acordes con el certamen. *Biotaxia* es un film oscuro y difícil, acaso demasiado audaz en su forma, en su desarrollo cinematográfico. No fue comprendido, y esto a pesar de la excelente acogida que obtuvo nuestra delegación, encabezada por el subdirector general de Espectáculos, señor Sanabria.

Al margen de las proyecciones cinematográficas se celebraron otras manifestaciones, como la llamada «tribuna libre», reunión a modo de asamblea, en la que pueden exponer sus ideas quienes lo deseen. El tema general de este año era «La libertad en la creación». Hubo opiniones para todos los gustos. De esto trataremos más adelante.

En resumen, el Festival de Karlovy-Vary de este año ha supuesto, después del celebrado en 1966, un sensible triunfo de la comisión seleccionadora, que, como dije al principio, ha reunido un buen número de films de gran calidad artística, aun cuando su temática y soluciones varíen tan sensiblemente, según el enfoque particular de cada realizador. Hemos podido observar que, en principio, en uno y otro mundo existen casi idénticos problemas de una juventud inestable, precozmente iniciada en la vida sexual, desengañada y escéptica. Esperemos que esta crisis sea resuelta y otros próximos festivales ofrezcan en sus films una serena respuesta y una valedera solución.

PALMARES DEL XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE KARLOVY-VARY

Fueron constituidos oficialmente tres jurados, que representaban a cada una de las tres grandes ramas de la producción cinematográfica, los cuales otorgaron los siguientes premios:

JURADO DE LOS TECNICOS DE CINE

Gran Premio: ROZMARNE LETO, Checoslovaquia, de Jiri Menzel.

Mención especial: POOR COW, Inglaterra, de Ken Leach.

Medalla: BOHOC A FALON, Hungría, de Pal Sandor.

JURADO DE LOS ACTORES

Premio a la actriz inglesa CAROL WHITE, por «Poor Cow», y al soviético NIKOLAI PLATNIKOVI, por «Trvoj sovremennik».

Mención a la actriz inglesa JOHANNA SHINKUS, por «Tanto Zita».

JURADO DE LOS AUTORES

Gran Premio: ROZMARNE LETO, Checoslovaquia, de Jiri Menzel.

Premios extraordinarios a MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO, Cuba: EL LARGO VIAJE, Chile; IN COOL BLOOD, EE. UU.

Premio Especial a BOHOC A FALON, Hungría; 6 IJULJA, URSS.



NOTA DIVAGATORIA SOBRE LA CRITICA Y COMEDIMIENTO Y HUMOR INGLESES

Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

Me referiré a dos películas, «La soledad del corredor de fondo» y «Fuego fatuo». Aunque a la primera dedicó Luis Quesada un comentario discretísimo, la quincena pasada, en estas mismas páginas de LA ESTAFETA LITERARIA, siempre pueden subrayarse algunas notas. No es fácil toparse con películas que sugieran meditaciones—como dicen los ensayistas pedantes, en la mejor acepción del adjetivo— ni siquiera unos párrafos pertinentes que no sean propios de las reseñas obligadas, por lo demás imprescindibles y que cumplen su misión informativa, a menudo con mucho conocimiento y excelente tino crítico.

La crítica cinematográfica ha ido adquiriendo entre nosotros amplitud y rigor, en un proceso paralelo a las mismas ambiciones e intenciones del llamado séptimo arte, calificación ésta cuya exactitud no me preocupa. Y semejantes atención y extensión críticas, enteradas y exigentes, de ninguna manera son inferiores entre nosotros a las más calificadas del resto del mundo donde se cultiven tales manifestaciones. El cine, muy desde el principio, despertó agudas vocaciones españolas y arrastró a gentes finas y lúcidas. Ni siquiera dejaron de existir, como en todas partes, los escritores e intelectuales que se lamentaron de que intelectuales y escritores estaban de espaldas al moderno arte, ni tampoco las polémicas sobre si esto se justificaba o no, ni las diatribas contra el cine, con frecuencia asistidas de buenas razones. No me parece, en efecto, que los españoles—ignoro en qué proporción o minorías más o menos extensas— cedamos mínimamente en sensibilidad y buen gusto ante otras gentes, en lo que atañe a las grandes cuestiones de la creación estética y de la inteligencia en general.

He visto ambas películas mentadas en salas especiales o de arte y ensayo. Confieso que me dejó llevar en ocasiones de la última indicación, aunque no le concedo decisiva importancia. ¿Cuáles son las motivaciones que nos guían a la hora de buscar una película cuya contemplación nos apetezca?

¿En qué radican las causas del interés o de la curiosidad? Las respuestas—en este y en otros aspectos—variarían tanto como el carácter de la persona, sus gustos e inclinaciones. Pero, insisto, puesto a elegir alguien que no sea un entendido casi profesional o que carezca de una afición muy calificada por el tiempo y la experiencia, ¿a qué indicaciones obedece? Se trata de una pregunta elemental, cuya contestación, como digo, no dejaría de proporcionar algún desconcierto, como en uno de esos «tests» ociosos de la pedagogía y psicología modernas que, de una u otra forma y con arreglo a intuiciones más certeras, se venían utilizando desde siempre para saber a qué atenernos respecto de los niños o de los adultos.

Para un espectador como yo, alejado del cine durante varios años y con una relativa atención a lo largo de mi juventud, pretendiendo no sentirme ajeno a los problemas de mi tiempo—según la frase hecha y no por reciente menos aquejada de necia vaguedad—, ¿cuáles son aquellos motivos de interés? Sin entrar en otros distingos que considero interesantes—pues, tratándose de mí, se trata de muchísimas personas—precisaré en primer lugar que me gusta el cine literario. Prefiero el cine inspirado en novelas o dramas que hayan merecido calificación excelente o que hayan suscitado algún género de interés. Alguna de estas películas me sirve en ocasiones para la polémica, para el desdén e incluso para la irritación, pero, al menos, no me anegan en la mera estupidez. Como la mayoría de los espectadores, en una película busco entretenerme, pero, si no me entretengo o me distraigo, me aburro mucho más que los demás y a veces de un modo áspero e insoportable. El espectáculo del mundo, de la vida y de las gentes no me hastía nunca del todo. Sólo ciertas manifestaciones del arte me producen un hastío infinito.

Volvamos a la divagación, aunque todo sea divagar, a la película inglesa dirigida por Richardson, «La soledad de un corredor de fondo». Eché de ver inmediatamente que se inspira en una novela de Alan Sillitoe y lo

anoté como algo fundamental para mí. Pues detrás de este guión creo advertir la obra de un escritor de amplia y fina inteligencia, dotado de muchos excelentes rasgos de la literatura inglesa actual.

La película me gustó por su sencillez, su naturalidad, su transparencia, dentro de un tema de suficiente gravedad, claro es. Y también porque, bordeando una cierta demagogia, no incurre en ella en ningún momento. Lo cual no significa que en otras películas—u obras cualesquiera—una noble demagogia no se halle justificada. Ni el vocablo ni el contenido y sentido de una obra poseen de antemano acepción rigurosa y exactísima. Un «según» largo, matizado, un complejo «distingo» es preciso aplicar para cada caso y para lo que de él resulte.

Pero, abordando el tema de un delincuente juvenil y de un medio social humilde y en cierto modo sombrío, se prestaba a las denuncias y a los testimonios consabidos. Y por supuesto que hay testimonio y denuncia, como en tantísimas obras de todos los tiempos, ya que constituyen ingredientes casi obligados. También vienen a serlo la crítica social, el realismo, el idealismo, la aspiración a un mundo mejor, el amor... Especialmente la crítica de la sociedad resulta tan fácil como holgada e indispensable casi. Existen fenómenos constantes o, al menos, se oye hablar de ello de continuo. Así, la sociedad es siempre injusta y está en crisis, igual que las costumbres y la economía. La inmoralidad de costumbres es constante, aunque, desde luego, unas veces con mayor gravedad que en otras.

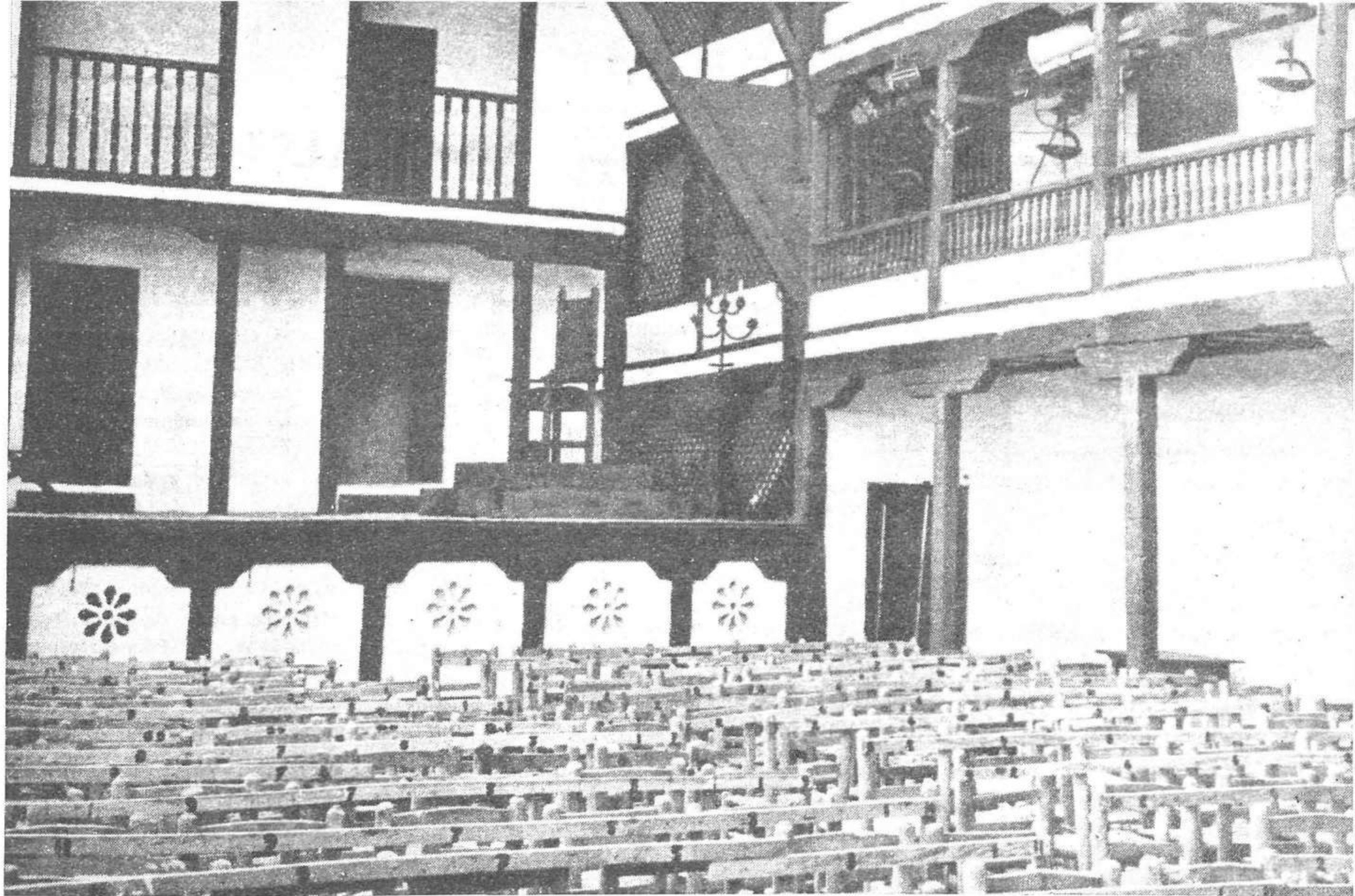
El caso es que el trozo de sociedad inglesa que nos presentan novelista y director, con el hogar modesto donde muere el padre, rápidamente sustituido en el tálamo conyugal, y donde un hijo, con fijación paterna y odio, o más bien antipatía, hacia la madre, comete un robo, siendo internado en un reformatorio o correccional, se nos aparece injusta, pero llena de contrastes atenuados y sin aristas demasiado hirientes. Y, por supuesto, con el necesario e imprescindible humor. Como decía hace pocas semanas un ministro inglés, refiriéndose a un joven revolucionario europeo, para el que mostraba tanta comprensión como desprecio, «es conveniente que conozca nuestras equilibradas y suaves instituciones». Y ya se sabe que el humor inglés es fino, tierno, diluido e intelectual, entre otras notas, y nunca brutal ni desgarrado. Y por ello me agrada tanto la burla que se hace de la manía deportivista y de la estupidez que suele llevar consigo. Porque hay tanto respeto como ironía en aquel afán del director del reformatorio por lograr la victoria para su candidato en la competición con los muchachos de otro establecimiento, aunque esté elegante.

Y en la llegada de los señoritos del colegio de pago se advierte tanta cortesía como distancia. Y en el gesto del protagonista de renunciar al triunfo hay desprecio, orgullo, pero también dignidad y buenos modales. Admirables formas expresivas inglesas, donde no se dice nada con claridad y donde casi nada queda velado. Sólo se puede comparar con las maneras coloquiales refinadísimas de algunas mujeres de mi pueblo extremeño.





Por
JUAN EMILIO ARAGONES



Corral de Comedias de Almagro: II CICLO DE TEATRO CLASICO ESPAÑOL

EL día 21 del pasado mes de junio se clausuró el II Ciclo de Teatro Clásico Español, que, organizado por la Segunda Cadena de TVE, ha tenido efecto en el Corral de Comedias de Almagro. He asistido a tres de sus representaciones—*La dama duende*, *La villana de Getafe* y *Homenaje a Juan del Enzina*— y bien sabe mi ánimo en qué modo lamenté no presenciar *El gran teatro del mundo*, auto calderoniano de gran espectáculo que, sin duda, tuvo que obligar a su director, Roberto Carpio, a hacer insólitas virguerías para introducir tan vasta acción en el reducido espacio del escenario del Corral.

Cuando en mi anterior crónica sobre las «Jornadillas Literarias por La Mancha» demoraba el comentario sobre el Corral de Comedias de Almagro hasta haber presenciado algunas funciones de este II Ciclo de TVE, sin duda Dios me tuvo de su mano, pues mi menguado caletre no pudo imaginar el abismo que separaba la contemplación fortuita del Corral «en frío», de la asistencia al mismo con montaje escénico y espectadores. Debo agradecer aquí a José María del Moral—restaurador de esta reliquia de nuestro áureo teatro—, a José María Aparicio—tan de verlo entregado a iniciativas de aproximación entre plumíferos y su comarca manchega— y a Juan van Halen—avisado y cordialísimo organizador de aquel presuroso recorrido inicial—, la posibilidad de haber llevado a efecto el descubrimiento del Corral almagreño y el afán de volver a él como espectador de comedias. (Y, por descontado, he de agradecer a la Segunda Cadena de TVE la organización allí de un II Ciclo de Teatro Clásico Español y mi asistencia a algunas sesiones del mismo.)

Pero, más que a nadie, debo manifestar mi gratitud a José Luis Alonso,

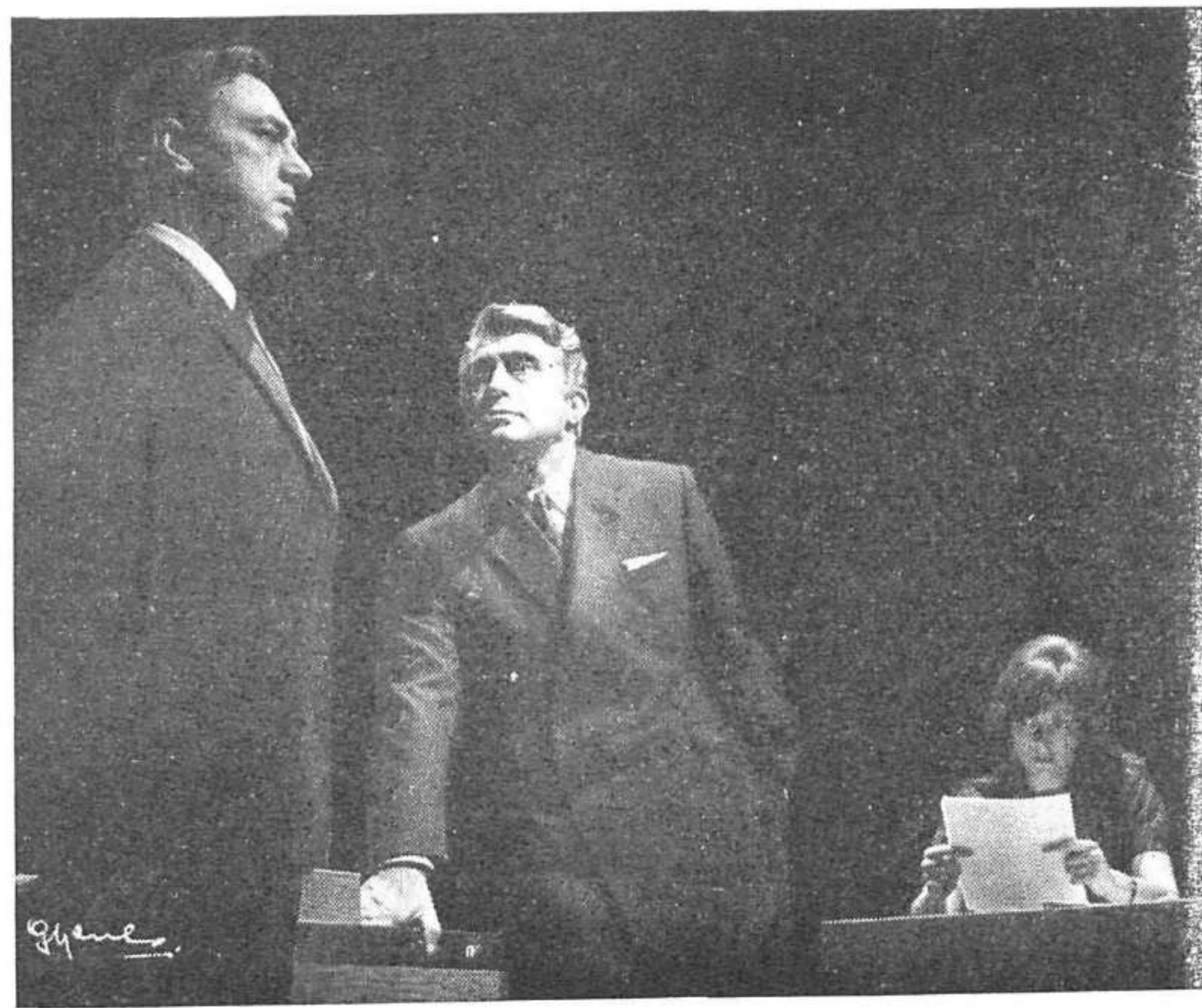
porque de su mano asistí al singular milagro de sentirme espectador de una representación de nuestro Siglo de Oro: el talento coordinador, la insuperada sensibilidad artística y el ahondado conocimiento de las características del antañón teatro hispano que posee el director del Teatro Nacional María Guerrero fueron otros tantos hitos en su rememorador montaje de *La dama duende*, al extremo de que, pese a las sillas situadas en el espacio otrora ocupado por los «mosqueteros» de a pie, aun con la indiscriminación de sexos que permitía advertir en la «cazuela», antaño reducto femenino, varoniles presencias, y aunque el anuncio en la fachada exterior del Corral estaba escrito en tiza y no pintado con almagre—almagre-Almagro... ¿No habrá algo más que una mera coincidencia en el parentesco de los dos vocablos?—, apenas iniciada la representación, a toque de clarín y no mediante los habituales timbrazos, la magia creadora de José Luis Alonso y de sus disciplinados intérpretes— a los que había dado el punto de exageración que conviene a cómicos ambulantes—, nos retrotraía siglos atrás, transformándonos en huéspedes de los siglos XVI o XVII.

Siguiendo la usanza de entonces, a la comedia calderoniana de enredo antepuso el director una loa nitidamente situacional, e incluyó como epílogo una zarabanda danzada por los intérpretes con muy comunicativo entusiasmo.

De la comedia en sí no hay nada por descubrir a estas alturas: que es la más divertida trama de las piezas de enredo compuestas por Calderón, que su acción mantiene el ánimo suspenso merced al juego escénico de una alacena que es a la vez pasaje secreto y que cada una de sus peripicias está provista de buenas dosis

de malicia. De la excepcional interpretación cabe ensalzar en forma descolante a Antonio Ferrandis y a Ma-

ria Fernanda d'Ocón, bien secundados por Julia Trujillo, Gallardo y Navarro, así como por esa eficazísima



TEATRO BELLAS ARTES

El teatro al que se le ha otorgado el premio a la mejor programación.

La Compañía LOPE DE VEGA, que dirige JOSE TAMAYO, ofrece al público madrileño triunfos escénicos tan definitivos como los de «**LA CELESTINA**», «**MADRE CORAJE**» y «**EL TRAGALUZ**».

El «experimento dramático» de Buero Vallejo se ha representado ininterrumpidamente durante toda la temporada 1967-68.

Y, desde la próxima campaña, también en provincias **la Compañía LOPE DE VEGA**. En el concurso que para la «I Campaña Nacional de Teatro» convocó la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, le ha sido adjudicada la Zona Sur.

actriz que es Margarita García Ortega.

La «propiedad» escénica se hacía visible también en la sencillez de los cambios de decoración, producidos por la simple sustitución de expresivos cortinajes. Incluso la fundamental alacena, eje de toda la obra, fue resuelta de muy sobria manera.

La villana de Getafe no cuenta entre las más afortunadas obras lopescas, y su director, Federico Ruiz, anduvo más atento a la expresión televisiva de la comedia que a sus posibilidades de representatividad en el Corral. Y de ello se resentiría la acción escénica propiamente dicha.

Para el Homenaje a Juan del Enzina, Antonio Gala había seleccionado textos del llamado «patriarca del teatro español», alternando los propiamente dramáticos con los romances y canciones que también compuso Juan del Enzina. La dirección del espectáculo está a cargo de Angel Fernández Montesinos, que ha formado para la oportunidad un conjunto «de

aluvión», con intérpretes de diversa procedencia y distinta calidad: desde el hondo dramatismo de Cándida Losada y Asunción Sancho al buen decir de María Paz Ballesteros. Puestos a buscar un denominador común a los actores allí congregados, quizá lo halláramos en la mayoría de ellos, mas en lindes extrateatrales. A salvo la buena voluntad puesta por todos en este homenaje concebido como espectáculo total—verso, danza y música—, preciso es confesar que el resultado dista mucho de poseer la reciedumbre—ingenua sólo por primitiva—de Juan del Enzina. Y para que el juicio no sea del todo negativo, añadiré que resultaron bien la *Egloga de Plácida y Victoriano* y las ilustraciones musicales de Bernaola, prodigiosamente ambientadas. En suma: la expresión escénica blandengue y femenino de unos textos merecedores de otro tratamiento. El de Almagro trocó en suaves y onduladas lomas los escarpados hitos creadores de Juan del Enzina.

AL PAÑO

TEATRO EN PROVINCIAS

LA I CAMPAÑA NACIONAL DE TEATRO ha sido adjudicada ya. Entre más de 30 compañías optantes a esta fundamental ayuda para la descentralización del arte escénico, el jurado acordó la otorgación provisional de las tres zonas a otras tantas compañías, y el fallo queda refrendado por una Orden ministerial de Información y Turismo que, fechada en 21 de junio, se ha publicado en el «BOE» correspondiente al 24 del mismo mes.

Según dicho acuerdo, y supeditados la adjudicación y el fallo definitivo a los condicionamientos que

señala la Orden ministerial de 23 de abril de 1968, las compañías adjudicatarias son:

Para la Zona Norte, la que dirige Gustavo Pérez Puig. Sus principales intérpretes son María Asquerino, Laly Soldevila, Pedro Porcel y Paco Muñoz, y el empresario don Matías Yáñez. En la próxima temporada deberán desarrollar una campaña de ochenta días de duración en dicha zona, con la siguiente programación: Lisistrata, de Aristófanes; La verdad sospechosa, de Ruiz de Alarcón; Los chismes del pueblo, de Goldoni; Un marido de ida y vuelta, de Enrique Jardiel Poncela, y Don Francisco de Quevedo, de Eulogio Florentino Sanz.

La Zona Este ha sido adjudicada a la compañía del teatro Moratín, de Barcelona, bajo la dirección escénica de José María Loperena y Adolfo Marsillach. Durante ochenta días programará en las poblaciones de su zona: El castigo sin venganza, de Lope de Vega; Cara de Plata, de Ramón María del Valle-Inclán; Tartufo, de Molière; La casa de las chivas, de Jaime Salom, y El rehén, de Brendan Behan.

Y a la Compañía Lope de Vega se le asigna la realización de una campaña de sesenta días en la Zona Sur. José Tamayo escenificará obras como La vida es sueño, de Calderón; Divinas palabras, de Valle-Inclán; Madre Coraje, de Bertolt Brecht; Tango, de Sławomir Mrozek, y Hay una luz..., de Torcuato Luca de Tena.

«LA IDIOTA», DE VERANO

Hace algo más de un lustro, José María Rodero y Analía Gadé estrenaron en Madrid esta buena comedia de Marcel Achard, en versión de Edgar Neville. Comedia clásica del «teatro de consumo», con su dosis de intriga con buen aderezo de malicia y sentimiento. Para esta reposición, que ha tenido efecto en el Reina Victoria, la pareja protagonista está compuesta por Lola Cardona y Jesús Puente. En cometidos de menor importancia figuran María Paz Ballesteros, Miguel Angel y Marcial Gómez, único intérprete que repite la corporeización que en el estreno de esta comedia le confiaron Analía Gadé y José María Rodero.

FESTIVALES DE ESPAÑA EN MADRID

La compañía lírica «Amadeo Vives» inaugurará mañana, día 2, el Festival de Madrid, organizado conjuntamente, como en años anteriores, por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y el ayuntamiento de la capital.

La obra elegida es la famosa opereta de Strauss El murciélago, que va a ser ofrecida en versión de gran espectáculo y en la que, con dirección de José Tamayo, van a intervenir, junto a las primeras figuras y conjuntos de la Compañía «Amadeo Vives», descolantes elementos extranjeros de relieve internacional. El director musical será Walter Goldschmidt y el espectáculo tendrá como escenario la Chopería del Parque del Buen Retiro.

FESTIVALES DE ESPAÑA

PROMOCION ARTISTICA DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

DURANTE LA PROXIMA QUINCENA

Teatro Clásico y Moderno.
Recitales.
Conciertos Sinfónicos y Corales.
Ballet Clásico
Danza Española.
Opera.
Zarzuela.
Folklore.
Artes Plásticas.
Exposiciones.
Conferencias.
Cine Artístico y Cultural.

LA CAROLINA
(II Festival)
1 al 5 de julio
Alforjas para la poesía. Director: Conrado Blanco.
Coros y Danzas de la Sección Femenina.
Recital de piano por Esteban Sánchez.
Compañía titular del teatro María Guerrero, de Madrid.

TERUEL
(IV Festival)
2 al 6 de julio
Certamen poético "Los amantes".
Compañía titular del teatro Español, de Madrid.
Compañía titular del teatro de la Zarzuela, de Madrid.

MADRID
(VII Festival)
2 de julio al 18 de agosto
Compañía lírica Amadeo Vives: "El Murciélago".
Royal Ballet, de Londres.
Gran teatro del Liceo, de Barcelona.
Piraiikon Théatron, de Atenas.
Ballet de la Opera, de Bucarest.
Compañía de teatro de Carmen Bernardos.
Mariemma, Ballet de España.
Ballet Español de Pilar López.

MELILLA
(XI Festival)
11 al 21 de julio
Compañía titular del teatro Español, de Madrid.

Compañía titular del teatro de la Zarzuela, de Madrid.
Ballet Español de Pilar López.

VALENCIA
(XV Festival)
13 al 31 de julio
Concierto por la Orquesta Municipal de Valencia. Director: Pedro Pirfano.
Certamen Internacional de Bandas de Música.
Compañía titular del teatro Español.
Royal Ballet, de Londres.
Compañía lírica Amadeo Vives.
Compañía titular del teatro María Guerrero, de Madrid.

BARCELONA
(VI Festival)
8 al 28 de julio
Compañía titular del teatro María Guerrero, de Madrid.
Compañía titular del teatro Español, de Madrid.
Compañía de teatro de Carmen Bernardos.
Royal Ballet, de Londres.
Ciclo de Opera y Ballet.
Compañía lírica Amadeo Vives: "El Murciélago".

CEUTA
(X Festival)
7 al 14 de julio
Compañía titular del teatro Español, de Madrid.
Recital de Danza y Castañuelas por Lucero Tena.
Compañía titular del teatro de la Zarzuela, de Madrid.

FESTIVALES DE ESPAÑA

ORGANIZADOS Y PATROCINADOS

POR EL MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

Y LAS CORPORACIONES PROVINCIALES Y MUNICIPALES



«LE NOUVEAU ROMAN»

o la DECADENCIA

de la NOVELA (II)

Por PEREZ-PRIETO

Eso que ha dado ya en llamarse *nouveau roman* es, en realidad, un fenómeno literario más que una verdadera escuela o estilo, que debe mucho a la fina percepción de un editor joven y a las extraordinarias condiciones de ensayista del que es hoy considerado como el representante más caracterizado de esta *nueva novela*. Nos referimos a Jérôme Lindon, director de las «Editions de Minuit», que empezó por publicar en 1951 el libro de Beckett *Molloy*, convencido de que había encontrado un autor genial; y a Alain Robbe-Grillet, cuyas novelas ya numerosas han sido traducidas a muchos idiomas y que ha publicado, además, interesantes ensayos, artículos y estudios sobre lo que considera una nueva literatura, en los que hace análisis y deducciones con una lucidez, lógica y penetración que casi siempre se desmienten luego en el desarrollo de sus relatos novelados. Se consideran generalmente como integrantes del grupo a otros cuatro escritores, aunque poca cohesión existe entre ellos, a decir verdad: Michel Butor, Robert Pinget, Claude Simon y Nathalie Sarraute. El ya mencionado Samuel Beckett mantiene una postura absolutamente independiente y la inquietud metafísica de *En attendant Godot*, por ejemplo, no tiene la menor relación con la exploración imaginativa que hace C. Simon en *Histoire*, ni tampoco la vaga ambientación de que rodea Nathalie Sarraute a sus personajes en *Les fruits d'or* se parece a la fastidiosa multiplicación de precisiones que abunda en cualquiera de las obras de Robbe-Grillet. Por otra parte, también una parte de la producción de Marguerite Duras se asimila a la nueva forma literaria, mientras que Michel Butor, considerado como uno de los más destacados al principio, ha acabado por rechazar cualquier etiqueta y reivindica una absoluta originalidad.

Lejos de toda voluntad de unión, estos escritores no formaron nunca un grupo ni se dieron a conocer por medio de declaraciones y manifestos, como ha ocurrido casi siempre en toda nueva escuela artística o literaria; apenas si se conocían entre sí y algunos no se habían siquiera saludado nunca, por tanto la única ligazón—difícil de percibir en sus principios—que pudiera unirlos, era una común rebeldía ante la forma tradicional de la novela y el desarrollo del personaje psicológico, tal como hasta ahora se ha venido practicando.

Sería difícil fijar el momento en que nació esta *nueva novela* y es posible que sin la intuición del editor citado el empeño individual de cada uno de estos escritores hubiera quedado diluido entre la abundantísima producción literaria francesa, o al menos hubiera tardado más en imponerse. La sistemática oposición de los editores a aceptar aquellos intentos de destruir la novela clásica sirvió de factor influyente para que Lindon los fuera acogiendo en su *Editions de Minuit*, cuya portada habitual, blanca y azul, fue al principio el único denominador común aparente de aquellos extraños libros que iban apareciendo entre 1950 y 1957. Con casi todos ellos ocurrió que, por unas u otras causas, los primeros pasaron inadvertidos y progresivamente el éxito de los unos iba sirviendo de incentivo para interesarse por los otros. Beckett, cuyos primeros libros no pasaron de tiradas muy modestas, fue en realidad *descubierto* gracias al extraordinario éxito de la obra teatral *En attendant Godot*, coincidiendo poco más o menos con la publicación de su novela *Malone meurt*, que alcanzó por esta causa una más amplia edición. Claude Simon había escrito *Le tricheur* en 1941, pero su publicación quedó retrasada por la guerra, hasta 1945; la primera obra importante de Pin-

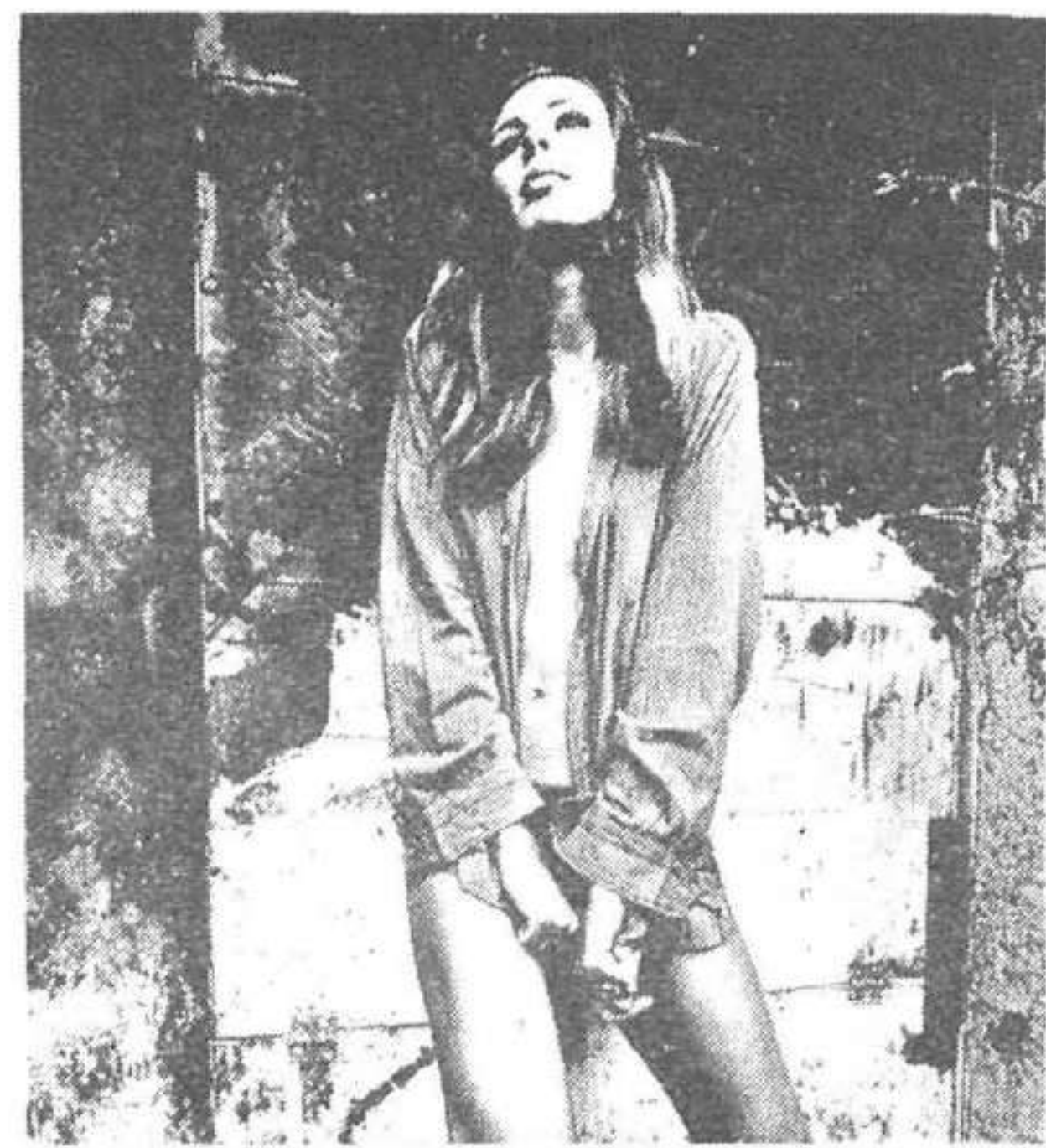
get, *Graal Filibuste* se publicó en 1956, pero ya venía escribiendo desde 1950; Nathalie Sarraute empezó a ser conocida con *Tropismes* en 1957, aunque parte de este texto había sido ya publicado en 1938; cuando apareció en 1953 *Les gommages*, de Robbe-Grillet, ya había escrito éste un primer libro que sigue inédito; y Michel Butor pasó casi inadvertido al publicar en 1954 *Passage de Milan*, pero se afirmó con éxito gracias a *La modification*, que alcanzó una de las mayores tiradas de 1957.

Fue Emile Henriot, académico de la Lengua, quien lanzó la aséptica expresión de *nouveau roman* en una severa crítica publicada en 1957 sobre *La jalousie*, de Robbe-Grillet, y *Tropismes*, de Nathalie Sarraute. Pero también podía haberse llamado «la novela objetiva» o «escuela del mirar», como algunos críticos habían mencionado anteriormente al querer definir ese nuevo estilo con que los jóvenes escritores empezaban a intrigar. La denominación de Henriot se generalizó, y así encontró el fenómeno un hombre discreto, cuando el público había empezado a interesarse y los adversarios a combatirlo. El empuje y continuidad de estos autores que se esforzaban por «adaptar las técnicas del relato a la transformación rápida y constante del mundo actual» (con sus preocupaciones de materialismo, tecnicismo, standardización, obsesión del tiempo) fueron demasiado fuertes para pasar inadvertidos y se produjo una repercusión, hecha, sobre todo, de extrañeza, pero también de indignación.

El cartesianismo francés no podía admitir esa especie de neo-realismo perfectamente ilógico y que nada tenía que ver siquiera con el realismo socialista; que se recreaba en la descripción de las cosas visuales y desdeñaba toda psicología humana; que reiteraba hechos sin importancia en una abstracción intemporal, mientras los personajes no tenían nombre ni identificación posible... Se decretó, pues, que aquello no podía corresponder más que a estados de embotamiento, de estupidez, a un rumiar animal (el crítico Kléber Haedens decía textualmente: «des états d'hébétéude et de rumination animale»). Efectivamente, la crítica ha sido, casi sin excepción, muy dura, incluso cuando ya el *nouveau roman* ha ido ganando un cierto público, y atribuyó siempre el interés que iba despertando más a la curiosidad de la gente y al snobismo de algunos sectores intelectuales, que a verdadera apreciación de valores. André Billy, miembro de la Academia Goncourt, declaraba en 1960: «Claude Simon habría ganado probablemente el Premio Goncourt si no se hubiera ingeniado en hacer su libro ilegible por dos artificios que pretende hacernos creer inseparables de sus intenciones más profundas: la menor cantidad posible de puntuación y una casi total ausencia de puntos y aparte.» Refiriéndose a Robbe-Grillet, escribía Emile Henriot: «Es a propósito complicado para llegar a un resultado monótono y sin relieve, sin continuidad posible en cuanto a renovación literaria y liberación de la novela. Creo incluso que son estos libros los que terminarán por destruir la novela... Hay que reconocer, sin embargo, en Robbe-Grillet algo que le es muy propio: sus dotes de espectador («regardeur») de agrimensor... ¿Es eso todo lo que puede esperarse de un escritor?» También acerca de Robbe-Grillet dijo Claude Roy sin ambages: «El autor de *El Laberinto* es un loco que se cree agrimensor.» Estos y otros ejemplos que abundan demuestran que los profesionales de las Letras no tomaban en serio el *nuevo sistema de destruir los sistemas*, y resaltan, además, que a Robbe-Grillet se le reprochaba su profesión de ingeniero agrónomo metido a escri-

LA RUTA DE FLANDES

CLAUDE SIMON



palabra
en el tiempo

tor (de ahí las alusiones al oficio de agrimensor).

Hay que convenir, dando en esto plena razón a la crítica, que la mayor parte de estas llamadas *nuevas novelas* se hacen a priori antipáticas por el esfuerzo que supone para el lector la falta de puntos, comas, mayúsculas, separaciones, etc., que ayuden a situarse en el laberinto de imágenes, vistas o soñadas, en que el autor parece haberse perdido, y también por la reiterada acumulación de hechos que se repiten, con ligeras variantes, hasta la saciedad, o las irritantes descripciones de detalles nimios que, en realidad, sólo ha visto el escritor, pero que no logran en la mayoría de los casos llegar a nuestro cerebro. Todo esto produce, irremediablemente, cansancio y aburrimiento. Casi todos estos autores son más o menos herederos de Kafka, Joyce, Faulkner, Proust; es decir, que la índole de sus preocupaciones no es ni mucho menos banal; pero la forma de relato que emplean es tal, en su deseo de huir de los sistemas tradicionales, que se diría una trampa o barrera para desanimarnos a penetrar más adelante.

Es evidente, sin embargo, que la *nueva novela* ha ido adquiriendo importancia y las ediciones se multiplican. Es pronto aún para sacar conclusiones sobre lo que quedará de válido en la Historia de la Literatura cuando pase el momento de moda o de sugestión que ahora se ha producido por unas u otras razones. Seguramente ha influido mucho en el favor del público el hecho de que Robbe-Grillet ha escrito cosas muy inteligentes sobre la evolución de la literatura (más serias, claras y convincentes que sus propias novelas), y más aún el que se haya interesado por el cine. Sus condiciones de «regardeur», la importancia que él ha dado siempre a la visión le han llevado, naturalmente, a la imagen, encontrando en el cine un modo de expresión ideal. Primero hizo un guión para *L'année dernière en Marienbad*; luego dirigió con éxito *L'Immortelle* y *Trans-Europe-Express*, siempre con una técnica muy propia y un montaje deliberadamente desconcertante. Ahora ha terminado *Le menteur*, y aunque las primeras reacciones son muy adversas, seguramente el público acudirá con interés. Los profesionales del Séptimo Arte no le toman muy en serio, como tampoco le tomaron los escritores y críticos cuando empezó a escribir.

El hecho es que, siempre sostenidos por el editor Lindon y explicados por Robbe-Grillet, los nuevos novelistas han alcanzado un puesto en la literatura actual que no puede negarse. *La route des Flandres*, de Claude Simon, ha sobrepasado una tirada de 50.000 ejemplares, y el último libro de este mismo autor, *Histoire*, ha merecido críticas de un tono muy diferente a las que arriba citamos, incluso se ha elogiado sin reservas. Del propio Robbe-Grillet—el más atacado y discutido de todos—ha tenido éxito *La maison de rendez-vous*, con una tirada bastante importante de 30.000 ejemplares (es cierto que este libro parece marcar una cierta evolución respecto a su estilo anterior), y *La modification*, de Michel Butor, obtuvo el Premio Renaudot y una edición de 150.000 ejemplares. Son éstos, datos bastante elocuentes, pero es aventurado asegurar que son el exacto reflejo de que el *nouveau roman* ha pasado su crisis de crecimiento y se ha afirmado. ¿Ha sido de verdad admitido y, lo que es más importante, comprendido?

RETRATOS DE OCASION

Por ENRIQUE AZCOAGA

Era tan refinada, que soñaba en francés...

Su cinismo le llevó a declarar:
—Yo no soy anti nada... ¡Ni siquiera antituberculoso...!

Cuando el director teatral la preguntó qué le parecía «Don Gil de las Calzas Verdes», la actriz no tuvo empacho en decir:

—Poquito..., ¿no?

Un día que oyó a una recitadora repetir por enésima vez los conocidos versos de Rubén:

La princesa está triste,
¿qué tendrá la princesa...?

respondió de acuerdo a sus convicciones democráticas:

—¡Que se fastidie...! ¡Viva la república!

—Estoy muy contento de ti; lo reconozco...—confesó el poeta garcilasista a su hijo pequeño.

Y el niño le respondió con toda naturalidad:

—Y yo también de ti, papá...

—Me divorciaré de mi mujer y me casaré contigo...

—Lo siento, querido... Pero un divorciado me parece un tipo demasiado vulnerable para esposo.

—Quiero una billetera para mi marido...—manifestó la actriz de cine.

—¿La quiere de cocodrilo, de cuero de cerdo o de plástico...?

—La calidad es lo de menos... Me interesa que abra con facilidad...

—Prefiere usted las rubias o las morenas...?

—En siendo mujeres...

Aceptaba los trajes viejos que parecían haber envejecido como propios, como pertenecientes a su propia persona.

Se trataba de un limpiabotas que desmoralizaba los zapatos cuando los limpiaba.

No se trataba de un dipsómano...

—Lo que me emborracha cuando bebo—decía a sus amigos—es mi complejo de inferioridad.

Había llegado a ser tan humilde, que decía «hasta luego» en lugar de «buenos días».

No tomaba más que yogurt para sentirse de minorías...

Cuando se presentó en la exposición de arte con capa española, sus colegas no le toleraron más que opiniones embozadas.

Le parecía de un patriotismo más moderno presumir de patrioterápico.

Siempre que decía:
—¡Prefiero no hablar!,
cerraba la boca como si pusiera punto y aparte a lo que nunca había dicho.

De tan caprichoso, pidió un día un «helado de tiza».

Todas las gentes que pronunciaban correctamente las palabras objeto, acceso o exclusivo, le parecían unas derrochadoras.

—Pereda, señorita—insinuó el examinador—, utilizaba con mucha frecuencia diminutivos terminados en «uca». ¿Quiere decirme uno...?

—¡Santanderuca...!

Lo que más le gustaba de los crepúsculos es lo que los mismos tienen de garaje de los días.

—Los críticos de arte—dijo indignado por una serie de críticas que consideraba poco formales—deberían llamarse «críticos de arte»...

El día que ingresó en la Academia de la Lengua se dio el pobre cuenta que no tenía voz inaugural.

Lo mejor de sus preguntas es lo que tenían de respuestas.

No lamentaba tanto ser negro como pensar que con la cojera se rubricaba.

Como era calvo, cuando se colocaba el peluquín para disimular la calvicie comentaba para sus adentros:

—¡Voy de incógnito!

Dejó de teñirse el pelo cuando descubrió que el cabello teñido tiene algo de papel carbón usado.

Cuando se miraba al espejo y se sonreía creía en él. Cuando descubrió la escasa fotogenia de su perfil derecho perdió todo lo que había logrado en el terreno de la confianza.

La dignidad de su porte jamás le permitió comprar nada a plazos.

El gran escritor repetía verbalmente sus conceptos literarios, porque tenía la conciencia de no ser leído.

Desde que se jubiló, hacer el amor le infantilizaba.

Se arrepentía con tanto fervor, que de tanto limpiarse los pecados sentía agujereado el papel del alma.

Lo que más le gustaba del teatro era ver cómo se alzaba el telón.

En los entierros poco importantes se le despertaba complejo de hijo natural.

No leía sus conferencias... No las decía de viva voz... ¡Las cantaba!

La fea, después de abrazar un destino intelectual, sintió como si mejorase.

Iba siempre a las conferencias temerosa de que el conferenciante no tuviese un oyente.

Era un flamenco metafísico: sus jipíos le resultaban afirmaciones en el cosmos.

Desencantado de las «novelas ríos», propugnaba la creación de «novelas charcos».

Soportaba a los dictadores creyéndolos humoristas fracasados.

Por actual, se sentía existencialista... Como hombre educado, se declaraba existencialista... «ma non troppo».

Desarmó a su enemigo político diciéndole con desenfado:

—Usted y yo somos del mismo partido, aunque no le divierta... ¡Del partido de los gordos!

—¿Antecedentes de la guerra fría...?

—preguntó el examinador.

—Mi familia...

Llamaba Doña Casi a un agudísimo crítico de arte.

—Porque es casi poeta, casi crítico, casi pintor...

Se relajaba contemplando a los peces...



LOTERIA

Pueden jugar

(Viene de la pág. 2)

Su desnudo era tan perfecto que vestido se ridiculizaba...

Hacia cultos a los amigos a fuerza de decirles:

—¡Usted ya sabe...!

De tan cumplido que era agradecía las gracias.

Tenia complejo de crepúsculo porque su palidez suscitaba la piedad de quienes le querían.

Siempre que evocaba el pasado se sentía disecador.

Creía tanto en los valores higiénicos, que más que una persona parecía una acuarela.

Sus vamos a ver, seguros y aparentes, enturbiaban la aclaración menos precisa. cisa.

Al sorprenderse hacía propaganda de su pobreza de espíritu.

Como buen antifeminista, solía decir «fósforo» en vez de «cerilla».

Sólo vivía para subrayar la blancura de sus dientes.

Su soberbia, cuando viajaba en los autobuses, le hacía sentirse astronauta.

Estimaba tanto a los amigos que les ofendía con su ternura.

Para ser más discreto simulaba ser mudo.

Utilizaba a las personas como si fueran sus apuntadores.

Decía «servidor de usted» con aire de «muy señor mío».

Pensaba ponderadamente para que no le resfriaran las ideas.

Toda su figura tenía el empaque inútil de la «h».

tas personas lo deseen, cualquiera que sea su residencia y hayan publicado o no obras de este género.

Los cuentos tendrán que ser escritos en idioma castellano, con una extensión no inferior a 15 folios ni superior a 20, a máquina, a doble espacio y por una sola cara. Deberán presentarse por triplicado, en original y copias convenientemente unidas. La extensión de 15 a 20 folios se entiende en un solo relato.

Los cuentos deberán ser rigurosamente inéditos.

Los originales deberán ser dirigidos al señor presidente del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, plaza de España s/n., con la indicación: «Para el concurso de cuentos "Jauja"». Vendrán firmados, indicando el nombre, apellidos y dirección detallada del autor.

El plazo de admisión comenzará en la fecha de publicación de la presente convocatoria y expirará el 30 de agosto de 1968.

Se establece un premio en metálico de 35.000 pesetas. Dicho premio será entregado públicamente el día 31 de octubre, Día Universal del Ahorro, en un acto organizado por la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.

I PREMIO ANTONIO PEDROL RIUS, SOBRE HISTORIA DE REUS

★ El premio estará dotado con la cantidad de 50.000 pesetas.

Tiene por objeto premiar el trabajo de investigación que se presente sobre historia de Reus, y que en esta primera convocatoria habrá de referirse concretamente al siglo XVIII bajo todos sus aspectos.

Los trabajos habrán de ser inéditos y escritos necesariamente en castellano o catalán.

Los trabajos que opten al premio habrán de tener una extensión mínima de cien hojas tamaño holandesa, escritas a máquina y a doble espacio por una sola cara, debiendo remitirse por triplicado ejemplar al señor director del Museo Municipal de Reus (avenida de los Mártires, 13), en un plazo que finará el

día 30 de septiembre del presente año. Los originales no irán firmados y se acompañará una plica cerrada conteniendo el nombre y domicilio del autor, en cuyo exterior figurará el título del trabajo y un lema o subtítulo que llevará también el original.

El fallo se dará a conocer dentro del mes de noviembre próximo, efectuándose la entrega del premio antes de finalizar el año actual.

El trabajo premiado quedará de propiedad de la comisión organizadora y podrá ser editado con prioridad por la Asociación de Estudios Reusenses dentro del plazo de tres años, cediéndose al autor treinta ejemplares de la primera edición.

Los trabajos no premiados serán devueltos a los autores que así lo soliciten de la comisión organizadora dentro de los tres meses siguientes a la publicación del fallo del jurado.

PREMIO «SESAMO» DE NOVELA

★ Sésamo convoca su XII premio anual de novela corta, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª **Concursantes:** Podrán concurrir todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.ª **Obras:** Las novelas presentadas deberán ser inéditas, escritas en lengua castellana y con una extensión no inferior a cien folios de treinta líneas cada uno, ni superior a ciento veinticinco, mecanografiados a doble espacio, por una sola cara.

3.ª **Remisión:** Los originales, en perfectas condiciones de legibilidad, por duplicado, con la firma y domicilio del autor, serán enviados a la dirección de Sésamo: calle del Príncipe, número 7, Madrid-12, hasta el 30 de septiembre de 1968, a las doce de la noche.

4.ª **Cuántia:** El premio, que será indivisible, estará dotado con 50.000 pesetas, que se considerarán como anticipo no reversible sobre los derechos de autor, que por

este acto se fijan en el 10 por 100 sobre el precio de venta al público. Ediciones Alfaguara, S. A., se reserva todos los derechos resultantes de la edición, hasta que éstos lleguen a representar el total importe del anticipo recibido por el autor. En caso de que ninguna novela obtuviera el necesario número de votos, el premio sería declarado desierto.

5.ª **Publicación:** La novela que resulte premiada será publicada por Ediciones Alfaguara, S. A., que lo hará de acuerdo con estas bases y según las condiciones establecidas en el contrato entre la misma y Sésamo y dentro de los seis meses siguientes al del fallo.

6.ª Ediciones Alfaguara, S. A., se reserva las subsiguientes ediciones, por las que entregará al autor, y en concepto de sus totales derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público y en liquidaciones semestrales.

7.ª Para los posibles derechos secundarios (cinema, radio, televisión, etc.), el autor se compromete a suscribir los contratos normales e impresos de Ediciones Alfaguara, S. A.

8.ª Asimismo, Ediciones Alfaguara, S. A., podrá, de entre las obras presentadas al concurso, seleccionar y publicar las que crea convenientes. Esta selección habrá de hacerse en el plazo máximo de dos meses desde la fecha en que se otorgue el premio, y se liquidaría a los autores en la forma expresada en la base 6.ª

9.ª **Jurado:** El jurado estará

BASES DEL PREMIO DE NOVELA «ATENEO DE SEVILLA» 1969

1.ª Podrán participar en este concurso todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novelas originales e inéditas. Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con un seudónimo, siendo en este último caso indispensable que, en sobre aparte y cerrado, donde figure el seudónimo que emplee el autor de la novela, vayan expresados su nombre y apellidos. Dicho sobre permanecerá invariablemente cerrado, a excepción del correspondiente a la novela que obtenga el premio «Ateneo de Sevilla».

2.ª Las novelas habrán de estar escritas en lengua castellana, y su extensión no ha de ser inferior a la de 200 páginas, tamaño holandesa, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.

3.ª Se otorgará un premio único de 200.000 pesetas a la novela que, por unanimidad o, en su defecto, por mayoría de votos del jurado, se considere con mayores méritos.

4.ª El concurso no podrá ser declarado desierto ni distribuirse el premio entre dos o más concursantes.

5.ª La admisión de originales se cierra el día 31 de diciembre del año en curso, y el fallo del jurado, inapelable, se hará público en el transcurso de una fiesta literaria en Sevilla el miércoles siguiente al domingo de Resurrección de 1969.

6.ª Toda novela presentada a concurso dentro del plazo antedicho lleva implícito el compromiso del autor respectivo a no retirar su obra antes de hacerse público el fallo del jurado. Asimismo, el hecho de presentar una novela significa la aceptación por el

autor de todas las condiciones del curso.

7.ª Los escritores que deseen optar al premio entregarán los originales, por duplicado y sencillamente encuadernados o cosidos, en la Secretaría del excelentísimo Ateneo de Sevilla, calle de Tetuán, 11, Sevilla, haciendo constar en la cubierta de los mismos que concurren al premio objeto de estas bases.

10. **Fallo:** El premio se fallará en Madrid, el día 15 de noviembre de 1968, a las doce de la noche, en las Cuevas de Sésamo.

11. Una vez presentados los originales, los autores no podrán retirar los, ni tampoco renunciar al certamen.

12. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. Los autores, por sí o por terceras personas, podrán retirar los originales no premiados durante los meses de diciembre de 1968 y enero de 1969; una vez transcurrido este plazo se entiende que los autores renuncian a ejercer el derecho que se les otorga y Sésamo podrá proceder a su destrucción.

13. Por el solo hecho de presentarse, los autores se obligan en todos los términos de esta convocatoria.

8.ª A los originales habrá de acompañar una certificación suscrita por el autor, garantizando que los derechos de publicación de la obra presentada no los tiene en forma alguna comprometidos ni la novela sometida a ningún otro concurso pendiente de resolución. En las obras que se presenten con seudónimo, podrá con éste suscribirse la certificación, pero bajo la plica correspondiente el autor, firmando con sus propios nombres y apellidos, será explícitamente responsable de la exactitud de las afirmaciones contenidas en la certificación a que se alude. En el caso de faltar este requisito, aun después de abierta la plica no podrá ser premiada la obra.

9.ª La composición del jurado que habrá de discernir el premio de novela «Ateneo de Sevilla», se hará público el 31 de diciembre del año en curso.

10. El importe del premio implica el derecho de Editorial Planeta a pu-

blicar una primera edición de 10.000 ejemplares de la obra elegida sin que por ella el autor devengue otra cantidad por ningún concepto. Para ediciones sucesivas, la Editorial se reserva el derecho de publicación, sin plazo de caducidad, concediendo al autor el 10 por 100 del precio de venta al público.

11. Editorial Planeta, patrocinadora del premio «Ateneo de Sevilla», se reserva el derecho de opción preferente para publicar aquellas obras que, presentadas al concurso y no habiendo sido premiadas, pudieran interesarle, procediendo a su edición o ediciones previo acuerdo con los autores respectivos.

12. Cada autor se obliga a suscribir cuantos documentos sean necesarios para que la edición de su obra sea inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, y si fuera necesario, de la Propiedad Industrial de España, como asimismo en los correspondientes Registros extranjeros.

13. La Secretaría del excelentísimo Ateneo de Sevilla se limitará a entregar recibos de las obras debidamente presentadas al concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio ni facilitar a éstos información sobre clasificación de las novelas.

14. La devolución de los originales no premiados se efectuará a petición de los autores y previa entrega del respectivo resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizada por escrito. Dicha petición habrá de hacerse antes del 1 de julio de 1969.

Si un autor desea que el original duplicado le sea devuelto por correo, habrá de solicitar que se le remita, previa devolución del resguardo y abono anticipado, en efectivo o en sellos de correos, de los gastos que el envío ocasione.

15. Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes de 1 de julio de 1969 serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno.

16. Para cualquier diferencia que hubiere de ser dirimida por vía judicial, las partes renuncian al fuero propio y se someten expresamente a los juzgados y tribunales de Sevilla.

PREMIO «EUGENIO NADAL» 1968

★ Podrán optar al premio «Eugenio Nadal» las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

La extensión de las obras no puede ser inferior a la de 200 folios (tamaño 32x22), mecanografiados a doble espacio y a una sola cara.

Con motivo del vigésimo quinto aniversario de su fundación, la cuantía del premio, en esta convocatoria, será excepcionalmente de 500.000 pesetas (quinientas mil), las cuales, al propio tiempo, son conceptuadas como adjudicativas de la propiedad de la primera edición, de 20.000 ejemplares, de la obra presentada, que llevará a cabo Ediciones Destino, S. L., en el curso del año de la concesión del premio. Para las sucesivas ediciones de la obra, el autor percibirá un 10 por 100 sobre el precio de venta de los ejemplares vendidos.

El premio será otorgado por votación por un Jurado de siete miembros nombrados por Ediciones Destino, S. L.

Para la concesión del premio «Eugenio Nadal» será utilizado el procedimiento de eliminación a base de siete votaciones secretas. Cada uno de los miembros del jurado deberá elegir, en la primera de ellas, siete obras. En la segunda votación, cada uno de los miembros elegirá seis entre las siete vencedoras en la eliminación efectuada después de la primera votación. Y así, sucesivamente, por la eliminación a cada votación de una de las obras, se llegará, en la séptima vuelta, a la adjudicación del premio. Serán efectuadas las votaciones secundarias pertinentes al desempate de las obras que obtuviesen en las votaciones igual número de votos. En el acta de concesión serán detalladas las incidencias de la votación.

En ningún caso el premio podrá ser distribuido entre

dos o más novelas, debiendo ser concedido íntegro a una sola obra.

Ediciones Destino, S. L., tendrá una opción preferente para la adquisición de los derechos de alguna de las obras presentadas no premiadas que considere de su interés.

Los originales deben ser presentados mecanografiados por duplicado, perfectamente legibles sin fatiga y en los que conste el nombre del autor y su domicilio. No se admitirá el empleo de seudónimo, salvo que dicho seudónimo constituya un habitual y reconocido nombre literario.

El plazo de admisión de originales termina el 30 de septiembre de cada año, otorgándose el premio el 6 de enero siguiente a la convocatoria. Los originales deben ser enviados a nombre de Ediciones Destino, S. L., Balmes, 4, bajos, Barcelona, con la indicación: «Para el premio "Eugenio Nadal"». Será entendido recibo de recepción si el autor lo solicita.

Adjudicado el premio, los autores no premiados podrán retirar sus originales en Ediciones Destino, S. L., previa la presentación del recibo, a partir del 15 de febrero siguiente y por el plazo de un año, no respondiéndose en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

De acuerdo con las bases anteriores, el premio «Eugenio Nadal» 1968 será adjudicado el 6 de enero de 1969.

El jurado para la adjudicación del premio «Eugenio Nadal» 1968 estará integrado por don Juan Teixidor Comes, don José Vergés Matas, don Juan Ramón Masoliver Martínez, don Néstor Luján Fernández, don José María Espinás Massip, don Antonio Vilanova Andreu y don Rafael Vázquez Zamora, que actuará de secretario.

PREMI

«JOSEP PLA» 1968

★ Poden optar al premi «Josep Pla», que convoca Edicions Destino, obres de prosa escrites en llengua catalana, rigorosament inèdites. S'entén com a prosa un text de caràcter predominantment literari, sense limitació en el gènere: novella, conte, relat, llibre de viatges, memòries, biografia, diari, etc.

Els originals hauran d'ésser d'una extensió mínima de 200 folis, mecanografiats a doble espai i a una sola cara.

La quantia del premi per a aquest primer concurs, correspon-

ent a l'any 1968, serà de 500.000 (cinc-centes mil) pessetes, que s'adjudicarà a l'autor en concepte a la vegada de premi i de preu de la propietat i de drets d'autor d'una primera edició de deu mil exemplars a càrrec d'Edicions Destino la qual serà feta en el curs de l'any de la concessió del premi. Per a les successives edicions, l'autor percebrà un deu per cent sobre el preu de venda del exemplar. El premi serà atorgat per votació per un jurat de set membres designat per Edicions Destino. Per a la convocatòria corresponent al premi «Josep Pla» 1968 aquest jurat estarà format pels senyors següents: Josep Maria Espinàs, Néstor Luján,

Joan Ramon Masoliver, Joan Teixidor, Josep Vergés, Antoni Vilanova i Joaquim Marco, el qual actuarà de secretari.

Per a la concessió del premi «Josep Pla» serà utilitzat el procediment d'eliminació a base de set votacions successives. Cada un dels membres del jurat elegirà en la primera votació, set obres. En la segona, cada un dels membres elegirà sis obres entre les set que hagin obtingut més vots en la primera. I així, successivament, eliminant una obra en cada votació, s'arribarà en la setena a l'adjudicació del premi. Si cal, es faran votacions complementàries en el cas d'empat entre dues o més obres.

XIII CONCURSO NACIONAL PERIODISTICO SOBRE EL VINO Y CONVOCATORIA DE LA «BECA PABLO OLIVA CASABONA»

★ El Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona organiza el XIII Concurso Nacional Periodístico sobre el Vino, y convoca la «Beca Pablo Oliva Casabona», con arreglo a las siguientes bases:

I. Concurso Nacional Periodístico

Podrán tomar parte todos los trabajos publicados en la prensa diaria y demás publicaciones periódicas entre el 1 de enero y el 15 de octubre de 1968. Los artículos deberán enaltecer el vino, siendo libre el tema y la extensión; pero serán excluidos los que traten de un vino determinado o de una región vinícola exclusivamente.

Premios: Primer premio, de 25.000 pesetas; segundo premio, de 15.000 pesetas, concedido por el Sindicato Nacional de la Vid; premio de 5.000 pesetas, concedido por la Excma. Diputación Provincial de Barcelona; premio de 2.500 pesetas, concedido por la Cámara Oficial Sindical Agraria de Barcelona; cinco accésit de 1.000 pesetas cada uno, concedidos por *La Semana Vitivinícola de Valencia*; un accésit de 1.000 pesetas, concedido por Los Amigos de la Viña y del

Vino, de Villafranca del Penedés.

Premios especiales: Un premio de 5.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas cada uno, destinados especialmente a los artículos publicados en revistas femininas y que traten de la armonización de vinos y manjares; un premio de 3.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas a los dibujos humorísticos que enaltezcan el vino.

Los trabajos premiados serán propiedad del Sindicato de la Vid, que podrá reproducirlos libremente, citando el autor.

II. «Beca Pablo Oliva Casabona»

Gracias a la generosa aportación del industrial vitivinícola don Pablo Oliva Casabona, y al objeto de fomentar las obras literarias dedicadas a los vinos españoles, se establece la «Beca Pablo Oliva Casabona», dotada con 150.000 pesetas. La beca se otorgará, condicionada a la posterior realización efectiva del trabajo, al mejor proyecto de una obra que el autor del proyecto se comprometerá a escribir en el plazo de un año, a partir de la fecha de la concesión, con calidad literaria, am-

plia documentación y alto valor y rigor informativos, recogiendo la variedad de los vinos españoles. En igualdad de circunstancias se preferirá el proyecto que mejor garantice la conjunción de las anteriores características con la amenidad e interés humano y con objetivo de orientación del gran público, tanto español como extranjero.

Junto al proyecto, los concursantes presentarán el original de la introducción de la obra, en la que se refleje adecuadamente el propósito y la sistemática de la misma. Adjuntarán asimismo su *curriculum vitae* y una relación potestativa de méritos, así como cuantas pruebas de estilo consideren oportuno someter a la consideración del jurado.

Para declarar desierto el concurso de adjudicación de la «Beca Pablo Oliva Casabona» será preciso que el jurado adopte tal acuerdo por mayoría igual o superior a las tres cuartas partes de los votos emitidos.

Una vez hecho público el fallo del jurado, el concursante seleccionado deberá firmar el correspondiente contrato, en cuyo momento se le hará entrega, en concepto de anticipo, de 50.000 pesetas, tercera parte de la dotación total de la beca. El res-

to lo percibirá el becario cuando efectúe la entrega de la obra definitiva, de acuerdo con las estipulaciones del citado contrato.

La entidad organizadora se reserva una opción de seis meses, a partir de la entrega de la obra, para la edición de la misma, si bien el autor percibirá también, en este caso, los derechos correspondientes. De no ejercerse tal opción en el plazo indicado, el autor podrá editar o ceder la edición de la obra libremente.

III. Bases comunes a ambas convocatorias

Los concursantes deberán enviar sus trabajos por triplicado al Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona, Vía Layetana, números 16-18, planta tercera, hasta el 20 de octubre de 1968. De los artículos o dibujos que opten al Concurso Nacional Periodístico se remitirán necesariamente los correspondientes recortes de prensa.

Ambos concursos se fallarán en la segunda decena del mes de diciembre del corriente año. El fallo será comunicado a la prensa nacional y directamente a los escritores o periodistas premiados.

A l'acta de concessió constaran tots aquests detalls.

El premi no podrà ésser repartit entre dues o més obres, però podrà declarar-se desert si el jurat estimés que cap de les obres presentades no posseís suficient qualitat literària.

Edicions Destino tindrà una opció preferent per a l'adjudicació dels drets d'alguna de les obres presentades que no hagin obtingut el premi però que el jurat consideri d'interès.

Els originals hauran d'ésser presentats per duplicat, perfectament legibles; firmants per l'autor amb expressió clara del seu nom, cognoms i domicili. S'admetrà solament l'ús de pseudònims consagrats pel costum i coneguts en els medis literaris.

El terme d'admissió d'originals finalitzarà el dia 30 de setembre de cada any i el premi serà atorgat el dia 6 de gener següent a la convocatòria. Els originals s'hauran de trametre a Edicions Destino, carrer Tallers, 64, Barcelona-1, amb la indicació «Per al Premi "Josep Pla"». Si l'autor ho sol·licita li serà lliurat el rebut corresponent.

Adjudicat el premi, els autors que no siguin premiats podran recollir els originals a Edicions Destino, prèvia la presentació del rebut, a partir del 15 de febrer següent i durant el terme d'un any. No es respon de la pèrdua fortuïta d'algun original.

D'acord amb les bases anteriors, el premi «Josep Pla» 1968 serà adjudicat la nit del dia 6 de gener de 1969.

III CONCURSO MANUEL DE FALLA

45.000 pesetas en premios

BASES

1.^a Podrán tomar parte en el concurso todos los pianistas que lo soliciten, americanos, filipinos y españoles, de uno y otro sexo y sin límite de edad alguno.

2.^a Las solicitudes formuladas en el correspondiente y adjunto boletín de inscripción deberán ser enviadas al Instituto de Cultura Hispánica (Departamento de Musicología), Ciudad Universitaria, Madrid (España), por certificado de correos, antes del 15 de septiembre de 1968. Estas solicitudes serán acompañadas del correspondiente *curriculum vitae* y de cuanta documentación pueda ser estimada para acreditar el nivel y formación musical de los participantes.

3.^a El concurso tendrá lugar en Madrid, salón de actos del Instituto de Cultura Hispánica, y dará comienzo en la segunda quincena del mes de octubre de 1968; consistirá en dos pruebas:

A) *Prueba eliminatoria*: Todos los participantes en el concurso interpretarán ante el jurado tres obras: una, americana o filipina; otra, española, y, otra, de libre elección del concursante.

B) *Prueba definitiva*: Aquellos que hayan superado la prueba eliminatoria del concurso ofrecerán ante el jurado un recital dividido en dos partes, cada una de ellas de una duración aproximada de media hora. El programa a interpretar será de libre elección del concursante, aunque deberá incluir, obligatoriamente, obras americanas o filipinas y españolas. La elección de los programas a interpretar en ambas pruebas será considerada por el jurado.

4.^a En concepto de derechos de inscripción, cada concursante abonará la cantidad de 500 pesetas, entregadas junto con su boletín de inscripción en el concurso. Todos los participantes serán advertidos de las fechas de sus actuaciones con tiempo suficiente de antelación.

5.^a El fallo del jurado será inape-

lable, y todos los concursantes, por el simple hecho de su inscripción en el concurso, aceptan de antemano las bases que lo regulan.

PREMIOS

PRIMER PREMIO

50.000 pesetas en metálico (donación de «Pianos Hazen», de Madrid) y una importante gira de conciertos en España, equivalente, al menos, a otra cantidad igual, con opción posible a su extensión a determinados países americanos, dentro del programa de difusión cultural que realiza en este sentido el Instituto de Cultura Hispánica. Además, el así galardonado tendrá opción a un contrato para su actuación en el siguiente festival de música de América y España, en un recital o como solista de alguno de sus conciertos con orquesta.

SEGUNDO PREMIO

25.000 pesetas en metálico (donación de ESSO Española) y un recital en el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid.

TERCER PREMIO

20.000 pesetas en metálico (donación de doña Margarita Pastor, viuda de Jessen) y un recital en el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid.

ACCÉSIT Y DIPLOMAS

Para toda clase de información, dirigirse a: Instituto de Cultura Hispánica (Departamento de Musicología), avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid (España).

XIV CERTAMEN DE EXALTACION DE VALORES RIOJANOS

* La Delegación Provincial de Información y Turismo de Logroño, con el patrocinio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, convoca el XIV Certamen de Exaltación de Valores Riojanos, cuyos juegos florales se integrarán en el programa de la Fiesta de la Vendimia Riojana.

La Flor Natural, dotada con un premio de 25.000 pesetas, será para un poema de metro y tema libres con algún motivo riojano. Existen otros premios para una biografía de Santo Domingo de la Calzada, dotado con 12.000 pesetas, y para un texto y material gráfico para la edición de un folleto sobre la ciudad de Santo Domingo de la Calzada, dotado también con 12.000 pesetas.

Los trabajos, por quintuplicado, se enviarán a la Delegación Provincial de Información y Turismo de Logroño antes del 31 de agosto.

I CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFIA SOBRE EL TELEFONO 1968

* La Compañía Telefónica Nacional de España ha convocado el I Concurso Nacional de Fotografía sobre el Teléfono 1968. Podrán concurrir a él todos los fotógrafos profesionales y aficionados que residan en

el territorio nacional, siendo tema obligado todo lo que se relacione con el teléfono, las instalaciones y los trabajos del servicio telefónico.

El plazo de admisión de las fotografías presentadas terminará el próximo día 15 de septiembre, y los premios que serán otorgados a los ganadores oscilarán entre las 5.000 y 25.000 pesetas.

El jurado será presidido por el director general de la Compañía Telefónica, don Vicente de la Calle, y figurarán como vocales don Virgilio Hernández Rivadulla, jefe de la sección de deportes y actividades artísticas del Ministerio de Información y Turismo; don Manuel Augusto García-Viñolas, crítico de arte del diario *Pueblo*; don Juan Dolcet Santos, vicepresidente de la Real Sociedad Fotográfica; don José Campúa, profesor de la Escuela Oficial de Periodismo; don Vicente de Lucas Linaceros, presidente de la Agrupación Sindical de Periodistas Gráficos; don Santiago Galindo Herrero, director del Servicio de Información y Relaciones Sociales de la Compañía Telefónica; actuará como secretario el jefe de la Sección de Relaciones Sociales del citado servicio, don José Durán Rico.

III PREMIO DE NOVELA VICENTE BLASCO IBAÑEZ

Ediciones Prometeo, S. L., convoca el III Premio de Novela «Vicente Blasco Ibañez», concurso que se regirá por las siguientes:

BASES

1.^a Podrán optar al premio «Vicente Blasco Ibañez» las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

2.^a La extensión de las obras no será inferior a 200 folios (tamaño 32 por 22), mecanografiados por una sola cara a dos espacios.

3.^a La cuantía del premio será de 100.000 pesetas, que se considerarán adjudicativas de la propiedad de los 10.000 primeros ejemplares de la obra premiada, cuya edición llevará a cabo Ediciones Prometeo, S. L., quien se reserva las subsiguientes ediciones, caso de tener que realizarlas, por las cuales percibirá el autor, en concepto de sus derechos, un 10 por 100 del precio marcado en tapa, que le será abonado por Ediciones Prometeo, S. L., con arreglo a la venta y mediante liquidaciones semestrales.

4.^a El premio será indivisible y se adjudicará íntegro a una sola novela.

5.^a Ediciones Prometeo, S. L., tendrá opción para adquirir los derechos de publicación de las obras presentadas y no premiadas cuya edición considere de interés.

6.^a Los originales, mecanografiados y en perfectas condiciones de legibilidad, deberán ser presentados por triplicado, haciendo constar el nombre y domicilio del autor, o en su defecto, un seudónimo, en cuyo caso, y en sobre aparte, deberá indicarse la verdadera filiación del remitente.

7.^a El plazo de admisión de originales finalizará el día 30 de diciembre de 1967, otorgándose el premio el día 9 de marzo de 1968. Los originales deben ser remitidos a Ediciones Prometeo, Sociedad Limitada, Garrigues, 8, Valencia-1 (España), con la indicación «Para el III Premio Vicente Blasco Ibañez».

8.^a El jurado, compuesto por siete o nueve miembros, será dado a conocer por medio de la prensa y radio una vez cerrada la admisión de novelas.

9.^a El envío de originales a este concurso supone la plena aceptación de sus bases.

10. Los originales presentados y no premiados se podrán retirar durante los tres meses siguientes al fallo, previa presentación del oportuno recibo de entrega, no respondiéndose en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

50.000 PESETAS: VI PREMIO «LEOPOLDO PANERO» DE POESIA

* El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por sexta vez, el premio de poesía «Leopoldo Panero», correspondiente al año 1968, con arreglo a las siguientes bases:

Podrán concurrir a este premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

Los trabajos serán originales e inéditos.

Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse ni títulos ni textos.

Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado, en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre, el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae*.

Los trabajos, mencionando en el sobre Premio de poesía «Leopoldo Panero» 1968 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3, España.

El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 2 de diciembre de 1968.

La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica es de 50.000 pesetas.

El jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

La decisión del jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1969.

El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la colección poética «Leopoldo Panero», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 100 ejemplares.

El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibirá, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

El jurado podrá proponer al ilustrísimo señor director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos. De los trabajos que fueran aceptados para su edición, el jefe de Publicaciones de dicho organismo podrá abrir las plicas para relacionarse con sus autores.

No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1969, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado.

EL "CORTE"

papeletas
para
un argot
de hoy

EL «corte» es argot laboral de larga tradición. El «corte» ha sido secularmente el «tajo», el trabajo o el sitio de trabajo, de modo indistinto. Quizá, la referencia se hizo extensiva a todos los gremios desde el gremio de sastrería. Tener «tela cortada» es un término sastreril, modisteril, de donde puede que venga lo del «corte». Pero no es a esta acepción, ya secularizada, a la que queremos referirnos hoy, sino a la acepción—mucho más reciente—de «corte» como parón.

El clásico pararle los pies a alguien—que nunca se refería a los pies, ni siquiera a las manos, sino, quizá, a las palabras—, se ha expresado también mediante la expresión pseudometáforica de «dejar cortado». Dejarle a uno cortado o «quedarse cortado» era y es cortar la conversación, la actitud, la intención, con una palabra, con otra actitud, con un hecho o un dicho. El argot, siempre evolucionando hacia formas sintéticas, ha sustantivado la expresión «quedarse cortado» en la palabra «corte».

Primero fue el verbo. También aquí, en principio, fue el verbo:

—Conmigo corta ya, rico—le decía

la castiza al «ligón» (*), al pesado, al pelma.

Del verbo «cortar»—terminar, parar, abandonar el empeño—se ha pasado al sustantivo «corte»:

—Y entonces fui y le di un corte.

Que equivale a dar una réplica definitiva, sin posible respuesta; un ultimátum dialéctico, en seco.

También se utiliza «corte»—en acepción ya recentísima, de ahora mismo—como sinónimo de «plancha». Lo que en el argot de antaño era «tirarse una plancha» es hoy «llevarse un corte»: equivocarse, «meter la pata». Por ejemplo, un amigo le explica a otro que, cuando iba a abordar a una chica, ésta resultó ser la hermana de algún conocido de respeto:

—Me llevé un corte, macho.

Esta es, por ahora, la última acepción del «corte», relacionada con la anterior. «Corte» es hoy tanto dejar cortada la conversación o la actitud de una persona como el hecho de «quedarse cortado». Una misma palabra sirve para designar todos los aspectos del conflicto conversacional e incluso el conflicto mismo. El argot está lleno de recursos.



(*) Véase "ligue" en LA ESTAFETA LITERARIA núm. 397.

UNA LENGUA DISFRAZADA

Por MANUEL MUÑOZ CORTES

EL lenguaje es uno de los bienes más equívocos del hombre. Distingamos, previamente, entre lenguaje y lo que llamaremos lenguas. El lenguaje es la capacidad humana (apoyada en las características anatómicas de esta especie biológica que es el hombre) de modificar la corriente de aire, inspiración y espiración, que da vida al ser. Las lenguas son un producto de muchas causas; para el creyente las lenguas son dones históricos del Señor. Y lenguaje y lenguas sufren de esa equivocada condición, la de ser el lugar de la verdad y del error, del bien y del mal, de la belleza y de la horrible fealdad. Con el lenguaje se expresa una autenticidad o se enmascara engañadoramente una intención aviesa.

Con intención aviesa, o simplemente interesada. El enmascaramiento puede darse en muchas circunstancias. Pero es siempre una manifestación del lado negativo de esa equivocidad dramática que posee la palabra humana. Y las consecuencias pueden repercutir en todas las funciones esenciales del lenguaje, de ese bien común de cada pueblo.

Me temo que tengamos que prestar atención, como lo he hecho ya en ocasiones anteriores, al temeroso enmascaramiento que va sufriendo la lengua coloquial española. En algunos breves trabajos que venía publicando hace años intenté acuñar el término «disfraz lingüístico». Me refería, y he de seguir con ello, a diversos fenómenos de la lengua española actual. Los disfraces lingüísticos pueden ser de modo y función diversos. Se definen como la creación o modificación de signos lingüísticos españoles para asemejarlos a los de otras lenguas que se estiman, según aparece en el mismo disfraz, como superiores. El disfraz lingüístico puede revelar un aspecto de ese complejo de inferioridad estudiado por López Ibor dentro de una caracterización tipológica del español medio.

Un disfraz lingüístico puede ser personal o social. Veamos algún ejemplo. A mí me llama la atención que personas de supuesto rango elevado, social, económico, etc., que presumen, con razón, de hablar bien lenguas extranjeras, afecten una dicción española que para un interlocutor medio aparece como inequívocamente foránea. Creo que no les costaría mucho esfuerzo acomodarse a una fonética más normalizada, pero ello supondría renunciar a ese interesante aspecto de su personalidad. Quizá debería preocupar esto a ciertos corresponsales de nuestros medios sonoros de comunicación, que al poco de vivir, sobre todo en países anglosajones, se contaminan de la entonación circunfleja tan característica de la fonética del inglés. Pero esto es un aspecto menor del problema.

Hay una serie de disfraces que yo he llamado disfraces latinizantes, y que se refieren a varias marcas de productos. En general son aquellas marcas que terminan en -ex. Supongamos que el modelo (no quiero mencionar los nombres reales) fuera el de DULCEX, SUAVEX, etc. Se inventan latinismos que jamás existieron. Aquí el -EX suena a latín, y se cree que da prestigio. Otro

«sufijoide» muy vivo en España y fuera de España es el famoso MATIC. Pero en español todo término terminado en MATIC es un extranjerismo. La lengua española puede relatinizarse internamente. Pero latinizar o, mejor dicho, helenizar con MATIC es un anglicismo, que rompe además la estructura de la lengua que ofrece como propia la forma, más exacta en su estructura «mático».

¿Cómo opera el disfraz? O bien se utilizan elementos existentes en el idioma, pero muy infrecuentes, o bien se asimilan, con imperfección creciente, formas extrañas.

Entre los fenómenos que estoy observando y que quiero denunciar (en espera de una ley de defensa de la lengua española, como la que se dictó en Colombia) registro el crecimiento de la letra K para modificar algunas palabras cotidianas y coloquiales y darles un extraño regusto extranjero. La K es una letra muy rara en español. Pudo ser muy española si las normas ortográficas del maestro Correas, en el siglo XVII, hubieran prevalecido, es decir, si toda velar sorda (ca que qui co cu) se hubiera escrito con k (kasa, ke, Kastilla). No fue así, y a pesar de los repetidos intentos de hacer aceptar tal grafía, desde hace siglos se impuso el sistema actual. Por eso hay que prestar atención a las marcas disfrazadas, a la onomástica barbarizante. No olvidemos el problema de la manía de bautizar con nombres extranjeros a productos españoles. No se entiende que haya una campaña que nos excite a comprar productos españoles, si no hay una exigencia de que éstos no se disfracen con nombres supuestamente extranjeros. No engañan a los clientes foráneos y pueden contribuir al descrédito de la industria propia. Es, como dije antes, una forma del complejo de inferioridad de los españoles. Observemos cómo productos que hace tiempo terminaban en -INA (me refiero a especialidades farmacéuticas), ahora terminan en -INE. Otros casos serán estudiados más adelante.

Otra moda disfrazante es el crecimiento del genitivo personal sajón en nombres de establecimientos. Nacen los Pepe's, los Paco's, los Muchachito's. En algunos sitios no entienden esto. Por ejemplo en una ciudad española en donde un establecimiento se llama Paco's, la gente dice tranquilamente Pacós. Bueno, esto es interesante como expresión de un fenómeno lingüístico. Pero lo que ya indigna a mis amigos ingleses es que se emplee tal genitivo aplicado no a seres vivientes, sino a cosas. He visto un *Bolido's club*; también un *Botijo's*. El proceso de incorrección, de desconocimiento, está ya en marcha. (En algún caso puede haber algo de broma.)

¿Es todo esto una pura anécdota? He intentado conectarlo con las fuerzas del lenguaje que los filólogos consideramos, en cada época. No hay que tener una excesiva indiferencia. Hace años el gran lingüista Martinet consideraba necesaria la intervención del conocedor de problemas del lenguaje en cuestiones de este tipo. Pero además en la construcción de una sociedad dinámica estos hechos son expresivos de tensiones sociales. Lo que denuncian estos signos disfrazados, estas evocaciones de ambientes extranjeros, este empleo de formas ignotas del hombre medio es una grave rotura social, una rotura de la comunicación humana, una crisis de la palabra. La masa percibe esos mensajes (potenciados por los enfáticos medios de la publicidad) como confusos testimonios de un supuesto «mundo mejor». El resultado es que la alienación se intensifica, y en suma se trata de un pleno dominio de lo engañoso en la palabra, un desplazamiento de las fuerzas unidas de comprensión, una degradación de ese bien común que es el lenguaje.

OTRO ASEDIO A LORCA

Francisco Umbral

LORCA,
POETA
MALDITO

Biblioteca Nueva

FRANCISCO UMBRAL: «Lorca, poeta maldito», Biblioteca Nueva, Madrid, 1968; 272 págs.

LORCA es un genio. Conformes. Pero diferimos al interpretar su genialidad. Lorca, para unos, es un señorito andaluz cultivador del poema folclórico, del teatro con reminiscencias modernistas y enfoque muy personal; para otros, como el autor de este libro, es el hombre contradictorio, atormentado, obseso por la carne, que transmuta en poesía sus anhelos más oscuros. Resulta, efectivamente, un mascarón de proa, zaino y torvo, que da lugar a interpretaciones dispares. No nos duelan, como a Umbral. Alégrennos. Que se le entienda de modos divergentes indica su grandeza. Lo no apasionante no la tiene. Apasiona hasta la muerte del poeta, sobre la que Umbral da información equivocada. Lorca era contradictorio. El mismo se contradujo a veces: no supo calibrar la inmensa dimensión de Unamuno (valga el contrasentido); «decía misa» en la infancia y luego fue agnóstico; rico de nacimiento merced al primer matrimonio de su padre con Matilde Palacios, no exhibió nunca signos exteriores de riqueza; pilotó «la Barraca» no siendo, pese a Umbral, un poeta del pueblo. Ni un poeta señorito. Escritor extraordinario, cosechó suspensos en gramática y literatura; cantor del impulso germinal de la hembra, no descollaría nunca como Don Juan. Y escribió, acaso, el libro más intenso sobre Nueva York, ciudad que aborreciese.

Lo digo en apoyo de las tesis de Umbral, que, sin compartirlas totalmente, me parecen válidas, viables, tan admisibles como otras muchas que circulan por ahí. Umbral lanza un Lorca vestido de maldito. Centra su análisis en tres temas capitales en la obra lorquiana: los gitanos, los negros y los «sissies». Profundiza en ellos con clarividencia sólo nublada por la pasión, por la prosecución monomaniaca de una idea fija. Ahora bien, el resultado es satisfactorio: nos acerca al Lorca esencial, nos aleja del Lorca folclórico, agitanado y feliz del tópico. Tópico que, en primer lugar, lanzaron sus compañeros generacionales, los cuales se fijaron en lo contingente antes que en lo fundamental, con excepciones cual la de Vicente Aleixandre. Ello no significa dar por indiscutible al Lorca maldito de Umbral. El testimonio de Carlos Morla Lynch, el chileno que fuera su confidente, está en contra de las afirmaciones umbralinas. Como lo está el de Juan Marinello en «García Lorca, en Cuba».

«Lorca, poeta maldito» constituye aportación notable a la bibliografía lorquiana. El satanismo que Umbral le atribuye me parece un tanto exagerado; pero, en general, cala hondo en la psicología del granadino, o mejor dicho, en su obra, ya que es la obra—y no la vida—el hilo de Ariadna del biógrafo. El desdén por el ser del escritor me parece un fallo. Umbral no se propone una obra erudita, una biografía más, sino clavar su cuchillo crítico en la carne viva de Lorca, o sea, en lo que le hace inmortal: su poesía, su teatro. Sólo que obra y vida no son dicotómicas, ni siquiera comprensibles por separado. ¿Cómo explicar lo «maldito» del poeta sin conocer sus vicisitudes personales? La mujer su confidente fue Emilia Llanos, y Umbral no la menciona. Una de las claves de este libro está en la interpretación de la anomalía lorquiana, que le lleva a identificarse con las mujeres, a hablar desde dentro de ellas. Pero Umbral silencia el proceso de esta anomalía, con huellas constantes en su obra que, eso sí, busca paso a paso, verso a verso. Lorca sufrió a causa de las acusaciones de que, en Granada, le hiciera víctima Paquito Soriano, precisamente por no tratarse de calumnias. Le dolía llegasen a oídos de sus padres, de Falla y Fernando de los Ríos. Hasta los últimos años de su vida—con los «Sonetos del amor oscuro» y «La destrucción de Sodoma»—no arroja la máscara. Por supuesto que sin tal defecto Lorca seguiría siendo genial; pero él le configura, da el tono cálido y amargo a su poesía, el estremecimiento pasional a su teatro, e influye en su existencia hasta la hora trágica del desnacer.

Así, queda un poco en el aire el porqué del «malditismo» del poeta. A fin de que lo de «maldito» no se interprete convencionalmente, ni aun «teatralmente», anoto acto seguido la dimensión exacta que Umbral da al vocablo: «Para mí—escribe—, un hombre maldito no es un hombre malo, que tal es lo que se viene entendiendo ingenuamente por "maldito", sino un hombre que ha tomado conciencia profunda del mal en la existencia mediante la angustia de la gratuidad, confundida con la angustia misma de la libertad.» Por gratuidad se alude al erotismo superfluo, al no vegetativo e inconfesable; motiva la pérdida de la libertad, el enfrentamiento del hombre con su destino en condiciones desventajosas (por razones de sexo, raza, sangre, historia, posición social, etc.). Ello conduce a la sublimación del Mal, a su elevación a categoría estética, a la glorificación de lo demoníaco. Y, en el caso de García Lorca, a la irreverencia de su poesía («religiosa»). Lorca, poeta maldito, al decir de Umbral. No tanto. Efectivamente, la «Oda al Santísimo Sacramento» resulta fría desde el punto de vista devoto (y «fría» es un eufemismo). Pero Federico se la leyó ingenuamente a un hombre tan religioso como Manuel de Falla y después se extrañaba de la reacción desfavorable del músico. ¿No será que el satanismo, el malditismo de Lorca no lo conoció él, no lo intuyó siquiera, y lo estamos inventando «a posteriori»?

Con ello, no refuto la tesis central de Umbral, que podría ser acertada; insisto, simplemente, en el peligro de las generalizaciones; en el riesgo de pasar de un Lorca folclórico y señorito a un Lorca demoníaco y social. La verdad está en el término medio justo. Lorca se tenía por poeta romántico, insistía en no ser populares sus versos; pero ya no está tan claro se autocriticase con igual lucidez en lo referente a la nueva estética. Ni que calibrara las envidias que sus triunfos le concitaban. Prueba de ello la tenemos en su error garrafal, fatal, letal de irse a Granada el 16 de julio de 1936, no obstante los consejos de Agustín de Foxá y Luis Rosales; pese a que una y otra vez había visto cómo la política se le venía encima, aun cuando él fuera apolítico; a pesar de que poco antes hubiera de comparecer ante los tribunales por culpa de su «Romance de la Guardia Civil». Y aquí me parece erróneo el incluir a Lorca entre los poetas sociales. Error de perspectiva, por querer añadirle a una nómina hecha desde hoy, sin tomarse la molestia de comprender que García Lorca, poeta por los cuatro costados, intentaba defender su independencia, su libertad, haciendo el mínimo de concesiones admisible en el clima esquizofrénico de la República. Por ejemplo, hubo de agradecer a ésta «la Barraca», mas antes del 18 de julio se negaba ya a politizar con Neruda y tildaba de mal poeta a Alberti desde que éste se hiciera comunista. Lo «social» de Lorca queda en las buenas intenciones de Umbral.

Repito que «Lorca, poeta maldito» es un libro notable. Discutible, apasionado, unilateral, pero notable. Hecho sobre la falsilla de sus «Obras Completas». Las exageraciones me tienen sin cuidado. Otros las reducirán a sus justos límites. Capital, para mí, es el abrir una nueva vía interpretativa, el hacer el quiebro y dar el tiro en la nuca a un amasijo de tópicos resobados. Por supuesto que los gitanos, los negros, los «sissies», el panerotismo y la suplantación de la mujer como recurso para hablar del hombre desde el hombre, no son los temas únicos del «opus» lorquiano; pero resultan trascendentes, trascendentales. Y Francisco Umbral los analiza con agudeza, con clarividencia, con sobra de argumentos a su favor. Por más aleatorio tengo el afirmar que la poesía española no tiene poetas malditos. Ahí está don Enrique de Villena, para lo que gusten mandar. Traductor de la «Eneida», autor del «Arte de Trovar», brujo de oficio.

Sea como fuere, la protesta lorquiana en pro de los oprimidos posee caracteres convincentes al tratar de los negros y discutibles al referirse a los gitanos, pues en la gitanería el folclore—depurado, pero folclore—crea estampas bellísimas con más intención estética que ética. En cuanto al tema de los «sissies»—fundamental para entender a Lorca—, Umbral lo mira de refilón, lo envuelve en conjeturas vagas contrarias a los hechos. Mucho mejor es su interpretación de los «sissies» a través de las heroínas del teatro lorquiano. Pero estudiar cada uno de los aspectos suscitados en este libro sería el cuento de nunca acabar. Y lo importante es dejar constancia de la originalidad y la hondura de «Lorca, poeta maldito».

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

UN TESTIMONIO SINCERO



JOSE ANTONIO VIZCAINO: «Años de amor y violencia». Colección Intermitente de la Catacumba de Gamberinus. Madrid, 1968. 247 págs.

JOSE ANTONIO VIZCAINO, hombre barojiano humilde y errante, lanza su segunda novela. En torno, claro, a la juventud actual. Juventud rebelde, iconoclasta y confusa. «Años de amor y violencia» relata la historia de Pablo, hijo de la clase media que no se resigna a ser el buen burgués deseado por su padre. La novela contiene elementos aparentemente autobiográficos y está relatada, más que con pasión, con un poso de amargura que distancia al autor de sus muñecos. «En realidad, nada vale la pena», cabría decir como moraleja final. Pablo no lo cree, al menos en sus primeros años, y busca la evasión en el gamberreo, el chicoleo y el vagabundaje. Abunda el monólogo interior. Abunda la narración en primera persona y en presente de indicativo. El estilo se mantiene fiel al principio de la eficacia ajena a florituras estilísticas. Lo que separa la novela del «Erkenntnisroman» germano, con el que tiene otros puntos de contacto. Ahora bien, el relato interesa. Sus personajes rezuman humanidad. Junto a Pablo, que aprenderá a caminar—catárticamente—por la vía de la depuración, destacan Antón y Richard, inadaptados típicos contra todo y contra todos, inconscientes de su propia vacuidad. También emocionan en determinados momentos las figuras femeninas, empezando por Laura, la mujer que vive únicamente para el perdón y la dulzura. Las páginas descriptivas de las relaciones amorosas entre Pablo y Laura, alusivas al lento despertar del amor en ambos jóvenes, se me antojan las mejores del libro. A su lado dicen muy poco las referentes al tópico fácil de la gamberrea y la vida ye-ye. Sin que por ello carezcan de verosimilitud tipos cual Pantaleón, Tito y Valeriano. Si no importan será porque el ye-ye ya está envuelto por una costra de seudoliteratura anarquizante cuya sola mención fastidia. Ahora que, nos guste o no, ese tipo de joven existe, no es reducible sin más al apelativo de gamberro y tiene su razón de ser,

su idiosincrasia. Antihéroe al estilo de la picaresca, va de acá para allá, inconsecuente, atolondrado y a rastras con una carga de amargura. Retratar convincentemente a tales individuos lo tengo por uno de los méritos de esta novela.

El repudio de la moral tradicional por parte de Pablo, su búsqueda alocada del amor, su rebeldía ante la disciplina cuartelera, su visión irónica del mundo de los «genios» de la pintura, su cóctel de sensualidad triste y pureza juvenil, la depuración tras los primeros fracasos y la aceptación resignada de la vida como es constituyen otros tantos aspectos positivos de «Años de amor y violencia». Novela en la que, por encima de todo, llama la atención la sinceridad, la claridad de juicio al comprender la rebeldía juvenil sin caer en la demagogia de dar por muerto un sistema vital que la mayoría de los jóvenes rechaza por no entenderlo, tal como se aprecia, valga el ejemplo, en «No Laughing Matter», de Angus Wilson. «Años de amor y violencia», sin ser un logro definitivo, posee valor testimonial. Y esto me parece el rasgo más destacable de esta novela.

A. I. L.

NARRATIVA ESPAÑOLA

F. GARCÍA PAVÓN: *Historias de Plinio*. Plaza & Janés. Barcelona, 1968.

No llegué a conocer las novelas que el poeta y también novelista Ildefonso Manuel Gil me dijo haber publicado por los años cuarenta, novelas policíacas de ambiente y tema español, concretamente aragonés, y que no tuvieron éxito, hartos de sus probatinas con seudónimo y ambiente de otras geografías. Quizá fue éste, al menos que yo sepa, el antecedente de estas *Historias de Plinio*, de Francisco García Pavón. Parece ser que la novela policíaca estricta—y perdónese la intonsura en la materia—une a su planteamiento lúdico—tan afín al ajedrez—, el exotismo, como toda novela de aventuras. A ello se podrá replicar que este último ingrediente no existe en los países de origen; pero sí. Los lectores de esos países donde ha florecido la novela policíaca no se han encontrado nunca cara a cara ni con un criminal ni con un policía, actividades que conocen por los periódicos, y, naturalmente, por las novelas policíacas. Es una tradición. Sospecho incluso que los lectores de nuestra novela picaresca, salvando las distancias—pese a que la picardía ha andado muy mezclada con el vivir español—, no se encontraron muy a menudo en el patio de Monipodio. Con la picaresca tienen más relación los escritores garciapavonescos.

Por todo esto, en un país sin tradición ni técnica de novela policíaca como es España—nuestros crímenes y detenciones famosos propenden más al romance ciego, teatralizable—, quien como García Pavón intente triunfar en el género lo hará por otros motivos. En una palabra, los relatos policíacos de García Pavón nos convencen porque son de García Pavón, el autor de *Las campanas de Tirteafuera*, *Cuentos de mamá*, *Cuentos republicanos* y *Los liberales*. El escritor que tiene una personalísima manera de narrar en la que se funden la evocación suavemente proustiana, un bien disuelto cultismo expresivo, unas ideas y sentimientos sobre su pueblo y una retranscripción rural, costumbrista, que él sabe, afortunadamente, convertir en arte, en riqueza de idioma, en amplio repertorio de situaciones humanas arrañadas que constituyen una mina narrativa.

Quien lea ahora a García Pavón por aquello de lo policíaco—esto es, buscando el subgénero—puede que se decepcione con este libro; puede también que encuentre, que es lo más seguro, si no le ha encontrado antes, a García Pavón, aunque un tanto rebajado por este trabajo de aclimatación.

Ha tenido que forzar un poco la cosa para esa verosimilitud de género, aunque él tiene la habilidad de elevarnosla a la ensoñación del niño que veía la pistola y el énfasis del jefe de la guardia urbana de *El Tomelloso*. Donde menos se piensa salta la liebre. ¿Por qué no puede darse un hombre con dotes y aciertos detectivescos en un pacífico jefe de la guardia urbana—ayudado por el albéitar—que, salvo con gitanos, borrachos y otras gentes de más o menos honesto vivir, no tenía por qué hallar cuestiones ni tocar pito alguno? Sabemos que para eso están en los pueblos los guardias ci-

viles, la policía secreta y otras fuerzas profesionales mejor armadas y autorizadas. Pero ¿quién le pone puertas al sueño y a la afición? Demos por bueno y hasta verosímil a Plinio, este quijotesco o sanchopancesco detective manchego. Pero ya nos queda inserto en la tipología rural, provincial—pendiente el hombre también de las cosechas y de las sumisiones sociales—y el latir de un pueblo, ese pueblo del que García Pavón ha hecho un mundo narrativo, una pequeña comedia humana por demás interesante.

La fuerza del propósito obliga. Y obliga en desfavor del natural desenvolvimiento de los deliciosos cuentos del autor. Pero si ponemos estos dos relatos idealmente en el contexto de un tomo que se llame, por ejemplo, para abarcar la mayoría de su obra, *Cuentos o historias de El Tomelloso*, nos parecerá que llenan su hueco. Porque un pueblo, y un pueblo grande que se estime, tiene sucesos que le afectan, además de la Dictadura, el advenimiento de la República, la guerra civil, como son los crímenes más memorables en los que como en estos dos relatos—«El carnaval» y «El charco de sangre»—hay materia para sentir y hablar; puede que con haberlos escrito no se acerque García Pavón mucho a los grandes cultivadores de la novela policíaca—si acaso a Simenon, digo yo—, pero no puede dejar de ser García Pavón ni desmerecer nunca de sí mismo, de igual manera que Gabriel Miró, sin salir de su comarca—salvo pequeñas escapadas—, fue Gabriel Miró.

DAMASO SANTOS

MAURO MUÑIZ: *La huelga*. Editorial Garbo. Barcelona, 1968.

Con un libro de cuentos titulado *La paga* y con otros cuentos aún no recogidos en libro, publicados en revistas, se revelaba ya hace unos cuantos años—hará unos doce—en Mauro Muñiz un narrador inserto de manera muy peculiar en lo que hemos llamado la literatura «social». Su peculiaridad consistía en narrar desde dentro del mundo del trabajo de una manera directa y crudamente realista, pero también sintética y pudorosa. Sus cuentos son literatura social en el sentido de que testifican unas situaciones humanas donde la limitación, la restricción descritas o evidenciadas se erigen, naturalmente, en denuncia; pero también literatura simplemente, narrativa estricta, porque la voluntad de denuncia no impide la contemplación de lo real humano, del vivir auténtico de los personajes que, como tales, no se ven obligados por el autor más que a ser como son, a vivir como viven.

Entregado al periodismo, Mauro Muñiz no nos ha dado hasta ahora más que esta novela larga, *La huelga*, que ha recibido el premio Elisenda de Montcada. Y ella es, en su fondo, una crónica, un reportaje o una serie de crónicas y reportajes entrecruzados, entretreídos, que nos describen las en-

contradas interpretaciones del hecho perturbador de una huelga en la cuenca minera de Asturias desde puntos de vista muy complejos, tanto por parte de los que la viven y padecen como protagonistas directos, como por quienes la asisten a la reaparición de las huelgas con temor, con comprensión, con odio o con interés o con esperanza. Mas esta calificación de crónica y reportaje es puramente provisional. Es el esquema y la documentación del autor y un poco el procedimiento totalizador; pero crónica y reportaje se extinguen como tales, perdiendo inmediatamente todo lo externamente periodístico, como son las polarizaciones sensacionalistas, lo descriptivo superficial. La crónica y el reportaje están también a punto de convertirse en un ensayo—con vibración de artículo editorial—histórico y social de hecho tan diversamente interpretado; pero tampoco es eso. Es la novela colectiva de los hombres que viven una huelga cuyo sentido no puede quedar enmascarado y que flota como un prieto y tenaz orvallo, pugnando por agarrarse en las conciencias.

Pero si por parte de los contempladores, que no tienen un vivir real en la novela, sino que son parte de la crónica y novelísticamente algo que vive como pensado desde el campo de los mineros donde halla el autor, hay una mala conciencia—junto aproximaciones a la verdad—tampoco es unánime el concepto en los que sufren la huelga en su carne: hay a quienes les ponen maíz en la puerta sus compañeros, significando con ello la cobardía. Y no es la cobardía del «esquirol» en el personaje que pudiera ser el protagonista, pero que es uno más de la acción colectiva; es cansancio y oscura o clara visión de que algo ha cambiado o tiene que cambiar en estos conflictos, que si tanto significaran otrora en la historia de la lucha social, hoy, con idéntico heroísmo y su vieja forma, tiene algo de inevitablemente descolocado en el cuadro económico y social de nuestro tiempo; trágicamente anacrónico.

Si en ciertos aspectos *La huelga* puede alinearse con la épica idealista de toda la literatura—entre la que figuró *El metal de los muertos*, de Concha Espina—de la reivindicación, *La huelga* sería una epopeya melancólica y elegíaca, el canto al impulso de siempre perdido entre la confusión, el miedo y quizá la esperanza de otras soluciones fuera del viejo repertorio huelguístico.

La falta de caracterización de personajes que impone la novela colectiva es compensado en Mauro Muñiz con un realismo de pormenor en la actuación de los que representan a la colectividad, que piensan y dicen por toda ella. Pudo quedarse este relato en el cuento, en el problema del personaje, del minero a quien sus compañeros echan maíz a la puerta. Pero Mauro ha querido totalizar un hecho histórico, novelándolo. Tiene el valor de crónica y reportaje, tiene el valor de ensayo histórico social y hasta económico y político; pero es novela, vivencia. Logro y promesa de un novelista, de un escritor en plena independencia, con un estilo personal y una manera de andar por el mundo del trabajo, del sufrimiento, que no puede incurrir en el artificio de unas anotaciones, de unas especulaciones intelectualistas, ni menos aún en el regodeo estético sobre los cuerpos y las almas lacerados.

DS

J. ROMERO DE TEJADA: *Algo de verdad*. Editorial Planeta. Barcelona, 1968. 272 págs. Ø19×13,5Ø. 125 ptas.

Romero de Tejada es escritor propicio a la novela extensa, de «gran tonelaje», como diría Zuzunegui. Recuerdo haber comentado años atrás una de sus primeras obras, *Las fronteras de la vida*, publicada por la misma editorial que acoge la que hoy nos ocupa, dentro de su colección Omnibus. Sin embargo, Romero de Tejada ensaya aquí sus posibilidades en distinto género y agrupa, bajo el título de *Algo de verdad*, hasta veintiocho narraciones, breves en su mayoría. Cree el

autor que, si se tienen los ojos bien abiertos, pueden verse muchas cosas curiosas; con esto y un poco de imaginación y una pluma presta, fácil resulta escribir un libro. Al menos, tal ha sido su proceso creador, si bien se apresure a aclarar, a la manera tradicional, que cualquier parecido con hechos y personas reales es mera coincidencia, pues que su libro sólo encierra «algo de verdad»: lo que él llama «dos cimientos», ya que lo externo, la fachada, «es completamente ilusivo».

Lo que Romero de Tejada escribe no es lo que en España venimos llamando cuento, ni tiene su categoría. Son unas narraciones tristes o divertidas o simplemente «curiosas», que él monta con arreglo a un patrón uniforme: exposición o descripción previa de personajes o circunstancias, que desembocan, en la última página, en el hecho o la frase justificativos de la narración en sí. Un ejemplo reciente de lo que Romero de Tejada podía haber hecho y no hizo lo tenemos en el libro de Julio Manegat *Historia de los otros*, en el que, arrancando de un punto de partida semejante—la noticia periodística—, se alcanza un mejor resultado. Manegat se queda a mitad de camino entre la mera narración de un suceso, debidamente adobado, peculiar en el hacer de Romero de Tejada, y el cuento propiamente dicho; pero su fruto tiene una más alta calidad—y dignidad—literaria.

No negamos tales cualidades al libro que hoy nos ocupa. Romero de Tejada lleva muchos años al pie de las letras y conoce su oficio. Mas lo que si advertimos en él es una falta de «voluntad de estilo» (detectada ya por nosotros en su obra anterior) que le hace preocuparse por lo que dice, descuidando un tanto el vehículo. Prosa la suya no castigada, sencillamente fluida, al hilo del pensar: «Me hallaba de paso en Madrid, tomando el aperitivo en uno de los múltiples cafés de la Gran Vía, con Enrique Sánchez, antiguo amigo mío. Con él siempre pasaba un rato agradable, porque era hombre de conversación amena y entretenida. Estuvimos recordando tiempos pasados, cosa que después siempre me produce cierto desasosiego, porque creo que cuando se vuelve la cabeza atrás con demasiada frecuencia es que empieza a asustarnos mirar hacia delante.» Asimismo, cuando intenta la metáfora, los resultados son—por la razón expuesta—poco felices: «Las esbeltas palmeras alzaban gallardamente las galas de sus penachos como doncellas enamoradas del sol. Al contemplarlas en aquel recinto amplio, pero rodeado de casas, siempre sentía la misma impresión que cuando contemplaba a las jirafas en el parque zoológico.»

No obstante, el libro de Romero de Tejada tiene la virtud de entretener. Se lee sin esfuerzo y ello es cosa que—si consideramos el *modus* de un sector de la novelística de hoy—debemos agradecer. La similitud de desenlaces—«Audiencia pública» y «Orgullo profesional»—o situaciones—«Una doncella modelo» y «Una alhaja doméstica»—y la escasa consistencia temática de alguna que otra narración, no enturbian, en lo tocante a su amenidad, el conjunto, que ha editado Planeta con su habitual pulcritud.

CARLOS MURCIANO

MANUEL IRIBARREN: *El tributo de los días*. Editora Nacional. Madrid, 1968. 423 páginas Ø21×15,5Ø.

Esta novela viene a ser como la maduración del característico estilo de Manuel Iribarren, tan pleno de naturalidad, de sencillez y de realismo, que ya conocemos de obras anteriores. Pero quizá conviene aclarar el calificativo de realista al valorar este arte novelístico del autor; porque hoy, desgraciadamente, suele conceptuarse con frecuencia de realista a cualquier narración que viene salpicada de palabras sucias, procaces o deleznable, en boca de los protagonistas o a veces en las descripciones del autor, con esa mediocre pretensión de aparentar lo que enfáticamente se justifica como «la verdad de la vida», que es infravida o pobreza de arte literario cuando aspira a deslumbrar a los ingenuos.

No, el realismo de Iribarren es el verdadero y sano arte de narrar, con realismo tradicional, con auténtico sentido de objetividad para captar lo real e interpretarlo con sensitiva subjetividad en su natural forma expresiva. A veces emplea Manuel Iribarren palabras de un puro regionalismo, necesarias para matizar sus relatos con autenticidad jolclórica y realidad vital.

No hay que buscar en esta novela simbolismos ni problemas retorcidos, sino el transcurso de la existencia como pudieran vivirla cualquiera de los lectores que se adentren en este largo relato de ameno argumento, donde abundan incidentes plenos de naturalidad que justifican el título dado a la novela: «El tributo de los días.» Precisamente hay en estos incidentes una calidad tan humana, sensitiva y a veces no exenta de cierto humorismo de fondo, que confieren a todo el relato su mayor viveza.

En esas incidencias que se entretienen al argumento presenta el autor personajes mínimos, circunstanciales, con una parquedad de expresión en los lugares, muy definidora de su psicología y de la riqueza mental que en el

fondo alienta su aparente vulgaridad. Luego, en las presentaciones que hace el autor de los personajes, no pueden ser más rotundas y precisas; así, por ejemplo, al llegar ante un mediero que se llama Fileto y de apodo «el Rata», dice: «Una boina pringosa, metida hasta las orejas, le achataba las facciones. Era feo como una blasfemia y tenía, efectivamente, cara de rata. Un canino inferior, muy desarrollado, se le montaba de un modo incomprensible sobre el labio superior. Llevaba barba de ocho días.» Es éste un tipo modesto de rentero clásico, que vive «en una casucha aislada. Siempre anda a la greña con su mujer. La mayoría de las noches duerme en el establo con las vacas. Y eso que una, pelirroja, de mala sangre y peor intención, le dio tal paliza al torearla en las fiestas de su pueblo...»

Como vemos, el lenguaje es claro, chispeante, con riqueza de ideas, es el de ese realismo de nuestra vieja y tradicional literatura que agrada siempre volver a encontrar, porque nos garantiza su vitalidad inextinguible a pesar de los embates de nuestros días.

LUIS BONILLA

canzar, de entrada, esa amenidad que tantos novelistas de hoy desprecian e incluso tratan, adrede, de olvidar, con un objetivismo soporífero a fuerza de minucioso. Enrique, el protagonista de Juliá, es un hombre aún joven, inquieto, que se gana la vida como profesor de idiomas. Truncada su carrera de Medicina, como más tarde la de Arqueología—su verdadera vocación—, es, sin embargo, capaz de afirmar en el arranque de esta aventura que él mismo narra: «Tengo tenacidad para emprender y terminar lo que quiero.»

Decimos aventura y mantenemos el término. Enrique toma contacto con los Darsán—Juan y Helen—, a raíz de una propuesta del primero para que los ayude a redactar un tratado arqueológico sobre la ruta de la seda. Al instalarse en la misteriosa casona que ambos hermanos comparten, Enrique se convierte en eje de un mundo extraño, alucinante. Helen, viuda de otro arqueólogo, Nicolson, acaba enamorando a Enrique, quien lentamente va conociendo la vida atormentada de esta familia. Los criados, homosexuales, le llevan a descubrir el homosexualismo de Juan, y al cabo, de Nicolson, muerto por su propia esposa, cansada de humillaciones. Tanto en vida de Juan, como después del fallecimiento de éste, Enrique demuestra que aquella tenacidad de que un día hiciera gala es, en él, virtud cierta. Da fin al libro y sigue, tenso, el ir y venir de Helen, sus largos viajes, sus regresos, sus entregas apasionadas, sus huídas, hasta su trágico final, frente al que abre una puerta de esperanza otra mujer que se cruzó en su vida: Monique.

Juliá, en general, es buen narrador, si bien un cierto desenfado, mezclado a su indudable bagaje cultural, haga oscilar su prosa, como un péndulo, desde la frase rebuscada a la dicha con llaneza excesiva, desde: «Una armonía casi imperceptible cortó el opresor silencio», a «Mentalmente me reclamaba de gusto», o «No deseaba, ni por pienso, dejar el piso». Una prosa algo más equilibrada y un uso más discreto de descripciones y erudiciones arqueológicas, junto a una menor dosis de fabulación y exotismo, hubieran hecho de *Los Darsán* una novela excelente. Lo cual no quiere decir que la rechacemos de plano; por el contrario, nos parece un buen primer paso de un escritor que puede dar otros muchos—y más precisos—por los anchos caminos de este género.

CARLOS MURCIANO

NUEVA PROMOCION



JUAN PLA: *Tiempo en un reloj de arena*. Ediciones Prometeo. Valencia, 1967. 198 páginas. Ø14x21,5Ø. S. p. m.

Congratula leer un relato tan explícito y puntualmente descriptivo de uno de los estratos más importantes de la sociedad española: la significativa y siempre mal interpretada clase «media». La clase auténticamente luchadora de nuestro país, vista desde el plano cotidiano de una familia numerosa y sus problemas espirituales y materiales. Congratula también que este relato lo haya escrito un joven, Juan Pla, hijo de maestra de escuela, mallorquín de nacimiento, viajero por América, estudiante en Salamanca y actualmente esposo y padre, publicista y colaborador de prensa—se está revelando como un agudo crítico teatral en las páginas de *Diario SP*—, luchador, en una palabra, ejemplo de la inquieta y positiva juventud de nuestros días.

Que Juan Pla haya escrito esta novela tan realista como inventada, es un síntoma de que nuestra juventud es consciente de cuanto le rodea, y menos, mucho menos desorientada de lo que a algunos pueda parecerle. Este solo hecho justificaría que la recomendamos a nuestros lectores, pero hay otros aspectos dignos de ser tenidos muy en cuenta a la hora de justipreciar con toda imparcialidad *Tiempo en un reloj de arena*, aunque no dispongamos de espacio suficiente para detenernos en todos ellos.

La novela de Juan Pla—primera novela, y confiamos que continúe el camino emprendido—está montada sobre un despliegue de personalidad francamente bien realizado, cada personaje nos ofrece una especie de diario mental hasta estructurar un todo que se nos antoja un ideal común, pues

en el subconsciente de cada uno, en el alma, diríamos, existe un completo acuerdo, algo que los defiende contra la adversidad y los salva, pese a que, aparentemente, pueda parecer lo contrario. Y literariamente no es nada fácil conseguir estos dos encuadres de la sensibilidad humana en una misma historia, sin que se contradigan. Quizá Juan Pla lo ha conseguido al narrar con sencillez, sin ningún alarde esnobista, y sin proponerse, en ningún momento del relato, epatar, echando mano del «culturalismo» o de cualquier otro ardid literario tan en boga, para buscar el perfil efectista. La historia que Juan Pla cuenta es cruda, realista, como antes señalábamos; por ello le va bien el estilo empleado, llano y sobrio, incluso la técnica—mezcla de acción, evocación y divagación (divagación sin llegar a lo innecesario)—, pues así ha logrado lo que se proponía en su fuero interno: dar testimonio de cuanto de un ser humano se puede frustrar o reverdecer en un tiempo y unas circunstancias concretas; y sobre todo ello reflejar la fuerza ingénita, la idiosincrasia de nuestra raza, dispuesta siempre a la esperanza y a la ilusión.

Extractar el argumento de *Tiempo en un reloj de arena* y analizar individualmente sus protagonistas sería revelar demasiado al curioso lector de este comentario; mejor será aprovechar las últimas líneas para decir que Juan Pla ha afrontado con valentía un tema que entraña siempre el peligro de caer en el tópico socialoide. No ha sido así, sino que ha sabido tratarlo con ductilidad y visión serena y amplia, lo que nos presagia a un novelista con futuro.

MANUEL RIOS RUIZ

GABRIEL JULIÁ ANDREU: *Los Darsán*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1967. 157 páginas. Ø19x12,5Ø. Spm.

Primera novela de un escritor maduro. Gabriel Juliá, barcelonés que ronda la sesentena, autor de un libro de ensayos sobre políticos españoles y al que se deben algunas ediciones críticas de nuestros clásicos, prueba fortuna en el campo novelístico con una obra suelta, jugosa, que tiene la virtud de entretener, de llevar al lector bien prendido de su peripecia hasta la página final.

Ambito, clima y personajes son, en *Los Darsán*, originales; lo suficientemente originales, al menos, para al-



JUAN JOSE PLANS: *La gran coronación*. Richar Grandío, editor. Oviedo, 1968. 160 páginas. Ø13,5x20,5Ø. 80 ptas.

Hay ocasiones en que se impone, después de leer un libro y disponernos a hacer su comentario, su crítica o su reseña, una pregunta que nos parece grave—que en realidad lo es—y crucial. La pregunta que decimos puede formularse en los siguientes términos u en otros similares: ¿Conseguiremos con nuestra opinión personal facilitar la germinación de las latentes potencialidades del lector? Porque ocurre, y es una verdad aplastante, que cada libro es un mundo, como un mundo es cada hombre. Y cada mundo tiene una rotación, es decir, cada libro tiene un clima, una tensión distinta, si es original se entiende, así como cada

LIBROS el búcarO

primeros títulos de
próxima aparición:
DOCE HORAS

de PEDRO PABLO
PADILLA

PREMIO GABRIEL MIRO
DE NOVELA 1967



VALERA, DESDE HOY, I

de JULIO MERINO

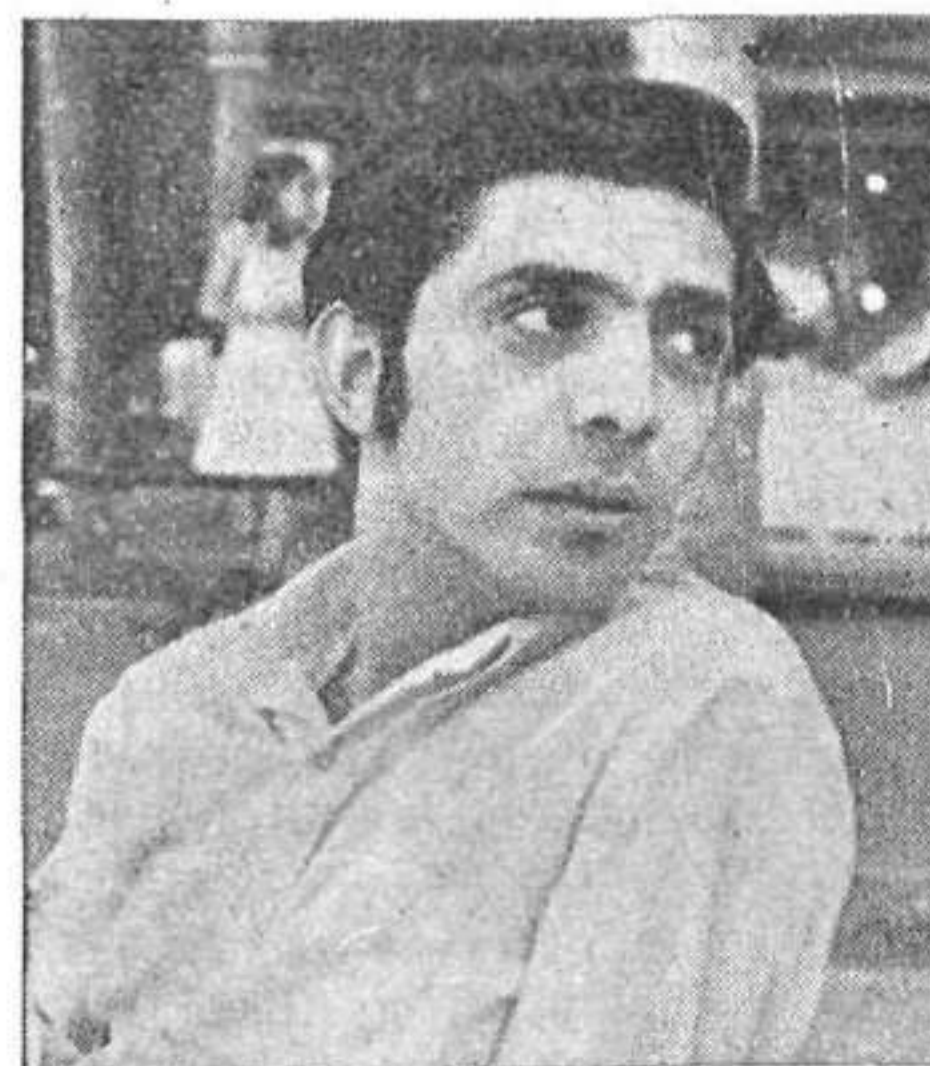
PREMIO JUAN VALERA 1966



INFANCIA ALUCINADA

de MANUEL RIOS RUIZ

PREMIO INTERNACIONAL
PROMOCION 1967



EDICIONES
LIBRERIA CLUB

Ponferrada, 4
MADRID

hombre sus predilecciones. Por ello, no todos los hombres pueden hallar en un mismo libro correspondencia a sus oníricos ideales o incluso, y ya en un plano psicológicamente más inferior, ocasión de saborear sus gustos personales o circunstancias que le son fraternas.

Y hemos divagado alrededor de tamañas hipótesis porque *La gran coronación*, novela de Juan José Plans, premiada con el Ateneo de Jovellanos último, es una obra bastante singular y no apta para lectores poco avezados en las nuevas técnicas novelísticas. El joven novelista asturiano, especialista destacado en temas de ciencia-ficción—en cuyo campo ha dado pruebas de gran categoría—, le ha dado a su narración una estructuración un tanto esotérica, pensando tal vez en que era la que correspondía a su idea y concepción de la historia que relata. Ha mezclado Juan José Plans realidad y fantasía, a veces en presente y otras en futuro, llegando en el experimento hasta el extremo de realizarlo en un mismo capítulo.

La imaginación de Plans, como podrá apreciar el lector de esta nota, es amplia; no duda en llegar a lo cabalístico y a otras matizaciones que se van contrastando continuamente, intentando crear un halo de misterio y de sugerencia en todo instante. Otro

detalle característico de su estilo es que tras un párrafo denso, meticuloso y detallista, con un contenido repleto de explicaciones—puede que de un pensamiento, un feto o de un fruto, etc.—, desde distintos puntos de vista, pasa, sin apenas transición alguna, al diálogo cortado—y cortante—propenso a la metáfora extraña, kafiana.

El argumento: Un escritor echado a cineasta regresa a su tierra natal—¿Asturias?—para preparar el rodaje de una película inspirada por su infancia y juventud, y los recuerdos surgen caprichosamente idealizados por su mente fabuladora. Argumento que queda sumamente supeditado al juego divagador y a la forma literaria, tan ambiciosa que puede calibrarse como lo más atractivo de *La gran coronación*, entre todos los alicientes que se le podrían señalar.

Juan José Plans, además de numerosos cuentos aparecidos en periódicos y revistas, había publicado con anterioridad una biografía de Alejandro Casona y un libro de relatos breves y fantásticos: *Las langostas*. *La gran coronación* es, por tanto, su primera novela y de ella se desprenden sus posibilidades de superación, posibilidades abundantes que sin duda cuajarán en nuevos éxitos.

MRR

NARRATIVA EXTRANJERA

ANNE HURÉ: *En prisión*. Ediciones Destino. Barcelona, 1967. 248 páginas. Ø18,5×12Ø. S. p. m.

Vuelve Anne Huré, en esta novela, a recorrer un camino que conoce y le es grato. Camino por el que se adentrará en su obra anterior, *Las dos monjas*, que Destino nos ofreciera no ha mucho, en versión de Ana Cela. En el cerrado mundo de un convento—casi feudal, aristocrático—, Anne Huré enfrentaba dos grupos de monjas: el que capitaneaba la rigurosa madre Hildegarda y el conducido por la madre Estanislao, más abierta de espíritu. En definitiva, una comunidad de mujeres que cuatro muros aislaban. Pues bien, si aquel ambiente de religiosas lo trasladamos al de una cárcel, tendremos la esencia de la novela que hoy comentamos.

Anne Huré sitúa dos terceras partes de la misma en *La Roquette*, casa de detención o de depósito, en donde las reclusas esperan ser juzgadas. Noëlle, su protagonista, encarcelada por falsificar unos cheques, es una mujer culta y cultivada, a la que se encomienda la biblioteca de la prisión. Condenada a cuatro años, solicita su traslado a la cárcel de Haguenau, concluyendo la novela el día en que es puesta en libertad.

Anne Huré no ha hecho esta vez diana; no ha llegado a identificarse con cuanto describe, pese a que parezca conocerlo. Mas, a nuestro juicio, su conocimiento es superficial, desde fuera. Reclusas, celadoras, monjas, muévense y hablan en una atmósfera gélida, en la que los diálogos resultan envarados, vacíos. El lector parece chocar contra un grueso cristal que no traspasa. Noëlle, joven, atractiva, segura de sí, hace de su cultura, consciente o inconscientemente, el lastre que la impide conectar cordialmente con cuanto la rodea, aunque con frecuencia afloren sus afectos. Las frases ampulosas y pedantes de la protagonista restan eficacia y verdad a sus conversaciones, en las que simbólicamente se alude a las islas normandas objeto del tratado franco-inglés del siglo XIII, a Urbano II y el Concilio de Clermont, a las Indias perdidas por Luis XV, a la ayuda de Luis XVI a la insurrección americana, etc. No parece lógico que un diálogo entre reclusas discorra por estos cauces:

«—¿Ningún acto, según usted, Hélené, tiene espontaneidad, ni siquiera corresponde al entendimiento?—dijo Martine—. ¿Todo sería cuestión de voluntad?»

—Eso es típico de los espíritus puros—dijo Noëlle con un poco de acritud—. Es Descartes retocado. No veo, verdaderamente, cómo podría convenirnos esto. No hay nada más equivoco ni menos real que la distinción cartesiana...

—¿Recuerda usted el último verso del Cimetière marin?...» Etc.

Sólo en el último tercio de la novela, cuando la protagonista se serena en su soledad y comienza a preocuparse por su futuro, se humaniza, ganando con ello el relato. También parece mejorar un poco la prosa: como si Juan Antonio Sauquet, el traductor, fuese adquiriendo experiencia y perfilando más su tarea. Pero, en conjunto, Sauquet está desafortunado. Frases y expresiones erradas, torpes, se suceden. Los ejemplos serían interminables. He aquí algunos: «¿Se recuerda de la Cuarta Provincial, de Pascal?...» «Noëlle, que se la concilió en seguida...» «Cada día le aportaba percances en este dominio...» «En cuanto se le situaba en lo real, era casi todo lo que él tenía...» «Hay alguna cosa de extrínseco en la pena de muerte...» «Los cabellos, cortados cortos...» «He traído velas para que podamos velar...», etc.

Anne Huré no supera con ésta su novela anterior, *Las dos monjas*; ni Sauquet la versión de Ana Cela. El balance dista, pues, de ser positivo. Sinceridad obliga.

CM



MURIEL SPARK: *Las señoritas de escasos medios*. Colección Palabra en el Tiempo. Editorial Lumen. Barcelona, 1968. Ø13×18,5Ø. 182 págs. S. p. m.

Andrés Bosch ha traducido con su acostumbrado acierto una excelente novela de Muriel Spark para la co-

lección que dirige Antonio Vilanova. Muriel Spark es una escritora inglesa que en pocos años ha dado a la estampa prolifera y variada obra, donde se advierte un marcado sentido moralista, sin que por ello rehuya de la escena escabrosa, sino que la refleja con toda patetividad cuando es necesario; lo que sucede es que Muriel Spark lo hace bajo el prisma de un naturalismo puro, sin asombro ni terminología morbosa. La prosa de la novelista edimburguesa está tan libre de regodeos como de contricciones, es sencillamente fluida, coloquial, serena. Y de vez en vez, en medio de su continuo tono irónico, nos ofrece una pincelada de poesía y algún que otro giro hacia lo filosófico. Pero lo que en cada una de sus páginas se denota es a una escritora en toda la extensión de la palabra, y, por consiguiente, a una novelista con auténtico interés, conocedora de las reacciones humanas y de las circunstancias que las impulsan.

Dentro de la sencillez de la trama argumental de *Las señoritas de escasos medios*, su autora ha sabido imprimirle cierto suspense, una incógnita que, finalmente, queda en el aire, comprendiendo el lector, entonces, que en realidad no importa, porque al socaire de la noticia de la muerte de un hombre—gracias a un despacho periodístico sin detallar—, ha logrado hacer desfilar no solamente a un grupo de mujeres de determinada clase social, sino también a un ambiente, el de la posguerra en Londres. Es decir, toda una variada muestra de caracteres femeninos, esas señoritas de escasos medios, llegadas a la capital británica desde distintas comarcas, luchadoras por la vida, el amor o las idealidades, e inmersas, por tanto, en el hastío, la desilusión, el pecado o la locura. Historia que se lee con avidez y que nos deja deseosos de conocer otras de tan amena y ágil narradora.

MRR

ENSAYO, HISTORIA, BIOGRAFIA, CIENCIA



HANS EGON HOLTHUSEN: *Rainer Maria Rilke*. Alianza Editorial. Madrid, 1968. Ø11×18Ø. 275 págs. Spm.

A siete años vista del primer centenario del nacimiento de Rainer Maria Rilke, Alianza Editorial ha publicado, traducido por Jaime Ferreiro Alemarte, el *Rainer Maria Rilke* de Hans Egon Holthusen, crítico y ensayista alemán que se doctoró en Filosofía precisamente con una tesis sobre *Los sonetos de Orfeo*, tesis que publicó en 1938, y autor de numerosas obras, todas ellas repletas de profundidad y agudeza interpretativa.

Hans Egon Holthusen refiere con precisión la evolución de la obra de Rilke, deteniéndose en sus más esenciales y variadas motivaciones espirituales y humanas, transportándonos a su momento, tanto en lo creativo como en lo vivencial. Conforme avanza por las páginas, el Rilke hombre, el hombre místico y extraño, va respondiendo un párrafo de carta insertado, una prosa o un poema transcrito a su estado sentimental, va respondiendo el poeta por el hombre, va diciéndonos cuanto siente y piensa ante una manifestación artística, un viaje, un amor, una ciudad. Todo es orgánico en esta biografía-ensayo, todo se complementa y todo se corresponde, no hay laguna de tiempo ni de clima en ningún momento, quizá porque además del conocimiento que Holthusen tiene de la obra de Rilke, existe una compenetración acusadísima entre biógrafo y personaje biografiado.

MRR

ALBERTO PORQUERAS MAYO: *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1968. 297 páginas. Ø24×17Ø cms. Rust.

Alberto Porqueras Mayo lleva unos años enseñando Lengua y Literatura españolas en la Universidad norteamericana de Missouri. En 1965 publicó *El Prólogo en el Renacimiento*, antología

de prólogos escritos durante el siglo XVI. Ahora lanza una nueva antología con prólogos escritos durante el siglo XVII, en la que, según nos confiesa el antólogo, en un principio pensó agrupar los del periodo barroco, pero que en seguida se evidenció una etapa intermedia entre éste y el anterior renacentista; y agrega: «Al releer estos prólogos del siglo XVII me convenzo de que, en su gran mayoría, pertenecen a ese fascinante cada vez más conocido que es el Manierismo.» Aún más: cree el ensayista que varios de los prólogos incluidos en los finales del Renacimiento ya delatan sus vetas manieristas.

El nuevo libro de Porqueras Mayo me sugiere estas preguntas urgentes: ¿Cuáles diferencias encuentra él entre Manierismo y Barroco? ¿Es el Manierismo un concepto válido en la España literaria del Barroco y del Conceptismo? ¿Qué importancia, literaria o histórica, tienen unos prólogos, muchos no de la pluma del autor del libro al que preceden en la paginación? ¿Es cierto que en una misma obra se yuxtaponen los dos estilos, siendo ello origen del confucionismo?

En realidad, el Manierismo se inició en el siglo XV, en Italia, como tendencia puramente artística que limitaba la personalidad o la libertad de tendencia supeditándolas a imitar el estilo—la *maniera*, según los antiguos tratadistas italianos—de un maestro o de una Escuela. El Manierismo surgió siempre en épocas de transición o de incertidumbre. Manieristas fueron todos los discípulos e imitadores de Miguel Ángel, genio capaz de imponer su *manera*. Pero durante siglos, en todas partes, nadie echó de menos el Manierismo para aplicarlo a la literatura, pues que ésta contaba con movimientos de revolución y de evolución propios: el Eufuismo, el Barroquismo, el Marinismo. ¿Manierismo—imitación servil—en literatura? Ello es imposible, pues equivale a plagio. Imitar en estilo o en procedimiento literario *ya no es manierismo*, sino barroquismo, clasicismo, romanticismo, etc. Por tanto, resulta imposible—por incongruencia—señalar las distinciones concretas entre Manierismo y Barroco.

Porqueras Mayo decreta que el Manierismo nació de la desintegración del Renacimiento y de la reintegración del Barroco. El decreto es confuso. Tanto como el presunto concepto literario del Manierismo. Hasta el punto de que las características señaladas por ensayista para éste son idénticas a las correspondientes al Barroco. Es decir: el ensayista, para hablar de un Manierismo literario, ha de privarle de su esencialidad artística.

Pero tampoco cabe señalar en las letras españolas un periodo de transición entre la desintegración del Renacimiento y la integración del Barroco. Los autores españoles pasan de uno a

otro radicales y decididos. Recordemos a Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope, y a otros muchos, autores de obras adscritas a uno y a otro período; renacentistas y barrocos, sí, sin posible señal de transición. Intentar buscársela, para sostener una tesis confusa es buscar los tres pies al gato: puro capricho sin solución lógica posible.

Porqueras Mayo cree que en el prólogo a una obra es donde mejor queda patente su presunto Manierismo; y que éste, sin invalidar ninguna de las características específicas del género prólogo (!!!), y las admiraciones que las carguen a mi cuenta, logra que muchas de ellas queden iluminadas en su íntima motivación. Y que el prólogo manierista no siempre inventa un procedimiento, «sino que lo maneja con una intención y con una profusión antes desconocidas». Un tanto oscura queda la afirmación. Menos oscura, la de que los prólogos «son vehículos doctrinales, ensayos sobre la vida y las letras, audaces manifiestos literarios, documentos polémicos de las distintas banderías ideológicas». Del valor de los prólogos no sólo considerados como piezas alapadas a los textos a los que proceden, sino como aisladas piezas, nada tengo que objetar. Pero sí de que se quiera complicar tanto el espíritu como la estructura de estos prólogos, al someterlos a una tendencia no literaria y si netamente artística, que no les va ni les viene. El Manierismo que estudia y defiende el antólogo es, ni menos ni más, el barroco expresivo con gotas de pensamiento conceptismo. De Manierismo auténtico, ni tanto así (y señalo el borde de una uña mocha). Que los prologuistas de la obra propia o de la obra aje-

na intenten someterse, se sometan a una fórmula generalizada—en conceptos y declamación impresa—, es algo que se adapta a todas las innovaciones y tendencias. Por ello no me parece aceptable la categórica afirmación de Porqueras Mayo: «El prólogo español ya sabemos que va adquiriendo importancia en las letras medievales y que se acredita totalmente durante el Renacimiento. Pero repitamos que es en el Manierismo cuando se valora su presencia, sus leyes, su manera literaria.» ¡No, no y no! No existe la manera literaria sin equivalencia al plagio. Imitar en arte—fórmula expresiva, ¿eh?—es servilismo, pero no plagio. Imitar servilmente en literatura, también en fórmula expresiva, no es plagio, pero tampoco es Manierismo.

Porquera Mayo ha agrupado los prólogos seleccionados así: de la novela picaresca; de otros géneros de novela; de otros géneros en prosa; de teatro; de poesía épica; de poesía lírica. Entre ellos los hay de gran importancia, porque añaden o aclaran algo del texto principal, como los de Francisco López de Ubeda a su *Picara Justina*, de Miguel de Cervantes a su *Quijote*, de Lope a su *Jerusalén conquistada*, de Quevedo a sus *Sueños y Discursos*, de Miguel de Molinos a su *Guía Espiritual*... Pero los hay absolutamente insignificantes o anodinos: el del Gerónimo de Alcalá a su *Donado hablador*, el de Pedro de Espinosa a su *Panegírico... a Antequera*, el de Jacinto Polo de Medina a su *Hospital de Incurables*... En fin, como vivimos en tiempos en que se han puesto de moda las antologías, aun las más raras o inserribles, aceptemos la antologización de

los prólogos. Pero su estudio me parece, como juego, de poco chiste, como teoría erudita, de escasa seriedad.

SEBASTIÁN DE LA NUEZ y JOSÉ SCHRAIBMAN: *Cartas del archivo de Galdós*. Madrid. Taurus, 1967. 381 págs. Ø21x14Ø. Rúst.

Cuando en 1914 la editorial madrileña M. Aguilar publicó las *Obras Completas de Pérez Galdós*, por mí preparadas, estudiadas, prologadas, anotadas y completadas con el copiosísimo censo de los personajes galdosianos—no realizado antes, pese a los buenos propósitos de los ilustres amigos de don Benito, que lo prometieron casi sobre su cadáver—se armó la marimorena en el ruedo nacional. ¿Cómo era posible que pudieran haberse publicado en la católica, apostólica y romana España, las obras de aquel desdichado genio extraviado, posible huésped estable en la pensión «Pedro Botero»? Ququiriquearon engalladísimo los descendientes ideológicos de aquellos españoles que veintitantos años antes habían logrado que la Academia Sueca privase del «Premio Nobel de Literatura» a Galdós. Dos años más tarde, quien estas líneas escribe, organizó en el Teatro Español, de Madrid, una función conmemorativa del centenario del nacimiento del genial novelista y dramaturgo, en la que iba a ser puesta en escena una comedia tan emotiva como limpia: *La loca de la casa, apta para mayores de catorce*

años, como ahora paternalmente sentencian. Pues bien, la conmemoración no pudo celebrarse, porque los muchos miles de pudibundos enemigos ideológicos de Galdós, entonces en candelero, tuvieron fuerza para malograr tan noble y justa efemérides.

Pasaron los años. Las ediciones de las *Obras Completas* se sucedieron a ritmo vigoroso y creciente, con éxito universal. La Editorial Hernando desempolvó las copiosas ediciones de obras sueltas de Galdós que tenía guardadas para mejor ocasión; obras sueltas que igualmente multiplicaron en Buenos Aires las Editoriales «Espasa-Calpe» y «Losada». Y varias editoriales extranjeras «descubrieron, con publicidad gozosa, el valor novelístico de nuestro segundo novelista de todos los tiempos—el primero: Cervantes—y multiplicaron las traducciones y las ediciones de sus obras. La obra galdosiana se puso de moda para tesis y tesis en famosas Universidades de Europa y América. Entre 1945 y 1965 tengo registrados más de trescientos estudios impresos, en media docena de idiomas, dedicados a Galdós y su gigantesca obra.

Y, naturalmente, los españoles fueron los últimos en reaccionar ante un coloso español digno de codearse en el Olimpo novelesco con Balzac, Dickens, Tolstoi, Dostoievski... La cobardía española ante «el olor a chamusquina» es proverbial. Como en este comentario no cabe hacer historia siquiera sumaria de la restauración del culto galdosiano en el mundo, sólo me resta añadir que raro es el mes en el que no se publica un estudio acerca de su persona o de sus obras, dentro o fuera de casa. (Que mis lectores me disculpen las anteriores afirmaciones de haber sido yo el primero que, en España, a partir de 1939, encendió la antorcha homenaje al genial escritor, sin pudibundeces ni temores cucos. Quien me dispute la primacía tendrá que aportar fechas concretas.)

Venciendo terribles dificultades, en lucha tensa de muchos años contra «los elementos», pudo al fin ser fundada en Las Palmas, bajo el patrocinio del Cabildo Insular y del Museo Canario, la Casa-Museo de Galdós. En ella se van reuniendo y exponiendo incontables efectos personales del genial español, bien cedidos por poseedores particulares, bien adquiridos por los ferrosos e incansables devotos galdosianos que rigen los destinos de la Casa-Museo. Entre estos entrañables testimonios, ninguno tan interesante como el archivo particular del autor de Misericordia, integrado por varios centenares de cartas, a él dirigidas por famosas personalidades españolas y extranjeras. Entre aquellas: Menéndez Pelayo, Cajal, Pereda, Valera, la Pardo Bazán, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Baroja, Costa, Benavente, Valle-Inclán, Guimerá, Unamuno, Ortega y Gasset, Rubén Darío, Maeztu, Menéndez Pidal, Amado Nervo...; entre los extranjeros: Tolstoi, Zola, Turguev...

Algunas de estas cartas a Galdós—todas ellas empapadas en admiración y respeto profundos, incondicionales—demuestran cómo, con el tiempo y por motivos nada claros «cambiaron su chaqueta» algunos de tales admiradores: me refiero a Unamuno, a Baroja, a Valle-Inclán. El cambio de chaqueta resulta grotesco. Muchas otras cartas contienen curiosas noticias de la vida española, y varias están pintorescamente relacionadas con el ingreso en la Real Academia Española de la Lengua de ciertos pretendientes: Cajal, Ramón y Cajal, Jacinto Octavio Picón, Grilo, Fernández Villaverde... De cuyas cartas se desprende cómo mandaban dentro de la Academia determinadas ideologías políticas y religiosas. Muy graciosa la carta del famoso repostero Lhardy pidiéndole permiso para bautizar con el nombre Electra a una «creación de repostería». Resultan de una gran pedantería muchas de las cartas de Armando Palacio Valdés, cuando aún era un fiero ateneísta, muy afín a su fiero paisano «Clarín» (paisano a medias, porque Leopoldo Alas había nacido en Zamora, aun cuando se le tenga por asturiano respetando su voluntad). Son varias las epístolas en las que muy ilustres varones sablean a Galdós pidiéndole unas butaquitas para asistir al estreno de algunas de sus obras.

Sebastián de la Nuez y José Schraib-

OTROS LIBROS

MIGUEL HERNANDEZ: El labrador de más aire. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1968. Ø10x18Ø. 152 págs., 60 pesetas.

Edición muy cuidada de uno de los textos menos divulgados de Miguel Hernández: *El labrador de más aire, teatro en verso, contiene claros exponentes de la concepción hernandiana de la poesía, la tierra, el amor y los hombres.*

JOSÉ ALFONSO: Siluetas literarias. Editorial Prometeo. Valencia, 1967. Ø13,5x21,5Ø. 195 páginas. S.p.m.

Unamuno, D'Ors, Sassone, Carrere, Valle-Inclán, Belda, Blasco Ibáñez, Paco Camba, Miró, Martínez Corbalán, Blanco Fombona, Artemio Precioso, Gómez de la Serna, Iglesias Hermida, Julio Camba, Baroja, Ciges Aparicio, Ciro Bayo, Carranque de Ríos, Ruiz Contreras, Ledesma Miranda, Noel, Benavente, Lanza, Azorín, González Blanco, Alcaide de Zafra, Arniches, Víctor de la Serna, Díaz-Plaja, Cela, Bonmati de Codecido, Adriano del Valle y Miñana son glosados en este volumen por el veterano periodista y escritor José Alfonso.

P. LAIN ENTRALGO: El problema de la Universidad. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1968. Ø11,5x18Ø. 149 págs., 60 pesetas.

Lain Entralgo expone a lo largo de las páginas de este libro sus personales opiniones acerca de los problemas universitarios, reuniendo una serie de artículos publicados en la prensa durante la pasada primavera, todos ellos de indudable interés y actualidad.

VALERIANO BOZAL: Juntas revolucionarias. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1968. Ø11,5x18Ø. 134 págs., 60 ptas.

Valeriano Bozal ha desempolvado manifiestos y proclamas revolucionarios de 1868, en una tarea de investigación, y como preámbulo de una interpretación adecuada acerca de unos hechos que hasta la fecha no fueron analizados detenidamente y con la suficiente documentación.

ERNESTO JUAN FONFRÍAS: Anglicismos en el idioma español de Madrid. Editorial Club de la Prensa. San Juan de Puerto Rico, 1968. Ø16x22Ø. 96 págs. S.p.m.

Este estudio del académico puertorriqueño Ernesto Juan Fonfrías está dedicado «A quienes, por la razón que fuere, se entienden obligados y deseosos de conservar sin

impurezas en sus cauces, el hermoso caudal del idioma español, y a quienes por la razón que fuere, se desentienden de estas obligaciones», por lo que implica su envío a todos los hispanohablantes. Fonfrías, una vez más, demuestra su gran conocimiento de nuestra lengua.

RAFAEL ALFARO TABOADA: Selectivo para el matrimonio. Editorial Prometeo. Valencia, 1967. Ø14x21,5Ø. S.p.m.

El periodista Rafael Alfaro Taboada dice en el prólogo de *Selectivo para el matrimonio*, conjunto de trónicos, sutiles y humorísticos apuntes: «Versa esta obra sobre el matrimonio. Intenta servir de guía y orientación para la juventud, pero en modo alguno se dirige exclusivamente a los jóvenes en un sentido estricto, a menos que se tengan por tales, hombres y mujeres de las más diversas edades.» Es decir, un libro para todos los públicos.

RAFAEL ALBERTI: El Adefesio. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1968. Ø10x18Ø. 77 páginas, 40 ptas.

Según su propio autor, Rafael Alberti, *El Adefesio* es su fábula del amor y de las viejas, llena de horror moral y físico. Esta obra teatral del gran poeta (que data de 1944) es una explícita y lírica estampa popular, enraizada en la mejor línea de nuestra tradición.

man publican una selección copiosa de las cartas dirigidas a Galdós por famosas personalidades españolas. Los seleccionadores nos advierten que en este archivo faltan acaso las cartas más interesantes: las que guardaba Ramón Pérez de Ayala, cedidas después de su muerte a doña Soledad Ortega, hija de don José Ortega y Gasset, y las que contienen testimonios de intimidad familiar. Cartas estas últimas en poder de los familiares de don Benito, los cuales, en pura lógica, no desean su publicación. Además de las cartas seleccionadas en este volumen, y de las ya señaladas a parte, aún quedan otras que, según nos ofrecen los seleccionadores, serán dadas a conocer pronto: «En otro volumen nos proponemos dar a conocer el resto del epistolario que contiene aún algunos correspondientes paisanos del novelista que llegaron a representar importantes papeles en la política, como León y Castillo, Estévez, etc., o en las letras, como «Ángel Guerra», Guimerá, los hermanos Millares Cubas, etc., y a ellos añadiremos las cartas de artistas y actores famosos, como Díaz de Mendoza, María Guerrero, Thuill, etc. No nos detengamos a examinar la variada temática de este epistolario porque, aparte de indicarse someramente en el apéndice, cada grupo de cartas lleva una introducción, suficientemente detallada, donde se indican los temas, la época y las relaciones de cada correspondiente con Galdós, que además se completa con un buen número de notas que aclaran, a cualquier lector, las referencias más importantes que se hacen a personajes reales o literarios, a hechos, lugares o circunstancias de diversa clase, que se encuentran en las epístolas, descartando, naturalmente, a personas o hechos muy conocidos de todos.»

En verdad, los compiladores y comentaristas no han seguido ni el orden alfabético de remitentes ni el cronológico por fechas de cartas. Van puestas un poco a capricho.

Tiene particular interés el índice del archivo particular de Galdós dividido en secciones muy concretas: cartas privadas; notas, cuentas y documentos; correspondencia de los «archivos vivientes»; carpetas con curiosidades y cartas de personas desconocidas para nosotros; tarjetas y notas varias sin clasificar.

FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *Lati-noamérica y otros ensayos*. Guadiana de Publicaciones. Madrid, 1968. 87 págs.

Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de Literatura, recoge en este breve volumen algunos ensayos de muy distinto carácter que se nos presentan con un prólogo, perfectamente definido, de José de Castro y una «Conversación», ya un poco más confusa, de Guillermo Medina.

El estilo directo, preciso, con gran riqueza idiomática y la manera «conversacional» de Asturias, cuadra a la maravilla con el carácter de estos ensayos, exponentes de la gran tragedia de los pueblos de Hispanoamérica, sometidos a las presiones invasoras que impiden su desarrollo económico y cultural, yugulan sus justas aspiraciones de futuro y estructuran la política interior de las naciones en un fragmento doloroso de oligarquías y despotismos, siempre movidos por hilos conocidos. Hay mucho dolor en estas prosas de Miguel Ángel Asturias, exiliado de su patria y de su continente desde hace muchos años, pero movido por los problemas más actuales de la política y la cultura de su país.

Lo que, acaso, Miguel Ángel Asturias, no ha llegado a matizar con la debida claridad, que es su característica, es algo que el continente suramericano ha comenzado a ver diáfano y que en él aún se nos antoja levemente vidriado por lo que hace unos veinte o treinta años era aún moda por aquellas latitudes. Y es que en la lucha por su independencia cultural, política y económica, Hispanoamérica sabe que sólo sus raíces hispánicas, su lengua, su espiritualidad, su modo esencial de ser, enriquecido por la fusión de lo indígena y la sangre española, puede ser la fuerza que la conduzca a una verdadera y deseada integración. Bien es verdad que cuando M. A. Asturias habla de lo español es en concretos instantes

de polémica lingüística sin demasiada trascendencia, pero aún entonces es doloroso que llegue a afirmar que son dos cosas distintas la literatura de Latinoamérica y la literatura española. No caeríamos en la vulgaridad de proclamar primacías, pero si afirmamos su identidad. ¿Es distinta la literatura guatemalteca de la uruguaya? Hablamos un mismo idioma con la personalidad distinta que cada hermano sabe darle. Y esta identidad de habla, de espíritu y de modo de ser logrará la ansiada integración de los pueblos del Centro y Sur de América. Se ha superado ya, gracias a Dios, el natural recelo que la época de luchas independentistas levantase en corazones hermanos y los matices de políticas interiores no cuentan para la gran empresa que espera a todo un continente. La grandeza de pensamiento de M. A. Asturias no puede velarse con estas pequeñas rencillas que ya han quedado lejos de todos.

LUIS LOPEZ ANGLADA



FRAY JOSÉ TODOLÍ, O. P.: *Ética de los trasplantes*. Editorial OPE. Villava, Pamplona. 128 páginas 19x13.

Situarse en la exacta coordenada de la actualidad trepidante y la profundidad filosófica es empresa difícil. La realiza el agudo catedrático de Ética y Sociología de la Universidad de Madrid José Todolí, O. P., con su obra *Ética de los trasplantes*.

A esta coordenada del tema se añade, de parte del autor, otra: la densidad y sutileza. No ha de engañar el número de páginas o el «volumen»... Se trata de calibres interiores. En una problemática compleja, apasionante y alocada, el profesor Todolí marca rumbos con certidumbre y tino. Porque todo ello va mucho más allá del zurcido de aortas y ventrículos.

El título no es generalización evasiva, sino precisión rigorista. Existe un problema anterior y básico del «trasplante» que se diversifica en autoinjerto, homoinjerto, heteroinjerto, de cadáver a vivo, de vivo a vivo, de órgano par, de órgano único, etc. Todolí lleva al entero planteamiento una arquitectura y un supino orden mental. Tampoco es evasiva la promesa de una solución moral restringida al «hasta donde hoy por hoy sea posible». Desde el primer instante se fija la interdependencia de la moral y la medicina sin que pueda prescindir la una de la otra. La decisión moral dependerá de ciertas soluciones médicas.

Hay un principio básico, asentado por el autor con firmeza (de ideas y de lenguaje), armonizador y jerarquizador de todas las demás obligaciones, derechos y licitudes: el origen y la vida del hombre pertenecen a Dios.

El individuo puede sacrificar un órgano o parte sólo en caso de extrema necesidad del todo y bajo el imperativo del todo físico. Todolí brinda con gran vigor disquisitivo la doctrina pontificia sobre la mutilación y ablación. Entre las varias interpretaciones, la de Cunningham, de nutrido apoyo, mira a la necesidad del prójimo y caridad. Y no desdena nuestro autor Todolí el sentimiento común y espontáneo de «heroicidad» atribuida al donante.

Expuesta en síntesis la doctrina tradicional e inconcusa sobre la acción de doble efecto bueno y malo para que éste sea sólo «permisivo» en simultaneidad con el bueno, por causa grave y sobre un intento bueno en sí o indiferente, Todolí añade agudamente la condición de que se trate del único medio adecuado.

Una distinción y una equiparación nos parecen valiosas y sutiles añadidas del pensamiento propio del au-

tor... No habría que considerar —como hacen otros moralistas— una doble acción, sino una acción única en dos tiempos. Y, finalmente, el principio de solidaridad puede ser equivalente, y aun superior; por tanto, más atendible que el de la «totalidad» en muchos casos.

Centrado ya el problema en el trasplante de corazones, la gravedad se agiganta por la condición de órgano único y las exigencias de la vida. Antes del «Doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder» están los «doctores» que también tiene la medicina y que saben y deben responder con anterioridad. Todolí aporta sus opiniones y reacciones. Nombres insignes de la medicina, coinciden en el recelo de una plena garantía de la muerte en el donante. Y el de un parón de las tendencias de reanimación que estaban consiguiendo fabulosos logros para la vida.

El mismo relato del trasplante, de labios de Barnard, estremecedor y minucioso, no busca de parte de Todolí la emoción o amenidad de una simple «narratio», sino que plantea discursivamente la cuestión capital: la vida del donante. Es el requisito inamovible. No bastará la situación de desahuciado, ni siquiera la muerte clínica. Se exige la muerte real. Jamás se admitirá intervención quirúrgica que implique la muerte. Para la moral, una conclusión terminante: sólo es lícito en la certeza plena de la defunción.

No particularizará si los sistemas de electrocardiogramas y encefalogramas son suficientes: «Los médicos son los que han de discutir esas premisas que el moralista necesita.» El médico debe defender la vida y las posibilidades de la vida. Le recuerda su juramento de Ginebra y el Código internacional, que hablan de ese empeño por la vida «desde la concepción hasta la muerte». Más espinoso el distinguir entre los medios ordinarios y extraordinarios, la obligación y la satisfacción de haber hecho lo posible. En definitiva, resulta aceptable si la vida de ese corazón en trance de traslado se conserva mecánica y artificialmente, la del corazón, que no del individuo.

Una de las más soberanas intuiciones de este libro es la reiterada advertencia sobre el peligro de proliferación de trasplantes. A muy corto plazo está resultando certera... Tienen que haberse agotado todos los otros medios, realizarse por especialista y por equipo adecuado, sin ánimo de fama o progreso, ni de bien de la humanidad, sino directa y exclusivamente por la salvación del enfermo.

Menos admisible el título de «experimentación» avalado por la insuficiencia de las realizadas en animales. La ciencia no puede ser valor supremo frente a la vida. El bien básico del individuo nunca se subordinará al bien común. Todolí se apoya en diversos textos de Pío XII, que también dijo aquello de que la moral no es freno, sino cauce del progreso. El aprovechamiento de la ciencia será *consequenter* del directo bien del enfermo.

El orden jurídico está más perfilado sobre la ablación de órganos de cadáveres, y en base a la voluntariedad o aceptación. Los nuevos hechos desbordan las viejas reglamentaciones. Hay un inconveniente grave de entorpecimientos burocráticos de las «certificaciones» cuando más que nunca «en la tardanza está el peligro». Se bordea el suicidio o el homicidio en una disponibilidad facilona. Se impone una normativa nueva. Y la obligación dinámica de la ley de regular el bien común, defender los derechos, salvaguardar «los valores esenciales de la personalidad». Estos más en peligro con los trasplantes cerebrales que algunos creen vislumbrar hacia el futuro... El actual peligro se refiere a la «proliferación». Será mejor que veamos ampliados los trasplantes por el progreso de la inmunología.

Un enfermo impaciente por el trasplante pedía: «Con prudencia, pero con urgencia.» Con prudencia y con urgencia ha escrito su obra José Todolí. Puede estar tranquilo de que se cumplió su propósito de la primera página y deseo de la última: «Ordenar las ideas y esclarecer el tema de la moral de los trasplantes.» Es un gran libro, lleno de clarividencia, solidez y oportunidad. Actualidad trepidante y filosofía esclarecedora.

SABINO ARNAIZ

PEDRO LAÍN ENTRALGO: *Tras el amor y la risa*. Delos-Aymá, S. L. San Cugat del Vallés (Barcelona), octubre de 1967. 280 págs. 11,5x19.

Desde hace aproximadamente cinco años, el profesor Laín Entralgo —académico de la de la Lengua y de dos corporaciones más, y catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad de Madrid, cuyo Rectorado ostentó años atrás— viene redactando para las páginas de Gaceta Ilustrada unos semanales comentarios en torno a los estrenos teatrales que se producen en nuestra capital. Tales comentarios constituyen, más que enjuiciamientos críticos, unas bien meditadas exégesis de las obras. Sin desdeñar los problemas específicos de la técnica teatral, Laín Entralgo —también autor dramático, con dos obras estrenadas— se muestra aquí como un inteligente transmisor de las incitaciones mentales y anímicas que sobre él ejercen las tramas representadas.

Era una lástima que sus enjuiciamientos y trascendentalizadas reflexiones de la sección «Teatro y vida» se vieses privadas de otra vigencia que la tópica atribuida al volanderismo de las publicaciones periódicas. Para evitarlo, la editorial Delos-Aymá, en su colección «Fiel Contraste», que Guillermo Díaz-Plaja dirige, edita este primer volumen con algunos de aquellos comentarios, seleccionados por Laín en atención a la temática predominante en las obras objeto de su análisis —en la doble vía de lo amoroso a lo hilarante, como de manera explícita señala el título—, pero siempre siguiendo el hilo meramente circunstancial de las obras estrenadas o repuestas, con lo que esta aproximación de Laín Entralgo al teatro tiene la dosis de humildad del «pie forzado» que el servicio a la actualidad entraña.

El más inmediato precedente de aventura editorial paragonable hemos de encontrarlo en los dos tomos de Las máscaras, que Pérez de Ayala —otro intelectual metido a exegeta del teatro cotidiano— publicara pronto hará medio siglo. O mucho me equivoco, o este volumen y el que ha de seguirle de Laín Entralgo vendrán a alcanzar en un futuro inmediato pareja función esclarecedora a la que hoy se reconoce en Las máscaras, de Ramón Pérez de Ayala.

Nada escapa a la perspicacia de Laín, constituido en espectador fuera de serie. Ni tan siquiera los sustanciales distinguos motivados —al margen ya de la obra comentada— por las innovaciones de los medios expresivos: «Entre el teatro y el cine, un camino nuevo: la televisión. Lástima que sólo de tarde en tarde quiera utilizar a fondo sus nacientes, pero ya muy reales posibilidades.»

En ocasiones, Laín Entralgo recrea al lector con alguna disquisición lexicográfica, demostrativa de hasta qué punto la sección semanal que escribe para una revista lleva muy bien meditado incluso el título. Véase la cabal justificación que da de la copulativa de «Teatro y vida» y de su significación: «La conjunción copulativa y tiene dos sentidos principales. Hay casos en que se limita a expresar la simple aproximación real o intencional de los elementos por ella verbalmente unidos... Mas no siempre es así. Hay ocasiones en que la y copulativa expresa —o trata de expresar— una relación de sentido entre las realidades (cosas o acciones) que ella copula o ayunta: ser y tiempo, palabra y realidad, querer y poder. Pues bien: tal es la pretensión de la y que tan invariabilmente viene figurando al frente de mis artículos. Teatro y vida. ¿Qué relación existe entre los dos términos de este epigrafe? ¿Qué significa en él la conjunción y?... Primero, que el teatro es siempre, verdad perogrullesca, una forma de vida, y segundo, que los diversos momentos de esa forma de vida son, sucesivamente, los que denominaré vida histórica imaginaria, vida personal creadora, vida imaginada, vida representada, vida personal recreadora y vida histórica resultativa.»

La cita ha resultado extensa, pero expresa mejor que cuanto el crítico pudiera decir respecto al infrecuente tono del libro comentado, más próximo al género ensayístico que a la crítica teatral de carácter periodístico.

Así, en su interpretación de la obra de Jean Anouilh Cita en Senlis, Laín

Entralgo parte del personal criterio sobre las relaciones existentes entre amor y libertad. De igual modo, en el examen de la obra del mismo autor Ardèle o la margarita, trae muy oportunamente a colación el concepto que del amor hizo Quevedo en aquel memorable endecasílabo, definiéndolo como «una guerra civil de los nacidos». Y, todavía, un tercer ejemplo. Para hacer aprehensibles la hipótesis y la tesis que ha creído advertir en una comedia de Alfonso Paso, establece su correlato con la vida: «El Sí, quiero a la vida debe ser—éste sí—sin condiciones. ¿A qué vida? A la que sea. Yo tengo la posibilidad y el deber de procurar que mi vida futura no sea pura desgracia; pero aunque la prevea desgraciada, no por ello debo decir no al hecho de vivir...»

Lain Entralgo aporta con este libro a nuestra parca bibliografía teatral un conjunto de valiosas incitaciones y, al dar cumplida cuenta de los estrenos del último lustro en Madrid, lo hace llegando las más de las veces a las briznas de perennidad que las obras glosadas conllevan.

JUAN EMILIO ARAGONES

JORGE VIGÓN: *El ejército de los Reyes Católicos*. Editora Nacional. Madrid, 1968. 274 páginas Ø24x17Ø.

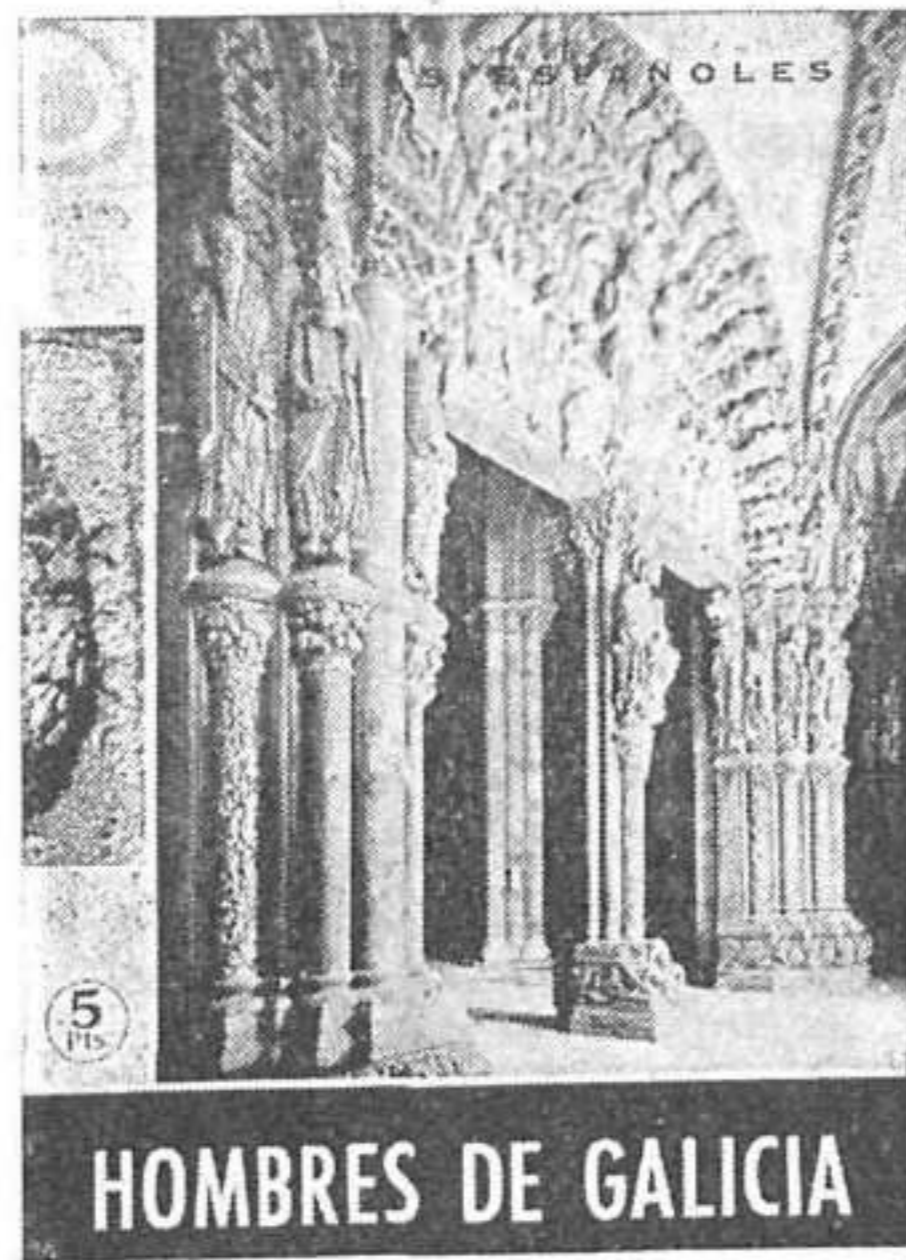
El reinado de los Reyes Católicos, el más importante para la historia de España porque en él se forja la auténtica realidad nacional, la genuina esencialidad española en lo social y en lo político, carecía de un tratado histórico sobre los aspectos militares. Aparte de las historias de España y de los libros generales sobre historia militar, no existía un estudio dedicado estrictamente a esta época en el aspecto militar, desarrollado por cierto ahora exhaustivamente por Jorgen Vigón con rigor histórico en los datos y citas, que hacen de la presente obra un libro de consulta y al mismo tiempo un ameno relato donde se entretajan al desarrollo de lo militar cuestiones políticas, económicas y del ambiente de la época.

Comienza desde los orígenes medievales de lo que ya pueden ser indicios de un ejército permanente de España, a través de las milicias concejiles con los peones y caballeros de las ciudades y villas, de donde brotan las mesnadas castellanas, tan famosas en nuestra historia. Así, se adentra el autor en los problemas de los reinos peninsulares y las soluciones militares que encontraron. Seguidamente, el capítulo dedicado al reclutamiento y la organización es de un gran interés en todos los aspectos históricos, aunque su punto de vista venga ceñido, lógicamente, al desarrollo militar. Hay temas en este libro muy poco conocidos, a los que Jorgen Vigón dedica magistrales capítulos, como son los titulados: «La instrucción y la táctica», «El espíritu militar y la disciplina», «El armamento y el material», donde rescita los problemas militares técnicamente y en el paralelismo con el factor humano, de fondo, que mueve la realidad histórica de manera vital y no como frío relato. Hasta el tema de la fabricación y conservación del armamento, del material bélico y las municiones es detallado con abundancia de datos y fuentes, pero narrativamente, con soltura y sencillez, que, desde un punto de vista literario confiere agrado a la lectura. Finalmente, ni siquiera se olvida el autor de consignar un capítulo dedicado a la literatura militar de la época.

LUIS BONILLA

RAMÓN FERNÁNDEZ-POUSA: *Hombres de Galicia*. Temas españoles, número 486. Editorial Publicaciones Españolas. Madrid, 1968. Ø17x24Ø. 31 páginas. 5 ptas.

Ramón Fernández-Pousa acaba de ofrecernos en la colección «Temas españoles» que edita «Publicaciones Españolas», para el gran público, quince biografías—*Hombres de Galicia* se titula el volumen—, cuya lectura despierta un mundo de sorpresas en el paisaje de la cultura gallega. Un libro heñido con amorosas manos, con rigor



científico, con desenfado periodístico, con proyección histórica, con solidez literaria y con la paciencia que exige toda compilación hemerográfica. No en vano Fernández-Pousa es periodista, catedrático de Universidad, académico y director, como Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, de la Hemeroteca Nacional.

Ramón Fernández-Pousa escribe un puñado de biografías condensadas que dibujan perfectamente las siluetas de los hombres enmarcados en ellas. Figuras recortadas en el paisaje literario, político, arqueológico, científico y filosófico, sin cuyo concurso la memoria de Galicia, es decir, la pequeña gran historia de la región sería difícil, andando los años, recomponerla. Un estudio crítico, al propio tiempo, en que se nos da la circunstancia y manera de ser y hacer de los hombres descritos y enjuiciados. Nada falta, pues, en este trabajo que ha exigido al autor largas horas de dedicación y tanto amor a su tierra.—Fernández-Pousa es orensano—, como los biografiados, algunos de los cuales ni siquiera han nacido en la entrañable, tierna, verde, mítica y fabulosamente hospitalaria región galaica. ¡Breves, pero estupendas biografías de polígrafos—gallegos de naturaleza y gallegos de adopción—, recientes en el tiempo, más ausentes ya en la memoria de muchos!

¿Qué meta se propone el autor al publicar estos esquemas biográficos? Con palabras de Murguía: que el agua viva del pasado fecunde el presente. Y que los ríos de cultura soterrados fluyan por innumerables fuentes de investigación y estimulen con su frescor los sueños de los poetas, los arqueólogos, los pensadores políticos, los filósofos, los historiadores, los cronistas, los etnólogos, los novelistas, los ratones de Biblioteca, los ensayistas, los científicos. En definitiva, poner en contacto a los hombres que se han ido pasando, como en los juegos olímpicos, la antorcha de la cultura gallega de unos a otros, con estas juventudes estudiosas de hoy para que el fuego sagrado se mantenga y pueda fundirse el quehacer local o regional con la ingente tarea intelectual que España entera viene, desde tiempos remotos, aportando al mundo.

Galicia, emigrante y marinera, es algo más que la rueda del aflador. Si los canteros gallegos dejaron huella de su arte en la Europa medieval—pongamos Polonia, por ejemplo—, los clérigos de los monasterios en el silencio de sus claustros y los seglares que con modestísimos sueldos ocuparon puestos públicos relacionados o no con cualquier manifestación de cultura gallega dieron gloria a su patria chica e hicieron un servicio a España que bien merece ser gritado a todos los vientos. Y este grito es, precisamente, el que acaba de dar Ramón Fernández-Pousa con ese racimo de biografías que ha titulado lisa y llanamente *Hombres de Galicia*.

SEGISMUNDO LUENGO

ANTONIO LÓPEZ FERREIRO: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. 3.ª edición corregida y presentada por Ramón Fernández-Pousa. Edit. Compostela. Vigo, 1968. 294 páginas. 200 pesetas.

Momentos cruciales fueron no sólo para la historia de Galicia sino de la España en trance de forjar su unidad,

los años finales del siglo XV: los grandes señores feudales en constante pugna interna, la Iglesia sometida a los excesos del poder temporal, la conjunción y el desorden nacidos del desequilibrio entre las clases sociales. Situación insostenible que aún vino a agravar más la muerte de Enrique IV de Castilla y la subsiguiente lucha entre los partidarios de su heredera jurada Isabel y los de su hija doña Juana.

López Ferreiro—el gran polígrafo gallego, gloria de su patria chica—tuvo el indudable acierto de editar en 1883 una obra en la que todo este abigarrado mundo de algaradas y motines, el fantástico tapiz de las cabalgadas y las microcortes de los nobles gallegos, la presencia de las grandes figuras—grandes en sus vicios y en sus virtudes—, componen un panorama total no sólo de la Galicia en sus límites, sino en sus implicaciones lusocastellanas.

No debe pensarse, sin embargo, que López Ferreiro limitó su obra a una simple exposición colorista, a un recuento de sucesos notables o curiosos; buscó para la elaboración de su estudio una fuente de trascendental importancia para la historia de Galicia, el Recuento de las casas antiguas del

Reino de Galicia, escrita entre 1510 y 1516 por Vasco da Ponte, que vivió los sucesos que relata, compartió muchos de ellos o recibió su noticia de primerísima mano.

Sobre esta base, Antonio López Ferreiro fue tejiendo el entramado de hechos con armonía y criterio, elaborando y juzgando, sin repetir en eco, sino con la comprobación documental de lo que pudo ser un dato imaginado. A la distancia de casi un siglo, la obra de López Ferreiro sigue vigente, sólo rectificadas en mínima parte por posteriores estudios críticos.

Supo el insigne escritor gallego destacar, frente a la maraña de tremendos acontecimientos que ensombrecieron este periodo, «la paternal solicitud con que miraban a Galicia» los Reyes Católicos, que quisieron—al terminar la insurrección con la muerte del conde de Camiña—, sellar de modo definitivo el perdón y la paz concedidos a las tierras gallegas con su presencia en ellas. La concesión de privilegios a la iglesia compostelana, las reformas políticas, administrativas y religiosas que introdujeron en las instituciones gallegas, constituyen un luminoso contrapunto a la situación de décadas anteriores. Bajo su firme, pero siempre serena y comedida, autoridad, Galicia

EDITORIA NACIONAL LE OFRECE:

Colección «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Pesetas

— Serie Historia —

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás:

Tomo I	450
Tomo II	450
Tomo III	350
Tomo IV (y último)	400

MEMORIAS DE GUERRA (1936-1939), de Juan Cervera Valderrama	350
LA RENDICION DE BRENDA, de Sergio Fernández Larraín	200

— Serie Tierra —

VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA, de Pedro de Lorenzo	250
---	-----

Colección «TEMAS MUSICALES»

EL LIBRO DE MI VIDA, de Hipólito Lázaro	500
--	-----

Colección «MUNDO CIENTIFICO»

— Serie Castrense —

EL EJERCITO DE LOS REYES CATOLICOS, de Jorge Vigón	175
---	-----

— Serie Sociología —

REALIDADES SOCIO-RELIGIOSAS DE ESPAÑA, de Jesús María Vázquez	250
--	-----

Colección «ENSAYO»

ESPAÑA, LA ENCRUCIJADA HISTORICA DE UN IMPERIO, de Carlos Ibáñez de Ibero (Marqués de Mulhacén)	150
--	-----

Colección «POESIA»

CATORCE BOCAS ME ALIMENTAN, de Sagrario Torres	50
RECADO DE BUEN AMOR, de Juan Cuadros	75

PEDIDOS en las principales librerías de España y en:

EDITORIA NACIONAL.-Paseo de la Castellana, 40.-Madrid-1
LIBRERIA-EXPOSICION.-Avda. J. Antonio, 51.-Madrid-13

recuperó su armoniosa andadura: florecieron las artes y las letras; la beneficencia y las obras públicas progresaron y se expandieron hasta los últimos rincones; el comercio y la industria fueron de nuevo ejercidos sin desafueros ni temor; la jerarquía eclesiástica recobró su dominio y los conventos y diócesis florecieron en virtud y ciencia.

Destaca López Ferreiro en sucesivos capítulos la vida cultural gallega en este periodo en algunas de sus más importantes manifestaciones: las principales bibliotecas de Galicia, la introducción de la imprenta, las grandes fundaciones compostelanas de estos años, el renacimiento en las artes, los escritores y gallegos ilustres.

La sencilla descripción que de la magistral obra de Antonio López Ferreiro hemos hecho da idea del cúmulo de noticias que encierra y explica sobradamente la oportunidad e importancia de esta reedición. Impreso—como hemos señalado—el primer volumen en Santiago en 1883, apareció la

segunda edición en dos tomos en La Coruña en 1896 y 1897, habiéndose perdido el material que como «Apéndices» constituiría el tomo tercero de la obra.

Aparece ahora en volumen único esta tercera edición, cuya preparación y cuidadosa corrección ha estado encomendada al catedrático de Universidad y director de la Hemeroteca Nacional, Ramón Fernández-Pousa, que ha querido y sabido conservar en su pureza el texto primitivo y las ideas del que fue uno de los más insignes historiadores de la vida regional gallega, y que en su presentación de la obra, tras la exposición del estado socioeconómico, religioso y político de Galicia en el siglo XV, ha retratado vigorosamente las dos figuras claves de la obra: López Ferreiro y el genealogista Vasco da Ponte, destacando la esencialidad de la obra del gran historiador para el estudio de la historia regional gallega y española, por la mutua interdependencia y conexión entre ambas.

MERCEDES AGULLO

anidarán aguzanieves, buitres, párpados y alondras... / Así será, Señor, así será tu alto monte, / el monte del único Dios vivo, / jardín abierto, parque sin otoño.

El poeta del inolvidable *Aminadab* pone otra vez su calado en un tema trascendente. Pero esa trascendencia no acaba en disquisición teológica, sino en poesía de primer orden. Las cavilaciones sirven para realizar un poema y no, como tantas veces, para lo contrario. Al desechar de su cabeza la visión jansenista, aunque fuera momentánea, Alfonso Canales necesitó tomar en cuenta la gracia de Dios; al decirnos lo que iba pasando por él necesitó la gracia de la poesía. ¡Qué gozo da comprobarlo! La gracia ahora, traída por un malagueño, no es de turrurú ni de recorte; va ajustada a la gravedad del asunto. Por cada vocablo transpira la voluntad de depuración de un poeta culto, el esfuerzo siempre interesante de llevar a la poesía preocupaciones hondas, pero a condición de no suponer que esas preocupaciones bastan para valorar la escritura. Alfonso Canales siempre ha interpretado bien, y realizado, qué es lo que debe subordinarse a qué.

JM

centra en él la autora y consume todas las páginas de su poemario. Es una prueba de madurez, de amplitud de registro. El hijo esperado toma cuerpo y también misterio, toma voz y hasta momentánea realidad en una dolorosa poesía, más sobria que otras veces, fina y dramática. Pero cuando creíamos terminado ese ir por todas las posibilidades—temáticas y formales—de *Materia de esperanza*, Elena Martín Vivaldi nos sorprende con una serie de soleares y cancioncillas del mejor trazo: *Ni lo supiste siquiera, / Te di mi beso más limpio, / robándoselo a la tierra. O Qué alegre va al mar el río, / sin sospechar que la aguarda / la negación de sí mismo.* Y en el magnífico poema último, *De la esperanza*, nos da la mejor prueba de su hacer, tocado de una peculiar ternura, ahora más visible y honda que nunca.

JM

JOAQUÍN BUXÓ MONTESINOS: *Mi voz sobre tus párpados*. Editorial Occitania. Barcelona, 1968. 46 págs. Ø12x20Ø. Spm.

Un libro de nanas, esas populares y cultas formas de decir breve y tiernamente. Como Buxó Montesinos—libro anterior: *Las islas nos llamaban*, Premio Boscán 1963—es mediterráneo de Valencia, no ignora que removiendo lo muy sedimentado salta el acierto de invención. Las nanas pueden ser renovadas—las nanas y casi todo—siempre que la originalidad no se busque como cosa de otro mundo que tira de espaldas al más pintado. El poeta cogió aquí un hilo muy antiguo y procuró que no lo pareciera, algo semejante a como Luis Rosales—una de sus nanas al frente de este libro—y otros han renovado el tema navideño. Nana del último padre, para el hijo nacido en el día postrero de la Humanidad, tal vez sea la pieza de más curioso asunto, pero en la mayoría de ellas se nota el esfuerzo, bien correspondido, por sacar punta a lo que aparentemente no tiene mina.

JM

FELIPE BAEZA BETANCORT: *La amada más distante*. Ediciones El Museo Canario. Las Palmas, 1967. Ø16,5x23Ø. Páginas 34. Spm.

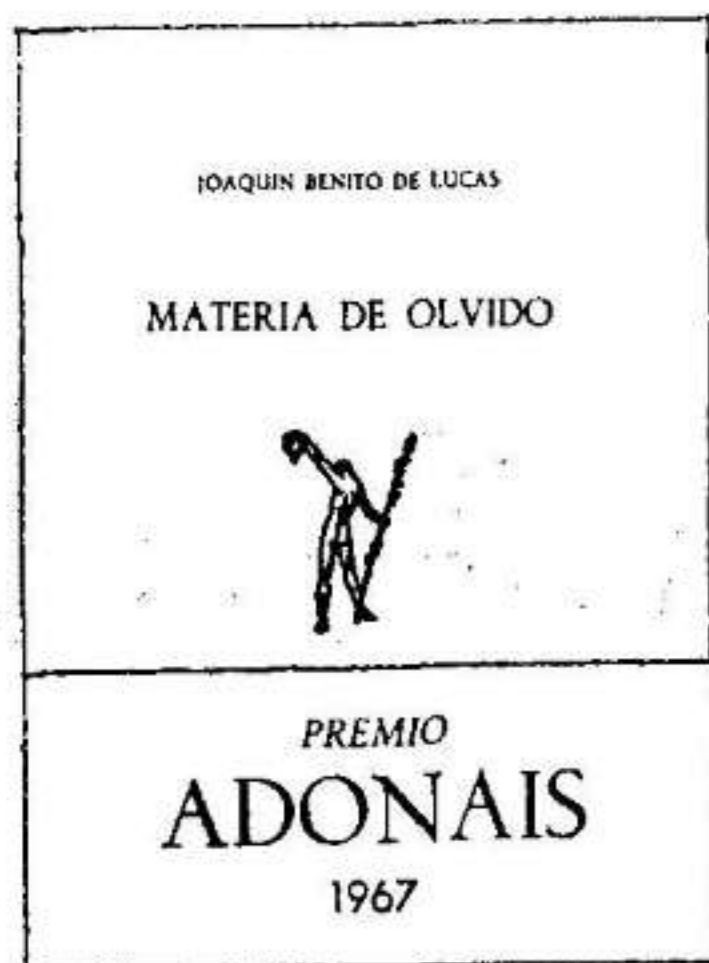
Fue Pedro Salinas quien insistió en la idea de que la crítica se ha ido convirtiendo en ensayo, para bien y para mal. *La voz a ti debida*—obra máxima del poeta madrileño—es aquí el motivo de un ensayo, como para confirmar el acierto de la aseveración antedicha, que acomete un poeta y escritor joven perteneciente a ese interesante grupo canario al que más de una vez me he referido en estas páginas.

De primeras, confiesa el autor que su trabajo es un intento de reducir a cauces lógicos, a ordenado sistema, un fenómeno esencialmente sistemático e ilógico, cual es el de la creación poética. Para Baeza, el poema estudiado tiene tres etapas diferenciadas y que él enuncia así: *La larga espera, El amor total, La última forma de amar.*

Como no me impresiona nada el prestigio de lo extenso—para algunos, el valor de una tarea se mide por número de folios—, debo elogiar que Baeza procuró decir lo que tiene que decir sin necesidad de poner las velas a todo trapo. Conciso, seguro de adonde va, el ensayista desarrolla su teoría sobre el poema saliniano, teoría que se apoya en varios puntos: la idea de que lo que ha buscado el poeta es que la amada se convierta a la vez en amante, participe con toda intensidad del amor que éste le infunde: la certidumbre de que *La voz a ti debida* tiene en su lenguaje un cimiento eminentemente carnal, y, en fin, que esa obra está desarrollada en un plano ni real ni convencional, sino suprarreal. Es difícil que a 34 páginas se les pudiese extraer más meollo. Con ser Salinas un autor bastante estudiado, estimo que las páginas de Baeza Betancort están entre lo más riguroso y lúcido que se ha dicho de aquél. Porque *La amada más distante* es un verdadero ensayo, que va derecho a lo que importa.

J. M.

OLVIDO, ESPERANZA Y OTRAS MATERIAS POÉTICAS



JOAQUÍN BENITO DE LUCAS: *Materia de olvido*. Adonais CCXLVIII. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1968. 68 págs. Ø13x17,5Ø. 30 ptas.

Después de veinte años de ser concedido, el premio Adonais concierne una expectación casi nunca defraudada. Se espera cada año con impaciencia la publicación del libro premiado, y es lógico y deseable que así sea. Aquí está el de 1968, ganador entre 137 originales, que fue para el talaverano Joaquín Benito de Lucas, hoy lector de español en la Universidad Libre de Berlín. Lo juzgaron Florentino Pérez-Embú, José García Nieto, Rafael Morales, José Luis Cano y quien esto escribe para poner sobre el papel su juicio antes privado, única razón por la que firma esta crítica.

Benito de Lucas había publicado en 1964 *Las tentaciones, fondo oriental para un occidentalísimo modo de decir el amor*. Este primer intento ilustra sobre su preferencia por expresarse con arreglo a una intimidad porosa y clara, siguiendo así una posibilidad poética en trance de agotamiento según algunos, a lo peor dedicados luego a un intimismo confuso y pretencioso.

De su muestra anterior conserva Benito de Lucas el empeño por sacar poesía del propio pozo—experiencia, vida, autobiografía, llámese de una forma u otra—y la transparencia de palabra, la inapreciable transparencia de quien no habla de oídas ni como resumen de otros libros. Es el recuerdo, principalmente, la razón del poema; pero no un recuerdo que se goce en la simple evocación de esa belleza engañosa que nos gusta identificar con el pasado, sino el recuerdo-conciencia, que hace no poco de farolillo de minero, gracias al que el poeta pone en limpio lo que transcurrió y fija desde el presente una serie de hechos y de emociones, más: a veces rectifica con su deseo de ahora la realidad de ayer. Sabe que es humano procurar el olvido del dolor, pero también que ese dolor debe ser incorporado a la persona.

Por lo descrito, podría acaso deducirse que estamos ante un libro romántico. No hay tal. Uno de los aciertos de Benito de Lucas, como de otros poetas que creen en el nuevo intimismo, es precisamente bridar cualquier desboque del sentimiento para hacer posible el tono de la confianza y a la vez la respiración evitadora de todo hermetismo. Dentro de esa armonía de elementos con núcleo dramático se advierten distintas ondas, y a partir de la tercera parte—poemas de la infancia—crece la intensidad de *Materia de olvido*, que concluye en unas expresiones elegiacas, serenamente elegiacas.

Todo el libro tiene un empaste perfecto. Benito de Lucas cuida con naturalidad su lenguaje—en verso libre o rimado—y da la constante sensación de ser auténtico y de haber trabajado a fondo su poesía. Difícil equilibrio es el que logra poema a poema, memoria a memoria, para urdir una variante a lo que desde hace siglos quedó dicho: En el interior del hombre habita la verdad. En el interior de este premio Adonais, una poesía realmente situada en primera línea y conectada con la que siempre se halla por encima de fenómenos pasajeros.

JIMENEZ MARTOS

ALFONSO CANALES: *Port-Royal*. El Bardo. Barcelona, 1968. 50 páginas. Ø13x19Ø. Spm.

La contemplación del ruinoso monasterio de Port-Royal—centro del jansenismo—provoca este poema dividido en quince momentos que van desde las cuatro de la tarde de un día a las nueve de la mañana de dos días después. Unidad por todos los costados; unidad justificadísima en esta ocasión porque siempre alude a una experiencia iniciada y concluida aquí.

Port-Royal es la imagen de un Dios sombrío; la creencia en la predestinación; el cristianismo de la angustia. Alfonso Canales se da de bruces con todo ello y salta la chispa suficiente para que lo religioso se haga problema, desde esa pregunta con la que se abre el libro—*¿Es así, Señor, es así tu tristeza?*—a la que lo cierra: *¿Es así, Señor, es así tu alegría?* puntas de un proceso, si temporalmente breve, intensamente decisivo, en el que se podrían señalar tres estadios. En su mitad, estas palabras: *Y si el tiempo no es Dios, ¿quién se mueve en el tiempo? / Si el tiempo no es la gracia / de Dios, ¿por qué otro río / subterráneo les llega su agrado a los que moran / en el tiempo?* Y ya seguro de su réplica al jansenismo: *No habrá elegidos ni desechados: / un alto sicomoro se alzará sobre el desierto, / y en él*

SALUSTIANO MASÓ: *Canto para la muerte*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1968. 80 páginas. Ø15,5x20Ø. 100 ptas.

Dice el autor que sus poemas no nacieron con la idea de que formaran un libro, sino en momentos de desconcierto, de debilidad y de abandono acaso, pero de una absoluta sinceridad: y eso es lo que tienen de común. Considero una suerte que así ocurriera. Es importante advertir que, no obstante los diez años abarcadores de la composición, de *Canto para la muerte* aquí no se nota más que una sola mano, una misma alma. Y ello es lo verdaderamente unitario.

Suena el título a conclusión de Heidegger, que supo escuchar a los poetas—*a Rilke, sobre todo, asegura Ferreiro*—y al que los poetas han acudido luego en justa correspondencia. La temática de Masó es ambiciosa—lo ha sido siempre—y responde a una actitud normalmente agnóstica, desamparada, bativoleante y por supuesto cordial. Es el hombre que busca en la naturaleza (aunque en esta ocasión no tanto) el apoyo a las inseguridades. Es un soneto de la segunda parte, dice: *Escribiré como quien se suicida. / Cada sílaba, tumba de un instante. / Y se me irá escapando por delante / ese tigre soberbio de la vida. La cita que pone es de Unamuno: Piensa el sentimiento, siente el pensamiento. No hay duda para mí de que Masó se ha estimulado por esa especie de lema de don Miguel, y procura seguirlo, en particular de cara al tema religioso, donde hay desde una afirmación expresa de ateísmo a una serie de llamadas al Señor que culmina con Morada de hombre, un buen poema premiado en los Juegos Florales de Alforjas para la poesía: Por ellos pongo a hervir mis ollas en las trébedes, / tiendo el mantel y parto el pan para la cena, / escancio, rojo, el vino, junto a un fuego de ramas, / dejo un asiento libre, Señor, ¡si Tú vinieras!*

Canto para la muerte pudo titularse, dice el autor, *Canto convencional*. Es lo mismo. Cierto resulta que Salustiano Masó gana en estos poemas con respecto a otros suyos. Le ha preocupado menos la vertebración y más el no irse tanto hacia lo discursivo. Al menos aquí hay correspondencia entre ambos hechos.

JM

ELENA MARTÍN VIVALDI: *Materia de esperanza*. Editorial Albai-cin. Granada, 1968. 86 págs. Ø12,5x18Ø. Spm.

En esta revista escribí que era Elena Martín Vivaldi la más patética de las poetisas españolas actuales, sincera consigo misma hasta la insistencia en unos motivos, que son familiares para quienes seguimos desde su principio la obra de esta granadina enraizada a su tierra. Una de esas motivaciones ha sido siempre el sueño del hijo, y es ahora cuando halla completo desarrollo. Sin miedo a las repeticiones se