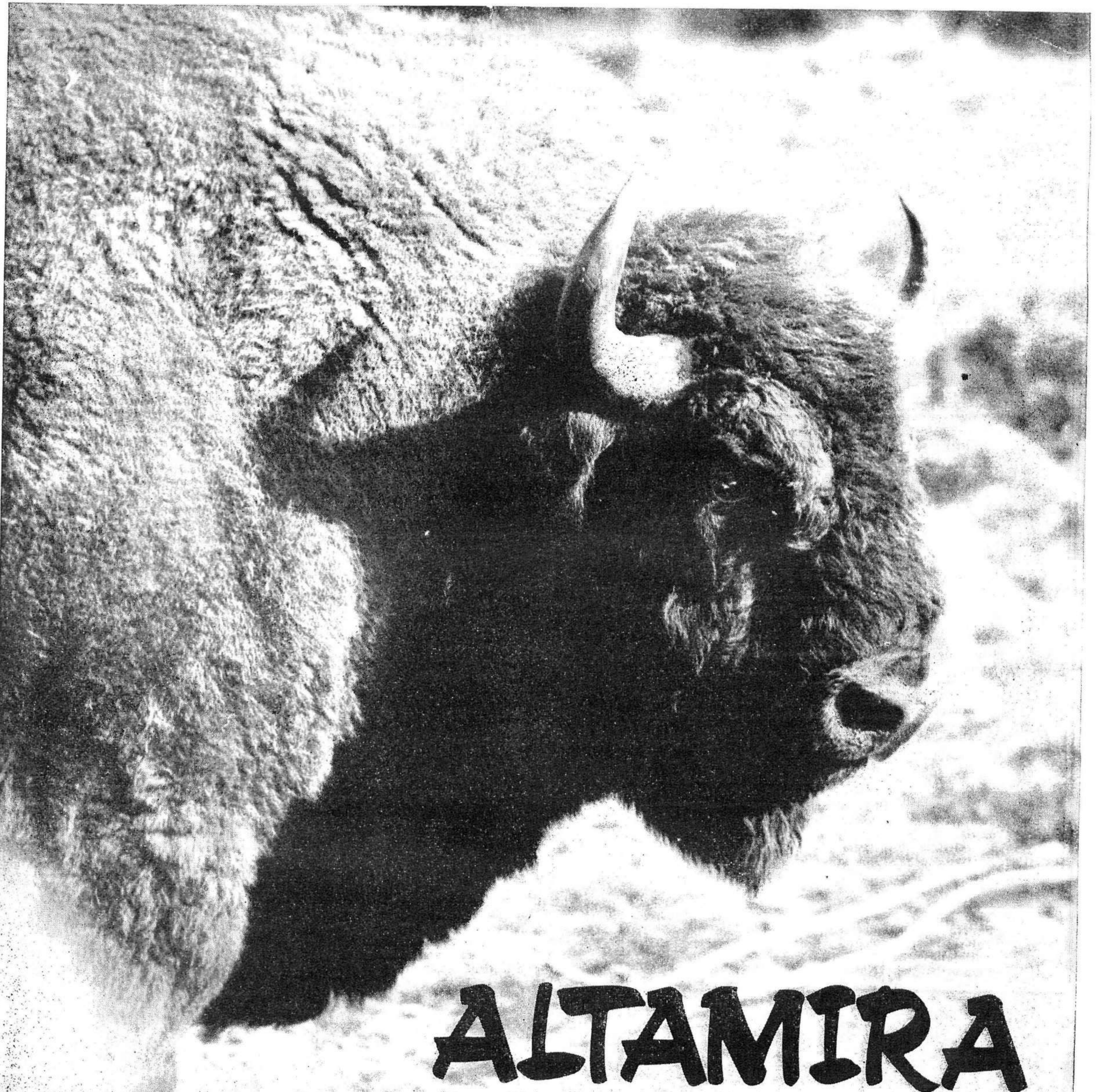
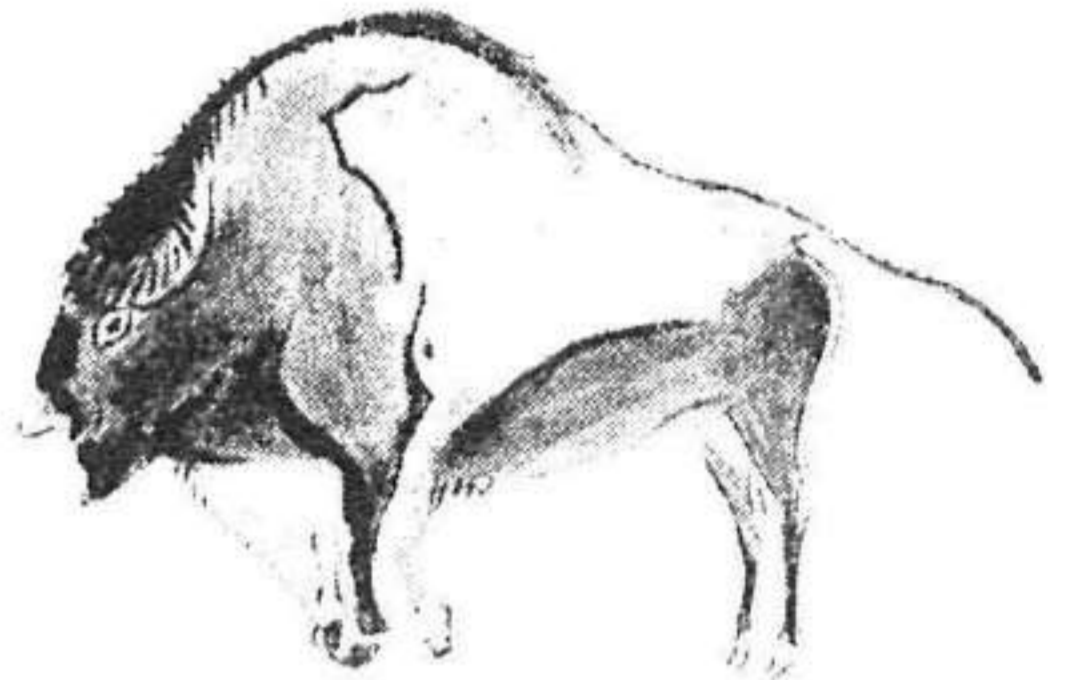
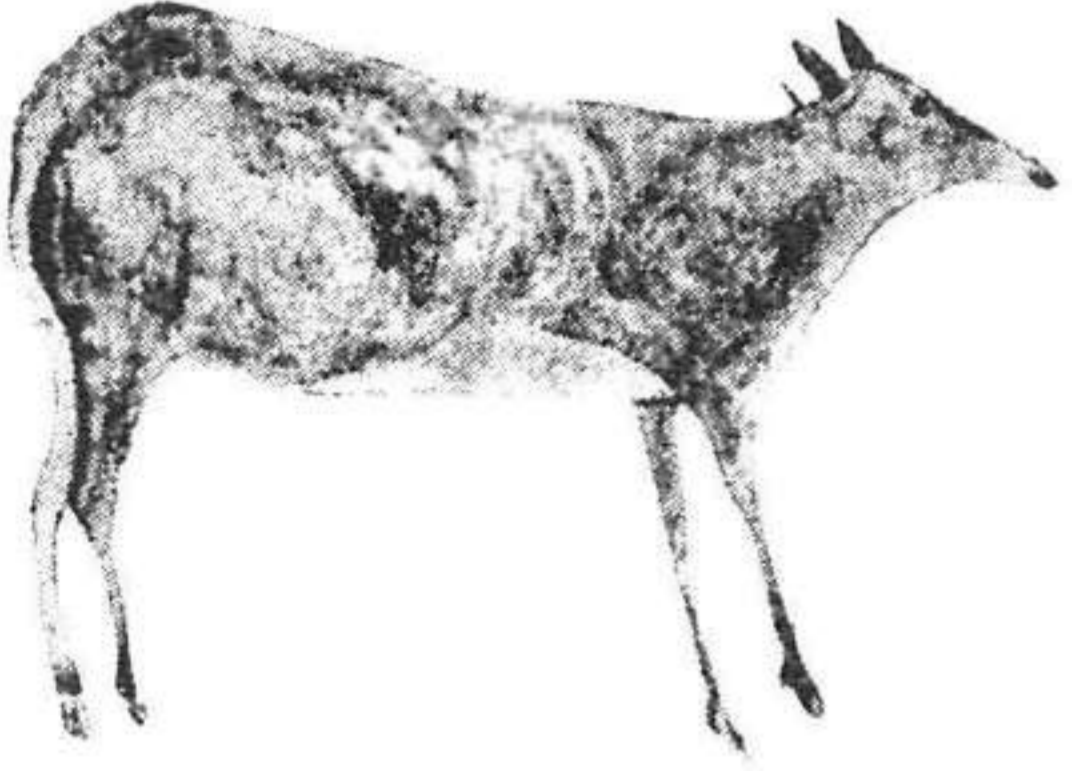


la **estafeta** literaria 1968

15 JULIO

Nº **400**

15 PTAS.



ALTAMIRA

PUEDEN JUGAR



PREMIO «BECQUER» DE POESÍA. 5.000 PESETAS Y PLACA DE ORO

Con motivo del centenario de la primera edición de las *Rimas*, la Colección Bibliográfica Iberoamericana convoca el premio «Bécquer» de poesía, para un libro de poemas inédito o una colección que sobrepase los 150 versos escritos en español y de tema libre. Los originales deberán remitirse por triplicado y firmados por sus autores al apartado de Correos 12.220 de Madrid, antes del 22 de julio de 1968. Un comité de lectura previa seleccionará entre los títulos presentados los que, a su juicio, reúnan méritos para pasar a la fase final, donde un jurado calificador, compuesto por críticos de reconocido prestigio, cuyos miembros puntuarán por separado cada obra, obteniendo el galardón aquella que sume mayor número de puntos en total, estando obligado su autor a manuscibir sus poemas para la Colección organizadora, que le autorizará seguidamente para poder publicar los poemas premiados cuándo y donde lo desee. El premio consistirá en 5.000 pesetas (o su equivalente en cualquier moneda hispánica) y una placa de oro conmemorativa. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, pero se devolverán los originales una vez emitido el fallo. Concurrir significa la aceptación íntegra de las normas dictadas por la Colección Bibliográfica para el certamen.

JEREZ:

I JUEGOS FLORALES DEL FLAMENCO, EN MEMORIA DE RICARDO MOLINA

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, del Ateneo de Jerez (apartado 246, Jerez de la Frontera), convoca los I Juegos Florales del Flamenco, organizados en memoria del poeta cordobés Ricardo Molina, recientemente fallecido, uno de los más destacados investigadores del arte andaluz.

Estos Juegos Florales se celebrarán el día 8 de septiembre, como final del VI Concurso Internacional de Arte Flamenco (Festivales de España), pudiendo concurrir todos los poetas españoles que envíen un poema inédito de metro y extensión libres, sobre el tema «El Cante de Jerez». El plazo finalizará a las veinticuatro horas del día 10 de agosto.

Los trabajos deberán designarse con un lema, y en sobre cerrado y aparte, que ostente el mismo lema, se incluirá nombre, domicilio y punto de residencia del autor. Los envíos han de hacerse por triplicado, a la dirección de la Cátedra, en Jerez.

El poeta galardonado con la Flor Natural y 10.000 pesetas en metálico estará obligado a leer su composición en el acto, personalmente; quedando de propiedad de la Cátedra el poema premiado, el cual podrá ser publicado libremente por ésta.

No se mantendrá correspondencia con los concursantes, ni se devolverán los originales que no sean solicitados en el plazo de un mes, pasando éstos a propiedad de la Cátedra de Flamencología, la cual podrá hacer libre uso de los mismos.

El solo hecho de concursar implica la total aceptación de estas normas.

FIESTA LITERARIA: CIUDAD REAL

Coincidiendo con la celebración del Día de la Provincia, que durante las fiestas en honor de Nuestra Señora la Santísima Virgen del Prado viene celebrándose en Ciudad Real, se convoca una Fiesta Literaria con sujeción a las bases establecidas.

PREMIOS Y TEMAS

15.000 pesetas a la mejor composición poética, con libertad de métrica, extensión y tema.

5.000 pesetas, accésit a la composición poética que le siga en méritos.

BASES

1.ª Podrán concurrir a esta Fiesta Literaria todos los poetas y escritores de habla española con trabajos originales e inéditos, que enviarán por triplicado, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado conteniendo nombre y dirección del autor.

2.ª El número de trabajos que cada autor puede remitir a esta

Fiesta Literaria es ilimitado. Serán enviados a: «Excelentísima Diputación Provincial de Ciudad Real. Día de a Provincia», hasta el día 5 de agosto, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión.

3.ª Si a juicio del jurado dictaminador, autoridad inapelable para la concesión de premios, no hubiere trabajos con méritos suficientes, podrá declararse desierto cualquier premio de los anunciados, quedando facultado para conceder los accésit y menciones honoríficas que estime procedentes.

4.ª Los trabajos quedarán en propiedad de los organismos patrocinadores.

Los poetas galardonados se comprometen a asistir a la fiesta de exaltación de la provincia, que se celebrará en Ciudad Real el día 15 de agosto. La ausencia injustificada se entenderá como renuncia al premio otorgado.

5.ª No se mantendrá correspondencia sobre los trabajos no premiados, los que podrán ser retirados en el plazo de un mes, a partir del día 15 de agosto.

PREMIO DE PINTURA CAJA DE AHORROS DE LEÓN

La Caja de Ahorros de León, a través de su Obra Cultural, ha querido estar presente en una conmemoración tan importante para el Bierzo como es la de las fiestas patronales de la Virgen de la Encina, Patrona Excelsa de la Región y una de las advocaciones marianas de más acendrado fervor leonés.

A este fin, establece, con carácter anual, incorporado al programa general de las fiestas patronales de Ponferrada, el premio «Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León», para pintura, de acuerdo con las siguientes bases:

Podrán optar a los premios que se establecen todos los pintores de España, con obras de tema libre, admitiéndose, naturalmente, las que específicamente se refieran a temas bercianos, sin limitación alguna de técnicas o conceptos ni tamaños.

Cada concursante no podrá presentar más de dos obras, siendo de cuenta de los autores el envío y retirada de los trabajos presentados, sin que corresponda hacer reclamación alguna por extravío o deterioro.

Las obras deberán remitirse a la Oficina de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, en Ponferrada (avenida Capitán Losada, 24), consignando expresamente que se presentan al I Premio de Pintura «Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León».

Las obras que se envíen sin marco deberán contener un junquillo o filete en blanco o color natural de la madera, cuyo ancho no exceda de dos centímetros.

Se fijan los siguientes premios:

1.º Medalla de oro y 15.000 pesetas.

2.º Medalla de plata y 10.000 pesetas.

3.º Medalla de bronce y 5.000 pesetas.

A juicio del jurado calificador se podrán crear los accésit que se estimen justos o las menciones honoríficas para los trabajos que merezcan tal distinción. El simple hecho de concurrir implica la obligación, por parte de los autores cuyos trabajos resulten seleccionados como primero y segundo premios, respectivamente, de aceptar el importe establecido, dejando las obras correspondientes en plena propiedad de la institución patrocinadora del concurso (Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León).

Los trabajos deberán presentarse en la oficina que la entidad tiene en Ponferrada, hasta el día 15 de agosto de

1968. Los autores premiados recibirán la información del resultado del certamen directamente. A tal efecto, todos los participantes acompañarán a su obra una tarjeta en la que se indique nombre y dirección. La entrega de premios se celebrará el día que la Comisión de Fiestas de Ponferrada lo fije en su programa.

El jurado estará formado por personalidades de las artes y las letras, y sus decisiones serán inapelables. Con las obras concurrentes se celebrará una exposición pública en Ponferrada y, una vez clausurada aquélla, los autores no premiados dispondrán del plazo de un mes para retirar sus obras.

JUSTA LITERARIA EN SANLUCAR DE BARRAMEDA

1.ª Se otorgará un premio de 10.000 pesetas al mejor poema inédito, en verso de arte mayor, cuyo tema sea la exaltación del río Guadalquivir.

2.ª Otro premio de 5.000 pesetas, a un conjunto de «Coplas del Guadalquivir» (sevillanas, tangos o fandanguillos), en número no inferior a seis de aquéllas.

3.ª Se remitirán por correo certificado tres ejemplares de los trabajos, escritos a máquina, al secretario de la Junta Local de Fomento (excelentísimo Ayuntamiento), antes de las doce horas del día 3 de agosto.

4.ª En sobre cerrado, aparte, que repetirá el mismo lema con que deben señalar los envíos de los trabajos, se contendrán, en forma perfectamente legible, el nombre y dirección completa del autor.

5.ª Se considera obligatoria la asistencia personal de los autores a la justa literaria. Sin el cumplimiento de este requisito, que se estima fundamental, no habrá derecho alguno a la percepción del premio.

6.ª No se darán a conocer los nombres de las personas integrantes del jurado hasta después de efectuadas las deliberaciones.

7.ª El jurado podrá otorgar cuantos accésit estime oportunos, a no ser que su autor señale la expresa renuncia a tal consideración.

8.ª Las obras galardonadas quedarán de propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Sanlúcar.

9.ª Los originales no premiados y las correspondientes plicas serán destruidos si transcurridos diez días de celebrado el acto no han sido retirados por los autores.

10. La celebración de esta fiesta tendrá lugar el día 19 de agosto, a las diez de la noche.

PREMIOS LITERARIOS VIGENTES PARA 1968

Nombre	Género	Plazo de admisión	Bases en La Estafeta Literaria número
Juan Valera	Periodismo	10-8	389
Grupo de Empresa	Periodismo	10-11	390
Sevilla	Biografía	31-8	392
Ramón Llull	Novela	15-9	392
Temas	Artículo	31-7	393
Cul. Hispánica	Artículo	30-8	394
Hucha de Oro	Cuento	15-9	395
Gerona	Novela	31-7	395
Archivo Hispalense	Monografía	31-10	398
Alfaguara	Novela	1-10	398
Ciudad de Palma	Novela		
	Poesía		
	Teatro		
	Prensa	31-10	398
Alcaraván	Poesía	30-7	398
Málaga	Investigación	1-1	399
Játiva	Poesía y prosa	1-8	399
Jauja	Cuento	30-8	399
Pedrol Rius	Historia	30-9	399
Sésamo	Novela	30-9	399
Ateneo de Sevilla	Novela	31-12	399
Nadal	Novela	30-9	399
Vino	Prensa	20-10	399
Panero	Poesía	2-12	399
Valores	Poesía y prosa	31-8	399
Riojanos			
Blasco Ibáñez	Novela	30-12	399

CUATROCIENTOS NUMEROS



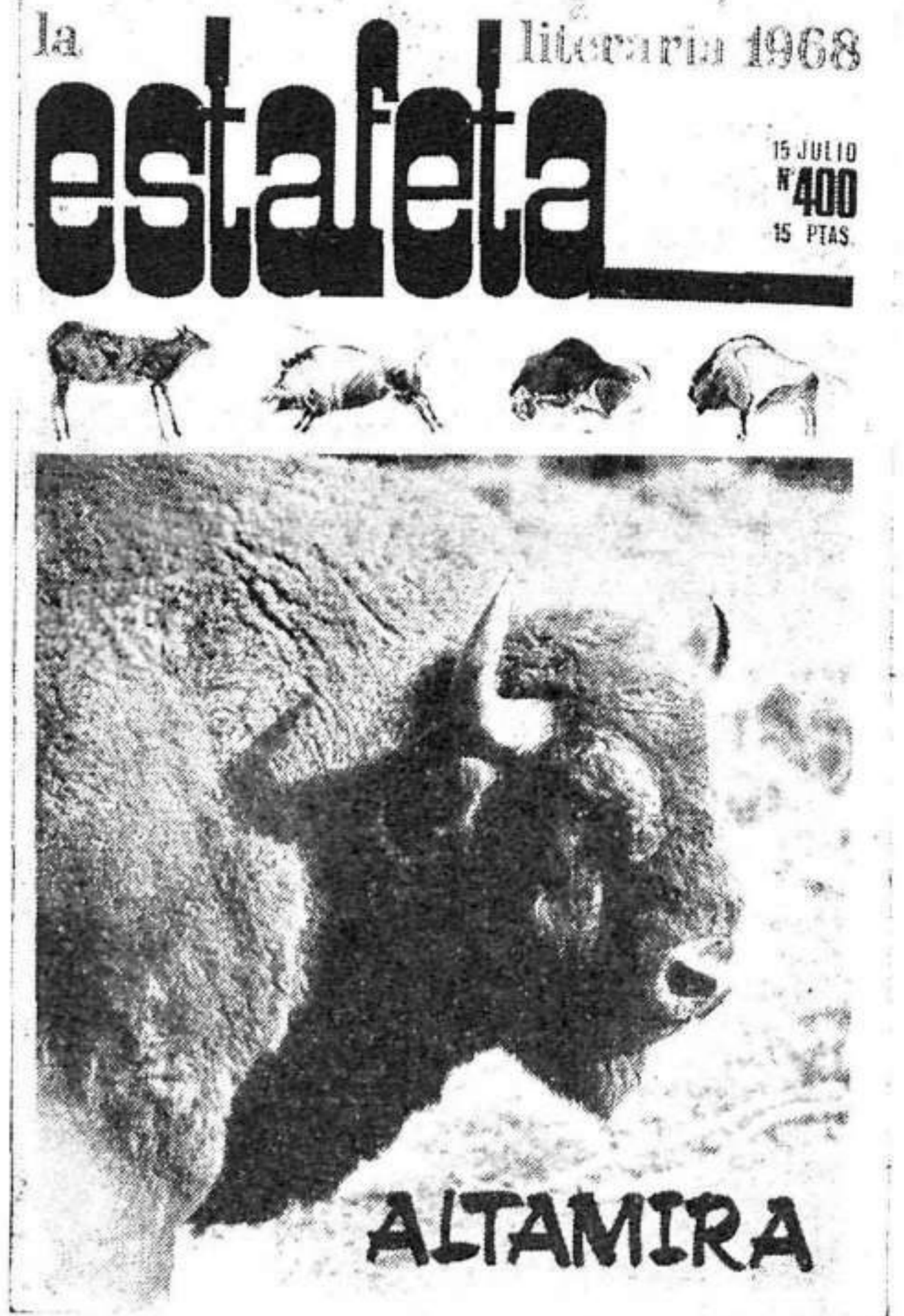
N.º 1 5.3.1944 - 32 págs.

Director: Juan Aparicio López
Escriben, entre otros: Pío Baroja; Ricardo Baroja; José Luis Cano; Emilio Carrere; Carmen Conde; Wenceslao Fernández Flórez; José García Nieto; Maximiano García Venero; Ernesto Giménez Caballero; Federico Muelas; José María Pemán; Víctor Ruiz Iriarte; Faustino Sánchez Marín...



N.º 200 1.9.1960 - 24 págs.

Director: Rafael Morales
Subdirector: M. García Viño
Redactor Jefe: José Julio Perlado
Redacción: G. Hebrero San Martín; Rafael Cotta Pintó; Fernando Ruiz Coca; José María Otero; José Hierro; Javier Tarrada; José Castellanos y Luis Jiménez Martos
Escriben, entre otros: Oscar Esplá; Jorge Grau; Ledesma Miranda; Manuel Ortiz Sánchez; Joaquín Pablos; Jean Parvulesco; Mariano del Pozo; Leopoldo Rodríguez Alcalde; José María Rodríguez Méndez; Jorge Uscarescu...



N.º 400 15.7.68 - 48 págs.

SUMARIO

	Pág.
JOSE CAMON AZNAR: La Cueva de Altamira	4
GUILLERMO DIAZ-PLAJA: Los derechos de autor ¿son un patrimonio personal?	8
LORD: Encuentro (horizontal) con Vicente Aleixandre	10
P. FELIX GARCIA: Marta Portal	12
A. M. CAMPOY: Los escritores de Barcelona	13
JULIO MANEGAT: Carta desde Barcelona	14
MANUEL RIOS RUIZ: La discografía literaria	16
JESUS TORBADO: La amante (cuento)	24
RICARDO ARIAS NAVARRO: A Maruja (cuento)	26
EDUARDO ANGEL RUIZ BU-TRON: La temporada 1967-68 en las salas de Arte y Ensayo	28
L. Q.: Carlos Saura	30
CARLOS JOSE-COSTAS: Ramón Barce o la penúltima generación	31
CARLOS AREAN: La pintura de Eladio García de Santibáñez	32
LUIS QUESADA: El escultor Juan Luis Vassallo, académico	33
ALFREDO OTERO Y HERRERA: Miguel Mihura, precursor del teatro de lo absurdo	34
MARIA FORTUNATA PRIETO-BARRAL: El «Théâtre du Soleil», una gran compañía y una experiencia extraordinaria	36
RAFAEL FLOREZ: Los escritores y la radio	38
GERARDO DIEGO: Apócope	40

Y otros interesantes artículos, informaciones, secciones fijas y el suplemento ESTAFETA LIBROS, donde colaboran Luis Jiménez Martos, Luis López Anglada, Manuel Ríos Ruiz, Angel García López, Francisco Vázquez, Fernando Ponce, Salvador García de Pruneda, José Navarro Latore, José Manuel Gómez-Tabanera, Emiliano Aguado, Rafael Conte, Dámaso Santos y Federico Carlos Sainz de Robles, con notas críticas



N.º 100 15.6.1957 - 8 págs.

Directores: Juan Aparicio y Luis Jiménez Sutil
Escriben, entre otros: José Cruset; Victoriano Fernández Asís; Ramón Gómez de la Serna; Rafael Manzano; Angel Ruiz Ayúcar; Federico Carlos Sainz de Robles...



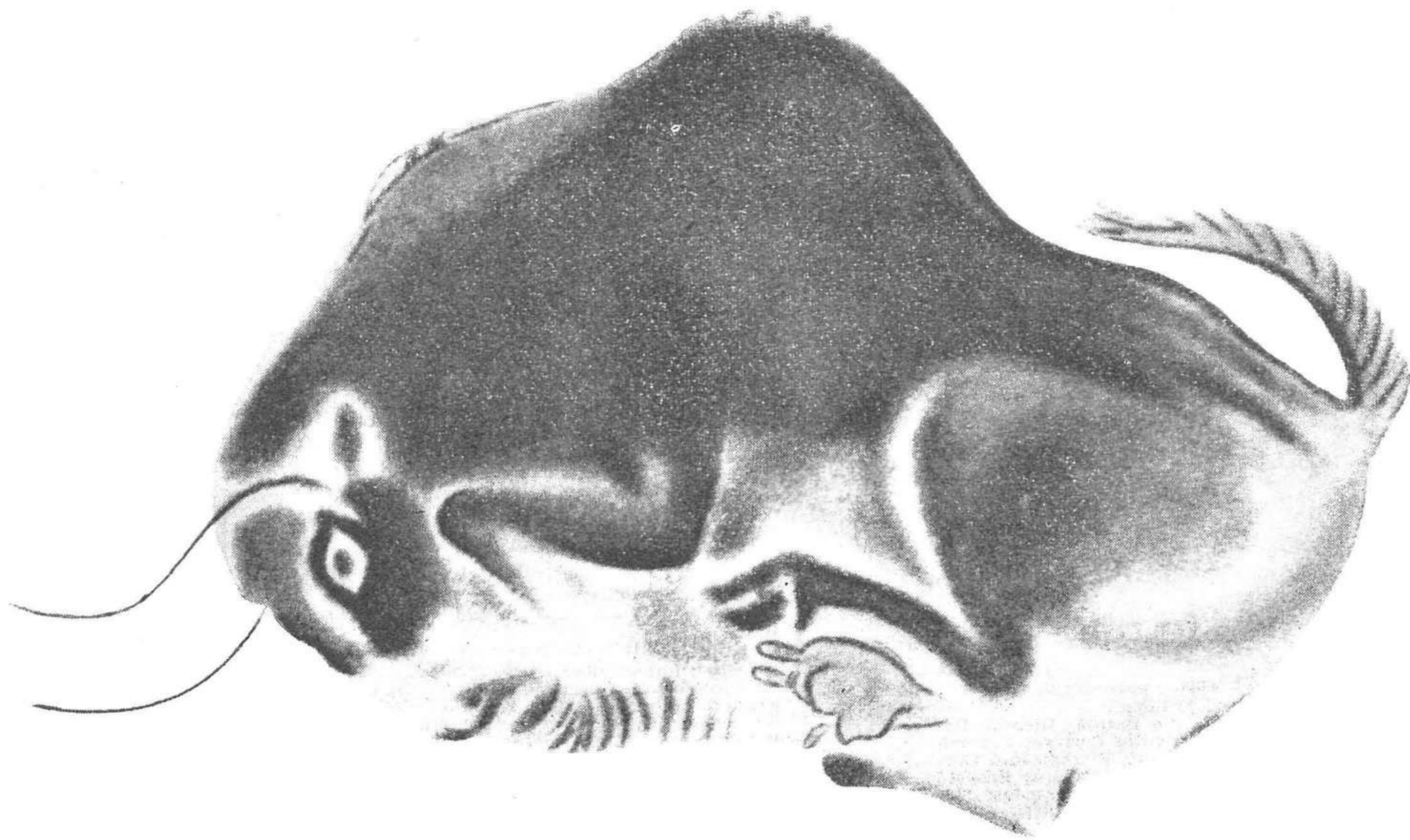
N.º 300/301 12/26.9.1964 - 88 págs.

(Extraordinario a Unamuno)
Director: Luis Ponce de León
Subdirector: J. Emiliano Aragón
Redactor Jefe: A. Iglesias Laguna
Medio centenar de escritores colaboran en este número de homenaje a don Miguel de Unamuno

la
estafeta
literaria 1968

Director: RAMON SOLIS Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Redactores: ANTONIO IGLESIAS LAGUNA y JUAN JOSE PLANS. Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ. Confeccionador JUAN BARBERAN RUANO

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).



La CUEVA de

PODEMOS DECIR que la revolución más grande que experimenta la humanidad ha tenido lugar cuando a la magia de participación sucede la magia de propiciación. Durante los cientos de miles de años —cada vez más indeterminados y de más amplios límites— del paleolítico inferior, el hombre vive sumergido en la naturaleza. No hay distancia reflexiva entre él y el mundo que le rodea. No hay hiato mental que permita la elaboración en la conciencia de la imagen. No hay posibilidad de representación porque los perfiles personales están diluidos en la totalidad cósmica. En suma, no hay arte. Pero a esta magia de participación en la cual el hombre se fusiona con la naturaleza, sucede la magia de propiciación, en la cual existe la conciencia de una personalidad distinta de ese mundo y al que es necesario tener adicto y propiciar para que el hombre pueda conseguir sus fines. Toda la teoría de esta magia reside en la creencia de que poseer la imagen es poseer la realidad. De que la re-

presentación atrae y liga a la voluntad humana el objeto representado. Y esta magia no es sólo peculiar a los pueblos prehistóricos, sino que llega hasta los más oscuros procedimientos brujescos de la Edad Media.

Pero refirámonos ahora solamente al arte. Por de pronto y frente a las teorías clásicas afirmamos que el arte prehistórico no es anterior al año 20.000. Y contra las doctrinas aceptadas como inmutables del abate Breuil y de Obermaier, nosotros hemos sostenido en nuestro libro «Las artes y los pueblos de la España primitiva» que el nacimiento del arte hay que colocarlo en el auriñaciense medio y superior, que continúa poderoso en el solutrense sin que podamos aceptar que hay aquí una interrupción del arte que nos parece absurda desde todos los puntos de vista en que se considere la evolución estética y que evoca en el mal denominado magdalenense y que nosotros llamamos altamirenses para designar esta etapa con el nom-

bre de la cueva más prestigiosa y donde el arte prehistórico ha dejado sus imágenes más poderosas y bellas. El análisis con el carbono 14 de la cueva de Lascaux ha confirmado nuestra cronología. ¿Y cómo atrevernos a designar los historiadores de arte españoles al arte de la cueva de Altamira con el nombre de magdalenense, cuando la cueva de La Madeleine ni siquiera tiene pinturas? Hay por otra parte la confirmación, digamos que oficial, y seguida en todas las nomenclaturas prehistóricas, de titular un período, un arte o cualquier otro fenómeno arqueológico, por el nombre del primer hallazgo. Y fue en las pinturas de Altamira, y ello a costa del martirio de Santuola, donde se encontraron las primeras pinturas rupestres.

Tampoco podemos aceptar con secuencia cronológica la división del arte prehistórico en dos fases: una alegórica y otra figurada. Las dos arrancan del mismo poder de la magia propiciatoria. En las dos la imagen se subroga en el destino

ALTAMIRA

Por JOSE CAMON AZNAR

de las piezas venatorias. Pues la pintura de manos en la cual podemos concretar lo más evidente del arte alegórico responde a las mismas incitaciones mágicas que las pinturas de animales. Por otra parte, estas pinturas de manos, lo mismo en Altamira que en las cuevas francesas, no son excluyentes de figuras, sino que se dan al mismo tiempo que ellas. Con la imagen de la mano se representa el instrumento aprehensor, la potencia prensil del hombre, la asimilación de la pieza cobrada. Otro tema alegórico es el de los instrumentos de caza. Se solemnizan así las armas que permiten alcanzar el botín venatorio. También esta concepción glorificadora de las armas —arpones, clavas, hachas—, con las que el hombre del paleolítico superior triunfa del animal, se halla dentro de la mentalidad mágica, cuyo animismo presta personalidad a los instrumentos de caza eficientes y triunfadores. A esta fase simbólica hay que asignar esos otros rasgos que se habían designado como tectiformes y que nosotros suponemos que son redes y los hemos designado como signos retiformes.

Todo ello significa un cambio radical en la mentalidad del hombre prehistórico para pasar del interés mágico de la naturaleza al de la conciencia. Con este tránsito se abre la civilización. El estímulo para alcanzar los apetitos vitales sale de los límites físicos del hombre y se coloca en las presas ardientemente deseadas. Esta es la etapa mágica que se expresa y concreta en el arte.

La evolución de la pintura desde la primera fase que denominamos de línea alusiva, pasando por las siluetas redobladas por otra fase que llamamos impresionista —con el perfil trazado con toques independientes— a una línea fluida y terminando con trazos espesos y cremosos, acusando ya un principio de modelado.

Reduciéndonos ya al período altamirenses, diremos que no representa ninguna rectificación estilística ni ninguna esencial variación de concepto estético. Hay, sí, novedades, pero éstas surgen a consecuencia de un proceso de perfeccionamiento en sentido realista casi biológico. Pocas veces se puede contemplar, como en el arte paleolítico, el pausado desarrollo de una evolución artística en todos sus hitos, sacando las últimas consecuencias de los planteamientos formales. Desde la fase lineal hasta la plástica, todas las facetas de la corporeización del animal exaltado, todas sus calidades aprehensoras, se van conquistando en una paulatina perfección del modelado. Y el período altamirenses es aquel en el cual se afronta ya la concepción relevada y corpórea de la masa del animal, destacando los relieves en un claroscuro que llega a ser de vigorosos contrastes.

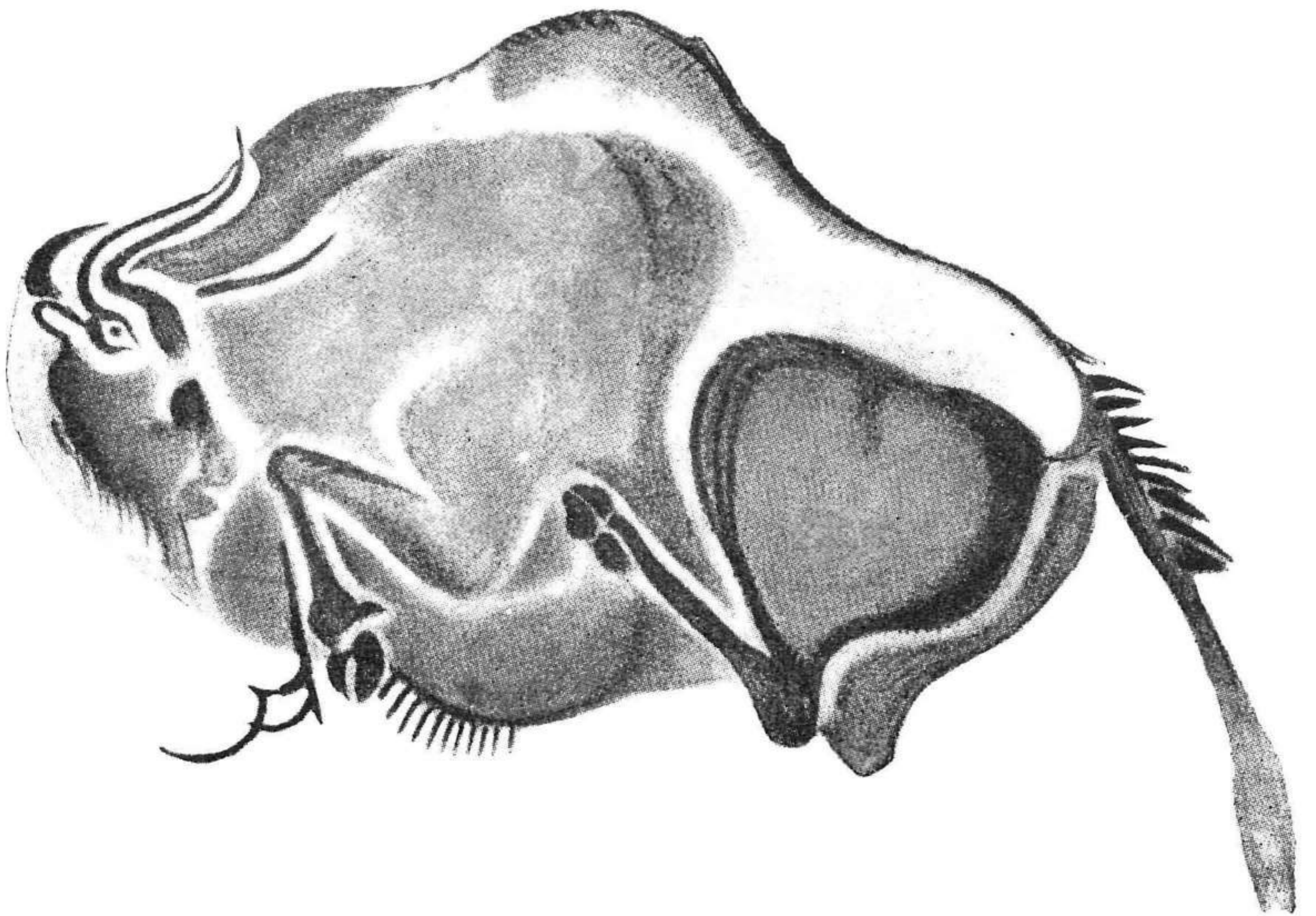


Para justificar la tendencia cada vez más plástica de este arte hay dos motivos principales: uno es el simple desarrollo de una inclinación hacia la corporeidad de las masas, que empieza a ser patente desde los comienzos de este arte; y otro, el gran auge que desde el solutrense adquiere el cultivo del relieve. Y esta predilección por las formas exentas se transparenta también en las obras pictóricas y hasta en el relieve, determinando los rotundos modelados de las imágenes altamirenses. No podemos detenernos aquí a explicar de una manera pormenorizada la evolución de este arte. Pero si diremos que su última fase es la más importante y estéticamente la más hermosa y audaz. En la cueva del Castillo, y sobre todo en Altamira, encontramos los ejemplares más representativos.

Como principio general de esta etapa tan original, hay que señalar su concepción discontinua de las formas. El modelado se plantea como campos aislados de color, con tonos unas veces acentuados, otras difuminados, formando masas compactas o adelgazadas, con un perfecto ilusionismo perspectivo. Las manchas rojizas o amarillentas en sectores diferenciados se acentúan, envaguecen o adensan, justificando así los salientes y sombreados. Se manejan con gran energía y eficacia gráfica los trazos negros que refuerzan los perfiles, que quedan así unidos a la masa de los miembros dibujados. También estos rasgos que concretan remos, siluetas y sombras hendidas, se trazan en un rayado seco y quebrado, engruesado allí donde lo exija no sólo el claroscuro, sino la calidad de la materia, como en las pezuñas. Los colores, aunque en masas compactas, a veces se adelgazan y desvaen, interfiriéndose para formar los matices del relieve.

Otro habilísimo artificio perspectivo consiste en desvanecer el color en los bordes de los fuertes salientes, como en las patas y cabeza, formando como un cerco de vacío sobre el que resaltan con dureza los músculos violentos. Otras veces, esta misma ausencia de color interrumpe la línea de la silueta, provocando así una más masiva e impetuosa impresión del animal en el frontal salto huidero. Y con un artificio pictórico pos-cezanesco, en algunas figuras el color rebasa el perfil, dando así a la figura una más compacta y rotunda área. También es frecuente en esta etapa la composición de figuras con solo líneas vivas, exentas y sensibles. Es indecible la gracia y la sabiduría de estos trazos, que con sólo un perfil definen un animal con toda su corporeidad y su peculiar instinto. Rasgos alados, de buida ligereza, trazados con pulso firme y leve.

La historia de la cueva es de sobra conocida. Descubierta por un



cazador en 1869, se hallaba cerrada desde la época cuaternaria. Marcelino Santuola hizo en 1875 las primeras excavaciones en esta cueva, y fue en 1879 cuando descubrió las pinturas. La expectación fue grande, y esta cueva la visitó, entre otras personalidades. Alfonso XII.

En 1880 Santuola resumió sus impresiones en un libro titulado «Breves apuntes sobre algunos objetos históricos de la provincia de Santander». En el Congreso Internacional de Antropología y Prehistoria celebrado en Lisboa, se rechazó la propuesta de Vilanova de visitar esta cueva. Cartailhac, en 1881, dice que después de haber visto los dibujos está convencido de que es una mixtificación. A consecuencia de una comunicación enviada por Santuola a una revista francesa de prehistoria, fue destacado un ingeniero para que la visitara, y el tal individuo afirmó que estas pinturas estaban hechas entre 1875 y 1879. Cuando se comenzaron a descubrir pinturas en Francia comenzó la sospecha sobre el valor prehistórico de las pinturas. Y noblemente Cartailhac, en 1902, después de visitar la cueva publicó un artículo titulado «Mea culpa d'un sceptique». Después, el reconocimiento de su grandeza ha sido universal, colocando a sus pinturas a la cabeza de todas las prehistóricas. Hoy podemos decir que hay pinturas que corresponden a los niveles solutrenses, pero la gran masa de sus representaciones pertenece a la época altamirense.

Una de las primeras figuras es la de la cierva quieta, pero pudiendo advertirse su piel estremecida y con brama de alerta. Estira el hocico, y a pesar de lo voluminoso de su cuerpo produce la impresión de una delicada criatura sostenida por sus delgados y rectos remos. Con toda acuidad se representa la psicología de este animal en íntima tensión entre una actitud estática y una inquietud viva que estira el cuello con dramático husmeo. También puede corresponder a una etapa primera, una figura de caballo. Y esa cabeza de toro en trazos negros que se presenta solitaria y alucinante en el centro de la caverna. Se han captado los rasgos esenciales, sueltos, sin estar unidos a un volumen, y quizá por esto mismo de una expresividad más descarnada. Ya en la etapa más avanzada, la mayor parte de las figuras son bisontes. Ningún animal ha rendido en ningún arte tantas posibilidades de expresión gráfica como el bisonte en esta cueva. Se le representa parado, obtuso, monumental, con su gran corpachón como un semidiós hierático, con imponencia de personaje mítico. En esta solemne apostura hay varios ejemplares. Hay otro corriendo, y el artista ha reproducido el movimiento torpe y en tromba impetuosa, con todo el cuerpo pesado y rígido cayendo sobre las patas en

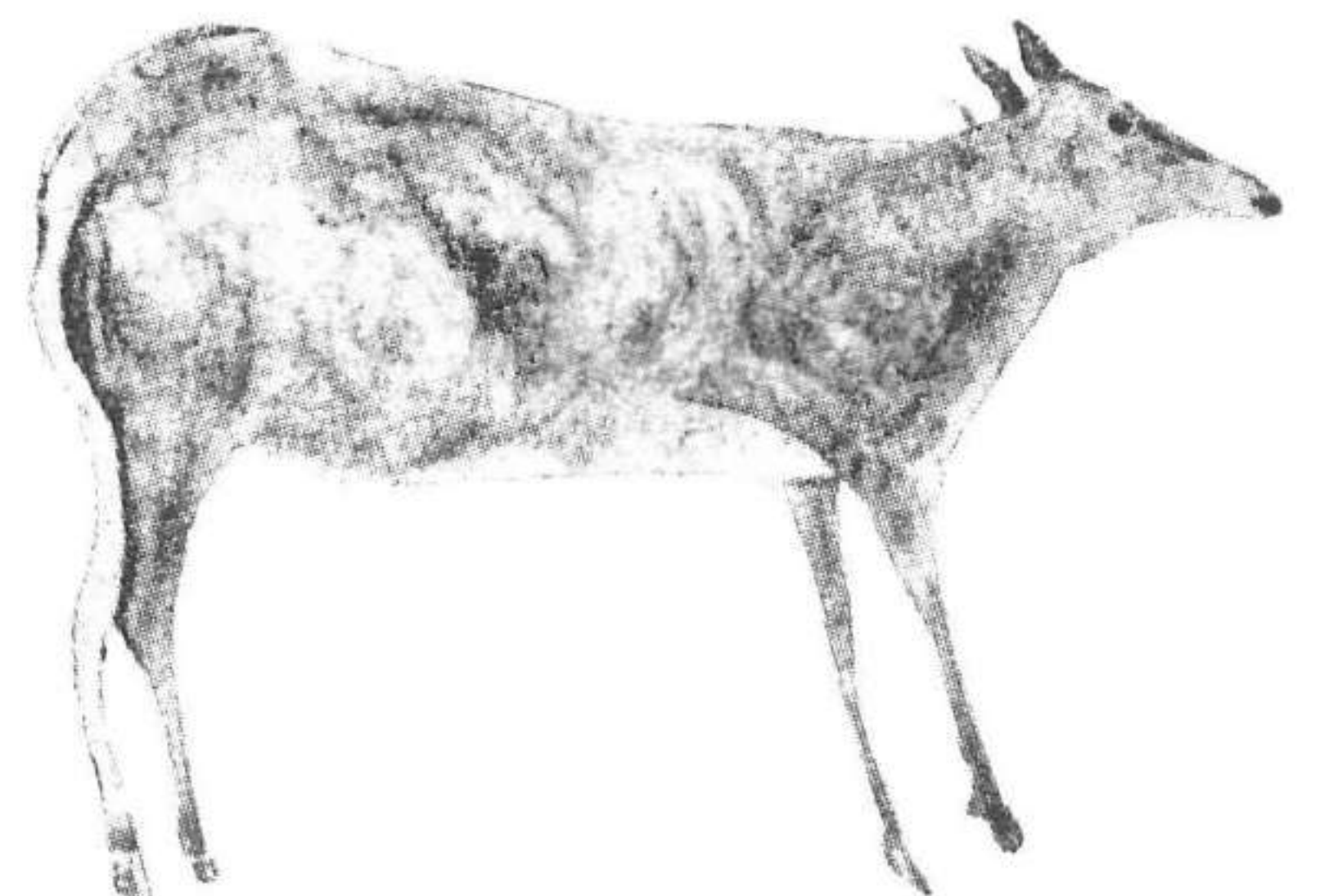
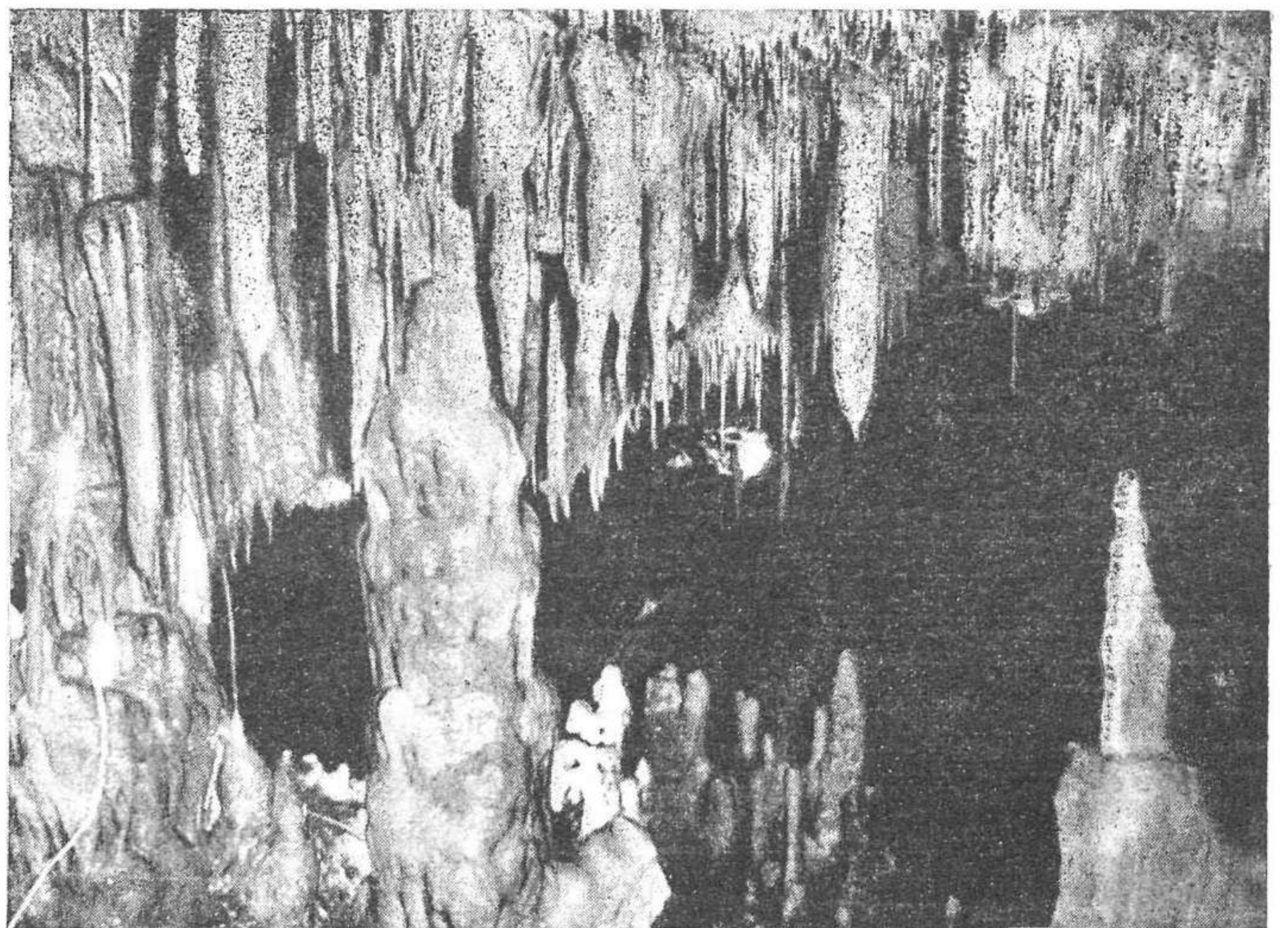
saltos progresivos. En esta actitud el pintor ha colocado una vez en la parte delantera y otra en la trasera, tres patas para acentuar el movimiento.

Y quedan, por último, como las obras más perfectas de toda la pintura cuaternaria, las representaciones del bisonte saltando. Es imposible describir la fiera energía que levanta este cuerpo, encoge sus patas y lo lanza en incontenible bote al espacio. Nunca se ha conseguido una actitud más dinámica, una más exacta impresión de flotar en impetuosa huida. La misma grandeza de este cuerpo, hecho una bola de pánico, acentúa la tensión de altura, conseguida por una potente contracción muscular. Esta masa que huye, produce la ineluctable impresión de una fuerza de la naturaleza de elemental ímpetu. Y para acentuar el vigor animal de la escapada, el artista le ha hecho volver la cabeza en asustada visión escorzada. Este animal perseguido llega a encarnar aquí el vencimiento de la naturaleza por el hombre. Algo de humano tiene esta cabeza empavorecida que el pintor, con refinado artificio, ha colocado vuelta, para adaptar así la silueta del cuerpo con toda exactitud al perfil pétreo del saledizo. Otras veces, con el morro entre las patas, el bisonte salta, obcecado y ciego, en cerrada masa bestial. Y la diferencia no es sólo de actitud. La hay también de reacción diferente, con matices, digamos individuales, con todas las fases de la huida acobar-

dada. Y hasta de edad. Hay algún bisonte joven, con la piel tersa y enternecida. Y otro áspero y pelambroso, con vejez de dioses quietos. Se distingue también el sexo, con humana interpretación. Como ese bisonte hembra, delicado y patético, mugiendo con algo de queja maternal, en una lúgubre llamada a los cachorros, con la aguda cabeza levantada en la soledad desesperada de su brama.

Otro animal también representado con la bronca energía peculiar en este arte es el jabalí. Sobresalen dos ejemplares corriendo, fusiformes, con el morro blando y arrugado y, sin embargo, con agudeza de proas, sintiendo que su violencia hendirá el bosque protector. El salto del jabalí es terrero y ciego, con ardor de huracán en huida frenética. El cuerpo de este animal, duro y redondo, se adapta a esta violencia, que se adivina atravesará todos los obstáculos. Tiene esta cabeza expresividad obtusa, poniendo en la escapada toda su vitalidad.

Carácter escultórico tienen las formas de esta caverna. Las protuberancias de la roca inscriben en su abultamiento el modelado del animal. Para ello se liman y adaptan a los relieves vivos, que quedan además enardecidos por la aplicación del color. Y aún se acentúa el verismo al grabar algunos detalles de estas figuras en la cabeza y extremidades con delicadísimas líneas incisas en perfiles y detalles interiores.



LOS DERECHOS DE AUTOR, ¿SON UN PATRIMONIO PERSONAL?

Por GUILLERMO DIAZ-PLAJA
de la Real Academia Española

I

CUANDO el dirigente cubano Fidel Castro lanzó, va para dos años, su famoso discurso estableciendo el derecho a editar en su país cuantos libros fueran necesarios para su desarrollo cultural, sin necesidad de anuencia de sus derechohabientes, se produjo un notorio sobresalto, teñido de estupor, entre las gentes de letras. Sin embargo, poco tiempo después, en julio de 1967, una Comisión Internacional, reunida al efecto, revisaba los textos convenidos en Bruselas en 1948 y en Ginebra en 1952 —como ratificación de la vetusta Convención de Berna— y establecía una nueva normativa, reconociendo, aunque matizadamente, los principios del discurso de Castro, en orden a la formulación del derecho de los países subdesarrollados a apropiarse del patrimonio cultural (traducido a libros) cuando no les sea fácilmente asequible por otra vía. Se trata, en uno y otro caso, de una auténtica revolución que dibuja un giro de ciento ochenta grados en el tradicional tratamiento de los derechos de autor, regidos en todo el mundo occidental por unas inmemoriales normas de derecho privado, según las cuales el derechohabiente radical del libro —es decir, el autor— cedía contractualmente la publicación de su obra a un editor. Una serie de acuerdos internacionales hacían progresivamente eficaz esta relación jurídica, de manera que los derechos conjuntos del autor y del editor quedasen salvaguardados de la posibilidad de lo que se denominaban ediciones piratas. La llamada Convención de Berna y sus sucesivos textos revisados y ratificados eran el instrumento jurídico de esta aceptada norma.

II

La nueva situación, la que surge del Protocolo de Estocolmo, constituye —ya hemos dicho que con ciertos matices— un principio

nuevo que es —no hace falta insistir— totalmente revolucionario. Según este principio, el derecho de autor no es, como se venía aceptando, una propiedad patrimonial que el escritor cedía exclusivamente a un editor (que se sentía protegido en su exclusividad), sino un bien general de cultura, al que debe permitirse llegar, de modo especial, a aquellos países cuya mala fortuna histórica les ha situado en el nivel llamado «subdesarrollo».

Las alegaciones que se han hecho contra esta novedad revolucionaria puede suponerlas el lector. Trescientos años de tradición editorial se han asentado sobre la inconvencional base de que el autor y el editor manejan un concepto patrimonial, para cuyo beneficio llegan a un acuerdo. ¿Qué va a suceder ahora?

III

Como era de suponer, es obvio que el status económico mundial del libro —los editores— ha protestado desde el primer momento de esta nueva situación. Acaba de hacerlo (15 de junio de 1968) de modo más solemne, en las conclusiones del XVIII Congreso de la Unión Internacional de Editores, celebrado en Amsterdam. He aquí la «Declaración» de principio:

«Aun tomando en consideración las gestiones que sean necesarias para asistir a los países en vías de desarrollo, a través de acuerdos sobre derechos de autor ayudándoles a crear sus propias industrias editoriales, los miembros del Congreso no consideran el Protocolo (de Estocolmo) tal como ha sido redactado, como la vía exacta para resolver los problemas. Los acuerdos deberían haber sido redactados de manera que no perjudicasen los derechos de autor. La protección del derecho de autor es indispensable para el desenvolvimiento cultural en todos los países y por ello no debe ser violado.»

Esta «Declaración» va unida a una «Resolución» por la cual se insiste en esta doctrina, aunque

«comprendiendo las inmensas necesidades de los países en vías de desarrollo en el terreno de la educación»

y declarándose

«deseosos de contribuir al desenvolvimiento rápido de todas las naciones que necesitan de la ayuda de los países más desarrollados».

Tanto la «Declaración» como la «Resolución» trasuntan un estado de espíritu vacilante entre la arrogante declaración de un derecho hasta ahora incontrovertido y una cierta conciencia de que este derecho viene condicionado, en un plano moral, por la sed de saber y el derecho a la cultura de los pueblos menos desarrollados. Se diría que flota en el aire un cierto «complejo de culpabilidad», en la medida que los pueblos de situación privilegiada no han conseguido hacer partícipes de su bienestar cultural a los pueblos de historia menos feliz. Los conceptos jurídicos vienen interferidos por las consideraciones morales. Todo ello, por supuesto, se planteó en Estocolmo con tanta fuerza, que las Delegaciones nacionales allí reunidas, exceptuando la inglesa y la de algunos países de la Commonwealth, aceptaron firmar el documento de conformidad, que —de mejor o peor gana— deberían ratificar los gobiernos respectivos, aun cuando la resistencia a hacerlo se perfila cada vez con más fuerza.

IV

El fenómeno es, pues, trascendente a la consideración meramente jurídica y económica de la cuestión y enlaza perfectamente con el estado de espíritu, que —latente o manifiesto— enfrenta las concepciones vigentes en el mundo de hoy con las que se dibujan en el horizonte de mañana. El hecho evidente es, pues, el de que la relación contractual autor-editor se proyecta más allá del plano individual del contrato privado, para trascender a un cierto plano co-

lectivo. Esta realidad, todavía amorfa, pero certísima, ha de configurar con enorme fuerza el mundo del libro en el porvenir.

De hecho aparece como revisable la sustancia misma del sentido patrimonial de la creación literaria, tanto del lado del autor como del lado del editor. Para advertir la creciente debilidad del actual estado jurídico veamos algún ejemplo. Comenzando por la primera vertiente: la del autor.

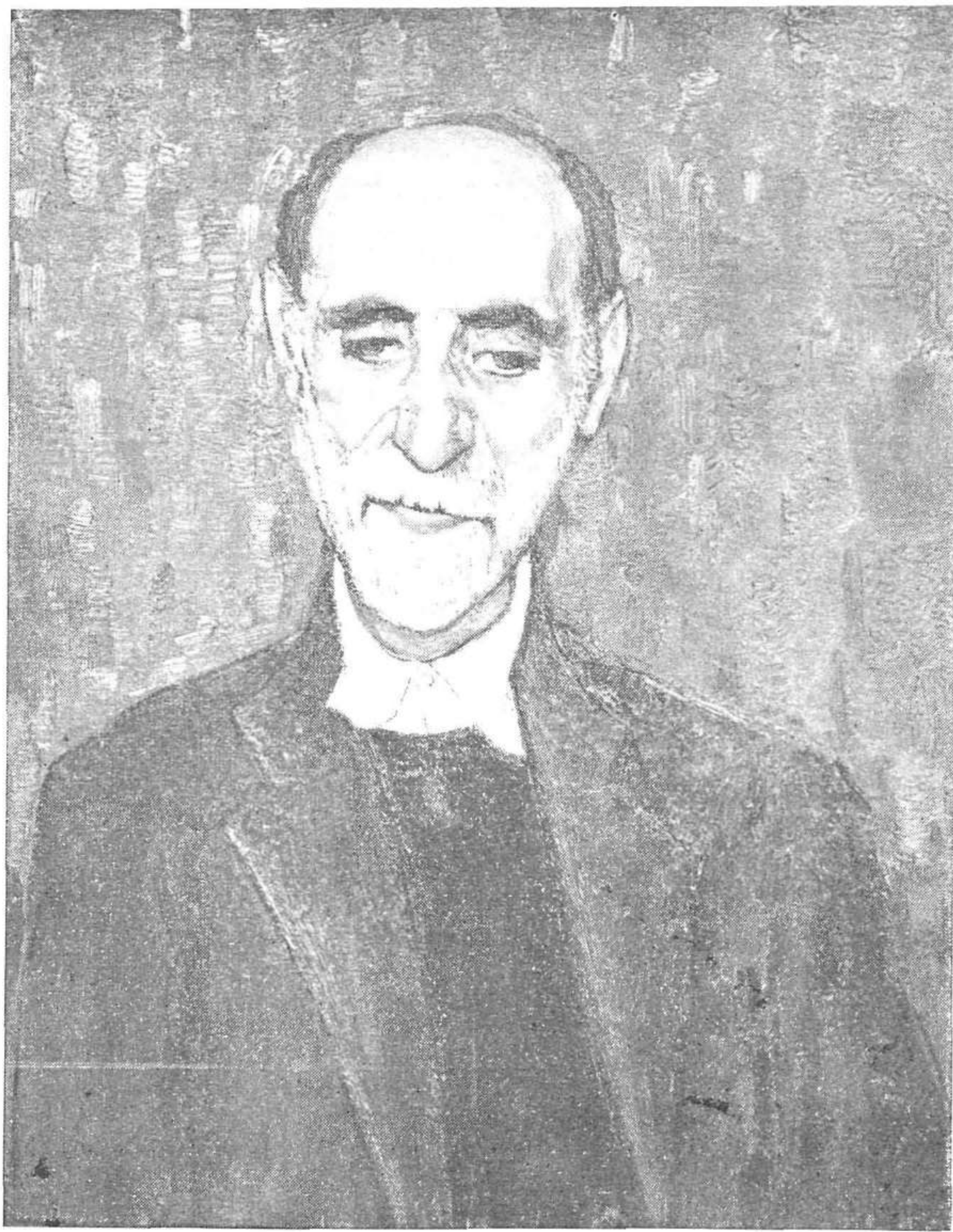
V

Será muy difícil controvertir, en principio, la absoluta disponibilidad del autor con respecto a su obra. El autor, su creador, tiene sobre ella derecho de vida y muerte, puede publicarla y reproducirla; puede también asesinarla. Me explicaré mejor con algunos ejemplos. La prolífica obra del poeta español Juan Ramón Jiménez se extiende a lo largo de cuarenta años y es un interesante ejemplo de evolución perfeccionista. En un momento dado, el famoso poeta decidió repudiar una gran parte de su producción lírica: la que va desde 1897 a 1915. Negó permiso para su reedición, y es fama que destruía cuantos ejemplares de este periodo se ponían a su alcance. Un estudio de su obra poética traía aparejada —tal fue mi caso como crítico— la necesidad de conocer estos libros, coléricamente rechazados por su autor, pero absolutamente necesarios para su estudio, ya que sólo partiendo de la primera etapa de la producción del poeta podía trazar rigurosamente la curva de su evolución. Análogamente —pero por otros motivos—, la famosa Antología de Poesía Contemporánea, de Gerardo Diego (1933), apareció sin ningún poema de Juan Ramón Jiménez, porque, en otra de sus genialidades, el poeta negó su autorización. En un caso y otro la visión crítica, orientada a un momento de la evolución de la poesía española contemporánea, quedaba obstaculizada por la decisión personal de un escritor.

Bien se advierte, a la luz de estos ejemplos, que la condición de «propietario» de su obra, que se reconoce legalmente al autor, es más compleja que la de una propiedad mueble o inmueble, porque está fuera de duda que el «objeto», la obra literaria una vez «publicada»; es decir, «hecha pública», pasa a formar parte no solamente del patrimonio personal del autor, sino que se integra a un «condominio» con el lector, en una suerte de patrimonio colectivo. La publicación de una obra, una vez realizada, trasciende, en efecto, del plano de la propiedad particular para integrarse en un estadio de consciencia colectiva.

VI

Voy a poner otro ejemplo. Hace unos años, el Ministerio de Educación Nacional de España decretó, para el último curso de Bachillerato —el llamado curso Pre-universitario—, una serie de lecturas comentadas por autores contemporáneos, especialmente de la llamada Generación del Noventa y Ocho y Movimiento Modernista. Se trataba, pues, de unos escritores próximos a nosotros, cuyos derechos estaban en sus manos o en las de legítimos herederos. Un editor vivaz, al conocer la decisión ministerial, se apresuró a contratar en exclusiva los mencionados textos, por manera que cuando los demás autores quisimos insertar estos fragmentos en nuestros libros de enseñanza nos encontramos con que «legalmente» no podíamos utilizarlos; es decir, la voluntad del Ministerio, que estimaba que «todos» los estudiantes españoles del último curso de Bachillerato debían conocer estas importantes



Juan Ramón Jiménez, por Juan Guillermo



Ortega y Gasset, por Ignacio Zuloaga (fragmento)

muestras de nuestro patrimonio cultural quedaba contrapesada por una realidad jurídica, según la cual los derechohabientes de dichos textos—en uso de un derecho indiscutible—los habían cedido a un solo y determinado editor. La situación fue tan escandalosa que, a partir de una gestión del Instituto Nacional del Libro Español, se resolvió el derecho moral (previa compensación económica) para que todos los editores pudieran publicar los mencionados textos. Por esta razón, el INLE viene manteniendo la doctrina del derecho del antólogo a incluir, en un panorama literario, unas páginas significativas de un autor, cuyos derechohabientes—a veces herederos de segundo o tercer grado—no pueden obstaculizar su in-

clusión, aunque sí percibir los derechos que les corresponda en proporción al número de páginas reproducidas. Si en el caso de Juan Ramón Jiménez poníamos en tela de juicio su derecho como autor a vetar unas páginas suyas, tanto más podemos hacerlo cuando se trate de herederos, cuya falta de visión pueda perjudicar a la obra de que se trate. La obra del escritor, ciertamente le pertenece y ciertamente puede legarla a quien le plazca. Pero todos los componentes pasivos de la cultura nacional—es decir, los lectores—tienen, por el hecho de serlo, derecho a que no se les mutile su panorama cultural. Si se acepta, con frase expresiva, que los clásicos pertenecen al «dominio público», habrá que ir abriendo paso

a la idea de que los grandes escritores de la España actual nos pertenecen un poco a todos, sin que ello implique el olvido del derecho elemental de ofrecer las compensaciones económicas a los derechohabientes en cada caso.

VII

En una antología del pensamiento español contemporáneo, pongamos otro ejemplo, son absolutamente necesarias unas páginas de Ortega y Gasset. Si—aceptemos el supuesto absurdo—sus herederos se negaran (y pueden hacerlo legalmente) a que figurasen estas páginas ¿no asistiría al antólogo el derecho moral, por obra de una exigencia cultural, de reproducirlas? Continuemos en el plano del absurdo: si los herederos de Ortega y Gasset decidieran un día—y «podrían» hacerlo—no continuar editando sus obras, ni autorizar nuevas ediciones de las mismas, llevando al caso límite el concepto de que los derechos de autor constituyen una parte legítima de su patrimonio personal ¿cuál habría de ser la reacción de la colectividad, mutilada de una parcela tan importante de su acervo cultural? Y, consiguientemente, ¿qué remedio jurídico cabría para enmendar esta grave contrariedad surgida en lo que constituye el «bien común» no sólo de los españoles sino de la cultura occidental?

VIII

Todo lo que antecede tiene una conexión cierta (aunque parezca lejana) con la cuestión de los derechos de autor suscitada por el Protocolo de Estocolmo de julio de 1967. Cuando la Unión Internacional de Editores protesta (como lo hace ahora) contra la doctrina allí sostenida, es más que evidente que defiende tanto los «derechos de autor» como sus propios (y legítimos) «derechos de editor». Pero no cabe duda que la cuestión puesta sobre el tapete suscita, como estamos viendo, temas de amplia y compleja meditación.

Queramos o no queramos—nos guste o no—estamos asistiendo a un cuadro general de impaciencia colérica que mueve a las vastas multitudes dentro de la Humanidad actual. Hemos hablado de «países subdesarrollados» que exigen una compensación a su retraso histórico, del que, con mayor o menor violencia, hacen responsables a los pueblos que han tenido entre sus manos el timón de los destinos universales. Paralelamente vemos todos los días cómo las generaciones «subdesarrolladas»—es decir, los jóvenes—con no menor violencia exigen un puesto al sol, protestando contra lo que se llama el «establishment» o la actual ordenación estructural de nuestra sociedad.

El «status» vigente, apoyado en las tradicionales relaciones contractuales autor-editor toma otros rumbos. No sabemos cuáles; ni siquiera podemos profetizar si aparecerán notorias injusticias. Lo más probable es que lesionen gravemente muchos intereses. Pero no se olvide nunca que en el fondo de todas las revoluciones late un ademán justiciero; y de muy poco servirán las maniobras dilatorias. Las cosas son así. Irremisiblemente.

IX

Hemos empezado por enfocar la cuestión desde el punto de vista del autor, pieza originaria y fundamental de la creación literaria. Y hemos llegado a conclusiones muy poco firmes en lo que respecta al viejo concepto patrimonial según el cual el derecho del autor es una «cosa» transmisible con iguales títulos que un objeto mueble o inmueble. La vetusta legislación española de la Propiedad

Intelectual (1879) prolonga, además, esta condición patrimonial, después de la muerte del autor, hasta un exagerado plazo de ochenta años, fecha en la que la obra entra, definitivamente, en la condición de «dominio público». El hecho bien notorio de que otras legislaciones acorten sensiblemente este término legal es un primer indicio de la fragilidad del concepto mismo, cuya entrada en crisis—por otra parte—vamos analizando a lo largo de estas páginas.

Por lo demás, en la misma venerable Ley de Propiedad Intelectual, ¿no existen indicios de que el derecho de autor es algo más que un patrimonio individual? No solamente el hecho de no haber inscrito una obra en el Registro se sanciona con la posibilidad de editarla por otra persona (artículo 38) sino que, incluso cuando fuesen inscritas,

«las obras no publicadas de nuevo por su propietario durante veinte años pasarán al dominio público, y el Estado, las corporaciones científicas o los particulares podrán reproducirlas sin alterarlas; pero no podrá nadie oponerse a que otro también las reproduzca» (artículo 40).

La actual idea de un «bien común», ¿no flota en el aire del viejo texto? La comprobación nos ofrece el subsiguiente artículo 41, cuando declara que esta entrada en el dominio público no se producirá, aun cuando pasen veinte años desde su edición,

«porque su dueño acredite suficientemente que en dicho periodo ha tenido ejemplares a la venta pública».

Es decir, que lo que configura el derecho es la proyección pública de la obra, estableciendo subsidiariamente lo que podríamos denominar el derecho del lector a gozar de ella.

X

Cuando ochenta y ocho años más tarde, la importante Asamblea de Estocolmo (1967) establece en su «protocolo» concerniente a los países en vías de desarrollo, el derecho a reproducir una obra en el caso de que el editor de la misma no pueda demostrar la existencia de ejemplares disponibles en el país de que se trate, lleva a sus últimas consecuencias un principio jurídico-moral que aparece insinuado—aunque raramente cumplido—en la vieja Ley de 1879, confirmando la idea general de que la Propiedad Intelectual es una propiedad «sui generis», condicionada por el interés colectivo. El Protocolo de Estocolmo no es, por otra parte, una franquicia para la piratería editorial: exige antes de estimar legal una reedición en un país «subdesarrollado» ciertas condiciones: tres años después de la publicación, gestión infructuosa de adquisición de derechos y prueba fehaciente—como hemos indicado—de no hallar ejemplares disponibles para las necesidades culturales del país en cuestión. A pesar de estas cautelas, se trata de un hecho de enormes consecuencias y cuya gravedad no hemos de minusvalorar en orden a la industria editorial, tanto más cuanto que abre la puerta a negocios disfrazados de filantropía cuya cobertura legal puede facilitar, evidentemente, el texto aprobado en Estocolmo.

En último término—y a esto queremos llegar—no hay hechos estrictamente casuales, sino que, especialmente cuando adquieren esta trascendencia, aparecen insertados en una problemática general, en ese estado de revolución latente que todos percibimos y que, como mínimo podemos denominar «participación» o—con más claridad—socialización, de incalculables consecuencias materiales y espirituales, y que es uno de los signos definitivos de nuestro tiempo.



■ «San Juan de la Cruz es el poeta que nunca pasa»

■ «Nuestra generación no desestimó a Machado»

■ «La poesía social está acabada»

ENCUENTRO (HORIZONTAL) CON VICENTE ALEIXANDRE

Por LORD



PARQUE Metropolitano de Madrid. Calle de Wellingtonia, número 3. Una meca de la poesía contemporánea de lengua española. Son las cuatro y media de la tarde y la primavera arde por primera vez, en verde y oro, por los altos árboles del parque, de los pequeños jardines particulares. Una criada joven, sin uniforme, nos abre la puerta del hotelito donde vive y reposa Vicente Aleixandre, ese mito, ese maestro, ese gran solitario acompañado de la lirica de los últimos treinta años. En el vestíbulo, que tiene cornucopias, consolas y mesitas de los años veinte, de los años en que al joven poeta le quitaban un riñón y empezaban a publicarle versos, el gran retrato que le hiciera Ulbricht, monumental y americanizante, se despega del conjunto. Pasamos al salón donde el escritor y académico nos espera mientras hace su diario reposo.

—Como es andaluz, estará durmiendo la siesta—me había dicho Basabe, el fotógrafo, cuando íbamos dentro del taxi.

No. No está durmiendo la siesta. O quizá vive en una perpetua siesta de fauno lirico. Lo encontramos tendido y envuelto en una ligera manta. Nuestro encuentro con el autor de *Los encuentros* va a ser un encuentro horizontal. «Ustedes me perdonarán; si quieren

me pongo de pie para las fotos.» No. No queremos. Sería falsear las cosas. «Podíamos haber venido más tarde.» «Nada de eso—replica—; yo estoy echado mucho rato. Hasta las siete.» La cabeza dibujada de siempre, donde seguimos imaginando, sin saber por qué, un algo rubio y ausente. Los ojos azules, sonrientes, brillantes. La nariz judía y el bigote casi inexistente, reducido a una mera alusión a sí mismo. Las manos se agudizan, se afilan, se esbeltizan cuando acciona. En reposo tienen más pesantez, menos dibujo. Está muy puesto de cuello y corbata. Era muy de su generación eso de no quitarse la corbata, de no desabrocharse la camisa ni para dormir. A su costado hay un semanario a medio leer.

—Le agradezco mucho su libro—me dice—. Tiene usted mucha razón en eso de que la literatura española no ha dado poetas malditos. Sólo ha dado poetas bohemios, como el pobre Carrère.

Y ríe con esa risa suya que espumea de simpatía.

—Sí. Yo también vi a Lorca como un hombre secretamente angustiado, despavorido. Aunque también era verdad su gran alegría, su enorme vitalidad.

Sobre una mesita hay una bandeja de grandes almacenes con una botella de coñac y dos copas vacías. Ninguno de los dos vamos a beber. Y Basabe, cumplido su oficio, se ha ido sin probarlo.

En una pared hay un pequeño retrato de Góngora, que le queda a Aleixandre como cabecera.

—Dígame, Vicente, a esta altura de las circunstancias, ¿sigue usted creyendo en la generación del 27 como tal?

—Ya lo creo que sí. Tengo un primer fundamento para creer en ella. Y es el meramente humano. La amistad, la unidad que ha existido siempre entre nosotros, por encima o por debajo de disparidades literarias o ideológicas, es la mejor evidencia de ese aglutinante generacional. Sólo los muertos faltan en nuestro grupo. ¿En qué otra generación se ha dado una amistad tan perdurable entre tantos hombres? Por otra parte, está la afinidad literaria. Siempre nos ha identificado un común afán de exigencia máxima en la expresión, en la palabra. Ayer como hoy y como siempre. Por eso pudo calificárenos de «poetas puros», aunque ninguno de nosotros nos sintiéramos tal cosa. Y por eso elegimos a Góngora como símbolo de nuestro quehacer. Bien entendido que Góngora no es el poeta máximo. Pero era el que mejor representaba por los años veinte nuestro deseo de acendramiento expresivo. El poeta que nunca pasa es otra cosa. Es, por ejemplo, San Juan de la Cruz.

—¿Qué cree usted que puede entenderse por poesía pura?

—La absoluta supresión de la anécdota, del soporte temporal. Así, Antonio Machado podía decir «río Duero». Pero nosotros sólo podíamos decir «río». Importaba la relación poética y sensible del poeta con el río, pero quedaba excluida la referencia geográfica.

—Ha citado usted a Machado. Ante el enorme crecimiento de Antonio Machado en estos años, ¿no se sienten ustedes, los poetas de la generación del 27, los juanramonianos, un poco culpables de haber ignorado a don Antonio?

—Nuestra generación no desestimó a Machado. Lo que ocurre, en principio, es que a él no le interesaba nuestra poesía, como bien claro lo dijo. De otro lado, Juan Ramón era un maestro más cercano físicamente y también en cuanto al afán depurador que a nosotros nos movía. Machado hacía una vida aparte y solitaria. Andaba por los últimos cafés de Madrid con su hermano Manuel. Pero nosotros no le ignorábamos. No somos culpables de ignorancia, sino, quizá, de olvido. Luego volvimos a él. Por lo que se refiere a mí, puedo decir que, después de Rubén, que fue mi primer deslumbramiento poético, la gran revelación la constituyó Machado. Y él es el único poeta de quien me sé poemas enteros. Tenga usted en cuenta que nosotros ya no éramos poetas de torre de marfil, como después se ha dicho. Lo de la torre de marfil se acaba con el Modernismo. Ni siquiera la «inmensa minoría» de Juan Ramón nos interesaba ya. Cuando a mí me dieron el Premio Nacional de Literatura por *La destrucción o el amor*, le dije a un periodista que mi aspira-

ción era escribir para todo el mundo, para que me entendiese mi portera, incluso.

(Pienso que en el chalet de Vicente Aleixandre no hay portera, y no sé si esto invalida o no la afirmación del maestro.)

—Yo diría que ustedes, que han pesado en la literatura contemporánea tanto como la generación del 98, casi carecen, en cambio, de peso en la historia, de densidad ideológica, política incluso, a diferencia de los escritores de aquella generación anterior.

—A eso puedo contestarle con lo que ya se ha dicho otras veces. Para nosotros, el poeta es un hombre como los demás que, por añadidura, hace poesía. Los hombres de mi generación nos exigíamos la máxima pureza en los versos, pero luego participábamos de la vida impura. Y muy intensamente. Nada humano nos era ajeno. Llegada la guerra española, todos tomamos posiciones políticas muy concretas. No había ni hay tal indiferencia por la vida.

Aleixandre habla en tono de confianza, con voz escapadiza para mí oído un poco duro. Se me escapan sus mejores respuestas. Pero mi silencio de aprendiz de sordo le incita a seguir hablando—ya dijo Kierkegaard que nadie puede resistir a la gran interrogación del silencio—, de modo que cultivo esto para seguir magnetofonizándole mentalmente.

—¿Hubo una generación del 27 de prosistas?

—Sí. Benjamín Jarnés y Francisco Ayala pueden ser algunos de ellos. Pero en la generación predominó de modo abrumador la poesía.

—Lo de la «deshumanización del arte», de Ortega, ¿iba también por ustedes?

—Quizá. Pero a nosotros, con todo nuestro respeto por Ortega, nos indignaba eso. No nos sentíamos nada deshumanos. Una poesía deshumanizada no sería poesía.

—¿No cree usted que algunos de los poetas de la generación del 27 se están sobreviviendo a sí mismos?

—No. Me parece que no. Creo que todos han acertado más o menos con su evolución lógica. Guillén, superada la etapa de abstracción de *Cántico*, hace una poesía inserta en la historia. Gerardo Diego siempre fue multiforme, se ha renovado a sí mismo cada día. De pronto, nos sorprende con un poema a «El Cordobés». Está lleno de impulso. Y así todos los demás.

—¿Hasta dónde llegó, cronológicamente, la influencia del 27?

—Yo pienso que aún no ha terminado. Lo que ocurre es que los nombres se van turnando en el apogeo. Primero fue Lorca, que tanto influyó, y de modo tan lamentable, por cierto, especialmente con el *Romancero*. Últimamente se ha descubierto a Cernuda, que era un poeta de quien nadie se acordaba. Y tenemos ya todo un neocernudismo. Sí, cada uno va teniendo su momento, pero la presencia generacional subsiste.

—¿Cuál ha sido el gran momento de influencia de Vicente Aleixandre?

—Bueno, yo he sido un poeta con suerte. Las diversas facetas de mi obra se han alternado en la preferencia de las gentes, de los lectores, de los nuevos poetas. Primero se divulgó mucho mi etapa cósmica. Luego, esta poesía que hago ahora, más humanizada...

—¿Es Pedro Gimferrer el último discípulo de Vicente Aleixandre?

—No lo sé. Eso pueden verlo mejor los demás.

—¿Puede hablarse de una influencia inversa de los jóvenes en ustedes?

—Si se refiere usted a la rehumanización de la poesía, me parece que las fechas desmienten eso. *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, es anterior a toda la poesía existencial y conflictiva que ha venido después. Claro que la fluidez entre generaciones es continua y la influencia recíproca. Pero yo diría, más bien, que se trata de otro fenómeno más amplio. Y es la caída de las individualidades. La poesía, el poeta, ya no tiende tanto a hacerse un lenguaje personal, una individualidad, como a sumarse a la gran poesía común de hoy. Por eso, al licuarse los perfiles, todos nos parecemos mas unos a otros.

—Ante nombres como los de Gimferrer y Guillermo Carnero, entre otros, ¿puede pen-

sarse, sin embargo, que la poesía social o prosaica se está agotando?

—Sí. La poesía social está prácticamente acabada. Hay una vuelta de los jóvenes al cuidado de la forma y del lenguaje.

—¿Publicará usted algún libro en este año?

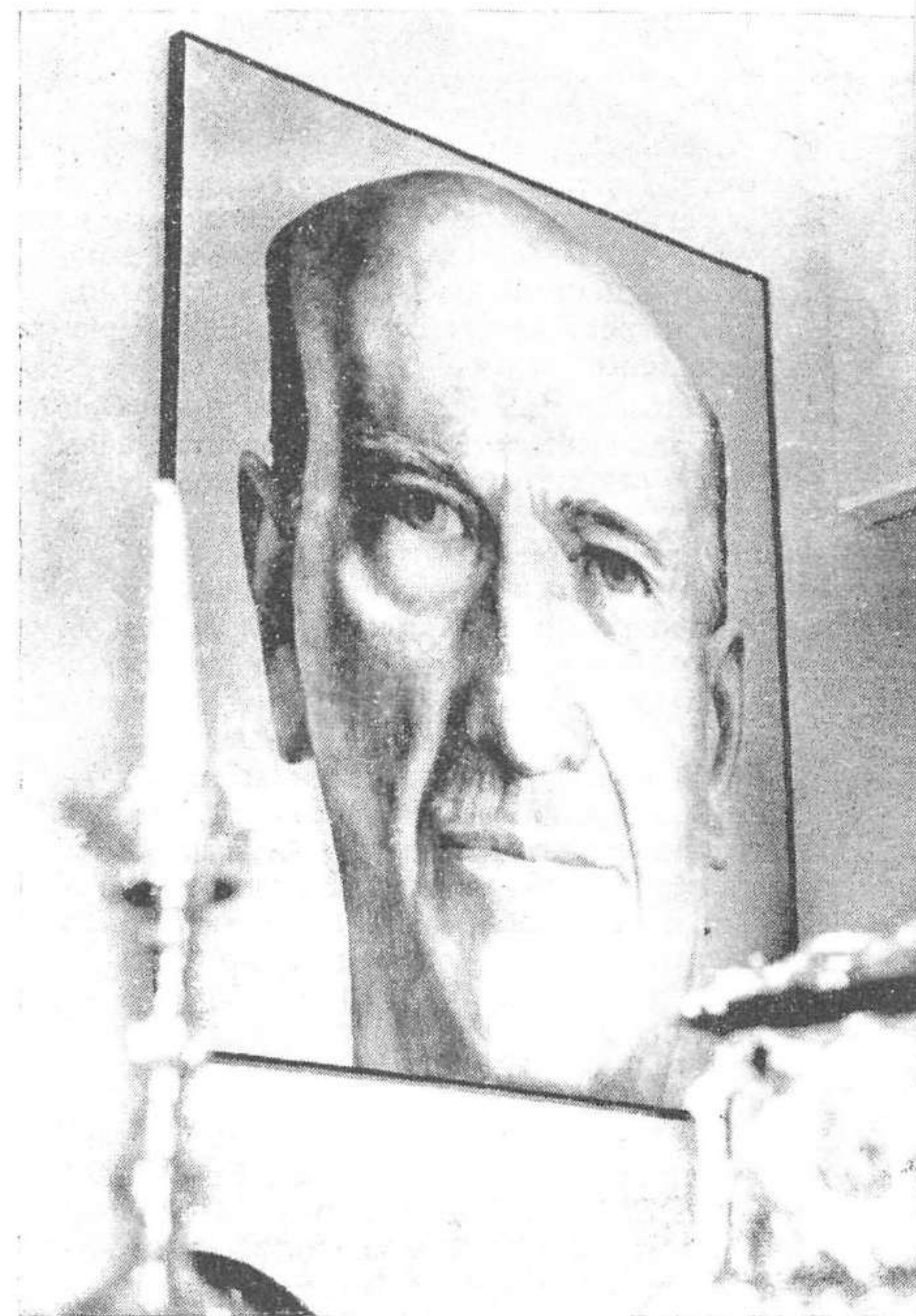
—Sí. Ya tengo terminados los *Poemas de la consumación*, que son una visión última de la vida, de lo vivido, una obtención del residuo vital de las cosas. Ese libro saldrá dentro de este año. Y para más adelante preparo *Diálogos del conocimiento*, una serie de poemas que un poco en broma llamo «monodialogos», y en los que, a través de los personajes que monologan, se va perfilando una visión del mundo. Porque la poesía, para mí, siempre ha sido una forma de conocimiento.

—¿No supone eso una posible despoetización de su lírica?

—No lo creo, porque lo que juega en estos poemas son vivencias, experiencias. Nunca conceptos. El autor de *La destrucción o el amor* no podría caer en eso.

El autor de *La destrucción o el amor*, muy repuesto de sus recientes males, sigue dialogando conmigo amistosamente, magistralmente, al margen de la entrevista.

(Reportaje gráfico, BASABE.)



Marta Portal

Por el P. FELIX GARCIA

EL de Marta Portal es un nombre que ha quedado ya inscrito y bien definido dentro del área de la novelística actual. Es un nombre que surgió de repente, sin previas anticipaciones publicitarias, y que, por su propia virtud, por su valor específico, se ha situado con seguridad y a cuerpo limpio en las avanzadas literarias, combatientes y combatidas, donde es difícil mantener en tensión la validez del nombre exacto y comprometido.

Es cierto que los que se pasan de avisados suelen ya desconfiar de la aparición repentina de algunos nombres que surgen, en el estadio de las letras, como llamadas o fogonazos explosivos, que, después de la explosión, quedaron súbitamente en nada, ni en sombra de sí mismos. Se podrían aducir no pocos ejemplos confirmatorios, pero es preferible silenciarlos piadosamente.

Marta Portal, en cambio, se nos reveló con una firmeza y una vocación inusitadas. Puede decirse que arrancó de cero y cobró altura y sesgo con un ímpetu personal y una resolución, que revelaba desde el primer momento no ya una promesa esperanzada, sino la figura constituida, el fruto logrado de una vocación manifiesta. Le bastó a Marta Portal una sola novela, *A tientas y a ciegas*, esa primera novela de la que, en general, se desconfía y se espera, cuando se trata de un escritor novel, para que se produjera la sorpresa, y, tras la sorpresa admirativa, la comprobación de que había aparecido una novelista de categoría, de contextura, aire y estilo muy personales. El premio «Planeta» es un gran resonador y una base de lanzamiento muy considerable, pero supone también un gran riesgo para los puestos en órbita por él, ya que la exigencia y la expectación del público, pasada la primera sorpresa, son más apremiantes, meticulosas y duras, y hay quien se sostiene y se supera, y hay quien se hunde y no resiste la prueba.

Marta Portal continúa en órbita, y en órbita bien definida. La crítica reconoció con unanimidad, a veces con algunos reparos, la presencia de una novelista configurada en *A tientas y a ciegas*, que abría un camino y entraba por él con decisión y holgura de movimientos nada frecuente, a pesar de que planteaba un problema arduo, de peligrosas sinuosidades, nada menos que la historia de un adulterio, el proceso de una caída, analizado con una gran penetración psicológica, hasta culminar en la recuperación de la protagonista por la reacción de un poderoso y femenino sentido de la maternidad, que recobra la conciencia y trata de redimirse y dar marcha atrás de sus compromisos con el pecado o con la pasión que ciega. La novela tiene indudable alcance y hondura. En el fondo, es el drama existente, en una forma o en otra, dentro de no pocos matrimonios, desvelado por Marta Portal con mano firme y analítica, con un estilo fluido y expresivo, que desde las primeras páginas capta la atención del lector y la retiene con vivo interés hasta su dramático desenlace.

Sara, la protagonista, no tiene nada de neurótica ni superficial. Es apasionada e



inteligente. Su ceguera pasional, si no voluntaria, está perfectamente por ella diagnosticada y sabida. Ella sabe lo que hace y hasta dónde puede llegar. De ahí su mayor responsabilidad y la desgracia de su equivocada actitud. Y de ahí también el valor de su resolución cuando le pide a Dios virtud para rectificar y emplear la vida, si sale de la crisis, a la plena dedicación de sus hijos posibles.

Antonio, el esposo de Sara, muy bien definido por la novelista, es el marido,

como tantos otros, que, dentro de la seguridad del matrimonio, ni se entera ni quiere enterarse, y vive desplazado espiritualmente de la mujer porque lo que le importa son los negocios, ganar dinero y vivir tangencialmente su vida de matrimonio. Es la vida, con sus complicaciones y desvíos, que se reflejan en la novela. Con motivo de *A tientas y a ciegas* se habló de influencias de Flaubert y de Pedro Salinas sobre la novelista; yo creo que un tanto gratuitamente, ya que lo que en la no-

vela hay de original y decisivo proviene del modo personal de haber sabido captar un episodio real o posible de la vida.

Después del éxito—sin duda, resonante—de *A tientas y a ciegas* le quedó abierto a Marta Portal un camino que había que continuar y que empezó desde la altura, y, por lo tanto, difícil. Y a la expectativa. Al que más tiene o promete, más se le va a exigir.

En su segunda obra, *El malmuerto*, Marta Portal mantiene la tensión y el pulso. No defrauda; confirma su vocación y su arte de novelar. Son dos novelas cortas, que contienen el germen de dos novelas más extensas. Dos noticias periodísticas le dan pie para articular las dos narraciones, plenas de interés y escritas con el mejor arte inventivo. De las dos novelas, *El malmuerto* y *La enmatada*, es esta segunda, a mi ver, la más conseguida, la más rica de léxico, la que se desenvuelve en un escenario en que la naturaleza está bella y vivamente descrita, incorporada, por decirlo así, a la misma acción de la novela, que sorprende y cautiva.

De más empeño es, sin duda, su tercera novela, *A ras de las sombras*, en la que se configuran en toda su plenitud la personalidad y el estilo de la novelista, y, sobre todo, su capacidad y su arte para internarse a través de vidas y almas, para analizar sus procesos íntimos, sorprender su funcionamiento psicológico y fijar las motivaciones de sus actos, de sus impulsos y de sus desviaciones. Marta Portal no se limita a la mera descripción, más o menos aguda y detallada, de sus personajes o del ambiente en que viven y se mueven, sino que les hace vivir y desenvolverse con holgura y seguridad. A cada momento se comprueba el pulso firme de la novelista, que cuenta, desde luego, y no sé cómo se han deslizado reticencias sobre este aspecto, con un lenguaje expresivo, sin artificio, vital y ceñido al ritmo acelerado de la narración y de los momentos diversos del entramado de la novela. Bastaría como comprobación de un estilo cuajado, enriquecido y bellamente logrado citar íntegra la carta, realmente magnífica, que Gretel, la mujer que pasó por la vida superficial de Albet Curtén, escribe a éste de vuelta de muchos caminos. Las reflexiones agudas y hondas, los conceptos entre dolidos e indiferentes sobre una vida frustrada que podría reconstruirse, pero que por la lógica de las torpezas humanas no volverá a ser, bastaría para acreditar la pluma y la tensión de la novelista, que maneja con habilidad y dominio el resorte de las pasiones humanas, de las aspiraciones y de las quiebras que nos ofrece la vida en unos mismos personajes.

En *A ras de las sombras*, una novela sobria y rica a la vez, de movimiento acelerado y seguro, en la que todo es acción, enmarcada en un escenario descrito con bellas y parcas pinceladas, se nos muestra Marta Portal más segura de sí misma que en las anteriores novelas. Es decir, ha logrado afirmarse y dado un paso decisivo hacia adelante. Una vocación novelística en pleno y exigente desarrollo y crecimiento.



André Gide



Eric María Remarque

Los ESCRITORES

Por A. M. CAMPOY

DE cuando en cuando reaparece el tema de los escritores y, consiguientemente, el de la vigencia o transformación de los géneros literarios. ¿Quiénes son, en definitiva, los verdaderos escritores, y quiénes los circunstanciales narradores de cosas temporalmente interesantes? Así puede plantearse la cuestión del escritor como artista, de proyección muy limitada y perdurable, y la del hombre que escribe libros mayoritarios cuyo éxito editorial, la mayoría de las veces, no tiene como razón el valor intrínseco de lo escrito, literariamente entendido, sino el de la oportunidad de su publicación. Por los años en que Blasco Ibáñez publicó «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», Azorín, Baroja, Unamuno, Machado y Valle-Inclán escribían obras más hondas y más intemporales, pero los grandes públicos tenían forzosamente que sentirse más atraídos por el terrible tema de la guerra europea.

El escritor de circunstancias aprovecha lo que la actualidad le depara; el otro escritor, el que a la postre perdura, se saca de sí mismo algo que inmediatamente no parece tener garra, pero que a la larga queda: la obra de arte, escrita por íntima necesidad y con una fruición nada rentable, destinada a una minoría y posi-

blemente ininteligible para las masas de lectores, pero como el mundo se orienta siempre a través de una minoría rectora, más preparada y con una sensibilidad más educada, al cabo de los años es la obra del artista la que se salva, y esa es su única gloria, pues la del éxito inmediato y multitudinario es siempre del escritor circunstancial que explota el gran suceso de la vida cotidiana, engañoso síntoma del pulso de una época, su anécdota callejera, diríamos, pero no su categoría esencial.

No es pequeña cosa atender a los gustos de las mayorías, echar a la gente libros de fácil lectura y sencillísima digestión. Luis de Val y Truman Capote lo han hecho con profunda visión de lo que las mayorías demandan, cada cual en su tiempo y a su manera, pero con parecidos recursos y, sobre todo, siendo fieles a la realidad, no importa que la una se manifestara folletinescamente y la otra se reproduzca con la literalidad del magnetofón. Estos escritores, quiero decir los que están en su línea, no tienen por qué crearse ni una estética, ni un pensamiento, ni una ética. Son transcritores de realidades, notarios de estados emocionales colectivos. El estilo no importa. Lo que importa es contar, atraer la atención, servirse del tema inme-



Peter Weiss

diatamente vivo y, claro está, explotarlo.

La gran historia de la literatura no se ha hecho casi nunca a base de «best-seller». La venta de un libro, buena o mala, tiene muy poco que ver con su valor, pues si esto no fuera así habría que admitir que los trescientos millones de ejemplares que ha vendido Agatha Christie significan más que las obras de Proust, Joyce, Kafka, Sartre, Virginia Wolf, Shólojov... El éxito multitudinario del «La, la, la» no quiere decir nada en relación con

«Atlántida». Ni creo que un hombre tan inteligente como Truman Capote pretenda usurpar el puesto de egregio escritor que en su país corresponde a Edgar Allan Poe. Son cosas distintas. Un relato tan sugestivo como «A sangre fría» lo puede hacer hasta un buen equipo de especialistas, pero la historia de la casa Usher únicamente la podría escribir un artista. A veces, eso sí, el gran artista puede proyectarse muy ampliamente en la sociedad, como es el caso de Balzac, el de Dickens y el de Dostoyewski.

Siempre existieron, paralelos al gran escritor, los escritores circunstanciales, y casi siempre brillaron éstos más que aquél, lo mismo que siempre es más famoso el artista del cine y de la televisión que el sabio púdicamente reducido a su minoría, pero sería fantástico creer que Burt Lancaster y Roger Moore significan más que Debaquey, un biólogo que, a pesar de haber sido el primero que insertó un corazón artificial en un enfermo, resulta prácticamente desconocido para el gran público. Algo de esto ocurre con el escritor verdadero y con los escritores circunstanciales. Estos últimos han compuesto siempre una nómina tan extensa como efímera. Si revisamos las publicaciones de hace cincuenta años nos encontraríamos con docenas de escritores que, en su momento, tuvieron grandes éxitos editoriales,

pero que pasaron sin dejar rastro. En España, por ejemplo, Zamacois era infinitamente más popular que Ramón Gómez de la Serna, y cuando dentro de unos días alguien publique en París el reportaje novelado de las noches revolucionarias de Saint-Michel, su obra será un «best-seller» que tendrá muy poco que ver con el «nouveau roman» que propugna Alain Robbe-Grillet.

Comprendo, claro está, la ambición del escritor circunstancial, pues él desearía tener, además del éxito multitudinario y del dinero que éste comporta, la gloria del escritor verdadero, pero esto no parece ni posible ni justo. Los pintores de moda que en 1899 rechazaban las obras de Picasso y de Nonell, se tirarían ahora de las barbas, si vivieran, al comprobar que una de aquellas gitanillas barcelonesas vale más y se estima infinitamente más también que sus laureados cuadros temporales. «Los cuatro jinetes del Apocalipsis» dieron más dinero que todo el que pudo ir reuniendo la generación del 98, pero esto, a fin de cuentas, no quiere decir nada. Mientras la mayoría tenga necesidad de digerir sucesos habrá escritores de éxito multitudinario, pero mientras el hombre siga siendo aficionado a esforzarse por comprender y, sobre todo, capaz de experimentar la fruición de la creación artística, habrá escritores minoritarios que triunfarán, calladamente, sobre el tiempo.

Después de la noche de San Juan, que es una de las «noches» del año barcelonés, como lo es también la Nochevieja, Barcelona se quita un poco la americana y se queda un mucho en mangas de camisa. Empiezan aquí—la magia sanjuanera se lleva por ahí muchos protocolos—los días de bochorno. Los estudiantes han terminado el curso y truecan el libro por el fusil en la cita campamental con la milicia universitaria; se clausuran cursos más o menos académicos y se echa el cierre en las doctas casas culturales de las conferencias; los editores trazan planes para su índice bibliográfico de otoño, y la ciudad entera piensa poco en otros menesteres que no sean las vacaciones, los descansos y las bebidas frías. Ha llegado el turismo y el país se lanza a representar su *show* anual en todos los pueblos de la costa que, en verano, por eso de las buenas divisas, debía de escribirse con mayúscula: Costa.

El cronista se desespera «psicológicamente» desde detrás de la ventana, ahora abierta de par en par, y recuerda las novedades, tristes y alegres, de estos últimos días.

LA SORPRESA EN LA MUERTE: ARTURO LLOPIS

La muerte ha venido con la sorpresa. Nos ha dejado un hombre de letras, un «letra-herido» de la cultura, del periodismo, del arte... Arturo Lloréns Opisso, que siempre se firmó «Arturo Llopis».

¿Qué decir ahora de su vida, de su obra? Libros, viajes, miles de reportajes, miles de artículos, docenas y docenas de conferencias, miles y miles de gentilezas, de curiosidades, de humanidades... Hace dos años Arturo Llopis acompañó con su amistad, con su cordial erudición, a los miembros del jurado de los premios de la crítica durante una excursión que, por la aguja de la mar de Sitges, llegó a Villanueva y Geltrú, y posteriormente, con pausa de parada y recreo en la mansión del pintor Cabanyes, sobrino nieto del poeta Manuel de Cabanyes, hasta el museo del vino de Vilafranca del Panadés. Y cito esta excursión porque la presencia en ella de Llopis puede ser el símbolo de su persona, de la alegría vital que emanaba su persona, siempre dispuesta al favor, al dato preciso, al informar como quien no quiere la cosa, como quien acaba de enterarse, casi por «casualidad», del conocimiento que se le pide. Arturo Opisso, con su terrible acento catalán, con su mano tendida siempre para la amistad, para el favor, para la cultura... Muchos lectores recordarán su firma a través, muy especialmente, de las páginas de *Destino*.

ALTO ALPINISMO CULTURAL

Pues, sí, alto, muy alto y muy cultural alpinismo. De esta ciudad, tan pegada al nivel del mar—aunque mida su altura por el



Bertolt Brecht



Albert Camus

CALIENTE Y REDONDO PARA LA FUGA

Por JULIO MANEGAT



Alfredo Cahn

nivel medio del Mediterráneo en Alicante—ha salido una curiosa expedición, al cincuenta por ciento deportiva y al cincuenta por ciento cultural.

La expedición se propone nada menos que recorrer los sistemas montañosos indoeuropeos desde España hasta el Extremo Oriente. Presupuesto «en tiempo»: varios años. Protagonistas: Venancio López de Ceballos; su mujer, Andrea, y Jorge Pons. Hace dos años, el matrimonio realizó una «excursión» por la Tierra del Fuego... Ahora la cosa es más seria: los Cárpatos, Transilvania, los Balcanes, Turquía, Irán, Pakistán... Finalidad de la bonita aventura: cultural, artística y deportiva. Estudios históricos, arqueológicos, contactos con centros de estudios geográficos y clubs de alpinismo... Nada más que veintitrés países son los que piensan visitar. Después de cuatro o cinco años, el regreso. Y, se supone, un par o tres de libros estupendamente ilustrados. Suerte.

POESIA EN LA CALLE

Aunque más correcto sería decir «poesía en la plaza», lo cierto es que los juegos florales de la plaza de la Lana significan una vitalización de antiguas tradiciones populares, y lo popular, ya se sabe, está en plena calle.

Ahora se han celebrado los XII Juegos Florales de esta popular plaza del barrio de Ribera, en la que fue mejor Barcelona medieval y bastante cochambrosa. Concurrieron más de trescientos trabajos, que el jurado se leyó pacientemente. La flor natural acompañó al poeta, en este caso el padre José Serra—¿qué pasa que en muchos juegos florales son sacerdotes los galardonados?—y actuó como mantenedor don Manuel Solá Rodríguez-Bolívar, alcalde de Granada. La englantina y la viola fueron ganadas, respectivamente, por Esteve Albert y Oswaldo Cardona.

Han pasado muchos vientos desde los tiempos de Juan I, «el amante de las gentilezas», y de Martín, «el humano». Ellos fueron los que se trajeron de la Francia de To-

losa los juegos poéticos, que pretendían conservar la dignidad y la pureza de la desfallecida poesía de los trovadores. Han pasado muchos vientos, sí, pero desde la restauración catalana del pasado siglo se mantienen los juegos florales. En definitiva, es un signo de salud más o menos cultural. ¡No todo ha de ser el partido del siglo de cada semana!...

DEL OTRO LADO DE LA MAR

Del otro lado de la mar nos llegó—largo peregrinaje por la Europa central primero—el escritor y crítico argentino, de origen suizo, Alfredo Cahn. Ha estado dando por ahí, en esa «otra» Europa, varias conferencias sobre la vida literaria argentina y también del resto de Iberoamérica. Conoce nuestra literatura y se interesa por ella. Actualmente redacta sus memorias y prepara otro libro: *Testimonio vivo de la literatura argentina*.

Estuve unas horas charlando con el matrimonio Cahn. Fue recibir mucho a través de las palabras. El profesor Cahn vuelve al otro lado de la mar. Se lamentaba—nos lamentábamos—de la falta de comunicación directa que existe entre los escritores argentinos y los españoles. Hablábamos de cursos, de conferencias, de intercambios, de viajes... Poderoso caballero es Don Dinero, y... ¡hasta la literatura se mueve con buenos dólares!

UN PREMIO DE TEATRO

El premi «Santamaria» tiene un carácter de rotación anual respecto de los distintos géneros literarios. Este año correspondió al teatro, al más olvidado de nuestros caminos literarios.

Fins al darrer mot («Hasta la última palabra») ha sido la obra vencedora en este torneo de piezas teatrales escritas en catalán. Su autor, un hombre que se afirma cada vez más en la dramática: Alexandre Ballester, joven escritor mallorquín que empieza a realizar

una buena cosecha de premios. Ultimamente, el cronista formaba parte de un jurado que, en su misma tierra, concedió otro premio teatral a Alexander Ballester. Mallorca, en jóvenes escritores, está experimentando una vitalización que es necesario tener en cuenta. Otro día, con más extensión, hablaremos algo de ello.

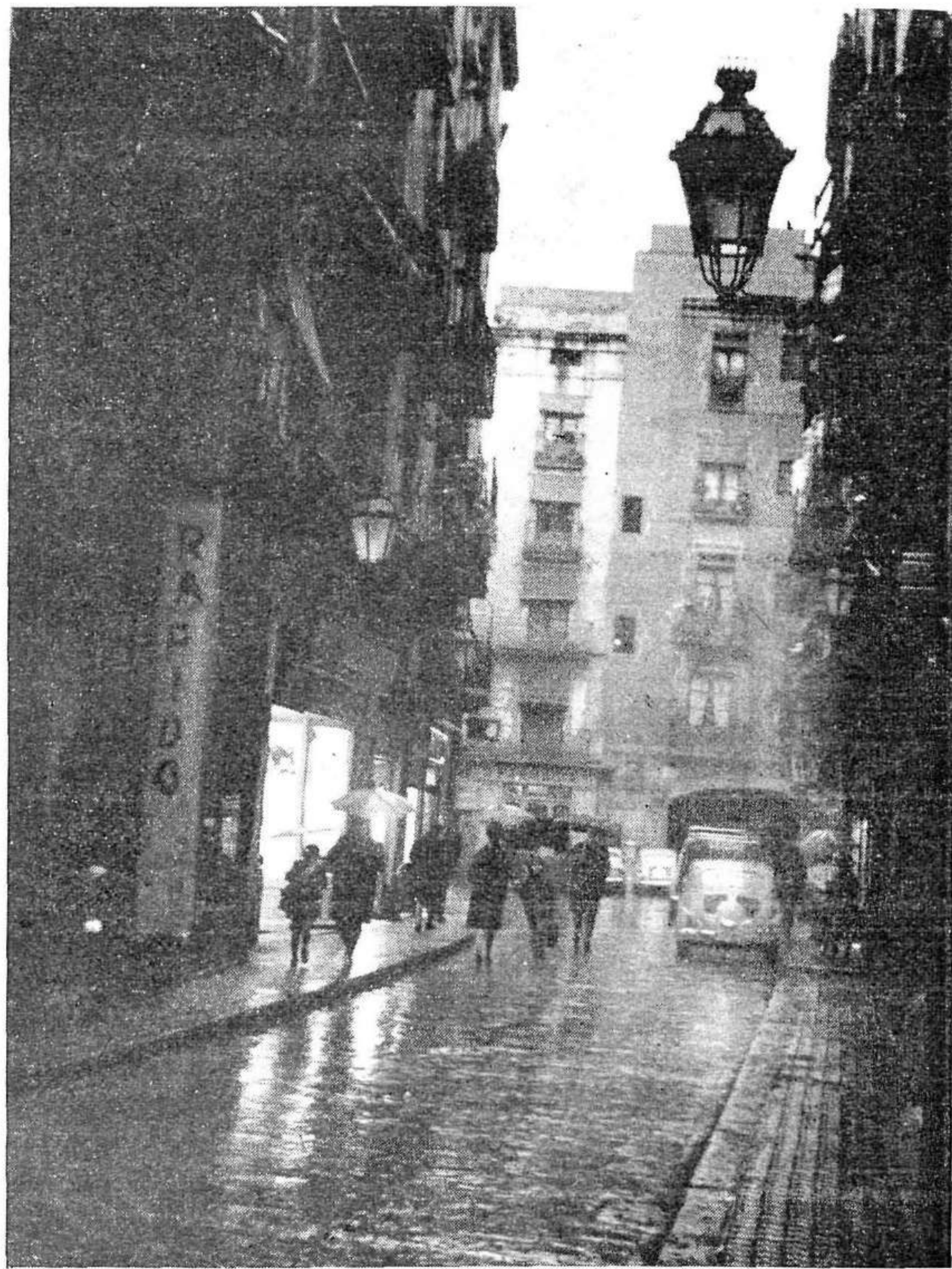
POESIA Y PINTURA INTERNACIONALES HACIA LA VIRGEN DE LA MERCED

Este año se cumplirá el DCCL aniversario del mensaje de de la Virgen de la Merced, patrona de Barcelona. La efemérides se conmemorará con programa extraordinario. En este programa figura

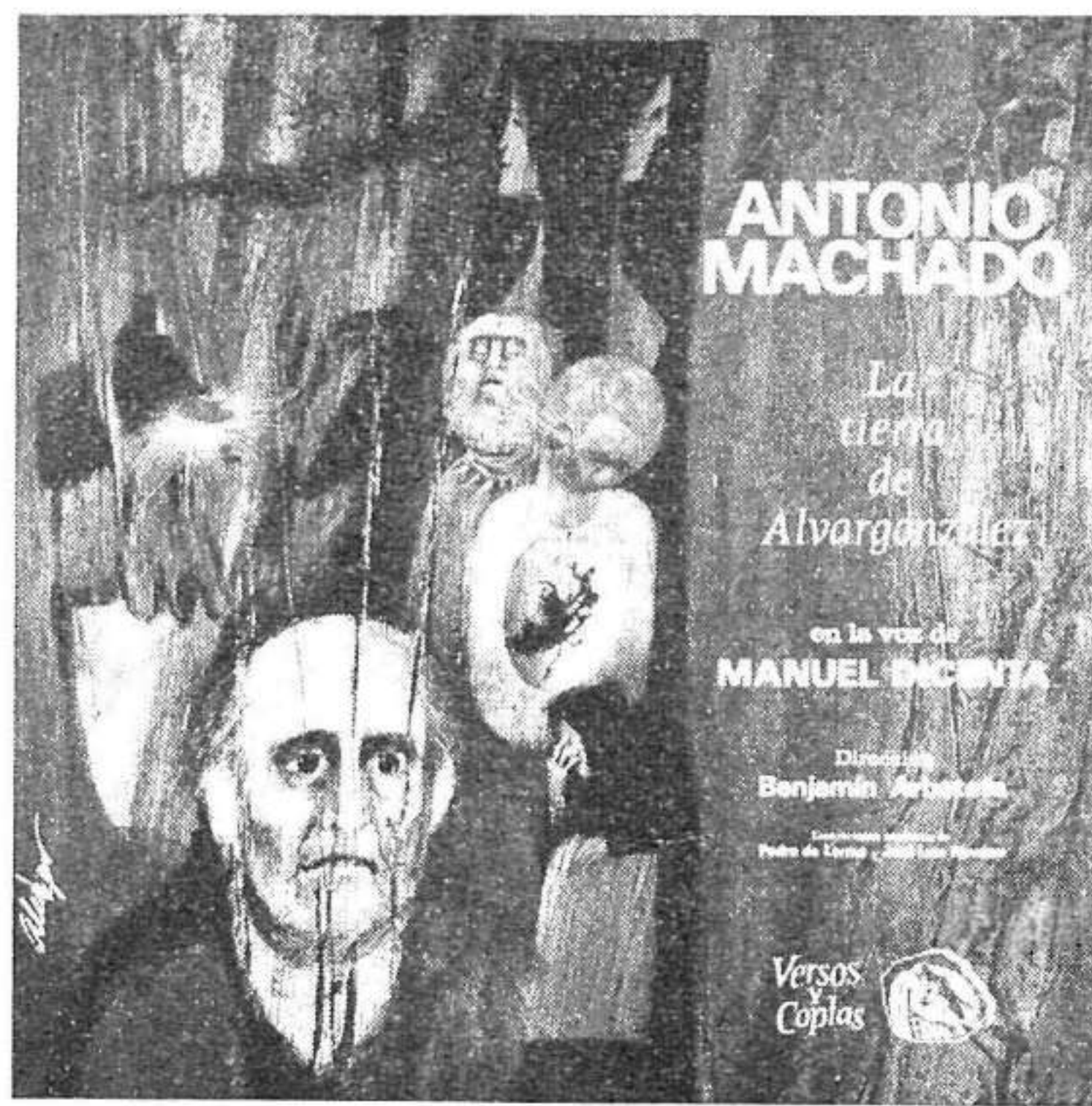
la convocatoria de dos certámenes, de carácter internacional, de poesía y de pintura.

Al concurso de poesía podrán concurrir, como se dice en las bases, «todos los poetas de la cristiandad, cualquiera que sea el idioma en que se expresen», con poemas-homenaje a la redentora de cautivos. Tres premios para la poesía, dotados con 25.000 pesetas cada uno. No es mucho para tantas campanillas...

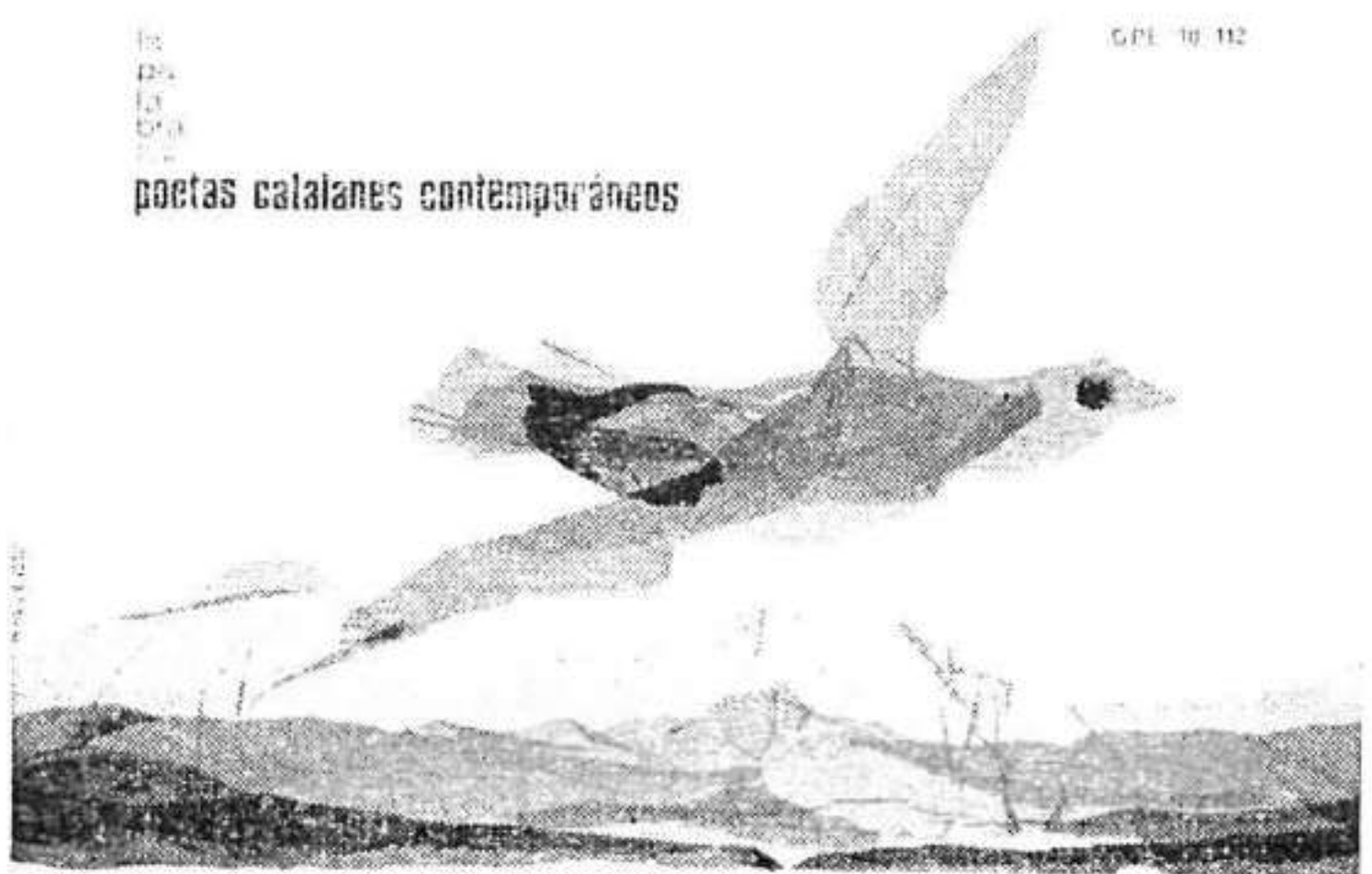
En cuanto a la pintura, en esta convocatoria se reúnen, por así decirlo, las convocatorias de los premios de pintura «San Jorge» y «Ciudad de Barcelona». Tema: conmemoración mercedaria en aspecto religioso, histórico, popular o doctrinal. Cualquier nacionalidad en los artistas. Entrega de obras: antes del 30 de agosto. Dotación: medio millón para comprar obras. Depende, entonces, de las que se compren...



Fotografía original de José Luis de la Cruz, que ha obtenido el trofeo concedido por el Ministerio de Información y Turismo para el certamen de fotografía artística en los tradicionales juegos florales de la plaza de la Lana barcelonesa, organizado por la Asociación de Vecinos de la misma.



La DISCOG



POETES CATALANS CONTEMPORANIS

reciten NURIA ESPERT
JOSEP-MIQUEL VELLOSO

carta RAIMON



poetisas en lengua castellana

en las voces de
ANA MARIA NOE
MARIA LUISA FORTE
BERTA RIAZA

música interpretada al arpa por
MARIA ROSA CALVO



POESIA DE ESPAÑA

en las voces de
fernando fernán gómez
maría luisa ponte

■ El disco: un sistema editorial con grandes posibilidades culturales y comerciales ■ Con el microsuro y la alta fidelidad, hacia una mayor difusión de nuestra literatura ■ Se han producido últimamente excelentes grabaciones literarias

HASTA hace pocos años, la literatura española difundida discográficamente se reducía a grabaciones experimentales realizadas por institutos, academias y otros centros educativos o de investigación, a unos archivos en donde se conservaban las voces de Baroja, Juan Ramón, Ortega, Unamuno, etc., leyendo fragmentos de sus obras. También —y esto es lo peor— a algunos discos comerciales donde cualquier rapsoda vocinglero, desafortunado, destruía la grandeza, por ejemplo, del Romancero gitano o de Las cucufillitas del Niño de la Palma, o ingería, malcontaba, a modo de fin de fiesta, varios chistes de don Pedro Muñoz Seca y otros humoristas gordos.

Pero desde un tiempo a esta parte parece que la industria editorial emprende seriamente —con todo lujo de medios técnicos—, por conducto del moderno microsuro y su alta fidelidad, la edición de nuestra mejor poesía y prosa, aprovechando el favorable factor del gran número de tocadiscos que hoy en día funcionan en nuestro país.

El sistema editorial del disco tiene una singular ventaja: la de poder leer a través del oído, y siempre en alto, con una voz idónea que matiza cada palabra, dando al texto su valor y sentido expresivo. Otra particularidad es que se puede releer con plena comodidad y fruición el pasaje que se desee o el poema que más nos guste. Igualmente es una ventaja, diríamos que funcional, teniendo en cuenta las dimensiones de las modernas viviendas, el pequeño espacio que ocuparía una discoteca literaria; pues pensando en el futuro se podría llegar a poseer una rica y abundante muestra, una historia condensada, de la literatura española y hasta universal, sin necesidad de grandes, voluminosas, estanterías.

Como quiera que ya existen varias firmas productoras y un buen número de títulos literarios en la nueva forma editorial que es el disco, hora buena es para que en principio reseñemos aquellos que consideramos más importantes. No sin antes advertir al curioso lector la posibilidad de que desconozcamos por el momento algún que otro disco literario de interés y digno de ser tenido en cuenta junto a los que seguidamente comentaremos. En todo caso, será necesario insistir en el tema de la literatura grabada.



GPE 19 120

doce poetas en sus voces

Antología de la Poesía Española

en las voces de

Ángel Baltanás
Manuel Dicenta
Adolfo Marsillach
Luis Prendes

dirección
Benjamín Arbeteta

edición musical de
Pablo de Larrea y José Luis Navarro

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESPAÑOLA



RAFA LITERARIA

Por MANUEL RIOS RUIZ

LA POESIA

INDISCUTIBLEMENTE, es la poesía el género que discográficamente tiene mayor aceptación por parte del público y mayores posibilidades de lucimiento técnico y artístico para intérpretes y realizadores. Siempre hay un fondo musical adecuado, una apropiada melodía, para ilustrar y acompañar los versos de nuestros mejores poetas, para sostener la voz que canta la fraternidad y la belleza al son de la citara, el arpa, la flauta, el solo de piano o la falseta de guitarra. En poesía se han producido últimamente excelentes grabaciones, entre las que son dignas de destacarse las que seguidamente enumeramos, sin que el orden en que lo hacemos implique preferencia alguna.

COLECCION LA PALABRA. Aguilar, S. A. de Ediciones. Director: JOSE MIGUEL VELLOSO.

Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, María Luisa Ponte, Pilar Pereira, José Miguel Velloso, Ignacio Eizmendi, Ana María Noé, Berta Riaza, Nuria Espert, Agustín González, Maruchi Fresno, José María Roderó e Irene Gutiérrez Caba.

Fondos musicales de Odón Alonso, Manuel Angulo, Joaquín Rodrigo, María Rosa Calvo, Raimon, Enrique Correa, José Tordesillas, Federico Mompou, Mariemma, Miguel Ángel Talante y Alejandro Massó.

POESIA DE ESPAÑA

Versos anónimos y de Abu-I-Hasan Al-Husri el Ciego, Ben Safar Al-Marini, Cervantes, Quevedo, Eugenio Gerardo Lobo, Diego de Torres y Villarroel, Quintana, Rosalía de Castro, Unamuno, Antonio Machado, Joan Maragall, Manuel Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Ignacio de Eizmendi, Blas de Otero, Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya y Luis Felipe Vivanco, que cantan a España, su espíritu y su paisaje a través de una antología de toda su historia poética.

POETISAS EN LENGUA CASTELLANA

Antología que une nuestra lírica femenina peninsular y la hispanoamericana con poemas de Florencia Pinar, Santa Teresa de Jesús, sor Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Ernestina de Champourcin, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Carmen Conde y Angela Figuera.

POETES CATALANS CONTEMPORANIS

Composiciones en lengua vernácula de Verdaguer, Costa i Llobera, Alcover, Maragall, Guerau de Liost, Carner, López Picó, Segarra, María Manent, Clementina Arderiu, Salvat-Papasseit, Riba, Foix, Quart y Espriu, formando una panorámica de la poesía en catalán del momento.

POESIAS DE MIGUEL DE UNAMUNO

La poesía unamuniana está en esta grabación con toda su fuerza patentizada, gracias a una fiel interpretación y a una selección realizada con excelente criterio.

POESIAS DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER

Entre las *Rimas* de Bécquer, precursor de toda la poesía moderna, se han escogido las más significativas para darnos una visión fidelísima de su poética.

POESIAS DE RUBEN DARIO

Cantos de vida y esperanza, «¡Eheu!», *Lo fatal*, *Canción de otoño en primavera*, *Margarita*, *A Margarita Debaigle*, *De invierno*,

Letanias de nuestro señor Don Quijote, *Los motivos del lobo*, *Verlaine (responso)*, *A Roosevelt* y *Antonio Machado* son los poemas rubenianos que dan en esta grabación la justa medida de un gran creador.

POESIAS DE JUAN RAMON JIMENEZ

La pureza y el misterio sugeridor de la poesía juanramoniana está plenamente matizada a través de una antología de pequeños y densos poemas.

POESIAS DE GARCIA LORCA

Espigando en toda la obra de Federico García Lorca, se ofrece una muestra ejemplar de su poesía, culminada con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, emotivamente interpretado.

POESIAS DE ANTONIO MACHADO

Certeramente seleccionados, los versos machadianos de esta grabación, recitados con la justeza expresiva que requieren, integran una de las más logradas antologías que conocemos del gran poeta de nuestro siglo.

POESIA DE AMOR EN CASTELLANO

La más alta poesía amorosa de la lírica española en una antología compuesta con poemas Anónimos, del marqués de Santillana, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo, Campoamor, Bécquer, Rubén, Machado, Juan Ramón, Gerardo Diego, Salinas, García Lorca, Miguel Hernández, Ridruejo, Dámaso Alonso, Alejandro y Neruda.



DOCE POETAS EN SUS VOCES

Recitan sus propios versos: Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, José García Nieto, José Hierro, Manuel Alcántara y Carlos Murciano.

POESIAS DE RAFAEL ALBERTI

En este long-play se recogen poemas que van desde *Marinero en tierra* a *Sonetos romanos*, constituyendo una verdadera demostración de la mejor poesía albertiana, algunos de ellos en la propia voz de su autor.

POESIAS DE MIGUEL HERNANDEZ

Antología de uno de los más grandes poetas españoles de los últimos tiempos, que finaliza con el poema *Nana de la cebolla*, donde queda reflejado el interés de toda su obra.

ME LLAMO LUIS FELIPE VIVANCO Y ME LLAMO GABRIEL CELAYA

Sendos discos donde dos poetas contemporáneos explican su poética y declaman sus versos.

COLECCION VERSOS Y COPLAS. Fidas, Sociedad Anónima. Director: BENJAMIN ARBETETA.

Intérpretes: Ángel Baltanás, Manuel Dicenta, Adolfo Marsillach, Luis Prendes, M. Angeles Herranz, Nuria Espert, Lola Villaespesa, Gemma Cuervo, Fernando Guillén, Julián Mateos, Carmen Bernardos, J. A. Orchaíta y Francisco Valladares.

Fondos musicales de Pedro de Lerma, José Luis Navarro, Agustín Serrano, Milagros García, Segundo Pastor y Juan Carlos Zamboni.

ROMANCERO ESPAÑOL

Los romances históricos de El Cid y la poesía caballerescas en acertada antología para dar una panorámica de nuestra poesía anónima y matriz.

POESIA METAFISICA CASTELLANA, SIGLOS XV Y XVI

Registra este volumen *Coplas* de Jorge Manrique, *Los tres Romances de Don Alvaro de Luna* y *A las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro.

POESIA TROVADORESCA Y PASTORIL

Composiciones del Arcipreste de Hita, marqués de Santillana, Juan Fernández Heredia, Valdivieso, Juan de la Encina, Hurtado de Mendoza, Suárez de Figueroa, Garcilaso, Lope, Camoens, Salinas de Castro, Góngora y anónimas, agrupadas en una temática de suma importancia en la lírica nacional.

POESIA MISTICA

Está centrada esta grabación en los tres grandes místicos de nuestra poesía: San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa, con el complemento de dos sonetos de Lope de Vega.

POESIA AMOROSA DEL SIGLO DE ORO

Comprende *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora; *Coplas a la tristeza*, Boscán; *Oda sáfica*, Manuel de Villegas; *Oh, dulces prendas*, Garcilaso; *Varios efectos del amor*, Lope; *Madrigal*, Gutierre de Cetina; *Pura, encendida rosa*, Francisco de Rioja; *Pobre barquilla mía*, Lope; *De la florida falda*, Góngora; *A unos ojos negros*, Paravicino; *Cantarillo*, Calderón, y *El pastor más triste*, Baltazar de Alcázar.

CANCIONERO DE NAVIDAD

Poemas, canciones, sonetos y letrillas, originales de poetas de todas las épocas, en la vertiente popular del villancico.

EL MODERNISMO

Este disco recoge no solamente versos de poetas pertenecientes al movimiento modernista, sino algunos otros de Menéndez y Pelayo y Rosalía de Castro, poetas que algunos comentaristas consideran entre los posrománticos.

EL ROMANTICISMO

Poemas del Duque de Rivas, José de Espronceda, Ramón de Campoamor, Martínez de la Rosa, Bécquer, Arolas, Gallardo, Zorrilla y Carolina Coronado representan una tendencia poética que se caracterizó por su lirismo dramático.

POESIA DE LA PASION

La muerte de Cristo cantada a lo largo de toda la poesía española por la inspirada fe de nuestros líricos.

LIRICOS CONTEMPORANEOS, I Y II

En estos dos volúmenes se han grabado poemas de Juan Ramón, Unamuno, Rubén,

Machado, Guillén, Pemán, García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Alberti, Aleixandre, Salinas, Adriano del Valle, Casona, Neruda, León Felipe, Panero y Rosales.

POESIA FEMENINA

Doce poetisas de lengua española están representadas: Sor Juana Inés de la Cruz, Margarita Hichey Pellizzoni, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbournu, Alfonsina Storni, Carmen Conde, Concha Zardoya y María de los Reyes Fuentes.

POESIA SATIRICA Y EPIGRAMATICA

La lírica burlesca, satírica y epigramática de nuestros mejores creadores.

POESIA NEOCLASICA

Trece poemas de una determinada época de la poesía española que abarcó todo un siglo.

POESIA DRAMATICA

Escenas teatrales en verso de Lope, Guillén de Castro, Calderón, Villaespesa, Pemán y García Lorca.

POESIA DE LA HISPANIDAD

El destierro, anónimo; *El castellano leal*, del Duque de Rivas; *Los caballos de los conquistadores*, de José Santos Chocano; *El rey Oscar*, de Rubén Darío; *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, y *Al Dos de Mayo*, de López García, componen una hispanísima antología de poesía épica.

POESIA CASTIZA

Poetas de marcada personalidad costumbrista son reunidos en una selección que refleja el casticismo del pueblo.

POESIA HISPANOAMERICANA

Se reúnen en esta edición fonográfica catorce poemas de poetas hispanoamericanos de distintas épocas, pero todos de igual significación.

LOS TOROS EN LA POESIA ESPAÑOLA

Desde *Los mozos de Monleón* —anónimo— hasta poemas de Gerardo, Alberti y García Lorca, se agrupan quince títulos que responden a otros tantos cantos a nuestra fiesta de toros.



Versos y Coplas

POESIA HISPANOAMERICANA I

en las voces de

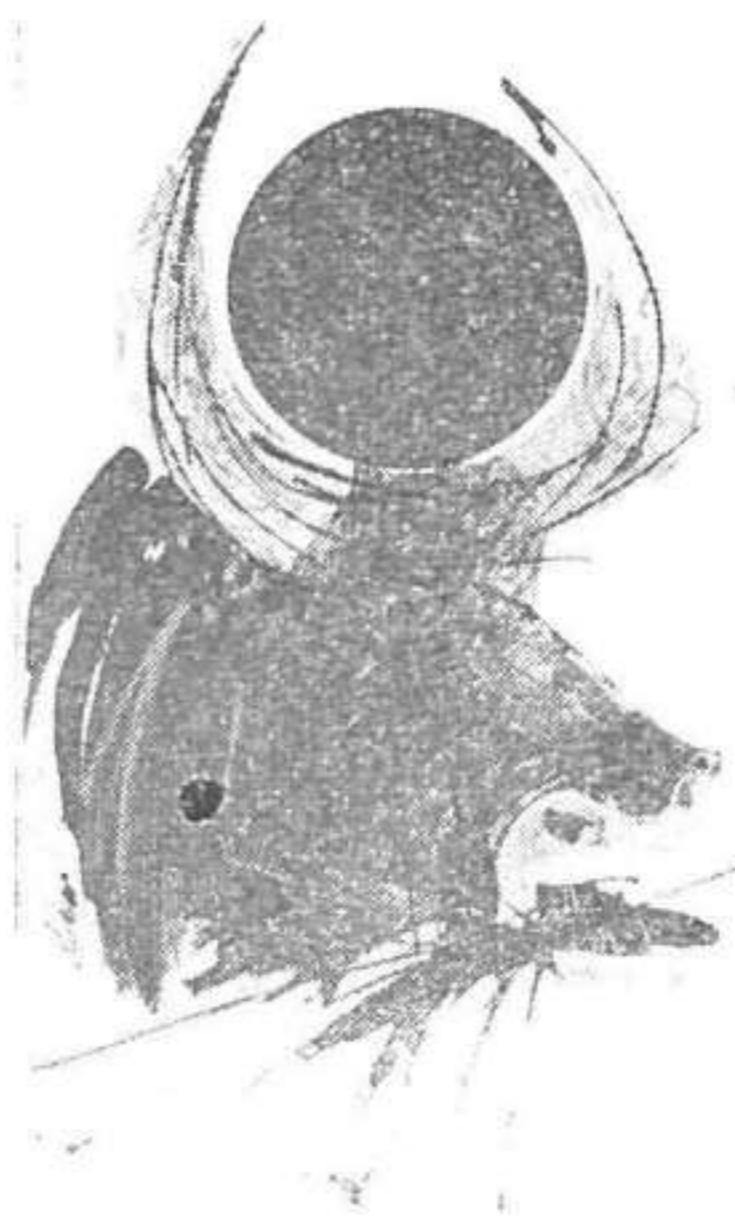
- Camón Bernardos
- Genoa Cuervo
- Manuel Dicenta
- Nuria Espert
- Adolfo Marsillach
- Francisco Valladares

dirección

Benjamín Artibeta

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESPAÑOLA

Versos y Coplas



LOS TOROS EN LA POESIA ESPAÑOLA

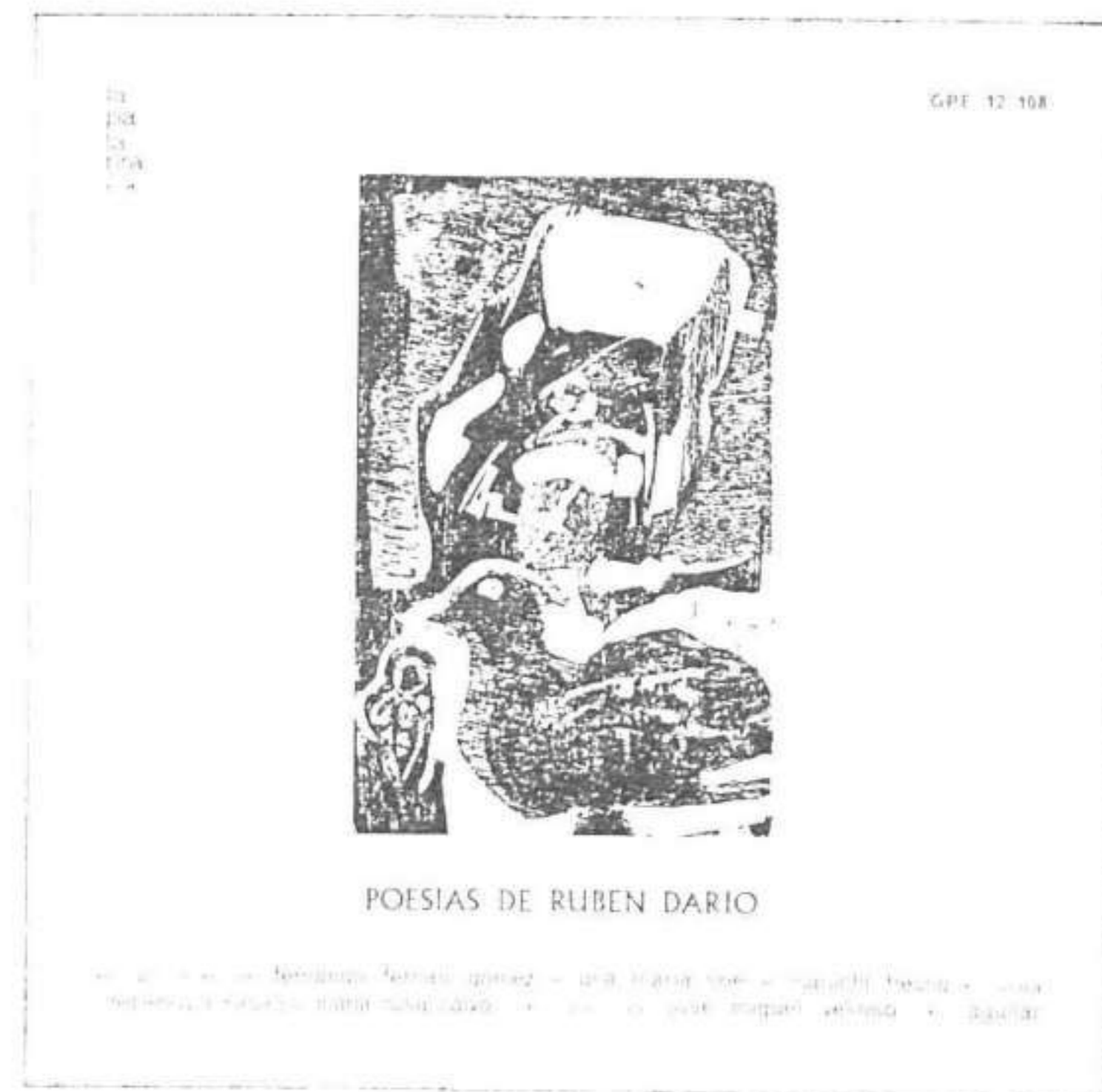
en las voces de

- Genoa Cuervo
- Manuel Dicenta
- Nuria Espert
- Adolfo Marsillach
- Francisco Valladares

dirección

Benjamín Artibeta

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESPAÑOLA



POESIAS DE RUBEN DARIO

en las voces de Camón Bernardos, Genoa Cuervo, Manuel Dicenta, Nuria Espert, Adolfo Marsillach, Francisco Valladares

ANTONIO MACHADO

El poema *La tierra de Alvargonzález* suena en este disco con toda la luminosidad y grandeza que constituye su canto a Castilla.

RUBEN DARIO

Salutación del optimista, Autorretrato, Al rey Oscar, Responso a Verlaine, Marcha triunfal, Sonatina, A Margarita Debayle y Los motivos del lobo es la selección que del gran poeta nicaragüense se ofrece en este disco.

PABLO NERUDA

Excelente interpretación de *Veinte poemas de amor y Una canción desesperada*, poemas escogidos entre la abundante obra nerudiana.

ANTOLOGIA DE LA POESIA RELIGIOSA ESPAÑOLA. PAX (Discoteca Popular Católica). Selección y comentarios de DAMASO ALONSO y EULALIA GALVARRIATO.

Intérpretes: Eulalia Soldevila, Eulalia Galvarriato, Dámaso Alonso, Rosalía Payno y Luis Miquel.

Ilustraciones musicales: José Pagan y Gerardo Combau.

I. CANCIONERO DE NAVIDAD

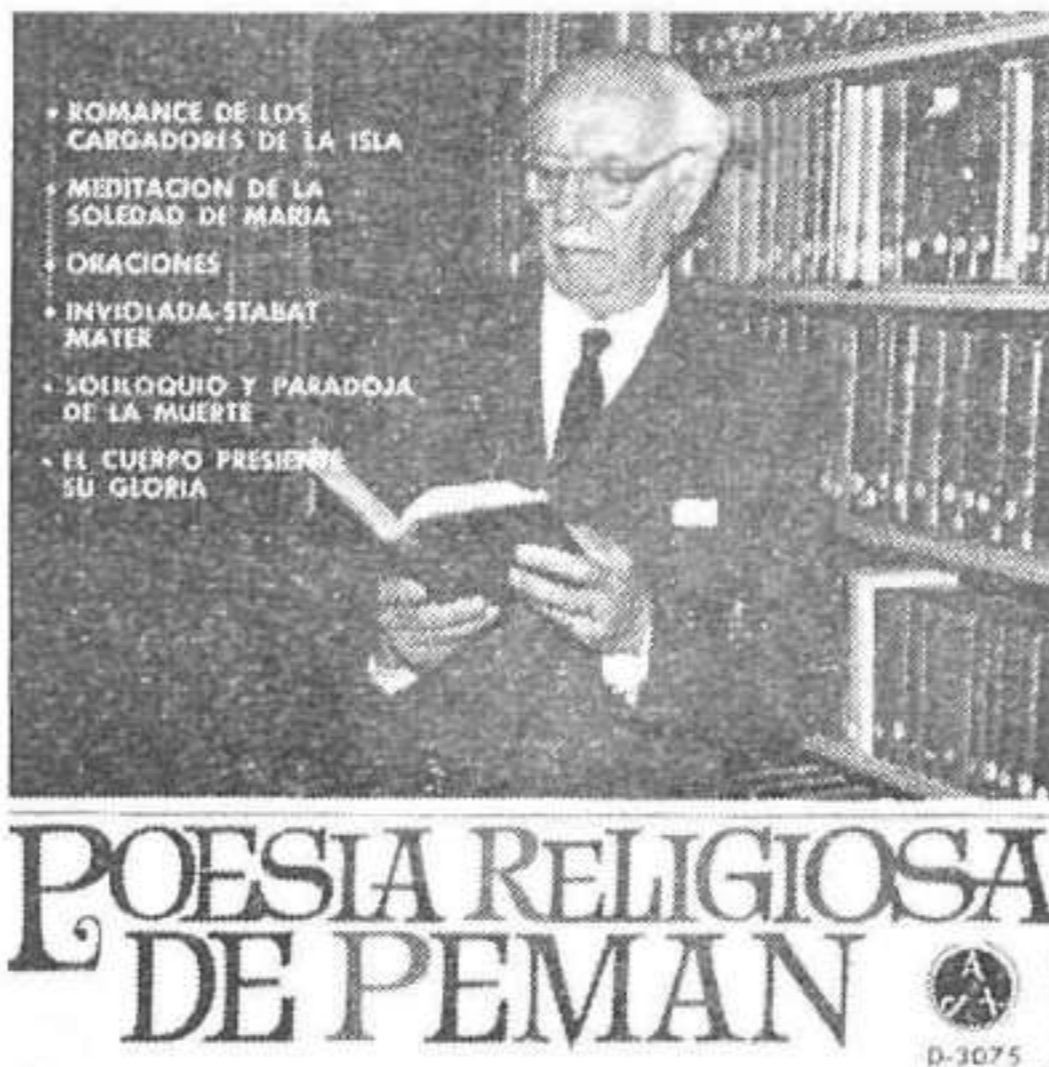
Selección de poemas de todas las épocas, divididos dentro del tema navideño en los siguientes capítulos: *Anunciación de María, Visitación, Nacimiento de Jesús, Adoración y gozo, Los Reyes Magos, Huida a Egipto y Cristo adolescente.*

II. CANCIONERO DE LA PASION DE NUESTRO SEÑOR

Composiciones del Arcipreste de Hita, Carlos Bousoño, Quevedo, Lucas Fernández, José Luis Martín Descalzo, García Lorca, Gabriel y Galán, Gerardo Diego, López Anglada, Fray Iñigo de Mendoza, Unamuno, Valdivieso, Muñoz Rojas, Lope, Juan de Padilla, Camón Aznar, Gómez Manrique, Gonzalo de Berceo, Pablo García Baena y Leopoldo Rodríguez Alcalde—enumerados por orden de grabación—, ofrecen una amplia muestra poética de las distintas escenas de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo.

III. POESIA EUCARISTICA

Antología que recoge cantos y poemas, desde distintas perspectivas, alzados en alabanza al Santísimo. Poetas de todos siglos aportan su voz y su devoción, abundando los del Siglo de Oro y de nuestro tiempo.



IV. LOS POETAS CANTAN A LA VIRGEN

El tema mariano, tradicionalísimo en la poesía española, está recogido en esta grabación desde variados enfoques; la «doncella de los astros»—según expresión de Camón Aznar—es cantada con fervor por nuestros primeros poetas.

OTROS DISCOS DE POESIA

JUAN RAMON JIMENEZ: *Platero y yo* (selección). Hispavox, Recitador: Rafael de Penagos. Canta la nana: Ana María Higuerras. En este disco se han recogido los mejores pasajes de la más divulgada obra de nuestro último Nobel.

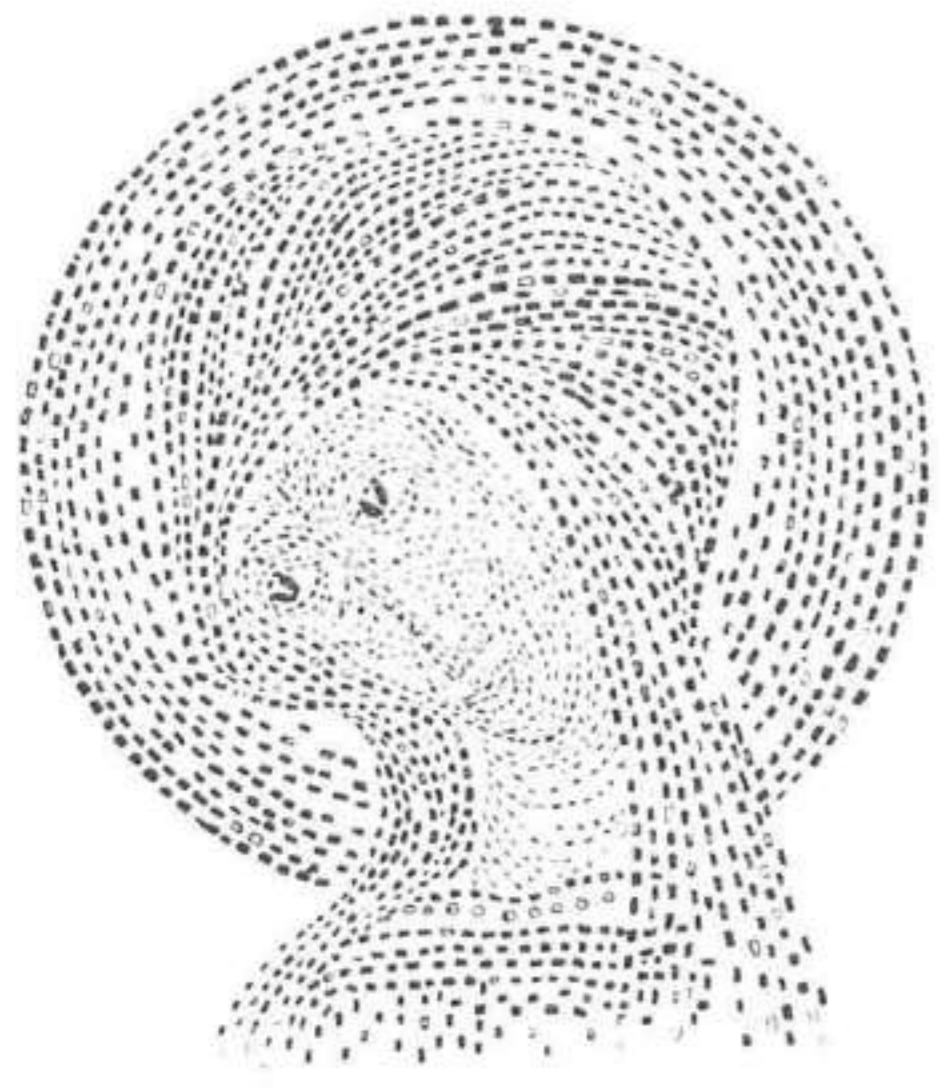
LEON FELIPE: *Poemas*. Hispavox. Recitador: Juan Manuel Soriano. Contiene selecciones de *Versos y oraciones de caminantes* y de *Prologuillos*.

FEDERICO GARCIA LORCA Y MIGUEL HERNANDEZ: *Sinfonía poética*. Hispavox. Recitadores: Jesús Puente, Enrique Pelayo, Araceli Fernández, Antolín García, Fernando Delgado, Valeriano Andrés, Tota Alba, Rafael de Penagos, Jorge Algorta, José Martínez Blanco, Gaby Alvarez, Francisco Martínez, José M. Escuer, José Manuel Martín y José Blanch, con la colaboración de destacados cantantes y músicos, declamando una selección del *Romancero gitano*, de García Lorca, y *El silbo del dalle, Citación fatal, Cancionero y romancero de ausencia*—fragmento—, *Nana a mi niño, Sepultura de la imaginación* y *Elegía a la muerte de García Lorca*, de Miguel Hernández.

JORGE MANRIQUE: *Coplas a la muerte del maestro don Rodrigo*, RCA Victor. Recitador: Manuel Dicenta. Comentario musical: Regino Saiz de la Maza. Una muestra inmortal de nuestra lírica, pieza capital de nuestra poesía medieval, acertadamente recogida.

ANTONIO Y CARLOS MURCIANO: *Poesía de Navidad*. RCA Victor. Una faceta tradicionalísima en la poesía española, el tema navideño, en una «buena recitación de dos buenos poetas para la más buena de las noches», según palabras de José María Pemán, estampadas en la carpeta del volumen.

POESIA RELIGIOSA DE PEMAN. PAX (Discoteca Popular Católica). José María Pemán interpreta una breve antología de sus poemas sacros: oraciones, meditaciones, canciones y letrillas, seleccionadas entre la amplia gama de su poesía religiosa.



los poetas cantan a la Virgen

seis dramaturgos

leen sus obras



do fondo musical Richard Klatotovsky, bajo la dirección de Manuel Benítez Sánchez Cortés.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

El inmortal drama, en tres jornadas, de don Pedro Calderón de la Barca, es interpretado por Ricardo Calvo, Ana Mariscal, Enrique Diosdado, Manuel Dicenta, José M. Seoane, Carlos Muñoz, Ana María Teedra, Carlos María de Tejada, Rosita Yarza y Angel Terrón, dirigidos por Pérez de la Osa y con el fondo de unas ilustraciones musicales de Manuel Parada, también en arreglo de José López Rubio.

ME LLAMO ANTONIO BUERO VALLEJO

Otro disco de la colección «La Palabra», que dirige José Miguel Velloso para Aguilar, donde el más significativo dramaturgo de nuestros días explica su concepto artístico y ofrece un texto especial para la grabación.

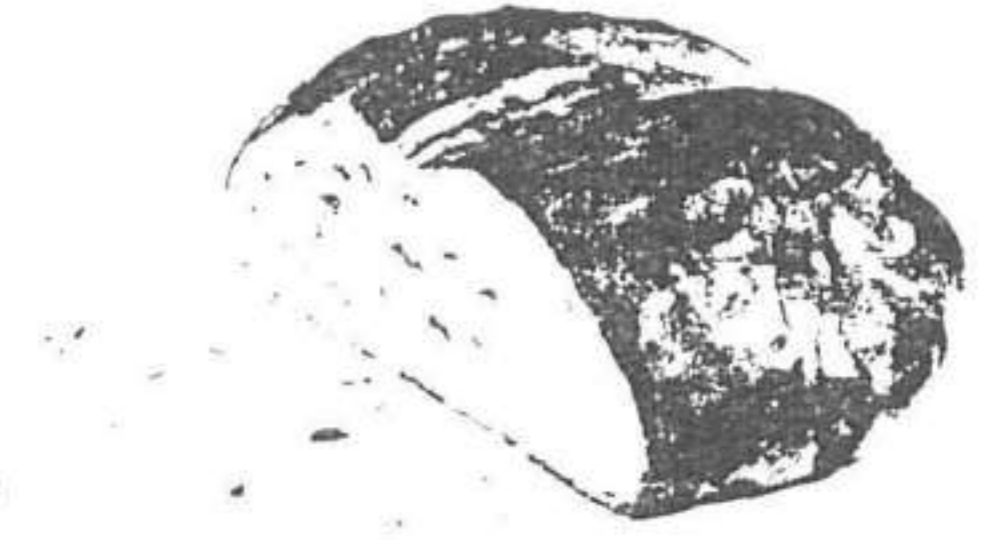
SEIS DRAMATURGOS LEEN SUS OBRAS

Curiosísimo disco literario donde Miguel Mihura, José López Rubio, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y Carlos Muñoz leen partes de sus más importantes obras. Pertenece este documento discográfico a la colección «La Palabra», de Aguilar, S. A. de Ediciones.

DIALOGOS de don QUIJOTE y SANCHO

EN LAS VOCES DE
fernando fernán gomez
agustín gonzález

DIRECCION MUSICAL
eduardo miralles



PROSA

NATURALMENTE, LA PROSA es el género más difícil de llevar al disco, pero en los ejercicios realizados recientemente, se vislumbra la posibilidad de hacer atractiva la grabación de novelas y, sobre todo, de narraciones cortas. Hoy queremos agrupar en este capítulo tres discos producidos por Aguilar, S. A. de Ediciones, dentro de su colección «La Palabra»:

DIALOGOS DE DON QUIJOTE Y SANCHO

Dos grandes actores, Fernando Fernán Gómez y Agustín González, prestan su voz a los personajes cervantinos, en unos fragmentos de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ilustra estos diálogos cumbres de nuestra literatura, música de Odón Alonso, interpretada por el Conjunto de Instrumentos Antiguos, de Madrid.

PROSA DE ESPAÑA

Textos de Azorín, Maragall, Pio Baroja, Ortega y Gasset, Lain Entralgo y Rafael Sánchez Ferlosio, componen esta muestra, leídos por Fernando Fernán Gómez, con acompañamiento musical a la espineta.

CINCO PENSADORES EN SUS VOCES

José Luis Aranguren, Pedro Lain Entralgo, Julián Marias, Ferrater Mora y Rof Carballo, explican en voz alta sus pensamientos, en esta importante grabación de alta significación cultural.

TEATRO

EL TEATRO TAMBIEN está siendo trasladado al microsuro con exquisito gusto. Son dignos de alabanza los últimos intentos llevados a cabo por editoriales y firmas grabadoras. Para ello, como en la poesía, no se han regateado medios técnicos y artísticos, utilizando actores de primerísima categoría. Entre las últimas novedades hay que destacar las siguientes producciones fonogracoteatrales:

TEATRO CLASICO ESPAÑOL

Escenas de *Peribáñez y El comendador de Ocaña*, de Lope de Vega; *El burlador de Sevilla y El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina; *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, seleccionadas por José López Rubio, e interpretadas por Amparo Rivelles, Guillermo Marín, Manuel Dicenta, Aurora Bautista, Enrique Diosdado, Elvira Noriega, Fernando Rey, Ana Mariscal, Carlos Lemos y Ricardo Calvo, con música de Joaquín Rodrigo, en discos RCA.

EL DIVINO IMPACIENTE

De la misma editora—RCA—, una excelente interpretación del poema dramático de José María Pemán. Dos discos ocupa *El Divino Impaciente*, con las voces de Enrique Diosdado, Ricardo Calvo, Guillermo Marín, Mary Carrillo, R. Bardem y Carmen Seco, ponien-

Repetimos que posiblemente se nos haya quedado en el tintero reseñar alguna que otra grabación literaria merecedora de figurar entre las comentadas, pero estimamos que este reportaje cumple su objetivo: llamar la atención del público lector hacia un sistema editorial que puede todavía conseguir mejores logros, más adeptos y, sobre todo, ampliarse, en especial hacia el género narrativo, donde, a nuestro juicio, podría alcanzar éxitos positivos, tanto artísticos como comerciales.

Con la discografía podría llegarse a una mayor difusión y conocimiento de la literatura, dada la comodidad del sistema para el lector individual o para el colectivo grupo de lectores. Esperemos que en fecha breve sea una realidad cuanto es posible, si se continúa con el espíritu de superación que se refleja en las grabaciones comentadas, todas ellas de cuidada presentación y realización técnica y artística.

estafeta

NOTICIAS



XI CENTENARIO DE LA CONQUISTA DE PORTUGAL POR VIMARA PERES

CONGRESSO LUSO-ESPANHOL DE ESTUDOS MEDIEVAIS

En Oporto, el Jefe del Estado portugués, almirante Américo Thomas, presidió la inauguración del Congreso Luso-español de Estudios Medievales, celebrado en las Casas del Infante y promovido por la Cámara Municipal, con la asistencia del embajador de España, don José Ibáñez Martín, ministros y autoridades portuguesas, el Cardenal Patriarca de Lisboa y otras relevantes personalidades.

Los actos se iniciaron con las primeras sesiones conmemorativas del XI Centenario de la Reconquista de Portugal por Vimara Peres. Tras la apertura de la exposición de documentos y bibliografía medieval, se descubrió la estatua del conde Vimara Peres, junto a la catedral y a la avenida de su nombre, dando paso seguidamente a las reuniones de trabajo, hablando en primer lugar el profesor español don Emilio Sáez en nombre de los congresistas españoles y de otras nacionalidades.

El interés de este congreso entre los historiadores, tanto de la península como de diferentes países, se puso de manifiesto por la variedad y profundidad de los temas tratados, orientándose la tarea de los investigadores con un sentido de objetivo y atraídos tanto por la orientación científica como por la simpatía espiritual. A lo largo de todas sus jornadas, los trescientos congresistas aportaron los resultados de sus estudios sobre los temas medievales en España, Portugal, Inglaterra, Francia, Italia, Bélgica, Alemania, Bulgaria, Canadá, Rusia, Polonia, Estados Unidos y Brasil. Temas que no se refirieron tan sólo a lo político y militar, sino en gran parte a la evolución de las ideas, historia económica, religiosa, cultural, artística y literaria a través del tiempo.

Durante las diversas sesiones se estudiaron temas que fueron desde «El Portugal en la obra de Gerolamo Zurita», la expedición de Almanzor a Santiago de Compostela y los piratas normandos en Galicia, primeros siglos de nuestra era, hasta nuevos descubrimientos sobre la vida de Maimónides, enfermedades medievales y el control de la natalidad y nacimientos en la Edad Media. Igualmente se dedicó especial atención a los castillos y fortalezas de Extremadura, Guimardès, Torres Novas, Mogadouro, Louzã, Torres Vedras, Braganza, Leiria, Almourol, Thomar, Palmella, etc. Tras la solemne clausura de los actos, los congresistas recorrieron diversas ciudades portuguesas y visitaron numerosos monumentos, bibliotecas y museos, constituyendo el Congreso en la totalidad de sus sesiones un completo éxito de organización, y sus resultados, una experiencia de suma importancia para los estudios de una de las más sugestivas épocas de nuestra historia.

CUADRADO MUÑIZ, «HONORIS CAUSA»

La Universidad Federal de Ceará (Brasil) ha nombrado doctor «honoris causa» al profesor español don Adolfo Cuadrado Muñiz, especialista del Departamento de Estudios de la Oficina de Educación Iberoamericana, y fundador del Instituto de Cultura Hispánica de aquella Universidad, en correspondencia a los méritos contraídos.

CLAUSURA DE UN CURSO DE INVESTIGACION LINGÜISTICA

Dámaso Alonso, de la Universidad de Madrid, y Bernard Pottier, de la Universidad de París, han sido los catedráticos que clausuraron el III Curso de la Escuela de Investigación Lingüística, que dirige y organiza la Oficina Internacional de Información y Observación del Español, y al que han asistido treinta alumnos procedentes de Argentina, Chile, Panamá, Colombia, Brasil, Méjico, Rumania, Inglaterra, Polonia y España. En el salón de actos del Instituto de Cultura Hispánica, los profesores Dámaso Alonso y Bernard Pottier disertaron sobre «Problemas del español entre el siglo XX y el siglo XXI» y «Estructura lingüística del español».

«EL MEDICO Y EL LENGUAJE»

En la Sociedad de Médicos y Escritores pronunció una conferencia el doctor Rof Carballo sobre el tema «El médico y el lenguaje», poniendo de relieve que para el médico el lenguaje se ofrece como un dilatado horizonte, por lo que le interesa su nacimiento, su desarrollo y cuanto implica cultural y psicológicamente, constituyendo su disertación un auténtica lección al respecto.

«14 CON EL TANGO»

En el Club Internacional de Prensa se inauguró la exposición «14 con el Tango», junto con una muestra de «Pintores argentinos en Madrid», organizada por la embajada argentina. «14 con el Tango» son doce cuadros realizados para ilustrar el disco del mismo título, producido por Ben Molar, en el que los mejores intérpretes de la balada argentina dan vida musical a poemas de los más significativos poetas argentinos del momento.

JOAQUIN ARRARAS Y SU HISTORIA DE LA II REPUBLICA

En una de las últimas sesiones de «Los Martes de la Editora Nacional», el escritor Joaquín Arrarás presentó los tomos III y IV de su obra «Historia de la Segunda República Española». En el mismo acto, Gonzalo Fernández de la Mora hizo una crítica de la completísima historia y objetivo estudio que Joaquín Arrarás ha realizado de toda una época.

MANILA: «CONTRAPUNTO Y UNIDAD DE LAS ESPAÑAS»



Ha tenido lugar un interesante ciclo de conferencias en el salón de actos del Casino Español de Manila, organizado por la Embajada de España en Filipinas, llevado a cabo por el embajador, excelentísimo señor don José Pérez del Arco, que en tres conferencias desarrolló el tema «Contrapunto y unidad de las Españas», que comprendió Perfil, leyenda y linaje de dos tierra milenarias: Andalucía y Vasconia; Romances de los valles y del mar: Cataluña-Levante y la presencia cultural del Mediterráneo, Galicia y Asturias, comienzo del ser nacional, y Mística y empresas: las Castillas, Extremadura y Aragón en la cultura y la expansión ultramarina española. Documentales cinematográficos en color completaron las lecciones del señor Pérez del Arco, que fue presentado por don Enrique Santamaría, presidente del Casino Español de Manila.

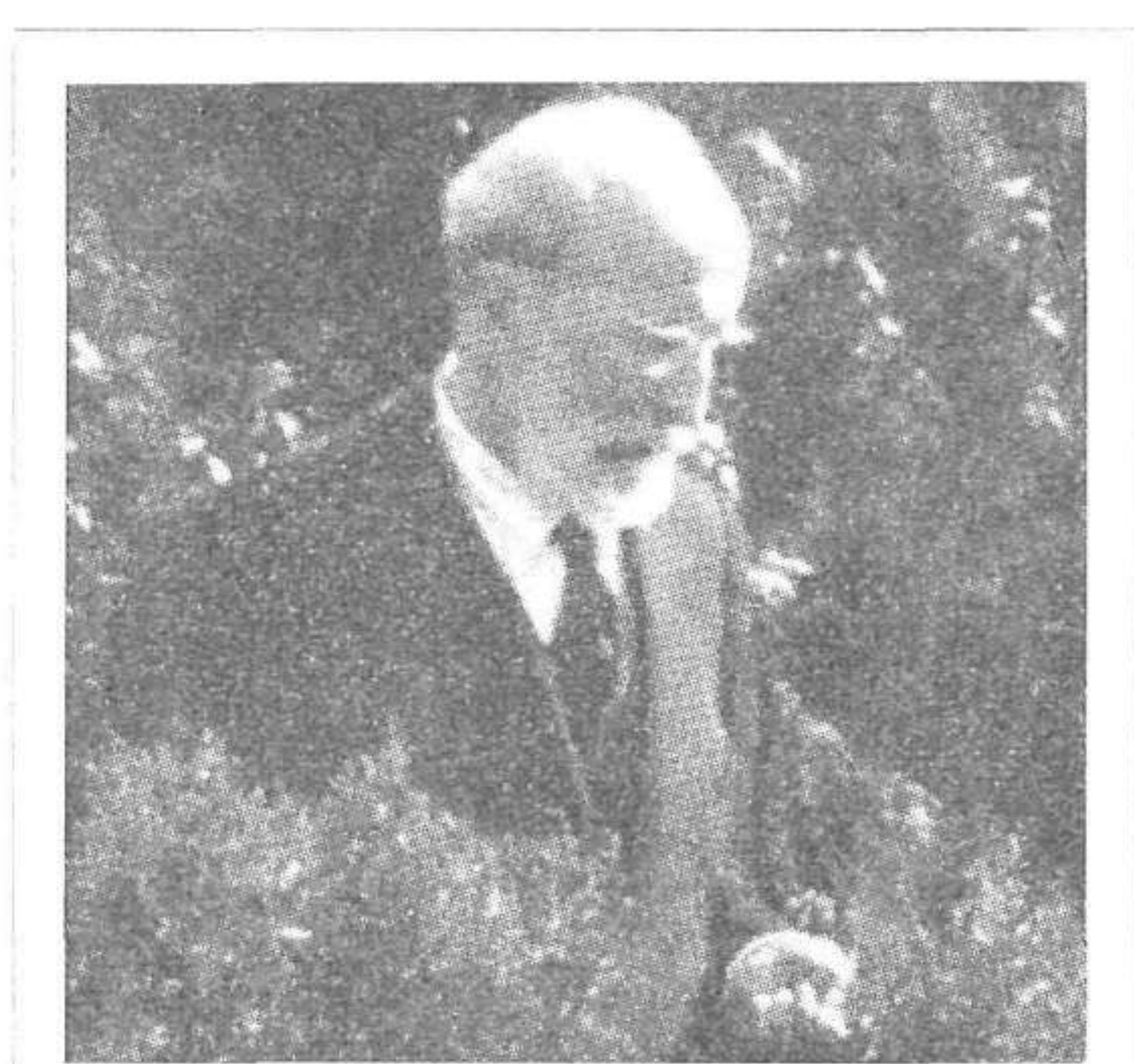


JULIO MATHIAS, DIRECTOR DE UNA NUEVA SERIE EDITORIAL

Ha sido nombrado director de la serie de libros de teatro, cine y televisión Jardiel Poncela, el escritor Julio Mathias, redactor jefe del «Tercer Programa» de Radio Nacional. La colección será editada por Academia Libre de la Catacumba de Gambrinus.

PLANS Y SUS «CRONICAS FANTASTICAS»

«Crónicas fantásticas» es el título del cuarto libro de Juan José Plans, que aparecerá en fecha próxima. Se trata de un conjunto de relatos entre los que figura «El retorno», con el que obtuvo el pasado año en Murcia el Premio Nacional de Ciencia-ficción. Anteriormente ha publicado «Casona», «Las langostas» (que está siendo traducido al checo) y «La gran coronación», Premio Ateneo Jovellanos de Novela Corta.



PROXIMO HOMENAJE A MENENDEZ PIDAL, EN BURGOS

La institución Fernán González, de Burgos, ha acordado promover un gran homenaje hispanoamericano en honor de don Ramón Menéndez Pidal, que hizo gran parte de sus estudios de bachillerato en aquella ciudad, donde comenzó a apasionarse por los estudios históricos y literarios.

SENGHOR, PREMIO DE LA PAZ DE LA LIBRERIA ALEMANA

El poeta africano Léopold Sédar Senghor, jefe del Estado de Senegal, ha obtenido el Premio de la Paz de la Librería Alemana, concedido en años anteriores a Martin Buber, Schweitzer, Whornton Wilder, Radhakrishnan, Burckhardt y Gabriel Marcel. El premio le será entregado a Senghor el día 22 de septiembre, durante la Feria Internacional del Libro en la Paulskirche de Francfort.



CONSOLIDACION DE LA NOVELA BRITANICA

Anthony Burgess, prolífero escritor inglés, crítico y novelista, acaba de publicar «La década del 60, período de consolidación de la novela británica». En este ensayo, y tal su nombre indica, trata de demostrar que durante los últimos años la novela inglesa no ha evolucionado, sino que ha consolidado sus esquemas inmediatamente anteriores, quizá por la falta de nuevos escritores con nueva personalidad estilística.



LARA ADQUIERE LOS DERECHOS DE EDICION DE FRANK KAFKA Y GRAHAM GREENE

José Manuel Lara, director de Editorial Planeta, acaba de abonar dos millones ochocientos mil pesetas de anticipo por los derechos de edición de las obras completas del escritor checo Frank Kafka, e idéntica cantidad y en igual concepto por las del norteamericano Graham Greene.

PRIMER CONGRESO NACIONAL DE LIBREROS



Se ha celebrado en Madrid el Primer Congreso Nacional de Libreros, de cuyo comité de honor fueron presidentes los excelentísimos señores don Manuel Fraga Iribarne y don José Solís Ruiz. Asistieron al mismo 230 congresistas de pleno derecho y 83 acompañantes, procedentes todos ellos de 34 provincias españolas, además de varias firmas editoriales en su calidad de congresistas de honor y protectores. Especialmente invitados participaron en el Congreso los presidentes de las Cámaras de Libreros de Santa Fe y Córdoba (Argentina), señores Tejedor y Novaro, respectivamente, así como el secretario general de la Comunidad Internacional de Asociaciones de Librería (CIAL), señor Hesseler.

Fueron estudiadas y discutidas las cuatro ponencias siguientes: **Relaciones editor librerías, Bibliografía, Canales normales del comercio librero y Aspiraciones y futuro de la librería**, sobre las que se tomaron diversas conclusiones por unanimidad.

El acto de apertura se celebró en el Ministerio de Información y Turismo, bajo la presidencia del titular del Departamento, y el de clausura, así como las sesiones de trabajo, tuvieron como marco la Delegación Nacional de Sindicatos, cuyo titular presidió el último acto del Congreso, el de su clausura oficial.

La presidencia del Congreso la ostentó don Antonio Rubiños, presidente del Grupo Provincial de Libreros de Madrid, asistido de dos vicepresidentes, los señores Casas, de Barcelona, y Rexachs, de Las Palmas. La secretaría del Congreso fue desempeñada por don Fernando Cendán, jefe del Departamento de Difusión del Instituto Nacional del Libro Español.

PROYECCIONES DEL INLE

Las actividades que despliega el Instituto Nacional del Libro Español ofrecen un volumen progresivo como cualquier espectador, incluso desde la calle, puede comprobar.

LA ESTAFETA LITERARIA se propone, a partir de este número, a conservar un ángulo de sus páginas para esta actividad corporativa que tanto importa a los intereses del libro y por ende de nuestra actividad literaria.

Proyección interior.—La primera afirmación que puede hacerse con respecto a la proyección interior, dentro del ámbito nacional, del Instituto del Libro es la proliferación de las Ferias del Libro, que han pasado en 1968, en relación al año anterior, de dos a ocho.

Al cuadruplicar su esfuerzo, el Instituto Nacional del Libro Español ha podido montar Ferias en provincias, a saber: en Sevilla, Valencia, Valladolid, Bilbao, Las Palmas, completándose el cupo con las de La Coruña y Zaragoza. Se propone el Instituto Nacional del Libro con esta política hacer llegar el mensaje del libro a todos y cada uno de los ángulos de nuestro mapa ibérico, y provocar asimismo una corriente lectora que es completamente necesaria para nuestro quehacer espiritual.

Esta afirmación interior del libro ha culminado con la nueva Feria Nacional en Madrid, en la que evidentemente la moderna estructura de las casetas, la perfección y solidez de su diseño y la cantidad de feriantes han dejado en una penumbra discreta el tono reducido y pueblerino de las instalaciones anteriores.

Proyección exterior.—Tan importante, por lo menos, como la tarea de promoción interior del INLE es la de la afirmación exterior. Ahí también debemos consignar la presencia de una actividad multiplicada, que ha llevado a su director, don Guillermo Díaz-Plaja, a establecer las siguientes actividades: Presencia española en el Congreso de Técnicos Libreros de Londres; en las Jornadas Hispánicas de Amberes; Congreso de la Unión Internacional de Editores de Amsterdam; «stand» colectivo del libro infantil español en la Feria de Bolonia; presencia del INLE en estado colectivo en la Feria del Libro Técnico en París; inauguración de la Exposición del Libro, organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales, en Casablanca, donde se ha planteado la posibilidad de apoyo por parte del INLE de una librería especial que atienda la nutrida colonia nuestra en aquella ciudad marroquí.

Asimismo es de destacar la importante actividad que viene desarrollando en Costa Rica la delegación del INLE para Centroamérica, que preside don Santiago Pedraz, y que está realizando una labor interesante para la promoción del libro español.

Un concurso de escolares de enseñanza media, patrocinado por la delegación ha premiado con libros españoles a los centros más aventajados, obteniendo de esta manera una interesante proyección de la bibliografía española.

ANTE EL V CONGRESO DE LENGUA ESPAÑOLA EN QUITO

La Real Academia Española designó en la última sesión del curso los miembros numéricos de la misma que la representarán en el V Congreso de la Lengua Española que se celebrará próximamente en Quito (Ecuador). Los académicos designados han sido don Dámaso Alonso, don Rafael Lapesa, don Julio Guillén, don Joaquín Calvo Sotelo, don Alfonso García Valdecasas y don Alonso Zamora Vicente.

XVI FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE SAN SEBASTIAN

En San Sebastián ha tenido lugar el XVI Festival Internacional del Cine, festival que cada año alcanza mayor esplendor y calidad, popularidad e interés. El acto inaugural se celebró el día 6 de julio en el Museo de San Telmo, donde el director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Carlos Robles Piquer, dirigió unas palabras a los invitados al certamen, en las que puso de manifiesto la necesidad de contribuir al mejor futuro del mundo, utilizando el cine como medio adecuado para el mejor diálogo entre todos los seres. El presidente del jurado, el escritor y diplomático guatemalteco, Miguel Angel Asturias, último Premio Nobel de Literatura, dijo en el mismo acto: «Los hombres debemos entablar un diálogo constante a través de las imágenes y de las palabras para evitar las incomprendiones, los odios, la guerra.» Ambos discursos han dado una tónica a la exaltación del cine como vehículo de paz y comprensión humana en el festival donostiarra, que dirige Miguel Echarrri, quien se ha esforzado en conseguir un



grupo de películas que representen lo que es actualmente el séptimo arte. En sucesivos números de LA ESTAFETA ofreceremos a nuestros lectores las

críticas y comentarios de los filmes exhibidos en el XVI Festival Cinematográfico de San Sebastián, labor que han realizado nuestros enviados especiales.

Santander

II CURSO "LA CRITICA EN LAS ARTES"

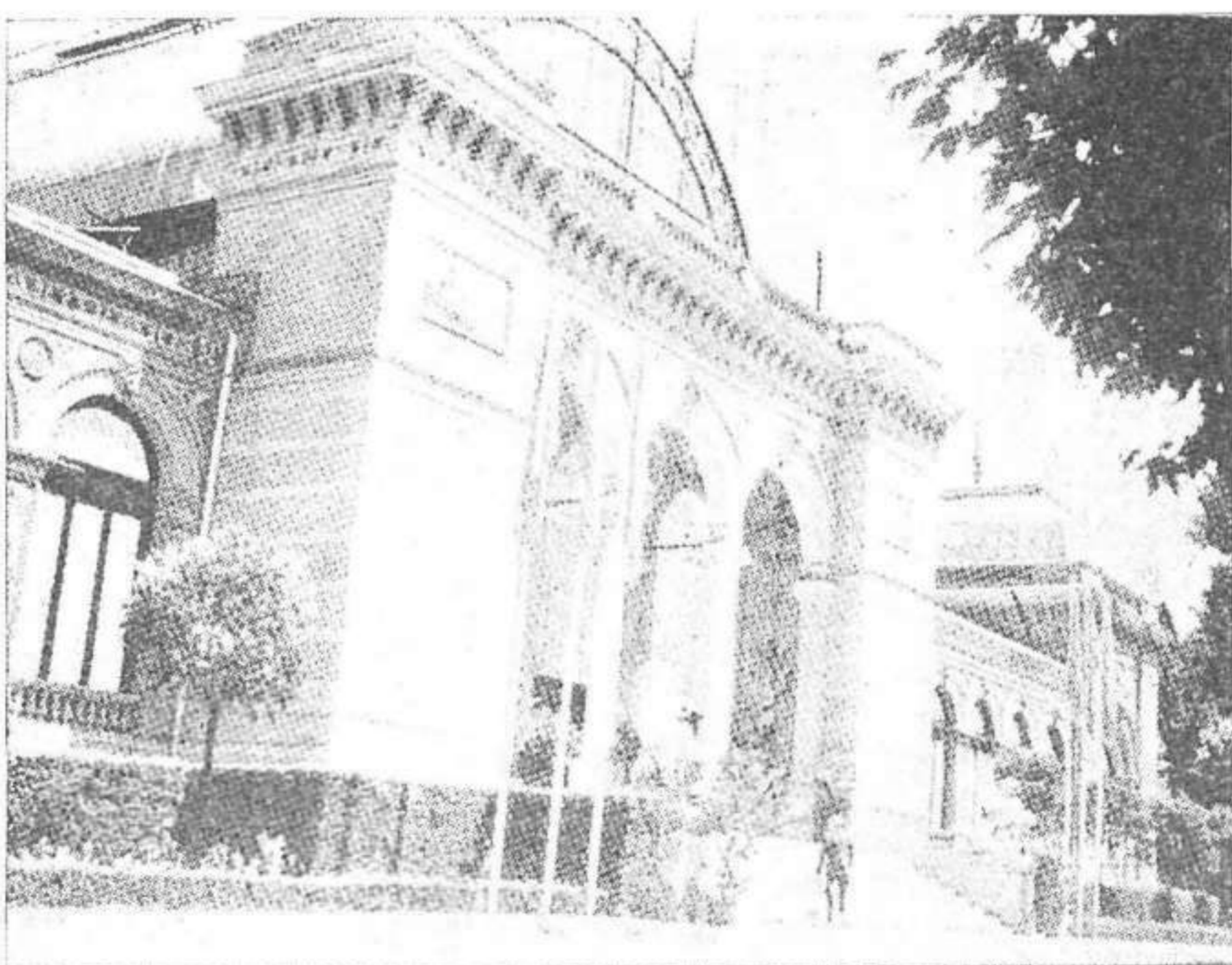
El pasado día 1 dio comienzo en Santander, en el marco del Palacio de la Magdalena, el II Curso «La crítica de las Artes», organizado por Radio Nacional de España y dirigido por el catedrático don José Camón Aznar, curso que será clausurado el próximo día 17 por el director general de Radiodifusión y Televisión, don Jesús Aparicio Bernal.

La lección inaugural estuvo a cargo del catedrático de la Universidad de Sevilla, don Antonio Hernández Díaz, quien disertó sobre el tema *Martínez Montañés en su IV centenario*. A lo largo de las jornadas del curso han ido interviniendo los catedráticos Carlos Cid, Emilio Orozco Díaz, José María Azcárate, José Romero Escassi, Julián Gallego, José León Tello, Francisco Ynduráin, José M. Pita Andrade, José Guerrero Lovillo, el profesor P. Alfonso López Quintás, el académico Gerardo Diego, los críticos Cirilo Papovici, Juan Antonio Gaya Nuño, Carlos Antonio Areán, Enrique Azcoaga, José Hierro, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Ramón Faraldo, Manuel Augusto García Viñolas, José de Castro Arines, Se-

bastián Gasch, Francisco Ruiz Coca, Enrique Franco, Lorenzo López Sancho, Antonio Valencia y Luis Figuerola Ferreti, el antropólogo Julio Caro Baroja; Luis González Seara, director del IOP; los compositores y musicólogos Manuel Vallz Gorina, Ramón Barce y Tomás Marco; los arquitectos Fernando Chueca Goitia, Víctor d'Ors y José Luis Fernández del Amo; el pintor Vela Zanetti, y los profesores Blanca María Seoane y José Altabella.

Junto a unos coloquios sobre teatro, dirigidos por Modesto Higuera, se celebraron diversos conciertos, con actuaciones de los pianistas Pilar Bayona, Manuel Carra y Carlos Santos; el concertista de guitarra Regino Sainz de la Maza; el Cuarteto Clásico de RTVE y el pequeño conjunto instrumental de RTVE, bajo la dirección del maestro Odón Alonso.

Este curso—del que son secretario y vicesecretario, respectivamente, los señores Compoy y Molina Plata, y al que han asistido personalidades de todos los ámbitos culturales—ha consolidado el prestigio adquirido en su anterior edición.



LAS ARTES ESPAÑOLAS SE CITAN EN EL RETIRO

La Exposición Nacional de Bellas Artes, organizada por el Ministerio de Educación y Ciencia, abrió sus puertas en el doble escenario del Palacio Velázquez y el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, donde se dan tradicionalmente cita los valores consagrados y por consagrar de nuestras artes plásticas. Todas las tendencias, todos los estilos, todas las técnicas de la pintura, el grabado, el dibujo, la escultura y la arquitectura.

Este año se exponen 256 muestras de pintura, y en total, sumando las otras especialidades, hasta 429 obras, esto sin contar las que ocupan las llamadas Salas Monográficas dedicadas a Ramón Casas, Manuel Colmeiro, Ortega Muñoz (en el Palacio Velázquez) y la de Mateo Inurria, en el Palacio de Cristal.



Gutiérrez
Montiel

A eso de las nueve y media, si había suerte, comenzaba a dar el sol en la terraza. Durante el verano pegaba mucho antes, desde luego, cualquiera sabe a qué hora; pegaba casi antes de salir. Dicen que algunos días de verano, mes de enero sobre todo, amanecía Dios con treinta grados centígrados. No se le había ocurrido a él comprarse un termómetro o mirar siquiera los termómetros colgados en las fachadas de las droguerías. A veces el transistor anunciaba treinta y cinco, cuarenta grados, y él se ponía automáticamente a sudar y era preciso dejar el violín sobre la cama porque se le agarrotaban los dedos y los músculos del cuello. O anunciaba ocho, seis grados en el mes de agosto, y corría él a conectar la estufa eléctrica, apenas una resistencia montada sobre un bastidor de alambre construido por él mismo. No calentaba mucho, es cierto, pero se tragaba la humedad ambiente, que era lo más molesto de la habitación, de la ciudad entera. Noventa por ciento de humedad relativa, aseguraba el transistor.

Entonces, para las nueve y media, ya tenía él lavada su ropa. La guardaba durante muchas horas, a veces días enteros, en una palangana verde, anegado el tejido por un agua jabonosa a la que en ocasiones añadía unas gotas de cloro, lejía. Después, nada más levantarse, se ponía a lavar sin haberse despojado del pijama, en cuclillas o inclinado sobre la pila minúscula del lavabo. Colgaba la ropa en la terraza y bajaba a desayunar.

A la mujer de la limpieza no le agradaba encontrarse con aquellas hileras de camisetas, pañuelos, calcetines prendidos en cuerdas que no sólo cruzaban la terraza, sino también, y

especialmente durante las lluvias, se internaban por toda la habitación, del ropero a la cama, de la mesa al lavabo. Decía que de ese modo no le era posible realizar su tarea, pero la verdad resultaba distinta. Casi todos los inquilinos—cinco por piso, es decir, veinte—le entregaban a ella sus ropas, con lo que ganaba un sobresueldo que el propio violinista envidiaba.

Las camisas blancas, de nailon para ahorrarse planchados, las camisas que utilizaba durante el trabajo, pendían siempre del atril metálico, como partituras vírgenes, una a cada lado, en medio de la estrecha terraza en que se ampliaba su cuarto, el bulín tanguero sobre el cual escribía a sus viejos amigos de Buenos Aires, pero que en realidad era sólo una habitación de hotel modesto, de anexo de un hotel, paredes pintadas de verde intenso, muebles antiguos, una cama estrecha con somier de madera, lavabo, mesilla, ropero y mesa de escritorio. Cuando las camisas pendían a uno y otro lado del atril, mariposas húmedas, apenas móviles, colocaba él la partitura sobre la mesa, apoyada en la pared, y se sentaba en el taburete para hacer dedos o tocar a solas aquel Concierto de Vivaldi, el suyo ya.

Tenía entonces frente a los ojos, un poco más arriba de los pentagramas, el retrato de su novia. Cuando él explicó a la mujer de la limpieza que el retrato era de su novia, la vieja comenzó a golpearse las sienes y a reír. Más tarde, debió de contárselo al gerente, aquel tipo estirado y áspero como un buitres, pues vino a hablarle después de comer, una especie de humildad cuando llamaba a la puerta y en seguida el brillo de los ojos que hacía pensar en

La Amante

Por JESUS TORBADO
Ilustra: GUTIERREZ MONTIEL

todo menos en un hombre, en un robot viejo sobre todo.

—Sabe que éste es un hotel muy serio—le había dicho—, estrictamente familiar (eso lo ponía en la puerta, escrito sobre una placa metálica). Le permito que llene la terraza de ropa sucia y que impida el trabajo de doña Rosario y que toque el violín y que la gente de fuera piense que éste no es un hotel serio. Pero no me gusta que se burle usted de mis empleadas. Si continúa haciéndolo, me verá obligado a despedirle, pese a los años que lleva usted aquí. (En realidad, doña Rosario no era tan sólo su empleada; era también su mujer.)

—Pero yo no me he burlado—respondió el violinista.

—¿Cómo que no? ¿A qué decirle que ese retrato es de su novia?

—Pero es verdad.

—¿Quiere hacerme pensar que está usted loco?—preguntó el hombre—. En ese caso, retiro lo dicho. Si está usted loco, no tengo razones para expulsarlo del hotel. Pero sería conveniente dejar ese género de vida que lleva y comportarse como una persona normal.

—¿Por qué lo dice? ¿Porque llego tarde a casa?

—Por eso mismo—aseguró el gerente, y cerró luego la puerta ante sus propias narices.

El violinista se puso a contemplar el retrato con los puños apretados, no por la furia, sino porque tenía los dedos cansados. No se le veían los ojos a su novia. Las orejas de piedra parecían salirse unos centímetros del rostro, llenas de extraños adornos circulares, horadados también por los siglos. La nariz maravillosamente recta en un perfil inexacto. Sobre los labios quedaba el recuerdo de una pintura antigua; eran carmesíes. Posiblemente se tratase de un truco del fotógrafo, J. Domínguez García. El interior de la orejera izquierda era dorado, reflejo de algún sol que estaba naciendo o poniéndose por el otro lado. Más que la nariz y los labios y los ojos ocultos le gustaban a él aquellos colores suaves, llenos de humildad y de cansancio.

El que puso allí el retrato no debió de haberse fijado en que los rayos del sol incidían sobre aquella parte de la pared, los rayos de diez a once. Al violinista aquella imprevisión le alegraba, porque la dama no estaba ya rodeada de sangre, como pudo haberlo estado en su tiempo. Trazando una hipotética línea curva entre los extremos superior izquierdo e inferior derecho del retrato, quedaba éste dividido en los partes. Ocupaba la inferior ella. Ocupaba la otra el color rojo sangre, amari-llado por el sol de diez a once, matizado de modo que resaltasen más la nariz, los ojos ocultos, los labios pétreos, pero carmesíes.

Estos detalles eran los que le habían incitado a que la considerara novia suya. La comparaba luego con las otras damas que él conocía, especialmente las nocturnas del restaurante, y quedaba satisfecho. Las otras damas llevaban joyas de oro, vestían tejidos de colores, hablaban siempre, en tanto ella se adornaba de piedra, se vestía de piedra, estaba silenciosa. Las otras ya le iban conociendo y le exigían:

—Violinista, toque usted el vals *Fascinación*.

—Violinista, ¿por qué no continúa con los boleros? Son tan lindos...

—Violinista, toque usted algo serio, algo serio, las *Zardas de Monti*.

—¿Y una marchita? ¿Por qué no nos toca la marchita nupcial? Carlos y yo vamos a casarnos muy pronto, ¿verdad?

Complacía a todas, que para eso le pagaban. Cinco horas diarias complaciendo a todas: boleros, vales, marchitas. Se alegraba cuando le pedían un tango, pero se entristecía cuando oía tocarlo a su violín. ¡Aquellos tangos de Buenos Aires, con la orquesta, la orquesta completa, de Alberto Bergamo, tan buena por lo menos como la de Aníbal Troilo! Aprendió en Buenos Aires a tocar tangos y podía decir que también allí había olvidado cómo se tocan. A

las sinfónicas no les gustaban mucho los músicos venidos del otro lado del mar, se decía, y él no tuvo más remedio que aprender tangos para sobrevivir. Y luego olvidarlos también para sobrevivir, porque los tangos de São Paulo no son los tangos de Buenos Aires o de Montevideo. Los años habían ido mordiendo sus sueños de solista, de concertino al menos. Se contentaba ahora con su restaurante, de diez a tres, boleros, marchitas, vales, cinco horas para sobrevivir en el anexo, donde había dejado también de ejercitarse porque no valía la pena, de imaginar orquestaciones nuevas. Hasta tuvo que olvidar los tangos. Cuanto mejor tocaba, menos le entendían.

—Hoy quiero algo especialísimo, violinista—había pedido el del bigote rubio—. Hoy, algo especialísimo.

—¿Bueno, señor, algo bueno?

—Lo más lindo que sepa.

Y él se puso a tocar el *Concierto de Vivaldi*, la única piedra firme de toda su ruina, no sólo de memoria, sino ampliado, agrandado. Y los amigos del tipo del bigote rubio se reían ante sus barbas y el del bigote se atragantó con el vino, y llegó el dueño y dijo que perdonaran los señores, que lo expulsaría si fuera preciso. Pero ellos dijeron que no, a condición de que tocara algo verdaderamente bueno.

—¿Pero qué, señor?—preguntó él.

—Pues... Ojos negros, ¿por qué no?

Y ya sólo tocaba el *Concierto de Vivaldi* ante su novia, que nunca se reía de él ni le pedía nada; y podía repetir el segundo movimiento tres o cuatro veces y ella no se fatigaba de escuchar, mientras las camisas colgaban del atril y en la calle brillaba el sol o brillaba el frío. Primero odió los boliches tangueros, cuando pretendía entrar en la sinfónica, y ahora odiaba «O Coelho Dourado» y amaba nostálgica-

mente los boliches, y así pasaba de un odio a un amor, pero siempre cuesta abajo, en decreciendo, hasta que un día cualquiera recordase con amor a las damas del restaurante porque estaría entonces en cualquier esquina congelada haciendo sonar un violín tuberculoso, arrugado y triste, el sombrero en la acera para recoger las migajas sobrantes, pago a una música que las circunstancias habían degradado hasta los límites del arte, no tanto, sin embargo, como para que dejase de ser arte.

No ocurriría eso mientras ella continuase fija en la pared, estática, casi sonriente; mientras no la quemara por completo el sol. Apenas se distinguían ya las letras del cartel: «Arte ibérico», y encima, sobre el rojo, «España». La Dama de Elche no se parecía a las damas del restaurante, ni siquiera a la siervita Gladys, la que prefería el tango «Remembranzas» y se lo vino a pedir y luego fueron amantes porque los unía aquel tango que para él sólo significaba Gladys y para Gladys significaba sobre todo un recuerdo ya ido. Con Gladys había vivido muchos meses, siempre antes de comenzar el trabajo, porque ella era siervita y no tenía permiso para salir de casa más que los viernes, cuando los señores iban al cine. Luego Gladys, después de haber sido su amante, se hizo amante del bandoneonista, y entonces el violín no interpretaba bien los tangos y terminó emigrando de nuevo, a São Paulo esta vez, donde le habían hablado de la existencia de restaurantes que precisaban músicos, donde fue a dar en «O Coelho Dourado» y también ante los labios de la Dama de Elche, cuyo noviazgo con el violinista no comprendían ni el gerente ni su mujer. La vida no era ya un tango, ni un vals, ni otra música. Era un viaje con el violín bajo la barbilla y los dedos fatigados: sólo eso.

Más triste el viaje de esta noche, apenas a



las diez y media, no a las tres de la madrugada. Venía pensando en Gladys por las calles todavía habitadas, cuando paseaba con ella por Buenos Aires, algunos meses después de perdida la ilusión por entrar en la sinfónica. El dueño del restaurante había estado muy amable y le había invitado a cenar en una de las mesas que ocupaban los clientes, no en la cocina. Pero él, después de haberlo oído todo, dijo sencillamente que no.

—Usted comprenderá, hay menos cada día. Un violín y un piano no pueden atraer mucho a los clientes. Y no porque no sean ustedes buenos, que lo son, vaya si lo son, mil veces lo he dicho. Pero, ¿quién canta? Ellos quieren también una voz, alguien que diga las palabras que ellos no saben o no se atreven a decir... Sí, la música, pero no basta. La música puede entenderse de maneras distintas, mientras que la voz dice te amo y es te amo, ¿comprende? Es objetiva, nada tiene que ver con el estado de cada uno... Así que ellos empezarán mañana. Les pregunté, naturalmente, si necesitaban un violín, pero dijeron que no, que sólo sus guitarras y la cantora. Es un grupo típico. Cantan boleros, pero también moderno, letras de Chico Buarque. ¿Se da cuenta?

Entonces la invitación a cenar era como la satisfacción del último deseo. Así que la rechazó. Recogió el dinero que se le debía y marchó a su casa. Estaba pensando en Gladys, pero la siervita se alejaba según sus pasos lo acercaban al hotel. La siervita no existía ya, ni el bandoneonista que se la había llevado. Y aunque estaban pobladas las calles, a él le parecían vacías. En una de estas esquinas se pondría mañana o pasado a tocar marchitas, himnos nacionales, algún que otro bolero. Con el sombrero que no poseía aún colocado entre los pies. Y un perro acaso para las últimas compañías, un perro ciego ya que él tenía ojos, y todos los recuerdos extendidos al sol sobre la acera: este recuerdo, aquel recuerdo, el otro recuerdo, como calcetines al sol.

Aunque hizo lo posible por subir en silencio las escaleras, doña Rosario asomó sus greñas y se quedó mirándolo.

—¿Tan pronto hoy? ¿Está usted enfermo? —preguntó.

—No, no —dijo él.

—Ah, tiene libre. Irá con su novia al cine, ¿verdad?

El violinista no contestó. Terminó de subir las escaleras y luego, en su habitación, se quitó la camisa de nailon y el traje gris y los zapatos brillantes. En camiseta cogió el violín y se puso a tocarlo de pie, ante el retrato desvaído de su novia. No tocaba «Remembranzas», como ante Gladys, sino el Concierto de Vivaldi. Gladys se ponía tierna después de escuchar el tango y se convertía en su amante, porque el tango le traía recuerdos de algún amor lejano. La Dama de Elche, sin embargo, nunca le pedía nada ni mostraban sus ojos cualquier género de emoción, aunque el segundo movimiento, repetido, repetido, debería hacerla llorar, sonreír en sus labios de piedra. Nunca había pensado él que también sería dócil, absolutamente dócil.

Desclavó con el calzador las chinchetas inferiores. El cartel vibró un poco, pero ella no abrió los ojos, no sonrió. El violinista se subió a la silla para levantar todas las chinchetas. Estaba terso el papel, polvoriento. Sopló sobre él antes de colocarlo encima de la cama. Lo estuvo mirando así, arrodillado ante la parte trasera del lecho, abandonado el violín sobre la silla. Un doblez cruzaba el rostro de piedra y la dama parecía sonreír. El violinista entonces lo levantó de allí, quitó el colchón y colocó el cartel debajo, lo mismo que cuando colocaba debajo los pantalones para que durasen más tiempo las rayas del planchado.

Luego se acostó. La dama le había sonreído y era ya su amante, como en otro tiempo Gladys, en la que había dejado de pensar. Se acostó y se durmió en seguida, aunque no tenía costumbre de dormirse tan pronto.

A Maruja

Por RICARDO ARIAS NAVARRO
Ilustra: PEPI SANCHEZ

AYER te vi en el teatro. Yo estaba con mi mujer en el patio de butacas. Tú con tu marido en un palco. Sé que te casaste con un mejicano riquísimo. Descendiente, creo, de uno de los más feroces revolucionarios de Pancho Villa. Presumido, celoso y matón. Te vi retratada con él en los periódicos. Cuando tu boda. Hará tres o cuatro años.

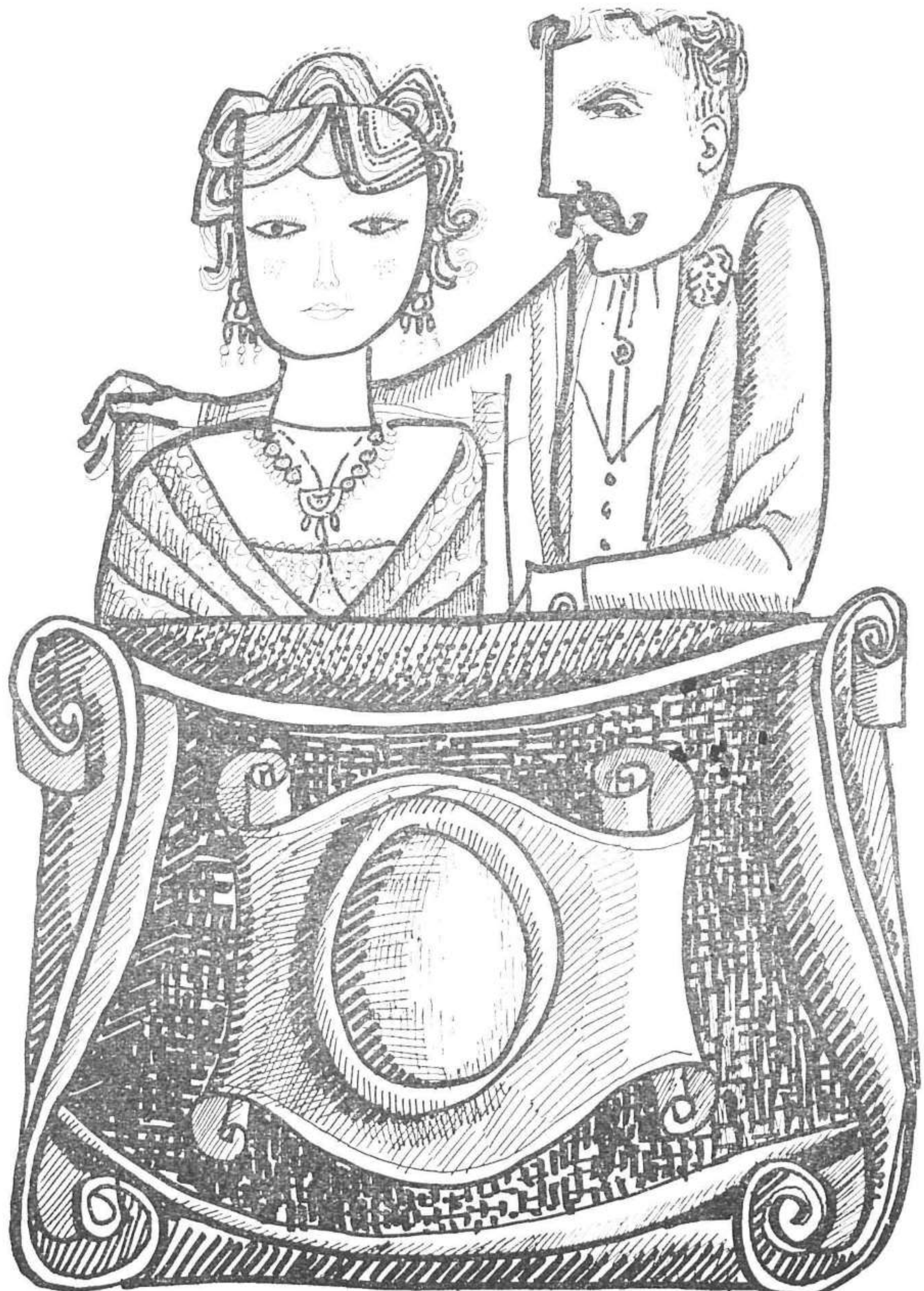
Desde mi butaca, te observé con cuidado. Ya no eres nada. Tanto que fuiste. Para mí. Para ti misma. Para el mundo.

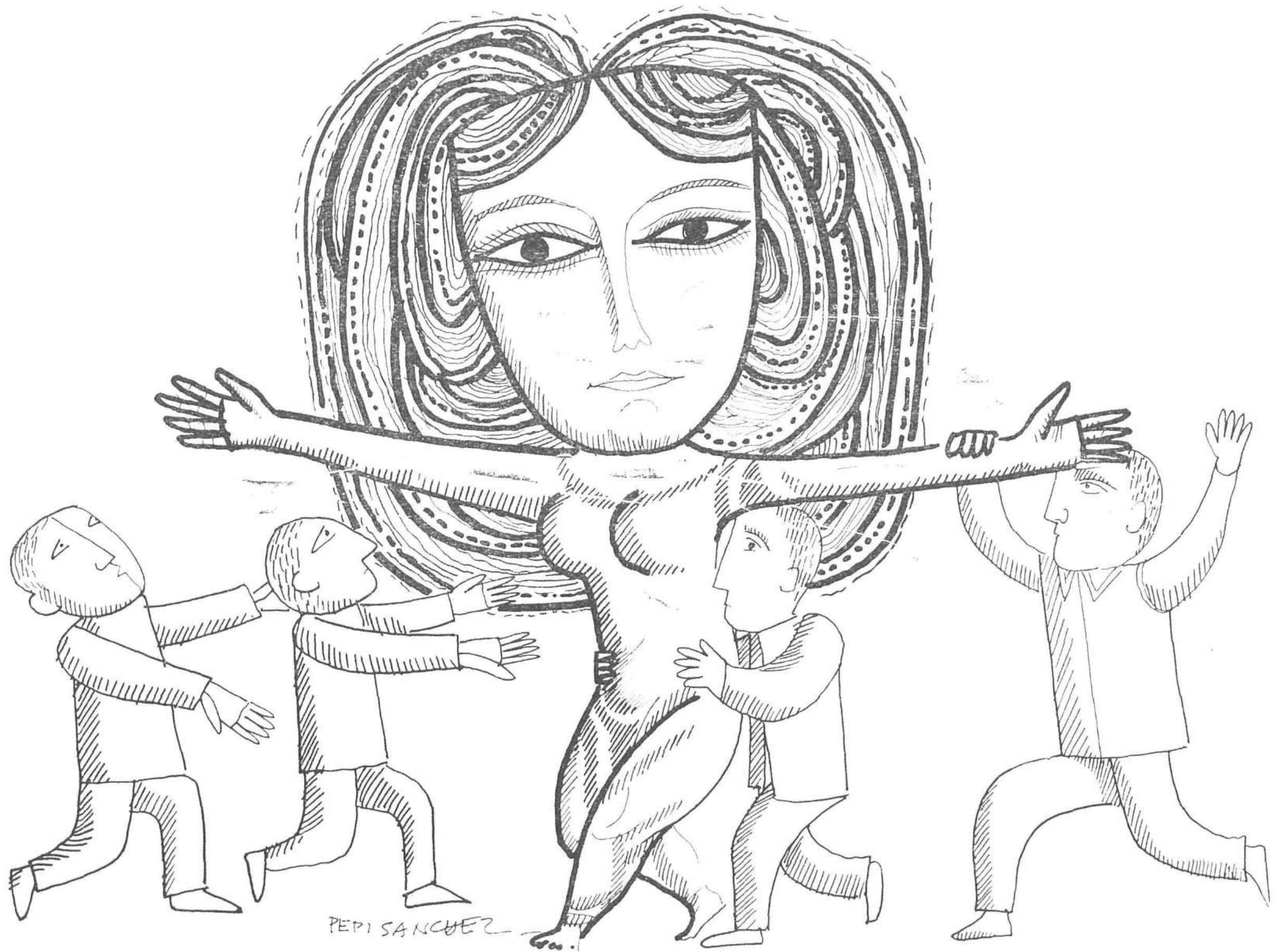
Hace casi quince años. Como mujer, desde el punto de vista estético, valías poco: delgada, insignificante, apenas bonita. Sólo eras ojos: unos grandes ojos negros, brillantes, preciosos. Un minuto, atrevidos; al minuto siguiente, asustados. Como persona, como amiga, como compañera, valías mucho: graciosa, inteligente, despreñida. Como hembra eras única: sensual, complaciente, insaciable. ¡Cuánta felicidad te debo! ¡Cuánto placer!

Hace casi quince años. Ibas siempre mal vestida, mal calzada. Y por ello te quería más, me gustabas más, tal era tu propia luz y tu propia fuerza. Tus ojos se abrían al mundo dándole un torrente de cariño, mostrándole mil inquietudes, mil hambres, mil anhelos. Y pidiéndole, suplicándole, una chispa de cariño, la millonésima parte del inmenso cariño que tú le dabas. Cada latido de tu corazón era un canto de amor hacia el género humano y hacia la naturaleza y hacia las flores y hacia los pájaros y hacia las nubes y hacia las estrellas, un grito de orgullo por estar entre nosotros, un estallido de júbilo incontenible por ser uno de nosotros.

Te debo mucha alegría, pero también mucha tristeza. Yo te quería únicamente para mí simpática, únicamente para mí amable. Y tú lo eras para todos. Para tu vecino gordo del tercero, casado, que te rogaba, cuando coincidías en el ascensor, que fueras una tarde con él al cine. Para el cobrador del autobús, que casi te hacía caer al dar la señal de seguir cuando apenas habías puesto un pie en la plataforma. Para el camarero que te vertía la naranjada o el café en tu mejor vestido. Para el mozalbete desvergonzado que te decía por la calle un piropro deshonesto.

Te debo mucha felicidad, mucho placer, pero también mucho dolor. Yo quería tu cariño solamente para mí, y no ignoraba que me lo hacías compartir con otros, con tus amigos, con tus conocidos. Con mis propios amigos.





Y no por inconstancia. Ni por vicio. Sino— aunque parezca increíble—, por bondad.

No es que no te bastara mi amor, yo lo notaba. Esas cosas se notan. Pero tu boca no había sido hecha para decir no, incluso por encima de tu misma voluntad, de tus mismos intereses, de tus mismas convicciones. El poner en ti los ojos, el sonreírte, el reparar en ti, aun para pedirte algo, merecía, en tu sentir un premio. Y tu premio era siempre contestar sí. Tanto en el terreno del amor como en todos los demás terrenos. Una vez cediste gran cantidad de sangre, en transfusión directa, al portero de tu casa, víctima de grave dolencia aunque había otros posibles donantes más robustos y vigorosos que tú y más allegados al enfermo, entre ellos sus propios hijos. En otra ocasión regalaste tu abrigo en el mes de noviembre, tu único abrigo, recién comprado, a una pobre viejecita y fuiste todo el invierno a cuerpo, con una chaqueta negra, bastante usada, de tu hermano mayor. Cierta día, por probarte, cuando más felices éramos te propuse con fingida seriedad que nos suicidáramos juntos «para dar—te dije—digno remate a nuestro amor». Y, aunque derramando abundantes lágrimas, no tardaste en aprobar mi plan.

Eras como una niña humilde y buena, dentro de tus defectos, dentro de tus pecados. Una niña que sonríe al sol, al aire, al trozo de pan, al vaso de leche, e incluso, entre llanto y llanto, a la lluvia que la moja, al viento que la embiste, al frío que la hiera. Una niña de ojos muy negros, vivos, curiosos, llenos de fuego y de amor. Eras sólo un par de ojos.

Eras el polo opuesto a esas mujeres altas, serenas, proporcionadas en todas sus partes, elegantes por sí mismas y por sus vestidos, por sus joyas, por sus perfumes, que son como gatos gordos bien alimentados, que se creen merecedoras sólo por su belleza y su elegancia de todo el amor, de todas las comodidades, de todos los lujos. Que no sienten el placer. Que en la punta de la boca tienen siempre un no. Que no son sólo ojos, sino labios, y mejillas, y frente, y pelo, y garganta y cuerpo, todo muy bonito, todo muy atractivo y deseable, pero que si las mira uno al fondo del alma ve un turbio amasijo de frialdad, egoísmo, desdén.

¿A que no lo imaginabas? Aún tengo una de tus fotos. De aquellas fotos que te hice en mi casa cuando mi familia salió de veraneo y me quedé solo en el piso. De las que revelamos y ampliamos tú y yo personalmente en mi cuarto de baño para que no las vieran en ningún laboratorio. Aún tengo una—amplia y simpática sonrisa, espléndida colección de dientes blanquíssimos y tres lunares estratégicamente repartidos por tu cuerpo—. Te hice trampa, cuando nos separamos definitivamente, y no las rompí todas. Me quedé con una, la mejor, y ahora la estoy mirando. ¡Qué poco valía tu materia como materia en sí, ahora lo veo todavía con más claridad que entonces! ¡Cuánto valía tu poco valiosa materia, con sus bien situados lunares, como vehículos de tu voraz sensualidad!

¿Recuerdas dónde nos conocimos?

Tú entrabas en una cafetería de la calle de Jacometrezo con tu novio; yo salía de la misma cafetería con mi novia. Tu novio era Felipe, mi mejor amigo. Hacía mucho tiempo que Felipe y yo no nos veíamos. Y nos dimos un abrazo. Luego vinieron las presentaciones.

Tomamos unas copas juntos.

Nada más poner en ti la mirada, me gustaste. Y, cosa rara, no fueron tus ojos lo primero que vi en ti. Entraba por aquellos días el verano y llevabas un vestidito muy ligero, azul, toda la vida me acordaré, fruncido por el pecho, que te hacía un busto precioso. No habían pasado aún los tiempos en que un busto femenino era realmente lo que parecía, y yo quedé prendado del tuyo.

Tú, tú misma propusiste que nos fuéramos a bailar los cuatro a uno de los jardines del Manzanares, y los demás aceptamos encantados. Bailé contigo casi toda la tarde. Mi novia no bailó con Felipe más de un par de veces, aunque yo los animaba a que se divirtieran como nosotros. Estaba la pobre casi a punto de llorar. Felipe, muy serio en su butaca, fumaba y bebía incesantemente con gesto malhumorado.

Apenas nos dijimos nada tú y yo mientras bailábamos. Eras novia de mi amigo y tenía que disimular mi admiración por ti. Y tal vez a ti te cohibía del mismo modo la mirada triste y amarga de mi novia clavada en nuestro naciente y mutuo descubrimiento.

Hubo, sin embargo, un momento en que no me fue posible mantener mi disimulo.

—¡Qué pena que te haya conocido Felipe antes que yo!—exclamé—. ¿No tendrás, por casualidad, traspapelada entre tu familia, una hermanita gemela?

—Sí que la tengo—me contestaste—. ¿Y tú? ¿No tendrás, también por casualidad, un hermano gemelo traspapelado entre la tuya?

—¡Claro que sí! Y somos tan iguales que casi formamos una misma persona.

—Díle, pues, a tu hermano, que mañana, a las seis de la tarde, estará mi hermana esperándole en el portal de mi casa. Y, por favor, pídele que no falte.

—Puedes asegurar a tu hermana que mi hermano acudirá encantado. Yo me cuidaré de que acuda como si se tratara de cosa mía.

Y así llegó a nosotros la felicidad.

Si este cuento cae por ventura—o por desventura, que el recuerdo de la dicha pasada es siempre un poco triste—en tus manos, consérvalo. Y léelo de cuando en cuando, como yo guardo tu foto y de cuando en cuando la miro. En ella estás tú. En este cuento estoy yo. Tal como éramos entonces. Si yo conservo tu foto y tú mi cuento, acaso algún día, y en el mismo instante, estés tú leyéndolo y yo mirándola. Y será como si aquellos dos hermanitos nuestros volvieran a encontrarse y a quererse un poco en la lejanía del tiempo.

Ayer te vi en un palco del teatro Infanta Isabel. Ya no eres nada. Estabas guapa, guapísima, como nadie que te haya visto como yo cuando tenías dieciocho años pudiera imaginarse. Guapísima, elegantísima, artísticamente peinada y maquillada. Cubierta de ricas alhajas, resplandeciente, deslumbradora. Todas las miradas del teatro estaban en ti. Brillaban las piedras de tus collares, de tus pendientes, de tus sortijas. Más que por el centelleo de las joyas, se hallaban todos cegados, hipnotizados, por tu innegable belleza. Una belleza rotunda, serena, tranquila. Mas tus ojos no lanzaban ya chorros de luz y felicidad. Eran los ojos de una persona satisfecha, indolente, holgachona, que no necesita nada. Que ni ofrece nada al mundo ni pide nada a la vida. Los ojos, aunque negros, de una gata bien alimentada, fríos, despectivos, burlones. Ya no eres nada. Sólo una mujer guapa. Tal vez si te dieras un buen baño con jabón barato, si perdieras veinte kilos, si te pusieras un vestidito ligero y pobre, azul y con el pecho fruncido, si volvieras a mirarme con tus ojos negros tal como me mirabas aquella tarde mientras bailábamos...

El anterior relato, que llevaba por título «A Maruja», firmado por un conocido escritor, apareció en una importante revista y de él se hicieron comentarios en tertulias y peñas literarias.

Venía reprochándose en los últimos meses a este autor despego hacia los hijos de su imaginación, enorme frialdad en sus escritos, incapacidad para dar color y vida al mundo de su fantasía, y en cambio ahora, a la vista de «A Maruja», algunos hablaron de «fuerza narrativa» y «relieve en las descripciones», y un crítico escribió: «realismo puro; pese a las evidentes contradicciones del texto, o quizá por ellas mismas, todo parece verdad. Se asoma por entre los renglones la figura de la protagonista...» Y otro: «¡Cómo ha sabido reaccionar! ¡Escribía desde fuera sus personajes porque quería, no porque no supiera arrancarlos de su propio corazón!»

Días más tarde fue hallado el escritor en su estudio, caído sobre la mesa de trabajo, muerto de un pistoletazo en la cabeza, con la masa encefálica desparada sobre algunas cuartillas a medio escribir. Los cajones aparecían descerrajados, revueltos, tirados por el suelo; los armarios de libros, de par en par. Dinero y alhajas estaban intactos. En el escritorio se veía un álbum de fotografías abierto. Entre ellas quedaba un espacio libre. El asaltante asesino se había llevado una sonrisa femenina de dieciocho años repleta de cariño y de felicidad, y tres lunares.



directores
de cine
españoles

CARLOS SAURA

EN 1966 obtenía Carlos Saura el «Oso de Plata» a la mejor dirección, en el Festival Internacional Cinematográfico de Berlín, con su película *La caza*. Este año nuevamente se le ha concedido el mismo galardón—también en el Festival berlinés—por *Pippermint frappé*. Este reiterado galardón viene, pues, a confirmar a Saura como uno de los realizadores españoles más capaces entre los que actualmente están operando una feliz evolución en nuestra cinematografía.

Procedente, como casi todos los componentes del «joven cine», de la Escuela Oficial de Cinematografía, cuyo título obtuvo en 1957, su primera obra importante es el mediometraje *Cuenca*. En ésta, como en su primera película larga, *Los golfos* (presentada en 1960 en Cannes), se aprecian ya algunas de las características fundamentales de toda su obra: búsqueda de lo real, preocupación social y un amoroso cuidado por la fotografía, esto último lógica consecuencia de su primitiva vocación de fotógrafo artístico.

En 1961 presenta su segundo largometraje: *Llanto por un bandido*, sobre la vida del famoso bandolero José María el Tempranillo. Saura había intentado acaso realizar un film comercial, cuyo trasfondo constituía un profundo estudio de hombres y circunstancias. A pesar de los indudables atractivos del film, el éxito de público no llegó, y su director se vio condenado algún tiempo al ostracismo, fenómeno común entre nuestros directores jóvenes.

Hasta 1965 no realiza su terce-

ra película, gracias al apoyo del nuevo productor Elías Querejeta. *La caza* es un hito importantísimo en la historia cinematográfica de Carlos Saura. Con *La caza* obtiene su primer premio. *La caza* le muestra un camino a seguir. Evidentemente es una película no fácil de digerir, morosa, de enorme belleza plástica, con un meollo mucho más denso de lo que el espectador poco avisado puede suponer. El ritmo del film va in crescendo hasta el tremendo final de sangre y de muerte, como casi un tratado de la violencia y el rencor humanos agazapados en el alma, ocultos tras una apariencia vulgar.

Pippermint frappé, presentada este año en Berlín por haber sido suspendida su proyección en Cannes ante los sucesos ya conocidos, fue estrenada comercialmente en España en 1967. Saura ya pisa su camino, aun cuando se aprecien en este film influencias de su paisano, el aragonés Luis Buñuel. Persisten sus características: realismo, preocupación social, cuidado estético, pero se han agudizado y depurado. El ojo de Saura se ha hecho más escudriñador, ha adquirido oficio—buena prueba de ello es el resultado obtenido con José Luis López Vázquez, un actor de películas adocenadas cuyas posibilidades no sospechábamos—, ha fijado más su pensamiento.

Aún no conocemos su obra más reciente, *Stress es tres, tres*, protagonizada, igual que la anterior, por Geraldine Chaplin, que representará a España en el Festival de San Sebastián. Pronto podremos comentarla.

L. Q.

LA sala especial ha venido a cubrir un hueco importante en la exhibición cinematográfica, estableciendo un puente entre el cine-club y las salas comerciales. Era necesario, por cuanto una buena parte de la producción mundial quedaba ignorada para el público español, especialmente el estudioso, el profesional, el aficionado. Dentro de la política iniciada en 1962 para el desarrollo de la cinematografía nacional, las salas especiales han sido, lo son, una base fundamental.

La situación de los cine-clubs es bien conocida. El material que anualmente importan no es suficiente para abastecer las necesidades culturales, encontrándose actualmente atravesando un periodo de crisis económica, estructural y orgánica que impide la agilidad en el movimiento cíclico de sus películas. La Filmoteca Nacional colabora con los cine-clubs, pero no influye en el desarrollo cultural cinematográfico. Y las manifestaciones internacionales que se celebran en España son insuficientes para llegar a todos los lugares. Hacia falta, pues, un sistema que permitiese importar películas de calidad, supuestamente minoritarias, y exhibirlas en el mayor número posible de ciudades en unas condiciones altamente favorables. La orden ministerial de 12 de enero de 1967 puso en marcha esta vieja aspiración, y en el mes de junio de ese mismo año comenzó el Publicinema de Barcelona a funcionar como sala especial.

Al cabo de un año puede observarse con cierto optimismo el desarrollo del sistema, todavía en plena evolución y a falta de una experiencia que solamente el tiempo puede dar. El éxito de *Repulsión*, de Román Polanski, tanto en Barcelona como en Madrid, hizo sospechar se había descubierto la panacea económica del cine, pero poco después los castillos en el aire se fueron desvaneciendo, y hoy, al cabo de un año, las salas especiales empiezan a encontrarse con problemas de mantenimiento, dándose la circunstancia de que mientras por unos sitios van abriéndose, por otros comienzan a cerrarse. Como suele ocurrir casi siempre, la novedad, la falta de conocimiento, la desorientación, producen un espejismo cuyas consecuencias pueden ser fatales. No obstante, repito, el desarrollo en este primer año es positivo y puede pensarse en un futuro esperanzador y optimista.

En este tiempo se ha organizado la distribución, creándose dos empresas especializadas: Cidensa y Barcino Films. La primera, en Madrid, y la segunda, en Barcelona, independientemente de que otras casas distribuidoras importan algunas películas para las salas especiales. Cidensa tiene la exclusiva de las denominadas «salas de arte y ensayo», mientras que Barcino distribuye al resto, sin ostentar la exclusividad de distribución. Hasta el momento se han estrenado poco menos del medio centenar, pero hay ya preparadas otras tantas películas para la próxima temporada.

A decir verdad, todas las obras presentadas en las salas especiales tienen un interés cinematográfico. Unas veces por su extraordinaria calidad, como *La kermesse heroïque*, de Jacques Feyder; otras, por la oportunidad, *Mamma Roma*, de Pier Paolo Pasolini, y otras, por la dificultad de acceso a ellas, *Beata*, de Anna Sokolowska. Sin embargo, ha faltado el criterio riguroso, creándose una situación desorientadora para el público que pensó, en un principio, se iban a proyectar en esta clase de salas películas de una extraordinaria calidad mezcladas con las morbosas, gravemente peligrosas y rozando la prohibición. En esto sí que las salas especiales no tienen la culpa.

Se produce el desánimo por una falta evidente de cultura cinematográfica. La minoría española que comprende, entiende y aprecia el cine es, sin lugar a dudas, una auténtica minoría. Sería largo introducirse en la investigación de este estado de cosas. Baste saber que ahora se ha iniciado la preocupación por el cine, siendo paulatino el incremento de la bibliografía especializada, la enseñanza en los colegios, la universidad y centros culturales, pero los resultados no podrán obtenerse hasta dentro de algún tiempo. Así es difícil, hoy por hoy, mantener la exhibición exclusivamente con películas de una gran calidad, teniendo que recurrir a constantes cambios de programas y a lanzamientos impropios.

Prácticamente se está cubriendo todo el territorio nacional, y cuentan con salas especiales o de arte y ensayo Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Valladolid, Oviedo, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Palma de Mallorca, Gijón, Albacete, Alicante, Salamanca y Zaragoza. En estos días están a punto de inaugurarse una en Murcia y otra en Burgos. Salvo en Madrid, Barcelona, Las Palmas y Tenerife, en las demás ciudades solamente funciona una de estas salas.

Muchas de las películas exhibidas eran esperadas desde hace años

EN LAS SALAS DE ARTE Y ENSAYO

Por EDUARDO ANGEL RUIZ BUTRON

y otras han supuesto un auténtico descubrimiento. A las citadas anteriormente añadiré *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel, del que pronto podrá verse *Viridiana*, película española Gran Premio en el Festival de Cannes, sobre la que existe una auténtica expectación masiva, aunque por razones claramente no cinematográficas; *The servant*, de Joseph Losey; *Barbarroja*, de Akira Kurosawa; *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, obra fundamental que marca el comienzo de una nueva dimensión estética cinematográfica; *Saturday night and sunday morning*, de Karel Reisz, muestra del cine libre inglés, que pasó casi inadvertida; *The Knack*, de Richard Lester, su mejor película; *Der jungfer Törless*, de Volker Schlöndorff, representante del nuevo y joven cine alemán; *Los comulgantes*, de Ingmar Bergman; *Jules et Jim*, de François Truffaut; *Four in the morning*, de Anthony Simmons; *Marat Sade*, impresionante relato de Peter Brook; *Kwaidan*, deliciosas narraciones de Masaki Kobayashi; *La soledad del corredor de fondo*, de Tony Richardson, y *Breve encuentro*, vieja película de David Lean, que no ha perdido todavía un cierto encanto expresivo.

Se ha descubierto, además de las muestras indicadas del cine libre inglés, del nuevo alemán y la *nouvelle vague*, el *novο cine brasileiro* con *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Blauber Rocha, y el cine yugoslavo con *Rondeau*, de Zvonimir Berkovic. El cine sueco, de gran calidad, pero parado en el tiempo con un clasicismo irritante, se ha ofrecido en dos obras de Alf Sjöberg: *Domaren y Fröken Julie*. Y a esta lista hay que añadir *Ce soir... ou jamais*, de Michelle Deville; *Sedotta e abandonata*, de Pietro Germi; *Una larga ausencia*, de Henri Colpi; *Zazie dans le Métro* y *Le feu follet*, de Louis Malle, y *La tête contre les murs*, de George Franju.

Dreyer no ha sido aún programado en toda su magnitud, pero se ha iniciado con *Dies irae*, y se espera pronto su obra fundamental *Ordet*. Película antigua, inmortal, *Le mystère Picasso*, de Henri Georges Clouzot, ha sido otra de las grandes oportunidades que las salas de arte y ensayo han deparado al público español. Puede observarse la gran calidad de los programas, pero cabría citar muchos otros títulos que están en el ambiente y que corren el peligro de perder actualidad. Sin pretender hacer una selección exhaustiva, recurro a *Blow up*, de M. Antonioni, y a *Belle de jour*, de Luis Buñuel, como ejemplos característicos. Y, sobre todo, a todo el cine checoslovaco, prácticamente desconocido y el que actualmente cuenta con los títulos más importantes del cine moderno.

El cine español ha formado parte también de algunos programas de las salas especiales. Recuerdo una obra menor, *Cada vez que...*, de Carlos Durán, y otra que ha perdido todo posible impacto popular, precisamente por haber sido lanzada en ellas, como es el caso de *El último sábado*, de Pedro Balañá. Este error perjudicará notablemente no sólo a la película, sino al llamado joven cine español, que, poseyendo una comercialidad probada (*Nueve cartas a Berta*), no merece se le encasille en el reducido espacio de la sala para minorías selectas, a la cual no se asoma el simple aficionado excepto cuando se presiente algo «raro».

Las salas especiales están atravesando su primera etapa, en la que ha habido que improvisar muchas cosas, entre las que se cuenta el público. Es de esperar que en una próxima temporada se recoja la experiencia de la anterior y se logre ir cubriendo las lagunas que la exhibición comercial deja en blanco, por diversas razones que no son del caso. Pero, por otra parte, debería establecerse un acondicionamiento entre salas especiales y cine-clubs, habida cuenta de que en varias ocasiones las primeras han provocado el cese de gestiones para la importación de determinados títulos. También es cierto que existe una colaboración, como es, por ejemplo, la recomendación de la Federación Nacional de Cine-Clubs a favor de los programas del cine Galileo, en Madrid, y el ofrecimiento de Cidensa para que los socios de los cine-clubs tengan un importante descuento en las salas de arte y ensayo.

El resultado de este primer año es muy positivo, pero creo que lo es más por la experiencia recogida que por la importancia del material exhibido, teniendo en cuenta que, en general, ha sido de una gran calidad. Faltas de todo, las salas especiales han dado un paso importante en el desarrollo de la cultura cinematográfica, pero no estará de más se realice, con urgencia, una revisión de las estructuras actuales para potenciar aquélla y establecer los lazos de unión precisos entre la Filmoteca Nacional, los cine-clubs, las salas especiales y de arte y ensayo, los certámenes, festivales, manifestaciones en general y las personas y entidades que tienen a su cargo la formación cultural de la juventud.



«Los comulgantes»



«Mamma Roma»



«The servant»



PSICOSIS, SUICIDIO, DRAMA EXISTENCIAL

Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

HE visto dos películas con la locura como tema, o como fondo argumental, o como pretexto melodramático. Ambas son francesas y ambas se hallan inspiradas en sendas novelas. Una es «Fuego fatuo» —a la que aludí en mi último comentario— y la segunda es «La cabeza contra la pared».

El protagonista de «Fuego fatuo» no es propiamente un loco, en la acepción vulgar, aunque lo sea tal vez siquiátricamente considerado. La siquiatría moderna extendió pavorosamente sus conceptos, y, con sus neurosis o sus psicosis, apenas hay quien escape. Así, pues, entre ansiedades, angustias, depresiones, desesperaciones, no es que estemos locos todos —no existen más demencias que en otras épocas, en contra de lo que suele creerse—, sino que todos podemos necesitar del siquiatra o del psicoanalista.

Y si no, díganlo determinadas sociedades, que disponen de aquéllos para andar por casa. Las dolencias morales que en los pueblos viejos se curan —o dejan de curarse— con resignación y conllevándolas, en otros sitios se combaten, entre otros remedios, con psicoanálisis. Para no hallar verdadero remedio, lo mismo da, pues suelen afectar a lo más profundo de la condición del hombre.

El argumento de «Fuego fatuo» está tomado de una novela de Drieu La Rochelle, y en él se describen las últimas horas de un suicida alcohólico, el cual termina un muy aparente y discretísimo tratamiento de desintoxicación en una elegante clínica y con los cuidados más oportunos.

Se trata de un proceso de angustia, de hastío y de desesperanza. Cuanto le ocurre a Alain, quien pertenece a una sociedad holgadísima y a un mundo adinerado —al que ahora todos los burgueses llaman «burgués» y los pobres siguen llamándole bíblicamente «de los ricos»—, con ribetes intelectuales, viene a ser lo que en lenguaje vulgar se dice «estar cansado de la vida».

¿Por qué se suicida? Explicarlo resulta difícilísimo. Cuando de alguien se nos dice que se ha suicidado por una causa concreta, que puede ser enunciada y determinada, tenemos, no obstante, la impresión de que el misterio permanece. Por muchos datos y motivos, con apariencia de objetividad, que se nos acumulen, siempre quedará al fondo la gran interrogación trágica y, como consecuencia, la honda y desgarradora insatisfacción del alma.

Pero si el proceso que lleva al suicidio al protagonista de la película tiene visos de pura especulación intelectual, en la que tampoco aparecen sentimientos determinantes o catástrofes morales —pues el mismo problema amoroso o conyugal de Alain presenta aspectos más bien llevaderos—, en tal caso, la explicación resulta todavía más oscura, dudosa y vacilante.

Y éste me parece el caso de «Fuego fatuo», título que, seguramente, alude, no sin cierta vaguedad metafórica, al estado de ánimo del protagonista, o, mejor dicho, a su sentimiento o simple percepción del mundo y de la vida.

Se advierte que la novela de Drieu La Rochelle —desconocida para mí— se halla dentro de esa corriente tan característica de la moderna literatura francesa, o de ese estilo o modo de enfrentarse con seres, pasiones, sentimientos que responden a una cierta abstracción, a una operación mental, muy elaborada y refinada, y, al propio tiempo, un tanto alejada de los verdaderos dramas de la existencia, de hechos personalísimos y de aquello que, con pavorosa palabra, llamamos la realidad.



- La Oficina Católica Nacional de Cine y la Oficina Católica Nacional de Radio y Televisión norteamericanas, unidas, van a producir un film sobre la vida de S. S. Juan XXIII con destino a la televisión. Participa en el proyecto la Comisión Pontificia de Medios Sociales de Comunicación del Vaticano.

- El productor americano Paul Monash ha adquirido los derechos de la novela corta de Colette «Los amores del sábado» para llevarla al cine.

- Ha fallecido en Roma, a la edad de ochenta y tres años, el famoso «cameraman» Carlo Montuori, que realizó la fotografía de numerosísimos films italianos, entre ellos la casi totalidad de los dirigidos por Vittorio de Sica.

- La Federación Alemana de Cine-clubs celebró el pasado mes de junio una magna asamblea general en Ems. Con este motivo fue proyectada una serie de películas americanas de los años treinta.

- La productora soviética Mosfilm ha concluido un contrato con el director italiano Giuseppe de Santis para llevar a la pantalla la novela de Alexander Pushkin «Dubrowsky».

- Un estudio realizado por la Oficina Asiática de Mercado Cinematográfico arroja los siguientes resultados sobre el éxito taquillero de distintos films:

En Japón van en cabeza los films «Los mercenarios», «Camelot», «El ojo salvaje», «Bonnie and Clyde», etc.

En la India: «Alfie», «Arabesque», «Los doce del patíbulo», «Rapto al estilo caucásico», «Descaizos en el parque»...

En Manila: «El mundo de Zuzie Wong», «¿Qué hiciste en la guerra, papi?», «Goliath y la conquista de Damasco»...

En Formosa: «Una casa no es un hogar», «Grand Prix»...

En Bangkok: «La matanza de los siete winchester», «El Santo», «Quién sabe»...

Como se ve, los públicos asiáticos, al igual que los europeos, siguen interesados por las películas de violencia.

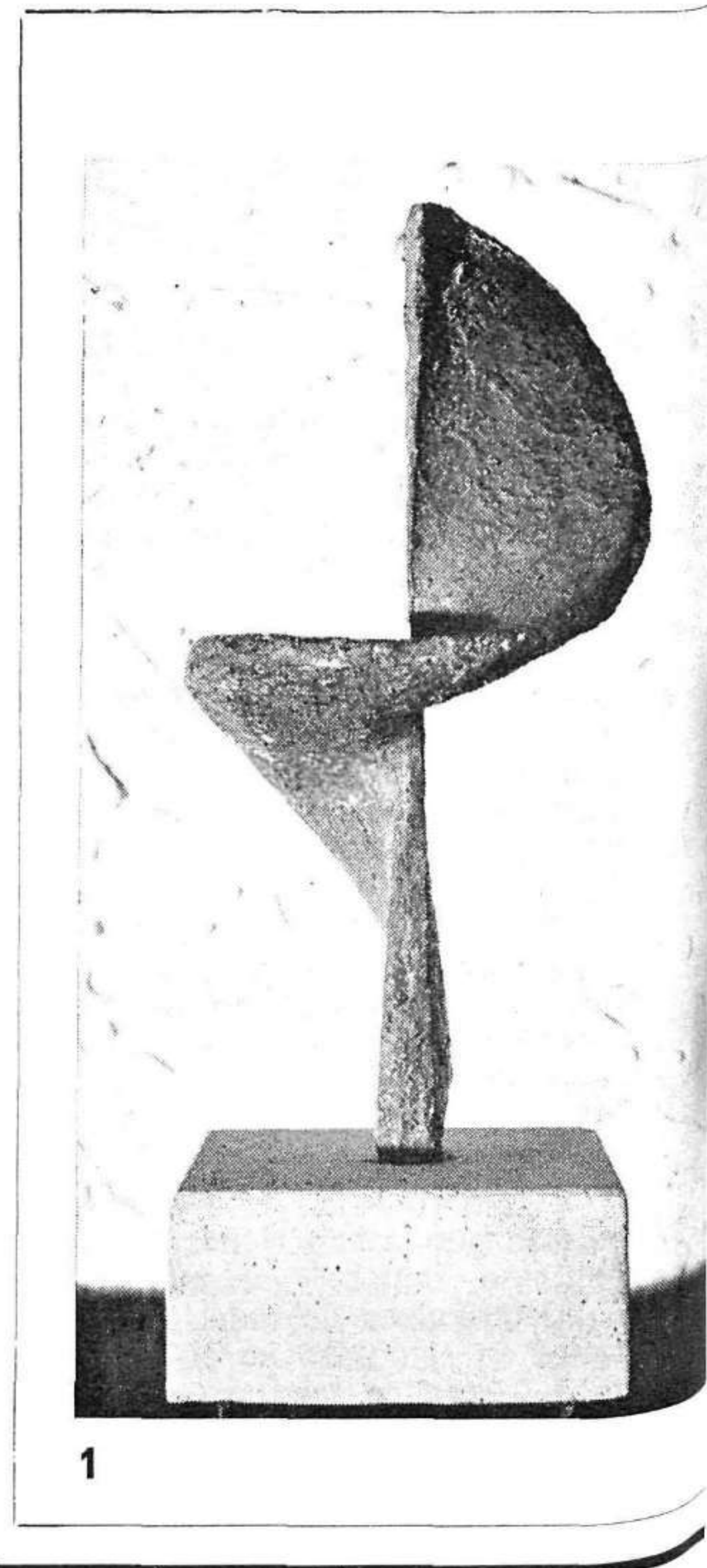
- Volker Schloendorf, director alemán autor de «El joven Torless», está preparando el rodaje de un film basado en la novela «Michael Kohlhaas», del poeta alemán Heinrich von Kleist.

- Una nueva versión del célebre film «Extasis», de Gustav Machaty —rodado en versión muda— va a ser filmada por Tinto Brass. El «remake» tomará el nombre de «Extasis 70».

RAMON I PENULTIMA



Por
CARLOS-JOSE COSTAS



BARCE O LA GENERACION

EN LA MUSICA ESPAÑOLA que cultiva y se mueve entre las técnicas de nuestro tiempo ya hay una generación intermedia, de la que Ramón Barce forma parte por derecho propio. Y al escribir esta frase observo que, una vez más, los términos «contemporáneo», «moderno», etc., han perdido todo su significado al quedar unidos, dentro de este siglo, a la generación de Stravinsky. Por eso hay que recurrir a «nuestro tiempo», «de hoy», pese a que su valor identificativo es aún menos concreto.

Ramón Barce, pues, es un compositor de nuestro tiempo e integrado en la generación que rompió con la tradición circundante para poder merecer esta clasificación. Representa, por consiguiente, todo el mundo de dificultades que rodeó sus primeros trabajos en un ambiente que consideraba incluso al mencionado Stravinsky como el extremo de la audacia.

Aquellas dificultades de los primeros momentos no han desaparecido por completo, pero al menos se ha creado una atmósfera, un grupo de oyentes, una reacción que permite un cierto desarrollo.

Para Ramón Barce el asunto está perfectamente perfilado, lo que no tiene nada de sorprendente, porque tanto los problemas de ayer como las relativas posibilidades de hoy han sido el paso a paso de sus extremos. El lo explica así:

—Nuestra generación se encontró con un panorama cerrado, en el que todo transcurría por las líneas que había marcado el posromanticismo o por las audacias del impresionismo, quedándose a las puertas de la dodecafonía, pero sin la mínima intención de atravesarlas. Mientras, el serialismo era ya algo superado sobre lo que se trabajaba de «oficio». No es de extrañar, por tanto, que las primeras salidas con un lenguaje que no se atuviera a esas normas fueran un rotundo fracaso o un gran escándalo.



Ramón Barce, con su mujer, la poetisa Elena Andrés. Frankfurt (1961)

—¿Y ahora?

—La situación actual no se parece ni remotamente a la de hace unos pocos años. No importa que la audiencia sea reducida, lo fundamental es que existe, y quienes lo han podido comprobar con ventaja son los compositores más jóvenes, la generación posterior a la nuestra y la que inicia ahora sus primeros pasos. Para ellos no ha habido un problema de salto en el vacío. Se han encontrado con una sucesión fluida que les ha permitido entrar a formar parte de los compositores activos sin largas esperas. Es más, por estar tan cerca nuestra batalla han encontrado en nosotros sus mejores aliados. Nadie mejor que los propios compositores que les han precedido para comprender sus necesidades. Así se ha creado un grupo común en el que los nombres se intercambian.

—¿Cómo ves entonces a esa nueva generación?

—Sin lastre. Con un comienzo en el que las más duras batallas ya habían sido ganadas

y en el que sólo importa el valor personal y no, como en nuestro caso, la obligación previa de convencer a un público por partida doble. Todo esto les ha permitido una serenidad y una inquietud, al mismo tiempo, por avanzar en el camino de la técnica sin miedo a la total incomprensión. Y digo «total» porque se entiende que es tradicional el que cualquier cambio o cualquier novedad sean acogidos con reservas. Lo complicado fue cuando esas reservas se aplicaban a un cambio tan radical como el que aportó nuestra generación.

Ramón Barce es también un compositor inquieto que ha querido ver por sí mismo las posibilidades de cada galería, pero reservándose el derecho a comunicarse entre ellas. En 1964 colabora con una experiencia del teatro «Happening» y escribe su *Abgrund, Hintergrund*, pieza de teatro musical sin instrumentos, y *Traslaciones*.

Cultiva la música abierta y la inicia con *Objetos sonoros*, que estrena García Asensio en el Ateneo de Madrid y que este mismo director acaba de repetir en el Festival de Washington.

Del año 1965 son *Alfa*, para orquesta de cuerda; *Siala*, para clarinete y piano; *Estudio de densidades*, para piano, que estrenó el mes pasado Pedro Espinós, y que el compositor califica de «puro experimento».

La traducción de la *Armonía*, de Schoenberg, la inicia en 1966 y la termina en 1968. Ahora espera su salida al mercado, editada por Taurus, lo que sucederá el próximo octubre. Y en el mismo 1966 escribe su *Cantata*, sobre textos de su esposa, Elena Andrés. Esta «cantata», para soprano y grupo instrumental, fue estrenada por Carmen Pérez Durías, bajo la dirección de Gerardo Gombau.

Preocupado por el lenguaje, en 1967 desarrolla un sistema propio que parte del serialismo, pero prestándole una especial agilidad. Ya comenté en otra ocasión los detalles técnicos más generales, y no éste el momento de repetirlos. Y dentro de este nuevo camino compone sus *Periodos en nivel re*, para flauta y piano; *Las cuatro estaciones*, para orquesta, y *Concierto de Lizara II*, para percusión y viento.

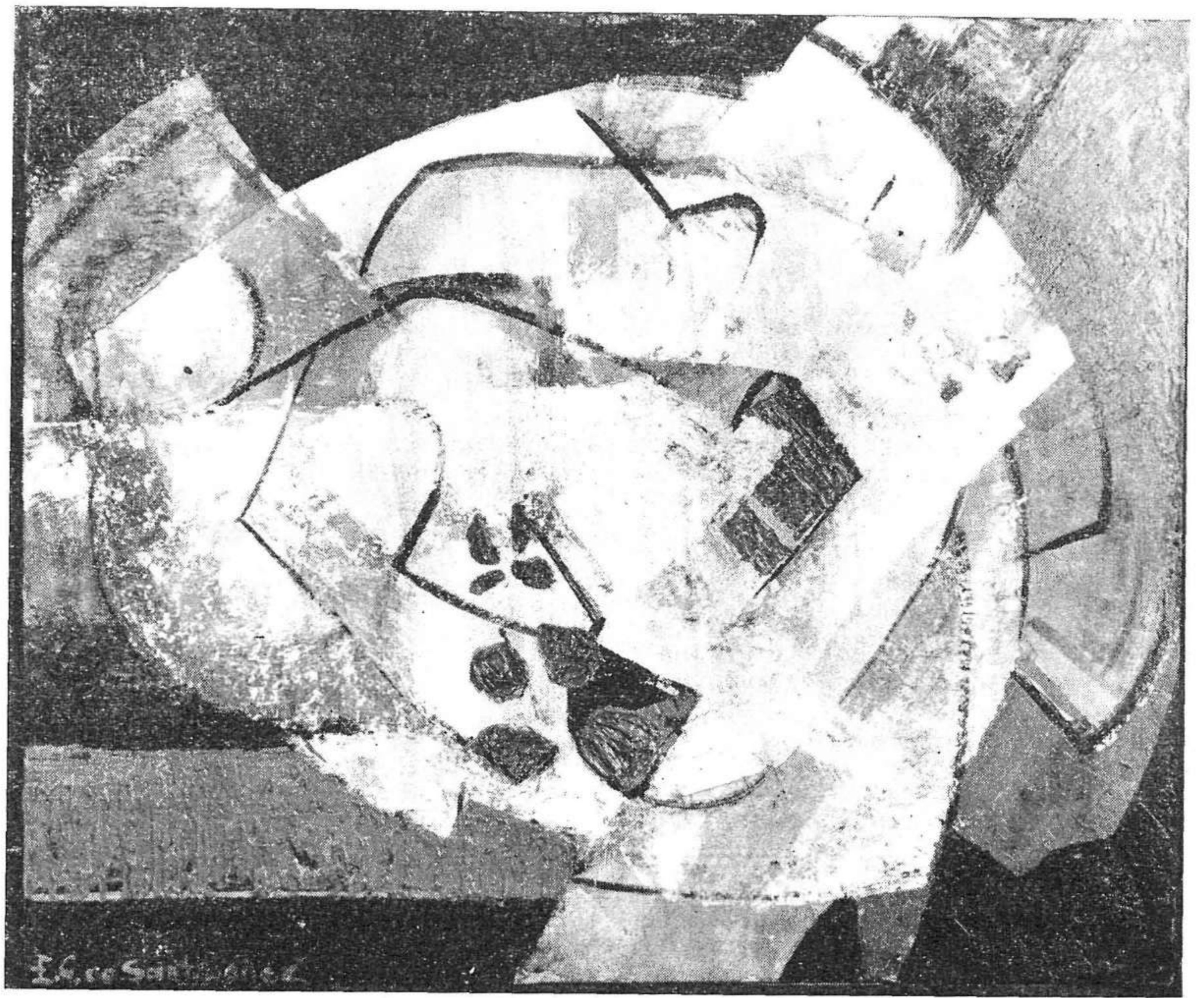
El presente año lo ha dedicado a *Canadá trio*, para flauta, percusión y piano, y *Coral hablado*, en la línea de la música concreta y con polifonía hablada. En la actualidad trabaja en varias obras: *Música fúnebre*, para orquesta; *Concierto*, para piano y orquesta, y *Obertura fonética*, que será estrenada en Méjico por Arturo Tamayo.

Pretendía una actualización de su obra y ofrecer unas cuantas opiniones de Ramón Barce. Su nombre permanece y suena con la música española de nuestro tiempo y merece tanta atención como la de sus compañeros de generación, porque juntos han vivido unas dificultades nuevas, como su música.



1. Escultura, de Gonzalo L. P. Coto, que ha servido de trofeo para el primer premio de Interpretación de Música, organizado por Juventudes Musicales de Madrid

2. Programa del Concurso Internacional de Piano «Van Cliburn», que tendrá lugar en Fort Worth, Tejas, entre el 29 de septiembre y el 12 de octubre del próximo año



La pintura de ELADIO GARCIA de SANTIBAÑEZ

Por CARLOS AREAN

EL pintor español Santibáñez, perteneciente a la promoción de pintores no imitativos españoles que sigue inmediatamente en España a la del boom abstracto del 58, en el que se situaron en el primer plano internacional Tapies, Tharrats, Millares, Feito y Suárez, muestra ahora sus obras en el Museo Nacional de Bogotá. Para quien conozca la sagacidad crítica de su dirección no le pueden caber dudas sobre el hecho de que ser seleccionado para realizar una exposición en el Museo Nacional de Bogotá constituye algo así como el paso feliz de un examen de doctorado en pintura de vanguardia. Santibáñez lo ha pasado, pero ello

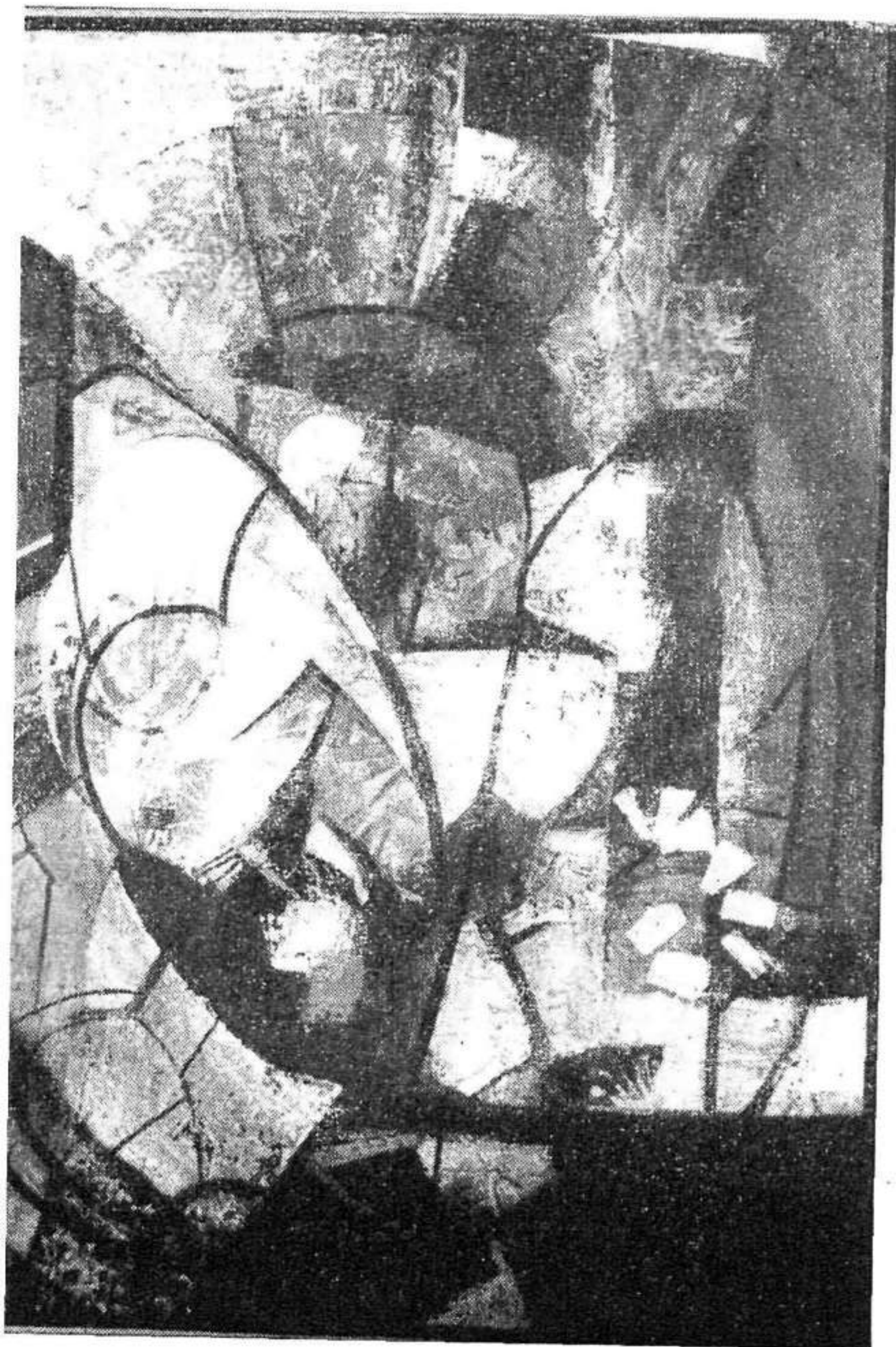
entraña para él una responsabilidad indudable. En este momento ya no es responsable por sí solo de lo que allí ofrezca, sino que su misión es mostrar en una de las Españas de ultramar un ejemplo digno de lo que en la España peninsular está realizando la promoción abstracta que toma en estos años el relevo de la que inició su gran obra en 1948 y gustó por primera vez las mieles del triunfo diez años más tarde.

Las clasificaciones son siempre peligrosas, pero cabría incluir a Santibáñez en una especie todavía no bien delimitada de neorrayonismo mitigado. La mitigación se da, por un lado, en el entronque de las formas curvilíneas, que no pretenden ser vertiginosas, sino quedarse a mitad de camino entre dinamismo y estatismo; pero se da, por otro, en la selección cromática, que tiene mucho más de española, de castellana concretamente, que de transpirenaica. No en vano Santibáñez nació en las tierras más esenciales de España, en la villa de Santibáñez Zazaaguda, a tan sólo veinte kilómetros de distancia de las flechas de la catedral de Burgos, símbolo supremo de la unidad espiritual de todas las tierras hispánicas. Castilla, que ama el esfuerzo y que sabe entregarse sin solicitar nada a cambio, detesta en contrapartida la espectacularidad. Los hombres que protagonizaron el romancero eran «largos en fazañas y cortos en contallas». Los pintores de esta tierra se acercan también al lienzo sin trucos relativamente fáciles para quien conozca bien su oficio y sin buscar esas contrastaciones violentas que producen un fuerte choque emocional en el primer instante, pero que acaban por fatigar a la larga. Como yo no soy castellano, tengo el derecho a hablar de Castilla y de su pintura, dado que si fuese castellano probablemente no sabría hilvanar un solo elogio, porque el pudor característico de esa tierra me lo impediría.

Ese pudor que se manifiesta por igual en la vida y en la acción es patente en esta pintura de Santibáñez en el empleo de unos blancos matizados, conseguidos a espátula mediante empastes muy largos, que se superponen a otras aplicaciones pigmentarias previas de colores diversos. Las últimas capas de pintura dejan suturas minúsculas, a través de las cuales asoman a la superficie del campo cromático aquellas que fueron anteriormente apli-

cadas. Esto presta una enorme vibración de colores sumergidos a cada una de estas formas de dintorno levemente curvilíneo, en las que la tensión interior parece hallarse sometida siempre a una previa mesura racionalizada. Más notable aún que en los blancos es este pudor cromático castellano en el empleo de negros, sepias y rojos. Es este último un color peligroso, que muchos artistas utilizan en toda su pureza en persecución de un contraste fácil, violento, pero escasamente hondo en sus resonancias íntimas. Santibáñez, fiel al espíritu de su tierra, prefiere multitonizar hasta el infinito sus escasos rojos o que éstos se descascarillen, haciendo que aflore así a la superficie el salpicado de los sepias subyacentes, en los que yace un recuerdo del trigo de nuestra alta meseta o de la transparencia luminica de sus lejanías.

Hemos hablado un poco de las formas y otro poco, ya simultáneamente, del cromatismo y de la factura. Ello fue insoslayable, dado que la selección del color y la manera como Santibáñez lo aplica sobre el lienzo, logrando unas superficies refinadas y sin grumos extemporáneos, aunque con un emotivo principio de resquebrajamiento, son indisolubles. Añadamos a ello que tanto el color como la textura, aunque puedan ser bellos y expresivos en sí mismos, se hallan al servicio de la invención de una estructura contrapesada y de unas formas que sirven para mantenerla. Quiere ello decir que la unidad forma-textura-color, objetivo preferente de la mejor pintura española, sigue constituyendo también la meta de Santibáñez. Cada forma se individualiza así por la manera como ha sido tratada y por su color, aunque esta individualización se muestra a veces tan sólo en la altura tonal o en la mayor o menor condensación del pigmento, o en la transparencia de la misma. La sabiduría de oficio interviene, por tanto, tan sólo lo estrictamente necesario en cada caso concreto, para que el artista exprese lo que desea expresar, pero nunca por virtuosismo ni por afán de lucimiento, cuando el éxito en una parcela delimitada de su labor no esté al servicio de una creación unitaria. En esto también se muestra Santibáñez, artista a quien en España ha descubierto con su acierto habitual Enrique Azoaga, tan profundamente castellano como en las antes aludidas características de su pintura.



EL ESCULTOR JUAN LUIS VASSALLO, ACADEMICO

Por LUIS QUESADA

El 23 de junio pasado era recibido en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, el escultor Juan Luis Vassallo.

En el tiempo revuelto, de confusión y facilidad, sin rigor ni exigencias fundamentales, que vivimos en el dominio de las artes, habéis querido (señores académicos) investir de autoridad académica, y ello es significativo, al artista sensato, disciplinado y exigente consigo mismo, de claros y definidos propósitos...

Así saludaba otro escultor, Pérez Comendador, en su discurso de contestación, al nuevo académico. Y en estas frases directas, netas, se plasman las características fundamentales, el credo artístico, la honda humanidad, el sentido de la existencia de Juan Luis Vassallo.

... Diré que así como una escultura desmerece cuando se realiza en un material artificial, tan dis-

tante de la materia natural como una flor de trazo de otra verdadera y fragante, asimismo carece de interés la obra que, aun realizada en una materia noble, está movida por un artificioso afán de originalidad, sin ese mensaje de verdad universal que dimana de la Naturaleza. Ese es, a mi entender, el único y también universal lenguaje del Arte. Ello no merma la más amplia y atrevida libertad expresiva, siempre que a la idea la impulse la sinceridad de un íntimo sentimiento...

Vassallo corroboraba así las palabras de Pérez Comendador. No obstante, lejos de su ánimo el quietismo estéril, ha realizado a lo largo de su vida una obra siempre viva, jugosa, intemporal, pero reposada y serena, reflejo de un bien aprendido oficio, de una larga meditación introvertida.

Vassallo no sólo es autor de una amplia serie de obras entre las que descuellan el monumento a los

Caidos, de Ubeda, la Minerva que remata el edificio madrileño del Círculo de Bellas Artes, el Cristo de la Paz; no sólo ha desarrollado una eficaz labor como restaurador de algunas obras fundamentales de nuestra imaginería barroca... También ha dedicado una importantísima parcela de su actividad a la enseñanza, tarea oscura en apariencia primera, pero fundamental, que enriquece no sólo al alumno sino también al maestro que transmite su manera de hacer.

Hijo de pintor, gaditano de nacimiento, sus primeros contactos casi infantiles con Julio Romero de Torres y principalmente con Mateo Inurria, hacen plasmar definitivamente su vocación. Aniceto Marinas y José Capuz vendrán luego a proporcionarle el oficio concienzudo que será uno de los soportes fundamentales de toda su obra posterior. En 1934 obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes; dos años más tarde se le otorga el Premio Nacional de Escultura. En 1938 es académico de Bellas Artes en Cádiz y en 1943 catedrático de modelado en Sevilla, donde realiza numerosas obras de encargo y otras que concurren a exposiciones en España y en el extranjero. En 1948 obtiene así su primera medalla en la Nacional de Bellas Artes. Ya es director de la Escuela de Artes y Oficios sevillana cuando es nombrado académico de Santa Isabel de Hungría. Vassallo enseña, trabaja y sale al extranjero, viajando por Francia e Italia. El escultor italianizante, andaluz, lleva una línea ascendente en su camino, depurando, quintaesenciando su manera de hacer. Y todo ello sosegadamente, sin agobios por conseguir fugaces relumbrones que pasan sin dejar huella. Vassallo sí que deja huellas de su paso. Sevilla es testigo de ello cuando la abandona para afincarse definitivamente en Madrid en 1958, al obtener por oposición la cátedra de modelado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cuya Academia le ha llamado ahora a su seno.

Vassallo es escultor. El escultor esculpe, domina a la materia inerte para sacar de ella todo un mundo de bellas formas. El escultor no teoriza, ni se convierte en artesano que amalgama caprichosamente, como en un juego divertido y superficial, viejos objetos arrumbados. El escultor, fiel a su misión, transforma en obra de arte lo que antes sólo era materia. Juan Luis Vassallo trató en su discurso de recepción en la Academia de las materias escultóricas, de los materiales de que el artista se vale para plasmar su idea de la Naturaleza, viejos materiales nobles de toda la

historia: bronce, piedra, barro... amalgamados, informes, que esperan la mano del hombre para alzarse, vivientes, en la obra bien hecha. Y Juan Luis Vassallo hablaba con amor de estos materiales, vehiculos de su mundo hermoso y recóndito:

Muchas veces en el taller de fundición he visto dispuestos para introducir en el crisol los trozos de un viejo cañón o los de una quebrada campana y he pensado en la inmortalidad de esta materia que no necesita de su mineral virginidad para resurgir de sus despojos y erguirse como el ave mitológica en un nuevo y vital vuelo...

A la dócil manipulación del barro, hay que añadir el milagro de su endurecimiento al someterlo a la acción del fuego, que lo petrifica en su intacta frescura, y es precisamente por lo que en las terracotas que se conservan aún de tiempos remotos apreciamos mejor la maestría y sensibilidad del hombre que les dio forma, y son las que más nos aproximan hasta él ya que muchas veces hasta observamos su huella dactilar claramente impresa en el barro.

Maestría, sensibilidad, aproximación al hombre. En sus palabras, sin pretenderlo, Vassallo nos ha dado su clave.





MI

MI

precurso
de lo abs

Al hojear unos números atrasados de *Insula*, un artículo del dramaturgo español Alejandro Casona me llamó la atención. Reparé en su comentario porque Casona menciona a uno de los dramaturgos españoles contemporáneos, Miguel Mihura, y lo hace con referencia al teatro de lo absurdo. Dice:

Estimo el disparatado talento de Mihura entre los fenómenos más interesantes de ese «humor» que se ha convertido al «absurdo» en una inesperada «razón» artística. En este sentido—y no vacilaría en pregonarlo en cualquier tribuna—me parece muy superior y sin pedantería, ¡por si fuera poco!, a todos los Ionescu que por ahí pululan (1).

Se me ocurrió que ninguna de las obras de Mihura, que yo supiera, pudiera clasificarse «obra de lo absurdo». He vuelto a leer sus obras y creo todavía que por absurdas que sean (en el sentido humorístico) no se pueden juzgar empleando los criterios de que se compone una obra absurda. Sin embargo, una obra de Mihura, *Tres sombreros de copa*, es digna de considerarse no como obra absurda, sino como precursora del teatro de lo absurdo en España.

Según el crítico húngaro Martin Esslin, los únicos dramaturgos españoles que tienen elementos precursores son Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Las obras de Valle-Inclán nombradas específicamente son dos esperpentos: *Las galas del difunto* y *Los cuernos de don Friolera*; las de Lorca son *El paseo de Buster Keaton*, *Así que pasen cinco años* y *El público*. No se menciona a Miguel Mihura, y su omisión es notable, puesto que su obra de 1932 *Tres sombreros de copa* contiene bastantes elementos de lo absurdo para ser incluida. Pero antes de señalar los elementos que hacen de *Tres sombreros de copa* una obra precursora, es necesario explicar lo que es el teatro de lo absurdo.

TEATRO DE LO ABSURDO, ¿TEATRO RELIGIOSO?

La definición de este teatro (2), el de tales dramaturgos como Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jack Gilber, Jean Genet, Arthur Ada-

mov, Harold Pinter, Edward Albee, y de los españoles Manuel de Pedrolo y Fernando Arrabal, se encuentra en una cita de *Also Sprach Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche, en la parte en que Zarathustra iba a predicar a la humanidad. Este se encontró con un ermitaño que le invitaba a quedarse en el bosque en vez de ir a las ciudades. Mientras charlaban, Zarathustra le preguntó cómo pasaba el tiempo. El ermitaño le dijo que componía canciones y las cantaba; que cuando creaba las canciones, reía, lloraba y gruñía, y que al hacer esto, él alababa a Dios. Entonces, Zarathustra rehusó la invitación de quedarse y siguió el camino. Más tarde, al pensar en el ermitaño, se dio cuenta de que éste no había oído decir que Dios estaba muerto.

Esta anécdota se usa para insistir en la idea de que el número de gente para quien Dios ya no existe ha aumentado desde la época de Nietzsche, y que mucha gente trata de comprender el significado del episodio del ermitaño y Zarathustra. Busca una manera de vivir con dignidad en un universo en que ya no existe Dios; en un mundo sin intención, es decir, absurdo; porque la existencia no tiene significado.

El teatro de lo absurdo es una de las expresiones de esta búsqueda. El movimiento de lo absurdo aboga que, como el mundo ha perdido su explicación y significado centrales, uno no puede aceptar las formas de expresión artística todavía basadas en la continuación de los principios y conceptos que han perdido su valor. Por grotesco, frívolo e irreverente que sea el teatro de lo absurdo, representa un regreso a la función original y religiosa del teatro. Se parece a la tragedia clásica de los griegos; a la comedia medieval de misterios religiosos; a la alegoría barroca. Además de esto, lo que está tratando de efectuar es que el público se dé cuenta de la posición misteriosa y precaria del ser humano en el universo sin significado.

El teatro de lo absurdo no quiere presentar una narrativa didáctica. Lo que quiere hacer es comunicar una serie de imágenes poéticas y complejas que consisten en imágenes y temas subsidiarios que se entrelazan como los temas de una composición musical—no como en las comedias bien construidas con un hilo narrativo, sino crear en la mente del público una impresión total y compleja de una situación básica y estática. En este sentido es como un poema de los simbolistas o los imaginistas—un poema que también representa una serie de imágenes y asociaciones construidas dentro de una pauta interdependiente.

En cuanto a los protagonistas, son los que no tienen motivos y que no actúan; los que quedan incomprensibles, por lo general. Con tales protagonistas es casi imposible identificarse. Cuanto más misteriosas son sus acciones y características, tanto más inhumanas parecen y tanto más difícil es llegar a ver el mundo desde su punto de vista. Los protagonistas con quienes el público puede identificarse son cómicos. Si el público se identifica con un protagonista que va desnudo (el público), sentirá vergüenza. Sin embargo, si la tendencia a identificarse del público se ha inhibido al aparecer el protagonista grotesco, se ríe de la desnudez. El público ve lo que pasa al protagonista desde afuera en vez de verlo desde el punto de vista del protagonista. Como es imposible identificarse con los protagonistas del teatro de lo absurdo, es teatro cómico, a pesar del hecho de que el tema sea sombrío, violento y amargo; por eso, el teatro de lo absurdo trasciende las categorías de la comedia y la tragedia. Mezcla la hilaridad con el horror, y al hacer esto, lo absurdo del teatro muestra lo absurdo de vivir sin Dios.

«TRES SOMBREROS DE COPA», UNA COMEDIA PRECURSORA

Hay dramaturgos tales como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre y Camus que han escrito obras que tienen que ver con lo absurdo de la vida; sin embargo, éstos son diferentes de los que escriben de lo absurdo en un respecto importante. Estos presentan su sentido de lo absurdo de la condición humana en una forma lúcida y bien construida en cuanto a la lógica. El teatro de lo absurdo trata de expresar lo ridículo de la condición humana y la insuficiencia de la expresión lógica por abandonar los recursos racionales y usar el pensamiento discursivo. Por esta razón sería inválido tratar de juzgar las obras de Mihura usando cualquiera de los criterios del teatro de lo absurdo. Por ejemplo, *A media luz los tres*, *Mi adorado Juan*, *Carlota* y *Mirabel y la extraña familia*, todas de Mihura, en primer lugar están escritas en forma lúcida y bien construidas en cuanto a la lógica; por eso no pertenecen al teatro de lo absurdo y la declaración de Alejandro Casona se invalida. La obra de Mihura que tiene que ver con el teatro de lo absurdo es *Tres sombreros de copa*, y no como verdaderamente absurda, sino precursora.

(1) «Charla con Alejandro Casona», *Insula*, octubre 1962, p. 5.

(2) Véase capítulo 7, «The Significance of the Absurd», Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, 1961, pp. 290-316.

GUEL Mihura, r del teatro urdo

Por ALFREDO OTERO Y HERRERA

Los elementos precursores de lo absurdo de *Tres sombreros de copa* no se encuentran en la estructura de la obra, sino en las acciones y pensamiento discursivo de los personajes. La mayoría de ellos actúan de una manera absurda, diciendo barbaridades que parecen no tener valor alguno; sin embargo, Mihura, por medio de los actos y palabras absurdas, comunica al público algo de la condición humana; de su posición misteriosa y precaria, aunque lo que dice puede ser bastante limitado. La situación que elige Mihura es la del matrimonio. Mihura usa esta situación no sólo para mostrar lo ridículo de los motivos de la mayoría de los que se casan, sino, y lo que es más importante, para mostrar lo absurdo de las acciones y actitudes del ser humano.

La trama de la comedia tiene que ver con lo que ocurre al protagonista, Dionisio, en el hotel donde pasa la noche antes de casarse. Al llegar al hotel cree que está enamorado de su novia; que ella es la primera que ha tenido y que será la última. Para Dionisio el día en que se casa es el principio de una nueva vida en que todos los días «serán veranos». Se ve que no está enamorado verdaderamente. Dice que la quiere, que durante siete años sólo en ella ha pensado; pero dice que ha pensado en ella porque no había ninguna otra en quien podía pensar. Cuando habla de su matrimonio no piensa en su novia, sino en los beneficios para sí mismo:

¡Mañana me caso! Esta es la última noche que pasaré solo en el cuarto de un hotel. Se acabaron las casas de huéspedes, las habitaciones frías, la gota de agua que se sale de la palangana, la servilleta con una inicial pintada con lápiz... Se acabó el huevo más pequeño del mundo, siempre frío... Se acabaron las bonitas vistas desde el balcón, se acabaron las croquetas de ave... ¡Mañana! Todo esto acaba y empieza ella... ¡Ella! (3).

Más tarde, cuando está para acostarse, se encuentra con Paula, una bailarina de *music-hall*, de quien se enamora. Después de pasar una noche de locura con ella y sus amigos, no quiere casarse con su novia, porque se ha dado cuenta de que no la quiere. Como Paula no quiere casarse con él, Dionisio se va a casar porque es la costumbre; le es conveniente.

Esta trama sencilla sirve de gozne sobre el cual giran las ideas de Mihura en cuanto al

matrimonio y la condición humana. Se presentan estas ideas en escenas—aunque grotescas, humorísticas—que, a la primera vista, no parecen estar relacionadas. Crean una impresión total y compleja de la existencia humana. Es este método de presentar las escenas el que le califica como precursor del teatro de lo absurdo.

LO ABSURDO ES EL MATRIMONIO

Tocante al estado de matrimonio, Mihura lo hace contrastar con el estado bohemio de la soltería. Mihura nos dice por medio de la actitud de Paula (la única persona no ridiculada en la comedia) que casarse es ridículo. Dice que, aunque sea tontería el casarse, la vida del soltero es más difícil; por consiguiente, es mejor casarse. La vida del casado es más segura, más fácil. Mihura presenta al hombre casado como persona decente y da un retrato absurdo de él. En una escena, don Sacramento habla a Dionisio y le dice que las personas decentes nunca salen por la noche a pasear bajo la lluvia; que deben llevar siempre patatas en los bolsillos para ponerse dos ruedas de patatas en la sien cuando se tiene dolor de cabeza; también deben llevar tafetán para las heridas; que los decentes nunca viven en un hotel, sino en casas donde reciben a sus visitas en el gabinete azul, en donde hay muebles dorados y antiguos retratos de familia; que para ser decente, Dionisio debe poner un cuadro de un niño en traje de primera comunión y cromos como «Romeo y Julieta hablando por el balcón de su jardín», «Jesús orando en el Huerto de los olivos» en las paredes. El va diciendo que en la vida decente no hay «nada de cines, nada de teatros, nada de bohemia». En otra escena Mihura sigue pintando la vida de los casados y sus motivos cuando Dionisio dice a Paula: «Me casaba porque yo me he pasado la vida metido en un pueblo pequeñito y triste y pensaba que para estar alegre había que casarse con la primera muchacha que al mirarnos le palpitate el pecho de ternura... Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años... que todos los caballeros se casan porque ir al fútbol siempre... aburre.» Al fin sale del hotel para casarse, y cuando lo hace, cree que «sale hacia el camino de la ñoñería y de la hiperclorhidria» (4).

Al presentar este retrato grotesco de la vida del casado, Mihura quiere decir que, por lo general, la vida del matrimonio es fea, porque la mayoría se casa por motivos equivocados. Mihura presenta este retrato con personajes grotescos, con los cuales no se puede identificar. Así resulta cómica la obra.

En la superficie, esta tesis del matrimonio parece ser la de la obra, pero, a mi parecer, forma parte de la tesis más importante: la de que la posición del hombre en el universo es lastimosa; que la mayoría de las acciones y actitudes del ser humano, aunque absurdas, son expresiones de la busca de una manera de vivir. El protagonista, Dionisio, representa al hombre eterno que nunca deja de buscar esta manera perfecta de vivir. Mihura le ha dado el apellido de *Buscarini*, que quiere decir el que busca (5).

La obra está llena de escenas absurdas, pero no se necesita mencionar más que las principales para revelar la impresión total de la obra: la impresión de que la mayoría de las actitudes y acciones del ser humano son absurdas.

LAS IDEAS MOSTRENCAS Y EL COLOR DE LOS NEGROS

Cuando empieza la obra, el dueño del hotel, don Rosario, quiere mostrar a Dionisio la vista bonita desde el balcón de donde se pueden ver tres lucecitas blancas. Dionisio le dice que todas no son blancas, que la de la izquierda es roja. Rosario contesta: «No puede ser roja... Al morir mi papá, me dijo: "Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy

contentos..." Y yo siempre se las enseño... Entonces, desde mañana, les diré a mis huéspedes que se ven tres lucecitas: dos blancas y una roja.»

Estas tres lucecitas significan tres ideas presentadas como verdades que el padre de Rosario le enseñó cuando era niño, verdades en que podía creer y enseñar a otros. Rosario nunca las había examinado, y cuando descubre que una de ellas es falsa, él se adapta a la nueva verdad.

Después de la vista del balcón, Rosario quiere mostrarle la cama. Para que vean mejor la madera de la cama se ponen de rodillas, y al encender una cerilla para mirar debajo de la cama descubren una bota que puede ser de caballero o de señora. Rosario se la da a Dionisio. Es una bota que un huésped de otros días ha dejado detrás. Dionisio la pone en un bolsillo (6). Más tarde, cuando una de las muchachas le pregunta por qué tiene la bota en el bolsillo, él contesta: «Esto es para encender. Las cerillas las tengo aquí.» El enciende una cerilla en la suela de la bota, y sigue: «¿Ve usted? Se hace así. Es muy práctico. Yo siempre la llevo por eso...» (7).

La bota significa una herencia del pasado, que tiene uso especial. Mihura quiere decir que el ser humano no sabe hacer uso de las herencias; por consiguiente, él las adapta a otro uso que es ridículo.

Lo absurdo de las actitudes del hombre se ve en la escena en que Dionisio se da cuenta de que el novio de Paula es negro. El se acerca a Buby, el negro, y le pregunta: «¿Y hace mucho tiempo que usted es negro?» Buby le contesta: «No sé. Yo siempre me he visto así en la luna de los espejitos.» Dionisio sigue: «¡Vaya por Dios! Cuando viene una desgracia nunca viene sola! ¿Y de qué se quedó usted así? ¿De alguna caída? ¿De una bicicleta?» Cuando Buby le dice: «De eso, señor...», Dionisio termina: «¡Como que a los niños no se les deben comprar bicicletas!» (8).

En esta escena se revela lo absurdo de la actitud más prevalente hacia el negro. Mihura quiere mostrar que no ha de ser una razón para explicar el porqué de ser negro... que cualquier actitud tiene que ser absurda porque es, por lo común, una que culpa al negro, por ejemplo: por no saber usar sus aptitudes, es decir, su falta de destreza al manejar una bicicleta.

Otra absurdidad es el uso del teléfono en la comedia. Durante la comedia, la novia de Dionisio le llama unas cuantas veces, pero la mayoría de ellas no contesta el teléfono, y cuando contesta él no dice lo que quiere decir. Una vez Dionisio rompe el cordón del teléfono y lo coloca junto al corazón de Paula para escuchar por el auricular. Otra vez él mira por el auricular en vez de hablar (9).

Estos actos absurdos significan que los seres humanos no saben comunicar uno con el otro; que abusan los modos de comunicar por ignorancia.

Hay otros aspectos absurdos que tienen significado en cuanto a la tesis principal de la obra, como el tocar del cornetín para hacer dormir a los huéspedes, lo cual muestra los esfuerzos inútiles de un ser humano al ayudar a otro (10); la mujer que, por ser barbuda, se considera «grande artista», que quiere decir que el ser humano estima a otros por razones absurdas (11); el cazador con los conejos que compró en una tienda, que muestra la hipocresía y estupidez de unas vidas (12); los regalos que el señor odioso da a Paula, lo cual significa la lastimosa práctica materialista de obtener amor (13), y las cruces que simbolizan virtudes que la muchacha quita al anciano militar, entre otros muchos (14). Quisiera analizarlos todos, pero basta decir que todos son facetas presentadas sin relación, que se entrelazan para dar la impresión total y compleja de la obra. Este método usado por Mihura en 1932 cuando escribió *Tres sombreros de copa*, es, a mi modo de ver, bastante prueba para calificarla como precursora del teatro de lo absurdo, junto con las ya mencionadas de Valle-Inclán y García Lorca.

(6) *Ibid.*, pp. 98-100.

(7) *Ibid.*, p. 114.

(8) *Ibid.*, pp. 110-113.

(9) *Ibid.*, p. 139.

(10) *Ibid.*, p. 117.

(11) *Ibid.*, p. 120.

(12) *Ibid.*, pp. 119-120.

(13) *Ibid.*, pp. 128-132.

(14) *Ibid.*, p. 125.

(3) Ed. F. C. Sainz de Robles, «Tres sombreros de copa», Miguel Mihura, Teatro español (Madrid, 1959), p. 102.

(4) *Ibid.*, pp. 139-145.

(5) *Ibid.*, p. 102.



Ariana Mnuchkin sigue atenta el ensayo de una escena

EL «THEATRE DU SOLEIL», UNA GRAN COMPAÑÍA Y UNA EXPERIENCIA EXTRAORDINARIA

Por MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL

NO, la idea en sí no tiene nada de extraordinaria, a cualquiera hubiera podido ocurrirsele... —dice con sencillez Ariana Mnuchkin.

—Efectivamente, tener la idea no es lo más importante; pero el haberla podido realizar con tanto éxito es un verdadero prodigio.

¿Qué idea? ¿Qué prodigio? Algo que se resume en muy pocas palabras: haber formado una compañía de teatro en régimen de cooperativa obrera, que ha ganado en tres temporadas y cuatro obras presentadas el éxito más rotundo, más unánime, más aplaudido que se ha conocido en Francia en estos años. «Théâtre du Soleil» se llama este grupo de jóvenes entusiastas que son actores, administradores, accionistas y artifices polifacéticos, dirigidos por Ariana Mnuchkin, una mujer de treinta años apenas, rusa e inglesa por sus padres, francesa por su formación, ciudadana del mundo por vocación viajera, y que une a la tenacidad de los triunfadores una dulzura que allana todos los obstáculos y unas raras cualidades para la dirección escénica. Sin vedettes sensacionalistas, sin publicidad ruidosa, sin la fuerza de los grandes capitales, el «Teatro del Sol» es hoy, sin duda, la compañía más homogénea y mejor dirigida de París.

DE GORKI A SHAKESPEARE

Su historial es todavía breve, pero nutrido ya de rica experiencia. El núcleo inicial lo formaron en 1964, con Ariana, diez actores y técnicos de teatro que ya habían trabajado juntos en algunas tentativas

universitarias. Con una pasión común y la fe en sus propias convicciones, se unieron para hacer labor colectiva, y ya ese mismo año montaron *Les petits bourgeois*, de Máximo Gorki, que presentaron en teatros de los suburbios parisenses y en *Maisons de la Culture* de provincias, hasta conseguir, al fin, una modesta sala de ensayo en el histórico barrio del Panteón, de París, a donde acuden sobre todo los estudiantes y los especialistas del teatro de vanguardia. Los comentarios fueron muy elogiosos, la crítica empezó a fijarse y a tomar en serio a aquellos jóvenes que han decidido resolverse solos sus problemas y se obstinan en la utopía de no solicitar subvenciones ni mendigar salas en condiciones humillantes. La segunda obra, en 1966, es una adaptación de la conocida novela de Théophile Gautier *Capitaine Fracasse*, y esta vez se les ofrece por un mes el teatro Récamier, que goza de gran prestigio. Nuevo éxito, que la joven compañía quiere llevar también a las modestas comunas no favorecidas aún por la incipiente «descenralización» artística, para que las clases más humildes puedan tener un poco de teatro bueno.

El grupo ha ido aumentando, dispone de los elementos necesarios para no tener que improvisar nada; desde el adaptador hasta el figurinista, todos viven y trabajan en el seno de la cooperativa. A finales de 1966 todo está dispuesto para el difícil montaje de *La cocina*, del autor inglés Arno Wesker, poco conocido en Francia. Pero el «Teatro del Sol» no encuentra sala. Los empresarios son reticentes a la novedad que supone el grupo comunitario, los propietarios de teatros no quieren ceder sus habituales derechos; todos reconocen las cualidades de la nueva compañía, pero cada cual espera que el éxito inicial se confirme con una obra de temporada en París. Y ellos también lo desean así, lo desean y lo consiguen, decidiéndose a estrenar

en el único local posible: el circo de invierno de Montmartre, que han de adaptar a las necesidades de una representación teatral con más de 30 personajes, y acondicionar a unas mínimas exigencias del público. Los asientos, escalonados en gradas, son viejos, incómodísimos; la pista, redonda, conviene mal al decorado y al movimiento; la acústica es detestable... No importa. La cocina es el éxito máximo de la temporada, consagrado con los premios de la crítica y de las Asociaciones de Espectáculos. La partida está completamente ganada, el público y los críticos más reticentes se entregan sin reservas, la obra se mantiene en cartel a lleno diario, hasta el cierre por vacaciones en el verano de 1967.

Lo más difícil después de un triunfo clamoroso es saber mantenerlo. Cuando se trata de los primeros pasos de un nuevo no suele regatearse la indulgencia alentadora; cualquier pequeño fallo puede pasarse so pretexto de inexperiencia, pero tras la prueba de madurez se acecha, se juzga con mayor rigor y es normal que se produzca, aun sin querer, una cierta espera ansiosa y hasta recelosa. ¿Habrán sonado la flauta por casualidad? ¿Habrán sido fortuito ese primer éxito? ¿Se alcanzará siempre aquel nivel excepcional? Y como conservamos el recuerdo de aquello que nos encantó, estamos predispuestos, los que esperamos, a no contentarnos con algo inferior. El «Teatro del Sol» demostró con la siguiente obra que podía seguir considerándose como una primerísima compañía, con un estilo propio y una rara calidad en sus montajes: en el redondel del circo de Montmartre, El sueño de una noche de verano ha sido la reprise más aplaudida y original que jamás se ha dado. De Gorki a Shakespeare, del drama al joven teatro social inglés, el repertorio es muy limitado todavía, pero supone una serie de otros tantos aciertos.

UN TEATRO SIN "VEDETTES"

Cuenta ahora el «Teatro del Sol» con 50 miembros, y esto es ya una empresa de envergadura, aunque no todos son socios permanentes, como ahora veremos. Se deduce fácilmente por los repartos, que no hay primeros actores ni estrellas. Por ejemplo, el papel principal de La cocina lo hicieron sucesivamente el propio adaptador de la obra y el administrador de la sociedad, que luego, en El sueño de una noche de verano, se limitó a ser un comparsa. El fenómeno admira y despierta curiosidad; uno quisiera saber cómo funciona esta comunidad que tan buenos resultados está dando. He podido charlar largamente con Ariana Mnuchkin y sus colaboradores más calificados, y he visto la organización sencilla de una administración que tiene ya, sin embargo, una compleja actividad, así como la perfecta armonía que reina en un ambiente joven, dinámico, entusiasta y terriblemente serio.

—¿Qué sistema de trabajo empleáis? ¿Todo el mundo tiene voz y voto? ¿Los actores están obligados a aceptar los papeles que designéis? ¿Quién distribuye el reparto?—estas y otras muchas preguntas se me vienen cuando hablo con ellos.

—Existe lo que pudiera llamarse un Consejo de Administración, con puestos y responsabilidades fijos, que se encarga de planear, ordenar y proponer al conjunto de la cooperativa, compuesta hoy por 15 socios. Los cooperativistas estudian, discuten las propuestas y deciden en último lugar, ofreciendo luego al grupo total de actores y técnicos el resultado de sus resoluciones. Cada uno de éstos es libre de aceptar o rehusar, como es libre también de dar su opinión y de solicitar el ingreso en la cooperativa, que hemos dejado abierta y sin limitación de componentes. Hemos de decir que raros son los que se van, y casi siempre, cuando esto ocurre, es por causas exteriores. Establecimos desde el primer momento el principio anti-vedette, y en general todos lo aceptan muy bien.

Calidad rara ésta en el mundo del teatro, donde la humildad suele darse poco y el estrellato es una especie de escalafón con escalones

fijos, que cuesta mucho de subir, pero que no se bajan jamás por voluntad propia.

Además de su labor de actor, se pie a todos la mayor ayuda posible en las tareas de preparación y montaje, en las gestiones diversas, y muy especialmente, en lo que se denomina «animación cultural».

—Esta acción cultural se realiza en distintos medios y con procedimientos diversos. Todos somos gente de teatro, socios o no, cada uno de nosotros puede aportar algo en el terreno teatral. Establecemos contacto con asociaciones y grupos de trabajadores para organizarles representaciones, damos charlas o conferencias, damos recitales, etc. Tratamos de llevar a todas las clases sociales el vehículo cultural del teatro.

Nuestra conversación se ha visto a menudo interrumpida por conferencias telefónicas del extranjero. De cuando en cuando, Ariana Mnuchkin habla en ruso para concretar detalles sobre una invitación de presentar todo el repertorio en Moscú, la gran directora juega a ratos el papel de «femme d'affaires»; el encargado de relaciones públicas, especialista en teatro clásico, contesta a una proposición de la Bienal de Venecia...

¿Y por qué no España? Llevo la conversación al terreno de nuestro teatro, que confiesan no conocer a fondo. La Celestina sería una obra para el «Teatro del Sol»... Queda decidido que van a estudiar las traducciones que existen, y me parece, cuando nos separamos, que se han encariñado con la idea. Otra idea, como decíamos al principio, que puede también convertirse en una soberbia realización.

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 Cultura.

VALENCIA

(XV Festival)

Del 15 al 31 de julio

Actos locales. Concierto sinfónico. Actos locales. Compañía titular del teatro Español de Madrid. Royal Ballet de Londres. Compañía lírica "Amadeo Vives". Compañía titular del teatro María Guerrero de Madrid. Actos locales.

ALICANTE

(II Festival)

Del 17 al 31 de julio

Compañía titular del teatro María Guerrero de Madrid. Concierto sinfónico. Compañía lírica "Amadeo Vives". Ballet de la Opera de Bucarest. Teatro Municipal Infantil. Ballet gitano de Luisa Ortega y Aturo Pavón. Recital de danza y castañuelas por Lucero Tena. Ballet español de Pilar López. Lone Star.

AVILA

(III Festival)

Del 17 al 25 de julio

Recital de piano. Recital de danza y castañuelas por Lucero Tena. Ballet de la Opera de Bucarest. Compañía titular del teatro María Guerrero de Madrid. Mariemma. Ballet de España.

VIGO

Del 17 al 31 de julio

Recital de danza y castañuelas por Lucero Tena. Compañía titular del teatro Español de Madrid. Ballet de la Opera de Bucarest. Compañía titular del teatro de la Zarzuela de Madrid.

MOTRIL

Del 19 al 23 de julio

Compañía titular del teatro María Guerrero de Madrid. Compañía titular del teatro de la Zarzuela de Madrid. Ballet de María Rosa.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

(VII Festival)

Del 19 al 30 de julio

Recital de danza y castañuelas por Lucero Tena. Compañía titular del teatro Español de Madrid. Recital. Ballet de la Opera de Bucarest.

VITORIA

(IX Festival)

Del 20 al 28 de julio

Ballet de María Rosa. Compañía titular del teatro de la Zarzuela de Madrid. Acto local.

CANET DE MAR

(V Festival)

Del 16 al 20 de julio

Compañía titular del teatro María Guerrero de Madrid. Compañía titular del teatro Español de Madrid.

ESTELLA

(Semana de Música Medieval)

Del 18 al 25 de julio

Actos locales.

BARCELONA

(VI Festival)

Del 16 al 28 de julio

Compañía titular del teatro Español de Madrid. Compañía de teatro de Carmen Bernardos. Royal Ballet de Londres.

FESTIVALES DE ESPAÑA

ORGANIZADOS Y PATROCINADOS

POR EL MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

Y LAS CORPORACIONES PROVINCIALES Y MUNICIPALES



LOS ESCRITORES Y LA RADIO

Por RAFAEL FLOREZ



Eugenio d'Ors en sus intervenciones de Radio Nacional de España.



Ramón Gómez de la Serna hablando desde el micrófono que le instaló en su casa la Emisora EAJ 7 Unión Radio Madrid para sus charlas de los domingos.

La agilidad profesional del escritor viene constituyendo una de las características más vivaces y flexibles, contemporáneamente, de su ejercicio. Estilo y medio. O el medio viene produciendo el estilo. Ya significó el advenimiento del periodismo en el siglo XIX una válvula del aligeramiento literario como precursorismo de la información y, a la vez, como preparación de una nueva literatura.

La prosa de Larra —nos apuntó Azorín— es limpia, clara, sin rezumos pedantescos; hay una diferencia esencial entre esta prosa espontánea y la prosa de un Miñano, de un Mesonero Romanos o de un Estébanez Calderón; en estos escritores se percibe el libro, un libro que no conocemos, sea el que sea, y en Mariano José de Larra no se advierte lectura alguna, sino que estamos en contacto con la vida, con la sensación misma. La gran innovación de Larra, pues, en la prosa, en las letras españolas, consiste precisamente en esta aportación de lo espontáneo al libro.

Eso, precisamente eso, fue formando en el siglo XIX, y con la llegada de la generación del 98, e inmediatamente la culminación orteguiana de su estilo, lo que debemos llamar «la savia del perio-

dismo». Claro es que frente a esta culminación se levantan siempre los «currinches» de la gacetilla, los currutacos de la actualidad, los calafates de la información, esos amanuenses que pegan telegramas o que «cierran las juntas de las maderas de la nave periodística» con la «estopa y la brea» del reportaje sensacionalista, para que «no entre el agua» de la intelectualización de un periódico.

Y continuando esta evolución en la simplificación del decir, del escribir públicamente, llegamos a la segunda década de nuestro siglo, en que surge la radio, primeramente como asueto de nuestra sociedad más privilegiada.

ALTANERÍA DEL ESCRITOR ANTE LAS NUEVAS FORMAS DE EXPANSIÓN

Siempre ha existido entre una altivez receptora o una indiferencia del escritor ante los nuevos medios de difusión. El periodismo, el cine, la radio y la televisión han sido acogidos con reservas por

parte de los profesionales de las letras. Se debate siempre el mismo principio. Una inhibición de carácter «clasista» constituye inicialmente la reacción del escritor frente a las nuevas formas de expresión.

Esto, naturalmente, se ha venido suavizando a lo largo de las generaciones. Pero aún subsiste el prejuicio a la intervención del escritor prestigioso cuando la nueva forma de expresión no es de las consideradas «normales».

Y esto ocurrió a escala internacional con el advenimiento del cine, donde fue necesario que pasaran muchos años para que los escritores se decidiesen a escribir «en directo» para el séptimo arte. Hoy lo estamos viviendo con la televisión.

Así que la radio, ¿cómo no habría de sufrir en su etapa primigenia y bastante tiempo después el recelo de los escritores?

PIONERISMO DEL ESCRITOR EN LA RADIO

Los años veinte fueron en España de gran avance a nivel internacional en materia de comunicaciones. En el aspecto concreto de la radiodifusión fue la época fundacional y de pequeño desarrollo. Hay que tener en cuenta que los aparatos receptores no se encontraban nada más que en los hogares de gentes de un nivel económico bastante elevado, pues tardó mucho tiempo en adentrarse por las frondas clásicas y cursis de la media burguesía de manera generalizada. Ya no digamos lo que tardó en ser un vehículo popular. Esto data ya de los años de la guerra civil (en que la mayoría de la gente de toda la geografía española adquiere o escucha en los aparatos de radio el curso palpitantísimo de nuestra guerra) y la posguerra. Su culminación masiva llega por los años cuarenta y cincuenta.

Y por todo ello, para atender aquella audiencia primigenia de los oyentes «económicamente fuertes»—como se diría hoy—, hubo empresas radiofónicas, como EAJ 7 Unión Radio Madrid, que llegaron a un acuerdo, en su gestión de oferta programadora, con escritores como Ramón Gómez de la Serna. Este fue un caso señero de nuestra radiodifusión.

Este feliz acuerdo al servicio de un público minoritario—puesto que no existía otro público que escuchara la radio—llegó a constituir una originalidad no repetida hasta nuestros días. EAJ 7 Unión Radio Madrid instaló un micrófono en casa de Ramón Gómez de la Serna, y éste, desde su despacho, previa llamada telefónica de la emisora para comenzar, daba rienda suelta a su ingenio literario directamente, tal y como muestra una de las fotos que ilustran este artículo. Bajo el título general de *Intervención de Ramón Gómez de la Serna* vino sucediéndose esta retransmisión radiofónica y casera todos los domingos, a las veintidós horas, y por espacio de diez años. Su interrupción se debió al 18 de julio de 1936.

Hay una anécdota con motivo de la muerte de Eugenio Noel, fallecimiento ocurrido en Barcelona el 23 de abril de 1936. Ramón Gómez de la Serna le dedicaría por «su» micrófono madrileño en el domingo inmediato una necrología, y que fue, con este motivo, la última vez que habló con Federico García Lorca, que le llamó por teléfono a Ramón nada más oírle, y le dijo que estaba llorando.

Otro escritor «libre de prejuicios» ante un nuevo medio de difusión fue Enrique Jardiel Poncela, que desarrolló todo un ciclo de conferencias radiofónicas bajo el título general de *Comentarios quincenales para oyentes informales*, durante los años 1926-1927 y 1928, e intervenciones posteriores con gran asiduidad. Jardiel Poncela también desarrollaría su personalidad literaria aplicada a la radio durante sus estancias en Buenos Aires, como lo hiciera asimismo Ramón, Federico García Lorca y Federico García Sanchiz.

En Barcelona, destáquese las frecuentes intervenciones radiofónicas, por los pioneros años treinta, de Adrián Gual (hablando en catalán) y Vicente Díez de Tejada.

INSOLITO ACONTECIMIENTO RADIOFÓNICO-LITERARIO

Llegamos a un punto en que se trata de consignar brevemente lo que bien pudiéramos llamar «una página de la prehistoria de la radiodifusión española». Fue todo un golpe de originalidad, puesto que se trataba de una audacia en idea y en realización que no tenía precedentes.

Sí, era todo un golpe de originalidad, ya que se trataba de lanzar por las ondas la espontaneidad de una tertulia literaria, cuidando el descuido, sin papeles aprendidos o leídos, con el riesgo de las impertinencias por la sinceridad del comportamiento... En fin, correr una aventura radiofónica en su auténtica primicia. Suponía una virginidad de realización que a los ojos de hoy parecerá desimportante, pero que teniendo en cuenta la época y la iniciación de la radio en España, suponía una avanzada plena de originalidad y comprometida a un riesgo verdadero por la libertad de expresión al uso en este tipo de tertulias públicas, con el agravante del desplazamiento de tipos humanos que por ella desfilaban cada noche de sábado.

Efectivamente, la prehistórica retransmisión radiofónica se celebró. De ella hablaron al día siguiente los periódicos madrileños. Y, principalmente, el prestigioso diario *El Sol* publicaría la siguiente reseña:

«Unión Radio Madrid tuvo ayer una peregrina idea, y fue la de trasladar su micrófono por unos minutos desde su torreón de la Gran Vía a la famosa tertulia del café Pombo, en la calle de Carretas; tertulia de la que es árbitro y dirigente máximo el escritor Ramón Gómez de la Serna.

El micrófono—seguía diciendo el diario *El Sol*—sorprendió a los Pombianos en una instantánea auditiva del mismo modo que hubie-

ra podido sorprenderlos en su actitud plástica un fogonazo de magnesio. Ayer quedó, pues, inaugurada la «instantánea tesinhachefillista». Todos los moluscos, galápagos y demás fauna submarina que tan tenazmente se adhieren de costumbre a esa tertulia fueron sorprendidos *in fraganti*, que no tuvieron tiempo de cobijarse bajo sus valvas respectivas, y el micrófono transmitió todas sus bromas, chistes, abucheos, polémicas, increpaciones, etc., por encima de todo lo cual tronaba la voz directorial de Ramón. Pudieron reconocerse perfectamente las voces de Solana—el pintor—, que cantaba, recitaba y pintaba cuadros de la España negra; la de don Ramiro de Maeztu, que hablaba del sentido reverencial del dinero; de Francisco Vighi, que decía poesías ultraístas, y de otros muchos más que hablaban a coro y a voz en grito.»

EL «TERCER PROGRAMA» DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

La primera gran empresa cultural que en nuestro país lleva a los escritores a la radio—convenciéndoles y haciendo de ella, por tanto, un vehículo de publicación interesante a la par de las publicaciones impresas—es Radio Nacional de España.

La constante de D'Ors, de Pemán y de otros muchos ante el micrófono, cimentan la realidad prestigiosa de las ondas como vehículo al servicio de la cultura. Ya se va quedando lejos aquel tiempo y aquella fórmula en la que un escritor hablaba por la radio en breve charla y lo demás del programa era música y publicidad en mezcla con algún boletín informativo. Y además, todo esto limitado a una minoría de radioescuchas debido a la poca profusión de aparatos receptores.

La radio ya es un medio de información y asueto al servicio de todos los españoles, y Radio Nacional de España—concretamente—



José María Pemán hablando en su colaboración literaria de Radio Nacional de España.

perfila aún más y más cada programación, y surge el «Tercer Programa». He aquí la piedra de toque, fundamental, que va encauzando el gusto diverso de los españoles hacia un mayor afán cultural. Palestra en el éter de la gran misión de difundir la inquietud del espíritu. Esta vez ya los escritores quedarían incorporados de manera definitiva a la sutil tarea culminatoria de un invento técnico de tan provechosas posibilidades.

Pero aquí no termina el afán de la empresa cultural de Radio Nacional de España. Sabiendo que algo queda en el éter, algo que queda en el corazón vibrando siempre, a todos los que laboran en el puesto de orientación del «Tercer Programa» les venía apenando este efímero vivir de las ondas, como nos apena el pasar y pasar de los ríos, que se van a la mar, «que es el morir»... Y entonces ponen en órbita impresa los cuadernos trimestrales titulados «Tercer Programa». Con esta consolidación impresa de los trabajos intelectuales que lanza diariamente Radio Nacional de España, la gran profusión de escritores que colaboran en su programa especial ven publicados sus trabajos aparte de su anterior lanzamiento sonoro.

Quede, pues, declaradamente puesto de manifiesto que, desde la fundación de Radio Nacional de España, el escritor no es que se haya acercado a la radio, sino que está dentro de la radio. Es un bastión principalísimo por el enriquecimiento masivo a través de las ondas que ejerce sobre los que abren el aparato receptor en busca de un recreo perfilador del espíritu que no se lo dan las programaciones comerciales de las distintas emisoras privadas.

Conjunción excelente esta del «Tercer Programa» de Radio Nacional de España y los escritores, de la que hay que felicitarse y felicitarlos como el vivo exponente de cooperación, de contribución entre la técnica amplísima de difusión y el ingenio del escritor al servicio divulgador de la cultura.

APOCOPES

Por GERARDO DIEGO

LA apócope. Por de pronto, ¿se debe decir la apócope o el apócope? Según el Diccionario, todos los diccionarios responsables, apócope es palabra femenina. No obstante, el empezar con la vocal *a* incita a algunos a suavizar el empalme empleando el artículo masculino. No creo que tengan razón. El uso actual no autoriza el falso masculino de palabra femenina más que cuando la *a* es tónica acentuada. Así, «el ama», «el agua» o «el hacha», porque la hache es muda. Pero no quería hoy tratar de esta cuestión que me ha salido al paso cerrando el acceso al tema de la apócope.

En español usamos unas cuantas apócope. Las de ciertos adjetivos, como «grande» o «cuando» o «santo». Las de los posesivos «mío», «tuyo», «suyo». Y algunas más. Pero se usan generalmente cuando el adjetivo precede al sustantivo. Y decimos: «una gran hazaña» y no «una grande hazaña». No podríamos decir «una hazaña gran» ni tampoco «la casa mí» en vez de «mi casa» o «la casa mía». El descuido en las formas del bien hablar y bien escribir ha convertido en usual, incorrectamente usual, la apócope de ciento, «cien». «Cien» está bien en los casos en que sigue inmediatamente el nombre: «Cien amigos, cien personas.» Pero si el adjetivo se pospone no se puede emplear la apócope. No debe-

mos decir «amigos cien», sino «amigos ciento».

Pero tampoco se puede apocopar cuando el adjetivo se sustantiva. Y el numeral pasa de concreto a abstracto. Siempre se ha dicho en castellano el tanto por ciento, el seis por ciento. *El Tanto por Ciento* es el título de una famosa comedia de Adelardo López de Ayala. ¿Podría tolerarse *El tan por cien?* Evidentemente, no. Y, sin embargo, hoy todo el mundo dice y escribe e imprime «cien por cien». Mal dicho, mal escrito, peor impreso, porque la letra impresa, por ser impresa, impresiona también más al lector, que juzga sagrado lo que lee en los papeles. «El cien por cien de los espectadores aplaudió con entusiasmo.» No, el ciento por ciento.

Lo mismo que cuando se responde a una pregunta: «¿Cuántos érais?» «Cien.» En cambio, nadie diría —y lo debería decir si los mal hablantes fueran lógicos— «dos-cién». Se ve claro que el abuso de «el cien por cien» se origina por el deseo más o menos consciente de dar brevedad y fuerza a la frase (si no es en rigor, como casi siempre, influencia francesa). Moraleja: mientras podamos, demos el buen ejemplo, a ver si conseguimos la desaparición de la falta.

Otra falta que algo tiene que ver con la apócope es la confusión del caso genitivo con el ablativo. Es frecuente oír y aun leer,

incluso en poetas importantes, «delante mío», en vez de «delante de mí». La regla para evitar este torpísimo uso es invertir el orden de las palabras. Nadie podría decir «mío delante», porque delante no es adjetivo, es adverbio. En cambio, es lícito escribir «en torno mío», porque torno ya es sustantivo o casi sustantivo. Y digo casi porque en esta ocasión forma como una frase adverbial con las otras palabras. Siempre resultaría todavía más correcto escribir «en torno de mí» para evitar toda sospecha.

Son los vascos, a lo que pienso, los culpables de esta feísima costumbre. En el país vascongado es frecuentísimo oír a personas cultas «enfrente mío» y «detrás mío». No se asusten si lo encuentran en algún poema.

Otra forma de apócope se ha venido colando cada día más entre nosotros, también por influencia francesa. Es la apócope artificial, arbitraria, de palabras largas como «cinematógrafo» o «exposición». Los franceses dicen «cinéma» y «expo». Bueno, pues a imitarlos. Verdad es que nuestros castizos de ciudad, de Madrid chulapón sobre todo, en seguida abreviaron lo de cinematógrafo, pero con más gracia al convertirlo en «cine», ya triunfante y correcto. Lo de «expo» no tiene maldita la gracia.

«LA TIRA»

papeletas para un argot de hoy

EL ARGOT HA DISPUESTO siempre de una cierta variedad de expresiones para designar las cantidades masivas, aquello que abruma o divierte al pueblo por su enormidad. La más tradicional de todas, inocentemente irrespetuosa, es aquella que equipara todo gran volumen, toda cantidad ingente, todo contingente de trabajo, materia, tiempo o espacio como «la Biblia en verso».

Nuestro pueblo, respetuoso del libro sagrado, pero un poco abrumado por su densidad, a la que sólo de vez en cuando, de tarde en tarde, tímidamente, se acerca, considera que la tarea más penosa e inacabable que puede emprenderse en este bajo mundo es poner la Biblia en verso, y confluye aquí un doble respeto inducto al verso y a la Biblia.

Pero hay entre la buena gente hiperbólicos que prefieren la equivalencia histórica a la religiosa, y entonces, para darnos idea de la tarea que tienen pendiente en la oficina, de la torre de expedientes que les abruma, nos hablan de una «obra de romanos», sin que se sepa si se refieren exactamente a lo que tardaban los romanos del Imperio en hacer sus cosas, sus puentes, sus acueductos, o a lo que todas estas realizaciones imperiales han durado. Dentro de este contingente de los metafóricos históricos aún se puede distinguir un matiz más sutil, que es el de los patrióticos: éstos, en lugar de acordarse de los romanos, dicen del balance de contabilidad que tienen por cuadrar que es «la obra del Escorial».

De este modo se van apretando los círculos de la cultura popular. La alusión entre irónica y respetuosa a la Biblia versificada se convierte, en estratos más cultos, en alusión histórica concreta, de enteradillo, a las magnas realizaciones de los Césares. Y, en un grado más de acendramiento histórico, encontramos a aquellos que parecen estar muy al día de los afanes de nuestro rey y señor don Felipe II el Prudente y de su arquitecto Juan de Herrera.

Pero aún cabe delimitar otro sector dialéctico en nuestro pueblo, y es el de los exotizantes. Los exotizantes nos dicen de su trabajo de fichero que es «un trabajo de chinos», como si los chinos se hubieran pasado la historia archivando fichas. Aluden, sin duda, a la paciencia y la duración de las labores artesanas, manuales e incluso cultas de la China tradicional y legendaria.

De pocos años a esta parte, todo el argot tradicional ha sido vuelto del revés, y la gente se ha dejado de alusiones cultas para apelar a la pura sugerencia metafórica, lírica. Ahora, el que tiene muchos papeles pendientes de despachar, dice que tiene «verdaderas montañas» de trabajo. La historia ha sido sustituida por la poesía en la referencia conversacional de la frase hecha. Esas «verdaderas montañas», tan vagarosas y sugeridoras, han dado mucho juego en el argot de estos últimos tiempos.

Pero ya anotábamos en alguna papeleta anterior que el argot tiende a sintetizarse, a laconizarse, a esquematizarse, y así, la última y más utilizada

expresión del momento para aludir a algo de gran magnitud, dimensión o cantidad es «la tira».

—¿Tienes mucho trabajo esta semana?

—La tira.

O bien, después de una clase o una conferencia:

—Ese tío sabe la tira.

El vocablo es tan claro, escueto y expresivo que no requiere explicación. Alude a una tira de algo, dando por supuesto que la tira es larga (aunque también hay tiras cortas), mas no se queda en «una tira», lo cual ya sería apocopar, sino que pasa del artículo indeterminado al determinado, en una nueva operación idiomática y conceptual, suplantando todas las posibles tiras por una única e hipotética tira. La imagen que sugiere esto es una larga tira, fila, hilera o ringlera de algo, y no deja de esconder su humorismo, su sorna—tan característicos de nuestro argot, de nuestro pueblo—el imaginar que todos los saberes de un señor, de un catedrático de Derecho civil, por ejemplo, están puestos en fila, alineados en su mente, y que lo que el jurista saca a relucir en sus clases o conferencias es una tira de datos, algo así como una larguísima bobina de papel manuscrito.

Difícil y audaz locución ésta de «la tira», por cuanto viene a descubrir la desconcertante facilidad con que el pueblo, sin saberlo, sin darse cuenta, elabora, transforma y manipula el idioma nuestro de cada día.



estafeta

LIBROS

CUATRO POETAS DE HOY



JOSÉ GARCÍA NIETO: *Hablando solo*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1968. 108 páginas Ø13x20. 115 pesetas.

En el pasado centenario del nacimiento de Rubén ha habido bastantes homenajes de poetas—sinceros o de compromiso—, pero ninguno de ellos, que yo sepa, alcanzó el carácter de los que García Nieto pone en este libro por cuatro veces. Apoyándose en versos de Darío, nacen y se desarrollan unas esenciales expresiones en la obra del autor que, de esta forma, superan ampliamente lo que podría haber tenido de circunstancial. El premio de poesía castellana Ciudad de Barcelona 1967 vino a dar duplicado relieve al pretexto.

Me gusta ir rectamente al asunto, sin andar escribiendo en las márgenes, y en este caso para decir que el oceánico nicaragüense queda como al fondo, prendido en las citas y en la motivación, y desbordado por lo que el poeta dice de sí y de su situación existencial.

Hace largos años que García Nieto trocó la armonía por el drama del hombre, la belleza medida por la emoción que parece estarse devorando, la serenidad por el patetismo vuelto hacia Dios. Cualquier momento es bueno para que un poeta sea fiel a la poesía que se ha propuesto, y los cuatro homenajes rubenianos sirven a ésta totalmente. El primero, al hilo de esa elegía que dice *Juventud, divino tesoro*; el segundo, en un estremecedor poema, con algo de pirandelliano en cuanto que se nos revela el entramaje anímico del creador mientras crea; el tercero, al contener a un tiempo que el fervor por la poesía toda, la valiente certidumbre a la que responden estas palabras: *Un día vendrá, dicen, decis / y así se repiten y os consuelan / los incrédulos, / porque ni la mentira importa. / Pero, no. Ese día no vendrá nunca. / Oídme: ¡Nunca, nunca!... / Jamás será escuchada la palabra desnuda / del poeta, porque ella / lleva en sí lo que aniquila / y no sé si da la muerte, / lo que mata salvando.*

El cuarto, en fin, muestra de qué modo la desesperanza puede convertirse en sostenimiento.

Teniendo muy presente el título, pienso en su sentido y consecuencia. Quien habla solo es porque, consciente o inconscientemente, traspasa ese prejuicio que lo equipara al desorden mental y, sin embargo, suele corresponder al estado lúcido salido de madre. Quien habla solo no piensa siquiera que puedan estarle escuchando—de ahí que García Nieto repita aquí aquel escepticismo acerca de la eficacia mayoritaria de la poesía ya expuesto en una carta a Gabriel Celaya—y, por supuesto, cree que el

hombre es siempre el hombre a solas, mucho más si sus preocupaciones se dirigen a un ámbito de trascendencia religiosa.

A este movetizo y palpitante espíritu corresponde su forma. García Nieto ha hecho en otras ocasiones un verso blanco irreprochable y también un verso libre muy libérrimo—*Memorias y compromisos* es una prueba reciente—; lo que realiza ahora es un verso libre ceñido, fluidísimo, en el que asoman maneras coloquiales, pero nunca para adueñarse del estilo, tocado de ansiedad, reiterante, rítmicamente encadenado—entre la angustia y la esperanza siempre—, propio de una faena ligada, sin adornos.

Queda otra faena en el libro: *Los sonetos del hombre que vuelve la cabeza*, compuestos en alejandrinos, detalle también rubeniano. La maestría sonetística de García Nieto llega en estas doce piezas a una depuración extrema, que no es sino el reflejo consecuente de una depuración espiritual conmovedora. El poeta hace un examen sin concesiones, insiste en la humilde y menesterosa actitud de otras veces, supera en sencillez a todas ellas. Sólo se ve el hueso, así de claro: *Hablo solo... ¿Y espero hablar con El un día? / Cuando lo pienso, dudo de la palabra mía, / y escucho mi silencio desde esta noche oscura.*

Hablando solo cala de un modo especial. Quien habla solo es que ha tocado el fondo de sí mismo, y quien toca el fondo de sí mismo puede aspirar a ser en los demás, aunque no se lo haya propuesto previamente. Porque la famosa *comunicación* surge en tantas ocasiones por haberse desentendido el poeta de los supuestos comunicados.

JIMENEZ MARTOS



JOSÉ CARLOS GALLARDO: *La hora angosta*. El toro de barro. Carboneras de Guadazón, 1968. 68 páginas Ø12x17. S. p. m.

Desde 1946, en que publicó *Madrugada*, han venido sucediéndose los libros, en verso y prosa, del granadino José Carlos Gallardo, que en 1957 marchó a la Argentina, donde continúa y ha obtenido premios tan importantes como el de la Dirección de Cultura de Santa Fe y el Municipal de Literatura de Buenos Aires. Obra escrita aparte, Gallardo ha realizado una labor de acercamiento a la poesía española actual, y, sin embargo, se hace preciso recordar todo esto entre nosotros, pues que no todos los centros de atención se hallan desgraciadamente a punto para percibir lo que, siendo español, se desarrolla por fuerza a mucha distancia física.

Hay un mediterráneo espíritu de la tragedia—ustedes perdonen la brusca

transición—, un espíritu de la tragedia que sopla sobre todo en los poetas, como bien supo Federico Nietzsche, y que Gallardo puso en *Hombre caído* (1954), antes incluso que otros tenidos hoy por precursores. Por aquel inolvidable libro andaba la sombra de César Vallejo, sólo que interpretando personalmente, y andaba también lo que permanece aún, y supongo que permanecerá en la poesía gallardiana: el instinto del misterio, la capacidad de tocar las raíces, el «duende», que yo prefiero entender como enlace con una serie de realidades no accesibles de modo normal y, en este caso, desconectadas del mundo propiamente folclórico.

Para Gallardo, la poesía es tema del hombre, o de un hombre, que vive en un mundo determinado—el actual—y vibra concentradamente en él y con él. Su realismo no es ese del cántaro y la porra, el pan y el vino; va más adentro y elimina tajantemente la anécdota y el discurso para atender a la atmósfera y a la intensidad. Por ello, aunque estos poemas se nos queden a veces un poco en el aire, nunca les falta una dimensión, un aroma que delatan al poeta acostumbrado a tener vida interior y acostumbrado a usar de un lenguaje no intercambiable con otros géneros literarios, en primer lugar, por poseer el «duende» del que viene la sorpresa, la lógica poética imposible de producir si no existen las dotes de nacimiento.

En *La hora angosta* hay una referencia colectiva: Lo que pasó es que el mundo / levantó sus dos patas... y, luego, La arena daba vueltas / sin caballos, soñaba / con un reloj / de edad primaria. / Una hora angosta / que no acababa. Esa referencia no es sino el fondo de la peripecia personal, de la patética personal, podría decirse. Los poemas son normalmente breves, como apuntes a los que no falta nada. Estimulan. Tensan. Asoman a inquietantes perspectivas. Y, no obstante, el poeta deja de lado apuntarse a lo caótico y ordena sus expresiones, con frecuencia las rima. Quiero destacar cómo José Carlos Gallardo demuestra aquí las posibilidades de la rima saliéndose de las coincidencias gastadas. Esta es una consecuencia más de una agilísima percepción, que en forma estrófica o libre, le lleva a manifestarse con dramática perplejidad ante el mundo, rico de sensaciones para un poeta andaluz que une a su tradición milenaria la puesta al día de una lírica más abierta o más cerrada, más en todo momento merecedora del nombre de tal.

JM

ENRIQUE BADOSA: *Arte poética*. Editorial Occitania. Barcelona, 1968. 66 págs. Ø12x20. S. p. m.

En la página 57 de este libro se lee el poema que da nombre a aquél: *Escuchar al que es bueno y habla bien, / vivir la libertad con los amigos / y poder, para siempre, ser un hombre / que lleva un libro abierto entre las manos, dice entre otras cosas. ¿No es ésta una actitud clásica? ¿No es raro, por otra parte, que encontremos la serenidad en la poesía? Por ambas preguntas se sale prestamente a las características del poeta catalán Enrique Badosa. Joven, está del lado de la armonía vital y de otras realidades positivas: Y sólo con la fuerza de mi brazo / levantaré las buenas claridades, / extenderé la paz, / y escrita*



quedará ya para siempre / la palabra que otorga libertad. / ¡Convencido de amor, / dadme un punto de apoyo en la esperanza! Y un poco antes: *Advierto: no dejéis que el tiempo pase / sin que tengáis albergue en la esperanza.*

Este insistir, a modo de programa, en virtudes que no suelen poseer buena prensa, hay que relacionarlo con el carácter intuitivo extensible al prójimo, de lo que dice el poeta, quien se apoya en la segunda persona o bien lanza su palabra hacia un nosotros. Con claridad e impecable ordenación, contentidamente, los poemas de la primera parte de *Arte poética* así transcurren.

Se vuelca la segunda, casi por completo, en la entonación religiosa. No es extraño que a través de ella aumente Badosa su temperatura poética, por lo común suave. *De hombre a hombre, me tomas la palabra / para que, de hombre a Dios, vaya a Tu encuentro.* Igual que antes, hay una traslación hacia la comunidad (*Este pueblo, Señor, no te conoce...*) y un ritmo acompañado, sin traspies, en el que este catalán de espíritu clásico, de vocación ética y profundamente social, hila su decir que disuena para bien suyo de lo frecuente hoy entre nosotros, y ese es un valor a tomar muy en cuenta.

JM

DEMETRIO CASTRO VILLACAÑAS: *Olvido que bebemos*. (*Sonetos en el amor 1943-1963*.) Editora Nacional. Colección Poesía. Madrid, 1968.

Si en la diversa, copiosa producción poética de nuestros días quiere el lector buscar algo tan simple y tan difícil de encontrar, como es la emoción, nosotros le recomendaríamos que se acercase, sin prejuicios literarios de ninguna clase a este libro de Demetrio Castro Villacañas, y en su página 101, diese lectura al soneto que empieza diciendo:

*No la dejes, Señor, que esté intranquila
por la ropa que nadie ha repasado.
No la escuches, Señor, si ha preguntado
quién lavó los cacharros de la pila...*

Por una vez, en nuestros tiempos, alguien—Castro Villacañas—no ha mirado a su alrededor para denunciar tremendos fraudes sociales, ni ha pretendido deslumbrar con un brillante juego de ingeniosas frases al lector, ni se afana por iluminar extraños mundos surrealistas. Un poeta—Castro Villacañas—no ha hecho sino sentir y escribir una pena propia, humana,



eterna: la del dolor ante la muerte de aquella a quien se ha amado, y ha escrito sus versos con una infinita melancolía, con una tristeza irrestañable que—lo aseguramos, lector—gana el corazón de quien se acerca a estos versos para hacerle sentir la presencia rara y única de la poesía. Es el dolor de quien ha vivido con intensidad el amor, de quien ha visto crecer, por él, un hogar, y a quien, de improviso, la muerte lo trunca. Pero ella vive eternamente y él lo sabe.

quién cose los botones, quién vigila las noches de este niño desvelado...

«Se canta lo que se pierde», dijo Antonio Machado. Castro Villacañas canta en casi un centenar de sonetos

todo lo que ha perdido. El inmenso amor por una mujer en estrofas sencillas, puras, dolorosas, tristes. Dijimos, alguna vez, que habiendo sido Castro Villacañas el primero de los poetas de la «juventud creadora» que antes abandonó el estilo «garcilasista» para cantar con más sociales empeños, era, sin embargo, el que más fidelidad guardaba para aquel «dolorido sentir» que nunca había abandonado su alma. Este libro de ahora es buena prueba de nuestra afirmación. Dolorido, humano, intenso. Sonetos pulsados con sólo una cuerda, pero que consiguen una hondísima sinfonía de distintas gradaciones espirituales. Castro Villacañas canta los momentos de felicidad y de ausencia, de plenitud y de muerte. A nuestro parecer, esta última faceta, plasmada en la parte que titula «Sonetos en el trascendido amor», es muy superior a todas las otras partes del libro. El amor, efectivamente, ha trascendido a un plano más elevado. El de la naturaleza desconsolada del hombre que sigue amando y canta lo que ha perdido.

Dale, Señor, su paz. Tú no la dejes sufrir allí en tu gloria, ese desvelo de pensar quién nos cose, quién nos cuida...

Dile que duerma en paz. Que, desde el cielo

es ella quien ampara nuestra vida y Tú mismo, Señor, quien la proteges.

LUIS LOPEZ ANGLADA

que no sé si es joven o dejó de serlo, si tiene larga la andadura en estos menesteres o si, como me temo, se pone por primera vez al alcance del escopetazo de la crítica. Es algo que he buscado con fruición, que no se explica en ningún lado del libro, y que me interesaría conocer para, si era necesario, haber convertido la que intento sea cariñosa y estimulante reprimenda.

Así las cosas, mi obligación, a pesar de todo, es insistir en que esta forma de entender y concebir una novela no es vigente. En que, al borde ya del siglo XXI, con los novísimos caminos por los que discurre la novela, no pueden hacerse cosas de este molde. El arcaísmo de su técnica recuerda, en el mejor de los casos, unos viejos e intrascendentes cuentecillos hilvanados más que la vertebrada textura de una novela que intenta ser tal cosa. Sobre un asunto fútil (y hasta me atrevería a decir, paradójicamente, sin argumento) se infla desmesuradamente el globo de las páginas, al igual que los periodistas de antaño inflaban la noticia. Y se narra sin preocupaciones de sumergir al lector en el problema, sin graduar los intereses, titulando los capítulos de forma que el lector se siente predispuesto a defenestrar el carro de los sueños antes que adentrarse a luchar en el bosque farragoso de la monotonía y de la ya casi avisada falta de calidad en lo narrado.

Un personaje que es la misma ira, no puede convertirse, de pronto (escapándose de las intenciones manifiestas del autor), en un bondadoso pan crujiente y blando. María es una mujer sin fuerza, aunque trate de acumularse en ella la mayor intensidad dramática, a base de exclamaciones y de gritos. Igual puede decirse de Elias, el marido. Y de Angela, la cual, queriendo ser un arquetipo, es una muchacha tonta y cursi, modosita y a ratos atrevida, con reacciones inverosímiles frente a lo «terrible» de la madre, frente a la enigmática manera de actuar con el amor. Y también Leandra, la sirvienta, con reacciones tan exageradas e infantiles; como ridículas son la totalidad de las de Lázaro, ese pobre hombre, siempre desdibujado y trivial, que aspira a ser protagonista y que se ve convertido en el soporte de todo el montaje del amor en que se basa, aunque velada, la idea central de la novela. Y de igual modo, y para no ser insistente con los otros, también el desenlace, traído por los pelos a «rematar» los folios que han de poner fin a la ficción.

Sería prolijo seguir diseccionando. Valga, en síntesis, reseñar que lo más notorio y característico de esta novela es su pavorosa ingenuidad. Ingenuidad amasada con un cierto grado de «provincialismo». Mezclada con unas explicaciones desde la periferia, con unos conocimientos que se me antojan muy superficiales de lo que es la marea humana, el tráfago y la vida en las pensiones de la gran ciudad.

Por último, y pasando sin comentarios ciertas incorrecciones gramaticales (un reiterado «laísmo», algún «loísmo», confusión de dos tiempos verbales y hasta un leve mal uso de las comas), resumiré diciendo que esas oscuras vidas que laten en Madrid están convertidas en unas vidas grises. Aunque a veces aparezca una tonalidad descaradamente rosa.

Después de todo esto, declaro mi respetuosa comprensión a todo aquel que se cree con cosas que contar, al legítimo derecho que tiene cualquiera a escribir una novela. He leído con atención parsimonia antes de arriesgarme a la conclusión de que aquí no hay nada que interese, si excluimos la que creo vocación decidida del autor. Por eso, pienso, se le pueden decir cosas que hagan ver que una novela tiene que buscar su punto de apoyo en la realidad, o en la fantasía, en que se ha querido hacer vivir a sus criaturas. Que hay que «matricularse» en la lectura de maestros, y que hay que romper mucho antes de dar por definitiva cualquier obra.

En El latir de esas oscuras vidas se ha cumplido, tal vez a propósito, lo que el autor señala en las páginas primeras: «Esta obra es, en su totalidad, imaginativa. Toda coincidencia con la realidad es inconsciente.»

ANGEL GARCIA LOPEZ

JEAN CLERVERS: Manual del perfecto cardíaco. Dima Ediciones, S. A. Barcelona, 1967. Ø13x19Ø. S.p.m.

Más de uno de los que tranquilamente están leyendo ahora, convencido a fuerza de costumbre de que la hermosa gente se muere generalmente de esto, habrá tomado el título con un poco de miedo. Confieso, y fue mi caso al disponerme a comenzar esta lectura, que es lo suficientemente explícito como para acojonar la válvula tricúspide. Sin embargo, y conviene decirlo de inmediato, no hay nada en qué asustarse. Jean Clervers ha sido un cirujano tan experto, por vía del humor, como el respetado doctor Barnard, por ejemplo, lo es en su actual y enrevesada tarea del trasplante.

Si siempre es temerario adentrarse, en forma seria, por los vericuetos colorados de esa máquina que suele oxidarse un día no previsto, en esta ocasión, en broma, es un regalo divertido. Grandes dosis de risa subterránea y una hilaridad bien suministrada convierten este pequeño libro sin grandes pretensiones en fácil de leer por la inmensa mayoría; es un libro liviano, sin nada importante en que hacernos qué pensar, preocupado tan sólo del divertimento del lector. Y así, siendo intrascendente en su totalidad y disparatado en el propósito, el mundo de los médicos aparece convertido en una caja de sorpresas, con los inevitables ingredientes: electrocardiogramas, lavados intestinales, inyecciones, presión arterial, etc., y hasta con un título, para el protagonista de esta desordenada aventura, de recordman mundial de velocidad de sedimentación de la sangre.

La situación es simple, por supuesto. Basándose en el hecho de que todos los personajes importantes sufren lesiones cardíacas, el hombre que se mueve en esta obra se encuentra una mañana como desheredado de esta enfermedad, y trata, por todos los medios a su alcance, de creársela. La solución está en el «infrato», una especie de utilizable sucedáneo del infarto, que va a proporcionarle la experiencia y los elementos de juicio necesarios para sentirse juez y parte en el asunto. Nuestro hombre fomentará su situación de «enfermo», cultivándose en la materia a través de la documentación esotérica proporcionada por la lectura de los prospectos que acompañan a los medicamentos.

En este risueño caso, la delicada y asustadiza relación médico-paciente es como un juego. Y el frágil corazón va a colocar a los galenos en posturas tan cautelosas y forzadas que no sabrán qué hacer con el miedo de darle demasiado miedo, o con el miedo de no darle miedo, cuando deberían darle miedo.

En esta situación de cobaya expectante, deseoso del «infrato», va a sufrir, como consecuencia de la administración de las diversas medicinas (un arco iris de píldoras coloreadas que se dirigen sin error hacia sus diferentes puntos de destino) alucinantes «sueños protécnicos». Y aquí, tal vez, es donde la historia resulta más jocosa, por lo extraña. Surgen apariciones de vírgenes enamoradas, contrastando con enfermeras asexuadas y viragos, autómatas feísimos que besan en venganza y que manipulan en su cuerpo con precisión de máquinas. Y llegará hasta tal grado la atención cuidadosa de la ciencia médica (de unos y de otras), que el enfermo acabará desposando con la propia salud, en un matrimonio (que el autor define como «una adición en favor de una sustracción, con vistas a una multiplicación que termina con una división») indisoluble, sin posibilidades de adulterio o de divorcio; sin el signo de distinción personal, tan perseguido, que el infarto representa.

Como puede sospecharse, lo celebrable en este libro, a pesar de que aparece una ingeniosa carga crítica, no es otra cosa que el pretexto representado por las alegres situaciones para desembocar en el chiste y en la gracia. Chiste rotundo, a veces; otras, las más, insinuado con respuestas de ligerísima sonrisa.

Descartemos el que, a pesar de su agradable y rápida lectura, estemos ante una obra maestra en el género. Existen los reparos. Debe hacerse

REALISMO, ANTIRREALISMO Y FANTASIA



MATEO RÍOS: Los hombres de la otra orilla. Dima Ediciones, Sociedad Anónima. Barcelona, 1968. Ø13x19Ø. 210 páginas. S. p. m.

Estamos convencidos de que las relaciones entre literatura y sociedad tienen un primerísimo valor; de que, cuanto más nos adentramos en su estudio, mejor se perfila y consigue cierta razón estética ante la obra de creación. La literatura no puede, y menos en los actuales tiempos, alzarse sobre la nada o sobre lo completamente falso e intrascendente; hasta la literatura de ciencia-ficción necesita de su autor, para ser válida, cierto conocimiento científico donde apoyarse. Por esto, la literatura de hoy es un fruto de un «yo soy yo y mi circunstancia», dicho orteguianamente, aunque no sea novedad (ya Homero, en su épica, reflejaba el medio social en que vivía). Es decir, que la literatura, por la sencilla conclusión de serlo, siempre fue social. Lo único que pasa es que en determinadas épocas se acentúa en la literatura el reflejo del ambiente, la atmósfera social que la produce. Así, determinados títulos, obras, responden al ambiente por encima de cualquier otro aspecto.

Y Los hombres de la otra orilla, novela de Mateo Ríos—un hombre que ha vivido intensamente, a juzgar por su curriculum—, sacrifica todo—trama, personajes y lenguaje—a un ambiente, a dar testimonio de un «mundo» y sus «habitantes», siguiendo la

odisea de un joven nacido y crecido en el suburbio y barrio «chino» barcelonés; odisea repleta de peripecias desagradables y amorales. Plasmar la realidad crudamente ha sido el propósito de Mateo Ríos; por ello le ha salido una narración áspera, repugnante a ratos, salpicada de escenas escabrosas y plagada de arquetipos humanos que rozan el tópico, e incluso a veces lo son.

No dudamos en calificar a Los hombres de la otra orilla de novela dolorosa, fatalista, pues la esperanza, que alguna que otra vez hace breve aparición durante el relato, queda totalmente descartada al final. Pero ese infortunio es muy propio del ambiente, de la realidad, de esa sociedad donde el autor urde la historia, lo cual, y en definitiva, suponemos que era su objetivo.

MANUEL RIOS RUIZ

JULIO REYGADAS: El latir de esas oscuras vidas. Editor J. Reygadas. Santander, 1968. 250 páginas Ø14x21Ø. 90 pesetas.

Cada vez se va haciendo más patente, y es cosa archisabida por su confirmación casi constante, que todo español lleva una novela, por lo menos, bajo el brazo. No conozco nada anterior de J. Reygadas (autor, editor y distribuidor de esta novela), por lo que le imagino recién nacido a la tan laboriosa, y tan difícil, tarea de la creación y de la comunicación. Ello obliga a ser benévolo en las apreciaciones, ya que nada hay más costoso y complicado que sentir sobre los hombros la necesaria responsabilidad de someter a este naufragio las legítimas ilusiones que aquí, supongo, bullen.

Aun en este caso de rociar la pólvora con agua, existe la obligación de hacer de lluvia aconsejando. De llamar un poco la atención para la posible obra de este autor en el futuro. Autor

constar que el autor se apoya, frecuentemente, en comparaciones que exigen conocimientos previos (y no superficiales, en algunos casos) para interpretar el trasfondo humorístico que llevan. Y hay que decir que este peligro dejará a un buen número de lectores sin entenderlo por completo.

No obstante, como libro de entretenimiento, de desintoxicación de los malos humores tan corrientes, cumple,

sin duda alguna, y bien, lo que de antemano presumíamos. A pesar de que el título (que es como nombrar la cuerda en casa del ahorcado), visto en el escaparate de las librerías, por parecer un libro de consejos médicos para la hora terrible de ese primer susto, pondrá en fuga a muchos supersticiosos compradores.

A. G. L.

roducción le lleva a mostrar la situación de los siete pecados capitales a través de la visión de la Iglesia, visión amplia desprendida de la naturaleza del mal en sus vertientes sociológica, ontológica y psicoanalítica. La primera parte de la obra entra de lleno en la morfología del pecado, sus orígenes y grados, para abrir a continuación una minuciosa toma de contacto con los siete pecados capitales y sus consecuencias en el desorden del mundo y la realidad vital e intransferible de cada hombre concreto.

Inevitablemente, un planteamiento de las características del señalado en

el libro tenía que conducir a una superación del mal mismo en las vías expiatorias contenidas en la redención. Y es el arrepentimiento en su sentido activo y eficaz el que impulsa la vida hacia adelante.

Por las ideas en que apoya su navegación analítica, el libro de Amariu, aun teniéndolas presente en todo momento, mira más las vertientes profundas de la cuestión que sus irradiaciones apostólicas. Es una obra de pensamiento práctico, y, como tal, unas y otras están íntimamente ligadas.

FERNANDO PONCE

TEOLOGIA ULTIMA

KARL RAHNER: *Teología y ciencias naturales*. Ediciones Taurus. Madrid, 1967. 206 páginas Ø12x18Ø. S. p. m.

Digamos por adelantado que Karl Rahner es un teólogo existencial y radicalizado. Esto significa, como primer sentido, que es un teólogo que elabora sus obras dentro de la situación presente y en virtud de sus exigencias más rigurosas. No cabe calificarlo de progresista ni de innovador: ambas expresiones son vagas e inadecuadas y tan abstractas como tópicas. Su producción teológica está tocada por un sentido integral y consciente del hombre, siempre dentro de una radical situación existencial, y en correlación y diálogo con la realidad total. ¿Y Dios? Es el fundamento que confiere sentido a esa totalidad. Realidad total y Dios entran a formar el contexto de la teología. «Dios es mentado como el fundamento uno, envolvente, que todo lo funda, de la realidad en general. Si la teología tiene que habérselas, por tanto, con Dios, lo que siempre mienta es el todo de la realidad en cuanto que la realidad una y entera de la experiencia posible del hombre se funda en ese fundamento. La teología es, pues, ese pensar humano que se ocupa del todo de la realidad y su fundamento uno y unificante» (págs. 60-61). Desde este ángulo, nuestro autor supera un formalismo conceptual y un objetivismo despersonalizado. Su «ser en el mundo»—dimensión existencial del hombre—, está complementado por su «religación a un fundamento uno y unificante»—sentido del hombre como ser radicalizado—. Bajo esa doble faz, existencial y radicalizada, entran en diálogo espontáneamente la teología y las ciencias naturales. Este planteamiento es muy profundo y de una reveladora eficacia.

La primera observación fundamental subraya que el espíritu y la materia tienen un origen común en la unidad de Dios, su causa infinita y absoluta y su fundamento uno y envolvente. El cristianismo se mantiene fiel a esta línea inequívoca de pensamiento. Esa unidad se desarrolla dentro de una historia correlativa al espíritu y a la materia, y será igualmente común la meta a la que tienden. La historia de la naturaleza y la del espíritu se realizan en reciprocidad inescindible.

Sin el desconocimiento de las teorías de Teilhard de Chardin, pero atendido exclusivamente a un rigor teológico en función de una moderna concepción evolutiva del mundo, pretende Rahner dotar la materia de un destino teológico y cristológico. Si para el materialismo dialéctico es la materia un origen fontal del espíritu—no lo contrapuesto a espíritu—y su soporte real y esencial, para el cristianismo—en la interpretación de Rahner—debe ser considerada la materia formando comunidad interna con el espíritu, por ser creación de un mismo Dios: «Para una teología y filosofía cristianas se sobrentiende que espíritu y materia (si es que es lícito hablar así) tienen más de común que de diverso» (página 149). Las diferencias entre la concepción marxista y la cristiana son de una diametral distancia: el marxismo hipostasía y radicaliza la materia, que actúa como principio y englobante del espíritu; para el cristianismo la materia y el espíritu son creación, y su contenido hay que valorarlo a la luz de una causa divina. Y, a su vez, Rah-

ner se propone subrayar que la encarnación de Cristo afecta a la naturaleza de la materia entera, no sólo a la naturaleza humana. Y ello ha puesto en marcha una evolución teológico-cristológica de la materia. «Así, aparece la encarnación como el comienzo necesario, perdurable, de la deificación del mundo entero» (pág. 147). El hombre será el ente que «espera» escatológicamente que llegue a su meta la consumación suya y la del mundo. Origen, historia y meta del espíritu y la materia, coinciden. Y coinciden justamente en su evolutiva marcha hacia el «misterio absoluto, llamado Dios». Y es en el hombre en donde la referibilidad mutua de espíritu y materia se cumple en un progresivo caminar hacia su meta de consumación definitiva: constituye una activa autotranscendencia.

Esta obra de Rahner está impregnada de reflexiones densas. No es un libro de lectura fácil, sino de meditación lenta y callada. A veces es preciso cortar la lectura y retroceder, persiguiendo atentamente su lógica de exposición.

La versión española del P. Jesús Aguirre merece ser destacada, como estilísticamente, muy buena. Supone una aventura traducir a Rahner, por la complejidad de su temática y la novedad de su vocabulario. Consideramos como una penetrante aportación del traductor el prólogo que ha añadido en la edición española.

FRANCISCO VAZQUEZ

CONSTANTIN AMARIU: *Los siete pecados capitales*. Plaza y Janés, S. A. Barcelona, 1968. 234 páginas Ø20x14Ø. S. p.

Pocos problemas tan acuciantes para el hombre de nuestro tiempo como el que se aborda en este libro. Porque en la noción del bien y del mal, en la del pecado mismo, la humanidad moderna ha empezado a pisar un terreno ciertamente inseguro y rodeado de numerosos atajos y confusiones. La frase de Jean Guittou—«Hacia 1880 era posible resumir el resultado del análisis con esta fórmula: "Incluso los culpables son inocentes." En 1950 habría que invertir los términos, y decir: "Incluso los inocentes son culpables."»—la estamos comprobando cada día en toda su dramática paradoja. Vivimos una época de distintas morales en coexistencia, y el problema del pecado, aunque arraigado en ella, trasciende nuestra vida. En definitiva, ul plantearlo, lo que se encara en realidad es el problema del mal. Y en este sentido se orienta el libro que comentamos. Amariu no ve el problema—se hubiera desvertebrado su concreta encarnación—como una abstracción en el orden religioso. Han pasado los tiempos del escolasticismo aéreo, y el pecado, si no se analiza como una realidad sentida y vivida, no tiene razón de ser. Se ha llegado incluso más lejos, y fue Pío XII quien se refirió a que el mayor pecado actual consiste en que los hombres han empezado a perder la noción de pecado.

Constantin Amariu conoce bien la materia que trata, todas sus implicaciones, y la hace arrancar de su situación en nuestros días. Una amplia in-

TIEMPOS DE LA HISTORIA

MARTÍNEZ BANDE: *La marcha sobre Madrid*. Servicio Histórico Militar. Madrid, 1968. 208 págs. Ø17x24,5Ø. S. p. m.

Inicia el Servicio Histórico Militar la publicación de una serie de monografías sobre la guerra de España con *La marcha sobre Madrid*, del coronel de Artillería Martínez Bande. De ello debemos felicitarlos. La historia de la guerra de España está aún por hacer, a pesar de la abundantísima bibliografía, que don Ricardo de La Cierva calcula en 25.000 títulos.

Faltaba hasta ahora la necesaria perspectiva histórica. Las aportaciones al conocimiento de la guerra, de Arraras con su *Historia de la Cruzada española*, y de Aznar en su *Historia militar de la guerra de España* son notabilísimas, pero estos libros fueron, quizá, escritos demasiado pronto, al día siguiente de la paz. De las obras de conjunto recientes que conozco, la que ha alcanzado mayor difusión y cierto prestigio, *La guerra civil española*, de Hugh Thomas, es parcial y aún parcialísima y falta de rigor histórico.

Y con histórico rigor y una sabia y exhaustiva utilización de las fuentes y una notable serenidad y ponderación de las fuentes está escrito este libro del coronel Martínez Bande.

Después de una concisa introducción, «Antecedentes» la llama el autor, con interesantísimos datos sobre la preparación del Movimiento en relación con la capital de España, cuya importancia como objetivo militar y político está debidamente estudiada, pasa Martínez Bande al relato conciso de las distintas fases de la amplia maniobra sobre Madrid, que se inicia en Sevilla el 2 de agosto, con escasísimas aunque bien instruidas y mejor mandadas fuerzas. Es la columna Asensio, formada por dos unidades tipo batallón: un tabor de regulares y una bandera de la Legión, una batería de 70 mm., una compañía de zapadores, una estación de radio a caballo...

A lo largo de las páginas leemos cómo se engrosan los efectivos, hasta formar seis columnas, su progresión hacia Badajoz, que culmina en su conquista y el enlace con las fuerzas de Mola, el espectacular avance por el valle del Tajo, la toma de Talavera de la Reina, la liberación de Toledo y fin del glorioso sitio del Alcázar y la llegada a los arrabales de Madrid, donde el frente se estabiliza. Como contrapunto se estudian las reacciones del enemigo, el nuevo dispositivo adoptado por Miaja cuando, después de la liberación de Toledo, las columnas marchan ya decididamente sobre Madrid en una carrera contra el reloj, la creciente influencia comunista y soviética en la Junta de Defensa de Madrid y en los Estados Mayores, que va a galvanizar la defensa de la capital, la entrada en combate, el 7 de noviembre, de la primera unidad internacional, la I Brigada Internacional, que más tarde, por reorganización de estas fuerzas, llevará el número XI...

La narración histórica está basada en fuentes documentales auténticas: órdenes de operaciones de ambos bandos, partes de unidades, diarios de operaciones, instrucciones de los mandos, decisiones, directivas... Muchas de

ellas están recogidas en un valiosísimo apéndice en sus textos íntegros, cuya lectura nos ilustra sobre las concepciones estratégicas y tácticas de los mandos de las fuerzas en pugna y sobre la condición, composición, número y efectivos de las unidades que se enfrentan. La topografía de los sucesivos teatros de operaciones está sucintamente estudiada, de manera que esclarece los condicionamientos logísticos, estratégicos y tácticos del terreno, y el libro está valorado por numerosos croquis, de fácil lectura, donde se representan, con gran claridad, los movimientos de las fuerzas en presencia. Interesantes fotografías acompañan al texto, entre las que descuella la de una panorámica excelente del frente de Madrid, de fuente republicana.

Desde el punto de vista estrictamente militar se destaca, entre otras, una nota del mayor interés, la habilidad táctica del mando y la capacidad de maniobra de las columnas nacionales, que, cambiando de día en día el centro de gravedad del ataque y el punto donde se va a ejercer la mayor presión, desconcierta al enemigo. La agilidad y rapidez de movimientos es extraordinaria, y a ella cabe atribuir una parte importante de los éxitos tácticos de las fuerzas nacionales.

En cuanto a aspectos más amplios de la operación sobre Madrid, descuellos la perfecta información del mando nacional, que sabe con bastante antelación la próxima entrada en línea de las brigadas internacionales y la llegada inminente al bando contrario de abundante material de guerra. En consecuencia, se acelera todo lo posible la marcha sobre la capital de las columnas, después de la liberación de Toledo. Es una carrera contra el tiempo, que aparece reflejada en un texto del propio Generalísimo, y en una instrucción del general Mola, que después de la elevación del General Franco a la Jefatura del Estado y al mando supremo de los Ejércitos nacionales, ejerce el particular de las tropas que sobre Madrid operan. Otros puntos interesantes, como, por ejemplo, la decisión del General Franco de liberar primero el Alcázar, y después marchar a Madrid, son estudiados acertadamente. Los factores morales juegan con mucho mayor peso en una contienda civil que en una guerra internacional, y había que dejar bien sentado que las fuerzas nacionales llevaban a cabo todo lo que se proponían, y en sus propósitos estaba que el enemigo no pudiese el pie en la ya legendaria fortaleza.

En las consideraciones finales el autor hace una aportación, decisiva a mi juicio, al exacto conocimiento de la guerra. Atribuye la estabilización del frente en la Ciudad Universitaria y arrabales del sur de Madrid, que tanta importancia había de tener en el posterior desarrollo de la contienda, a la inferioridad de los efectivos nacionales, que en la Ciudad Universitaria llega a una proporción de uno a cinco. En la llamada «Reunión de Leganes», presidida por el Generalísimo, se decide no forzar la entrada en Madrid en razón de esta inferioridad numérica de las famosas columnas y de la mala situación táctica. El papel, sobrealvalorado hasta ahora, desempeñado por las brigadas internacionales, está

justamente ponderado, y la leyenda de la defensa de Madrid, defensa cuyos méritos el autor no regatea, llevada a sus exactos términos.

La marcha sobre Madrid parece un milagro. Unas escasísimas fuerzas conquistaron en tres meses una amplísima zona y llegan a las puertas de la capital. Para hacerlo baten constantemente a las fuerzas adversas, numerosas, a veces empecinadas, más combativas y eficaces de lo que suele creerse, y cuyo mando monta acciones inteligentes. Pero, ante la capacidad maniobrera de las columnas, la instrucción y disciplina de las tropas y las decisiones del mando, que aplica los principios, por él elaborados, para alcanzar la victoria y que parecen ser: sorpresa, coordinación y voluntad de vencer, las enfervorizadas fuerzas marxistas sucumben.

Las inmediatas razones de la victoria están explicadas en este libro, cuya lectura con insistencia recomendamos. Pero, quizá, habría que ir a buscarlas más lejos, mucho más lejos, a la existencia, previa a la guerra, de un Ejército consciente de su deber, que pone en manos del más ilustre de sus soldados el medio con que forja el milagro.

SALVADOR GARCIA DE PRUNEDA

La hegemonía española. El primer imperio de ámbito universal. («Historia Universal Daimon», volumen 7.) Ediciones Daimon. Manuel Tamayo. Madrid, 1968. 458 pesetas.

Como compendio y culminación de su amplio saber histórico, el profesor sueco Carl Grimberg (nacido en 1875, muerto en 1941) consagró la última etapa de su existencia a dejar escrita una gran *Vårdhistoria* o Historia Universal, de la que había publicado diez volúmenes—desde el alba de la civilización hasta el año 1751—en la época de su fallecimiento. La obra fue continuada hasta su final por su íntimo colaborador, el doctor Ragnar Svanström, y su aparición fue subrayada por unánimes elogios en los países escandinavos. Más tarde fue traducida al holandés con una adaptación debida a E. Straat y E. Lousse, sirviendo tal edición para la adaptación francesa publicada en la colección «Marabout Université», bajo la dirección del historiador belga Georges-Henri Dumont, y de ella procede la versión española que aquí comentamos.

Igual que a principios de siglo ocurrió con la *Historia del mundo en la Edad Moderna*, de la Universidad de

Cambridge, este esfuerzo de verter en varias lenguas europeas un texto magistral significa en sí un empeño digno de elogio. Y no solamente por lo que tiene de acercar al público interesado el logro sazonado de prolongado trabajo, sino también como medio para favorecer la mutua comprensión entre los pueblos, favorecida por un objetivo y sereno conocimiento del pasado.

Respetando las líneas maestras de la mencionada adaptación franco-belga, «Ediciones Daimon. Manuel Tamayo», patrocinadora de la edición en castellano, no se ha limitado a la mera traducción de la misma; Con un criterio encomiable ha construido un volumen monográfico de la historia de Europa entre la mitad del siglo XVI y el final de la guerra de los treinta años, esto es, el período que contempla el apogeo del Imperio español hasta su gradual postración anunciada inequívocamente en la Paz de Westfalia de 1648. Y si es cierto que a lo largo de esos cien años—en números redondos—toda la política europea gravita en torno de la corte del rey católico, que tiene su principal asiento en el antiguo alcázar madrileño, no lo es menos que esta «hegemonía» o preponderancia española clava sus raíces en un modo de ser occidental del que no cabe apartarla por mucha singularidad que presenten los fines cardinales de su empresa universal. En otras palabras: Si España edificó «el primer imperio de ámbito universal», lo hizo sirviendo a unas constantes del espíritu europeo, de las que únicamente una visión apasionada o mezquina ha pretendido divorciarla.

Por ello este libro enmarca esta etapa cimera de la vida española en un adecuado contraste con la historia coetánea de aquellos otros pueblos europeos que pugnaban en aquella hora por su propia grandeza. De tal modo resulta más comprensible entender la proyección que en la política mundial representan los reinados de los tres Felipe Habsburgo si—como hace *La hegemonía española*—se la encuadra en el tiempo que vio a la vez la Francia de las guerras de religión a la *grandeur* de Richelieu, la Inglaterra de la era isabelina a la revolución puritana, o el mundo germánico, desde el «despertar de los Países Bajos» hasta el devastador conflicto político y religioso que tuvo en Alemania su campo de batalla en los tres últimos decenios de la primera mitad del XVII.

Al lado de esta bien equilibrada panorámica de aquel tiempo, en el que lo español era motivo de rivalidad, de preocupación, de sátira, de más envidia que admiración—¿no será ésta siempre la inalienable servidumbre de todos los imperios o potencias de poder mundial?—, esta obra que glosamos concede una valoración principal a los hechos culturales—artísticos y literarios—que tanto influyeron en el talante de aquella Europa en ebullición. El simple enunciado de algunos de sus apartados—«Montaigne o el equilibrio intelectual», «Un teatro español popular y nacional», «El Greco: la obra de un pintor enigmático», «Quevedo, cortesano y polemista»...—; o los amplios capítulos consagrados a Cervantes y a Shakespeare, así lo atestiguan. Bien puede decirse que si el profesor Grimberg se propuso destacar el decisivo papel del «hombre» en el conjunto de su *Vårdhistoria*—a la que subtítulo *Vida y cultura de los pueblos*—, esta versión española, correctamente traducida del francés por María R. González, ha sido a su vez valiosamente enriquecida por las adaptaciones e incorporaciones que han hecho en ella J. J. Llopis, A. Domingo y E. Mascaró, dirigidos en la revisión y confección definitiva por M. Tamayo, con buen conocimiento de estudios recientes acerca de los temas tratados. No dudamos en calificar encomiásticamente el ejemplo que brindan acerca de cómo se debe presentar a público de lengua española un período de la historia universal que forma la médula de nuestro prestigio en el pasado.

No podemos soslayar una dificultad que nos ha surgido en la lectura del libro comentado: ¿cuál es, en su texto, la parte original del profesor Grimberg y qué fragmentos corresponden a la refundición franco-belga y a la versión española? La verdad es que respecto a la primera parte de esta pregunta tampoco queda clara la adaptación hecha por G. H. Dumont. Lo cual, a nuestro juicio, empaña de algún

modo el loable propósito con el que son concebidas estas versiones adaptadas. Pues en cualquier caso, bien por la utilización de tipos de letra diferenciados, bien por cuidadosas aclaraciones intercaladas, parece correcto que el lector sepa a quién corresponden las distintas porciones del relato, es decir, a su redacción primigenia y a la añadida o nuevamente elaborada.

La presentación de esta edición española es realmente impecable. Su esmeradísima impresión—en Tarragona, por «Sugrañes Hermanos», la relevante calidad de su parte gráfica—mucho más esmerada que la de «Marabout-Université»—y la cuidadosa anotación de cabeceras y pies de página la acreditan como un libro-modelo, acertadamente precedido por un completo y atractivo «Plan y sumario» (que no se limita a titular, sino que matiza los epígrafes para despertar un mayor interés en su lectura) y rematado por un bien elaborado «Índice cronológico»—entre 1552 y 1665—, que ayuda a comprender y a cotejar el desarrollo de la narración. Sin embargo, el postrero «Índice alfabético» creemos debió ser no sólo de personas, sino también de lugares.

Lástima grande que los adaptadores—que hacen gala de una cabal consulta de estudios recientes, históricos y literarios, sobre los hechos del período tratado—no hayan acompañado a la obra con un escogido repertorio bibliográfico complementario. Este texto, sin duda, en su original propósito y en la intención de sus varias versiones europeas, además de estar destinado al gran público, parece dedicado especialmente a lectores universitarios y especialistas. Por ello, la selección bibliográfica, cuya falta anotamos, y la corrección de la imprecisión de algunas citas textuales que han sido ceteramente incorporadas (¿por qué no dar referencias completas, con título, edición y página de la obra utilizada?) constituyen algo imprescindible en producciones de este rango.

La dificultad expuesta más arriba sobre la mezcla indiscriminada del texto de Grimberg con la parte del relato nuevamente refundida o elaborada no nos permite entrar en la crítica científica de hechos históricos e interpretaciones. En líneas generales se observa un laudable esfuerzo por la objetividad, que subrayan las aportaciones que parecen evidentes de los adaptadores. Tal vez si el profesor Grimberg redactara en nuestros días hubiera incluido en su brillante concepción de una narración viva y humanizada de la vida de los pueblos y de su cultura, los aspectos económicos y sociales de los mismos que en forma tan esclarecedora como sugestiva ha desvelado la investigación histórica de este último lustro...

Sin embargo de las observaciones indicadas es justo reconocer que este séptimo volumen de la *Historia Universal Daimon* es—y también por lo que sobre él hemos afirmado—un verdadero regalo para el lector curioso por el conocimiento del pasado, tanto por la conseguida fluidez y autoridad de sus páginas como por la óptima factura de su presentación material y tipográfica.

NAVARRO LATORRE

José María Jover Zamora y otros: *En los umbrales de una nueva edad*, tomo XI de la *Historia universal*, publicada bajo la dirección de Walter Goetz (de los tomos I al X). Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1968.

Empresa ambiciosa esta de querer continuar la hoy clásica *Weltgeschichte*, de Walter Goetz, que hace ahora treinta y seis años comenzó a publicar Espasa-Calpe en su edición española y en cuidadísima y admirable versión a la lengua castellana del inolvidable Manuel García Morente. Empresa también difícil, pero que ha sabido llevar a buen término el catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Madrid, José María Jover Zamora, coordinando la labor de un grupo de profesores y estudiosos, muchos de los cuales posiblemente prepararon su cátedra y especialidad y nutrieron su vocación a la sombra de los

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 Larrain

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

imponentes tomos de Goetz. Colaboradores éstos cuya personalidad y aportación iremos poniendo de manifiesto a medida que analicemos el contenido de la obra.

El tomo, de 912 páginas, presenta idénticas características, formato e incluso encuadernación de los diez volúmenes que constituyen la edición española de la Historia Universal de Walter Goetz (1932-1936), con objeto de que coleccionada junto a ella pueda servir de apéndice o complemento a la misma. Ocho grandes secciones o apartados, que por sí solos constituyen verdaderas monografías, lo integran.

Abre el volumen, como pórtico a éstas, una lúcida introducción de José María Jover, en la que pone de manifiesto el nuevo sistema de Estados mundiales que florece a partir de la época del Imperialismo, con la que se cerraba la edificación de Goetz, poniendo en evidencia la densificación progresiva de núcleos de poder que proliferan más o menos alineados al lado de los dos supremos vencedores de la segunda guerra mundial. Jover analiza asimismo sabiamente los altibajos de la guerra fría y los avatares de la noción de neutralidad en mano de organismos internacionales que pretenden tener en las conclusiones de sus areópagos respectivos la llave de una nueva edad, cuyo umbral acabamos de traspasar, la edad de la fisión atómica la hemos llamado nosotros en algún sitio.

De la gran crisis a la segunda guerra mundial (1933-1945) se titula la cuidadosa aportación del inteligente catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Valencia, don Juan Reglá Campistol, cuyas páginas dan a veces la clave de situaciones que a la fuerza habrían de tener en vilo al mundo bajo la amenaza del dios de la guerra. Contadas son en castellano visiones tan objetivas de la segunda guerra mundial como la de Reglá. Quizá debiera, no obstante, haberse insistido sobre aspectos políticos de importancia no bien valorada aún, como, por ejemplo, el compromiso jurídico que adquiere el mundo, mejor dicho, que adquieren los aliados, vencedores de la guerra, con su casuista definición del que habrá de llamarse «criminal de guerra», definición que sentará jurisprudencia, más o menos discutible, tras la sentencia Nuremberg, en el tribunal de La Haya y en la ONU.

Luis María de Lojendio, hoy apartado del mundanal ruido como monje de Leyre, pero que fue primer jefe de la Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores y portavoz para la prensa extranjera del Cuartel General de Su Excelencia el Generalísimo durante la guerra civil española, nos dará a su vez en el capítulo *Guerra y neutralidad de España* una visión pormenorizada de la guerra civil española y los inicios del Gobierno Nacional, presidido por el general Franco, considerando muchos de los intrincados vericuetos que, a medida que pasan los años, hacen historia. Lojendio ha escrito pulcramente una historia de la fratricida contienda española, sin profundizar excesivamente en sus antecedentes, pero eso sí, teniendo muchas veces en cuenta «la visión de los vencidos». Es lástima que su redacción no haya podido beneficiarse de valiosas aportaciones historiográficas como las contenidas, pongamos por caso, en la obra de Brian Crozier *Franco, a biographical history* (Londres, 1967), o las memo-

LA «NUEVA COLECCION LABOR»: 10 TITULOS MAS



Esta colección de libros de bolsillo que ha lanzado la Editorial Labor prosigue su ejemplar empeño de difusión cultural abarcadora de las más variadas facetas de lo que a nuestros contemporáneos les resulta necesario conocer. En los títulos comprendidos entre el número 61 y el 70, su mera enunciación dice de sobra la amplitud y variedad de su temática; desde *Ética contemporánea*, de Mary Warnock, hasta *Las artes del Africa negra*, de Jean Laude, estos volúmenes exponen, en apretada síntesis—el de mayor extensión no llega a las 300 páginas—, un cabal panorama de la cultura en el mundo actual.

A título informativo, parece pertinente glosar el contenido de cada uno de estos volúmenes, con los que Labor pone en manos de los lectores cultos unos textos de la mayor autoridad y calidad, como instrumento que forman—para estudio o para consulta—la biblioteca del hombre contemporáneo. Si alguien pudo decir que «cultura es lo que resta en la mente humana, después de haber olvidado todo lo aprendido», estos libros contribuyen al hallazgo de datos que en determinado instante nos puedan ser de interés, sin necesidad de memorizar más de la cuenta.

En *Ética contemporánea*, Mary Warnock estudia con rigor y precisión las corrientes filosóficas que en el siglo xx han ensanchado de manera tan considerable el enfoque de la ética, que, todavía a principios de siglo, se mantenía en términos tradicionales. Mary Warnock examina las nuevas concepciones aparecidas, desde la filosofía moral anglosajona, adscrita en lo fundamental al empirismo, hasta el existencialismo en sus más recientes expresiones, sobre todo el que se basa en el pensamiento de Jean-Paul Sartre. De acuerdo o no con las tesis del libro, sus páginas per-

miten el enjuiciamiento y análisis valorativo de las tendencias que más han influido en las concepciones éticas de hoy.

El padre René Bissières, autor de *La búsqueda de la verdad*, logra una obra accesible a todos y filosófica en su más estricto sentido de conocimiento y de meditación, altamente provechosa para el lector.

Por su parte, Charles Chassé, en el volumen *Gauguin sin leyendas*, efectúa un estudio biográfico del gran «pintor maldito», estrictamente ceñido a una realidad de los hechos, ya de por sí suficientemente generosos en avatares, vicisitudes y aventuras.

Una minuciosa indagación en nuestros primeros antepasados realiza el gran historiador inglés Glyn Daniel en su volumen *El concepto de la Prehistoria*.

Mucho más próximo a nosotros, pero no menos necesitado de puntualizaciones, está el movimiento romántico, que iba a cambiar radicalmente las concepciones y las formas de expresión literarias y artísticas de los hombres. F. Garrido Pallardó, gran conocedor del problema, consigue en su volumen *Los orígenes del Romanticismo* un enjundioso estudio de una de las grandes etapas de la historia de la cultura.

Nuevas dimensiones de la economía política es el título de una obra en la que Walter W. Heller suscita tres grandes temas de capital importancia: la elaboración de la política económica; promesas y perspectivas modernas y el reforzamiento de una base administrativa y fiscal de tipo federalista.

La obra de E. B. Ford, profesor de Genética en Oxford, *Mendelismo y evolución*, es ya clásica en su género, y llega enriquecida por las revisiones y aportaciones introducidas en las sucesivas ediciones que marcan el éxito conseguido por este libro.

Dos especialistas del estudio de las religiones mundiales, los profesores Lewis y Slater, son autores del volumen titulado *Religiones orientales y cristianismo*, con examen de los puntos de confluencia y de divergencia que manifiestan entre sí.

Los aficionados al género fantástico hallarán satisfacción a sus gustos en el libro *Planetas habitables*, de Stephen H. Dole.

Y, en fin, Jean Laude es el autor del volumen *Las artes del Africa negra*, nueva cala en los misterios de un arte mal conocido.

rias de combatientes extranjeros en el campo republicano, de la talla de un Rodion Malinowsky, pongamos por caso, y que hoy empiezan a ser publicadas, a la vez de otras de indiscutible interés, como las de José María Gil Robles, y que Lojendio no pudo tener en cuenta a la hora de escribir su colaboración. Necesariamente subjetiva, ésta quedará, empero, como modelo de buen decir, de serenidad y de inteligencia. Sobre todo si se tiene en cuenta el tratado que hace de la neutralidad consciente de España durante la segunda conflagración mundial, y que se mantiene, pese a las fuertes presiones que son ejercidas sobre el bloque ibérico.

Julio Jalom Costa, profesor de Zaragoza, se ha encargado de historiar *La pugna por la hegemonía mundial (1945-1965)*, a partir de las primeras disidencias y fricciones entre los aliados, con el consiguiente advenimiento de la «guerra fría», y que paulatinamente, y a raíz de la desaparición de Stalin, evolucionaría a la coexistencia pacífica, fundamentada quizá en la madurez de una generación nueva, cuyos resortes morales no han sido dislocados por la angustia de una guerra universal vivida. Posiblemente su interesantísimo análisis de la crisis de 1956 pueda ser discutido, sobre

todo a la hora de considerar el conflicto de Suez y el levantamiento húngaro, con los consiguientes fracasos de fuerzas colonialistas y derechistas. Pero es indudable que su interpretación es sugestiva. De todas formas, ¿qué hubiera sucedido si el inminente fantasma de unas elecciones presidenciales estadounidenses no hubiera hecho meditar a Eisenhower, candidato a ser reelegido, sobre la oportunidad de una intervención americana justificable ante el mundo no alineado, ya en el Próximo Oriente, ya en Hungría?

Alvaro Castillo Pintado, profesor de Historia Moderna de la Universidad de Madrid, nos dará, por su parte, y en su aportación *La emancipación de los países afroasiáticos*, una visión sintética del desmoronamiento de los «imperios colonialistas» europeos a raíz de la segunda guerra mundial y el despertar de los pueblos de color, con la toma de conciencia de su situación por parte de las poblaciones del Tercer Mundo que constituyen Asia y Africa. Tras un fino análisis del proceso de emancipación por que pasan los distintos pueblos, hasta la creación del *status* político respectivo, Castillo somete a nuestra consideración, con agudas observaciones, la situación de algunas colonias destinadas a constituir flamantes estados. Creemos, sin

embargo, que el abordamiento que hace del llamado «paternalismo belga» en el Congo (págs. 656 y ss.) o de la política ultramarina portuguesa (páginas 658 y ss.) no corresponde estrictamente a la realidad, tanto más cuando los problemas con que se enfrentaron o se enfrentan las respectivas metrópolis son mucho más complejos que los escuetamente tratados. El conocimiento de determinada bibliografía extranjera, aparte de la francesa, sobre todo belga, portuguesa y anglosajona, e incluso española—pongamos por caso el libro de Mugar Valahu sobre Katanga, ya que la aportación de dicho tratadista rumano sobre Angola es demasiado reciente para haber sido tomada en cuenta—, hubiera evitado al profesor Castillo Pintado diversas e importantes omisiones que quizá tengan su explicación en el hecho de haber utilizado para su trabajo la misma bibliografía en francés que inserta al final del mismo.

Mario Hernández Sánchez-Barba, profesor adjunto del Departamento de Historia de América de la Universidad de Madrid, nos da una visión realmente interesante de la Iberoamérica actual, con sus conflictos y tensiones. Sánchez-Barba aborda con singular realismo las estructuras, aspectos sociales y economía de la América Latina hasta 1963, con un conocimiento adecuado de las fuentes documentales y bibliográficas, característico de todos sus anteriores trabajos sobre el tema. Quizá hubiera sido interesante el matizar algo más sobre los movimientos clandestinos en efervescencia y la política estadounidense con anterioridad a que el malogrado presidente Kennedy trazase las directrices de su abortado y ambicioso plan, Alianza para el Progreso.

Finalmente, monseñor Federico Sopeña se ha encargado de trazar el panorama espiritual del presente en la parte homónima del libro. Labor ardua y difícil que Sopeña ha sabido coronar con su acostumbrada habilidad, poniendo al alcance del gran público una serie de realidades que generalmente son consideradas secundarias en los grandes tratados historiográficos. De todas formas, y sin restarle méritos a esta valiosa aportación, es muy posible que el tratado de las cuestiones de una manera similar a la que se aborda en el *Panorama de las ideas contemporáneas*, de Gaëtan Picon y que fue publicado en su día y en castellano por Ediciones Guadarrama, hubiera dado a monseñor Sopeña una mayor oportunidad de lucimiento.

La obra se cierra, siguiendo la pauta dejada por Goetz, con unas valiosas tablas cronológicas, que abarcan desde 1929 a 1965, y cuya redacción ha corrido a cargo del joven profesor José Urbano Martínez Carreras.

Para terminar, debiéramos decir algo sobre la copiosa y rica ilustración que en muchas ocasiones avala el contenido del volumen. De todas formas, creemos sinceramente que en ella se han deslizado documentos gráficos prácticamente de relleno. Basta contemplar algunos ejemplos: Sukarno, presidente de Indonesia, con la actriz italiana Gina Lollobrigida (pág. 607). Misa de campaña en la plaza de Cataluña tras la liberación de Barcelona (pág. 217). Estado de una botica madrileña tras un bombardeo durante la guerra civil (pág. 178). Recepción en Buckingham del presidente Frondizi (pág. 685). La princesa Margarita y lord Snowdon con los Beatles (pág. 776), etc. Causa extrañeza asimismo que se dedique un espacio de media página a reproducir una fotografía de vacas muertas por los rebeldes del Mau-Mau en Kenya, en vez de otra que posiblemente hubiera sido más ilustrativa: de los horrores de dicha insurrección.

La obra en conjunto es digna de todo encomio y marca un jalón en la bibliografía española en torno a la historia de nuestro tiempo.

J. MANUEL GOMEZ-TABANERA

LUIS MONGUIÓ: *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*. Editorial Castalia. Madrid, 1968.

Figura este libro entre las publicaciones de Castalia, y ello le da cuño y categoría. Es un libro denso, denso



OTROS LIBROS

JACQUES DE BOURBON BUSSET: *Confidencias inconfidables.* Novelas y Cuentos. Sección Literatura Francesa. Memorias. Siglo XX. EMESA. Madrid, 1968. 169 págs., 50 ptas.

Obra intimista de un alto funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores francés, científico y novelista, en la que se hace una calicata en diversos problemas intelectuales y religiosos, dándole forma narrativa. El relato así logrado tiene humanidad y finura psicológica y supone un bello ejemplo de introspección típicamente francés.

MANUEL GARCIA-VIÑO: *Pintura española neofigurativa.* Colección «Punto Omega». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1968. 198 págs.

Prologado por José Camón Aznar, se ofrece en este libro una serie de ensayos sobre el arte abstracto debidos a la pluma de Manuel García-Viño, novelista en otros tiempos tan ligado a LA ESTAFETA LITERARIA. El autor se pregunta hasta qué punto el arte abstracto corresponde a la masificación y despersonalización de la cultura del hombre actual. No se trata sólo de estética, sino también de ética. Una de las peculiaridades de este arte informe—o informalista—es la anonimización, que cuadra bien con la falta de personalidad del hombre-masa de hoy. Otra característica es su ausencia de sentimiento religioso. Sin embargo, García-Viño

se muestra optimista, y cree que la intuición y el sentimiento acabarán imponiéndose a la geometría.

JACQUES PERICHET: *Poèmes.* La Voix des Poètes. EDAU. Paris, 1968. 63 págs.

Poemas dentro de una tradición culta muy francesa, en los que son advertibles ecos de La Fontaine, Baudelaire y Verlaine, sin que ello excluya la nota personal. Los dedicados a los gatos y los de tema oriental parecen menos logrados que los sonetos, de impecable factura y regusto simbolista.

JACQUES PERICHET: *Sombre soif.* La Voix des Poètes. EDAU. Paris, 1967. 63 págs.

Poemas breves, de intensidad variable, en los que se aprecia un gran dominio de la forma, al lado de otros mucho más simples, en los que todo depende del halago de la rima. Como ejemplo de maestría metafórica, cabe citar el dedicado a Rilke.

H. BOJORGE y otros: *Retrato de Camilo Torres.* El Ciervo. Barcelona, 1968. 122 págs.

Fascículo dedicado a Camilo Torres, guerrillero colombiano, que también era sacerdote. Camilo Torres murió violentamente en 1966. En este librito se ocupan de su personalidad los escritores Horacio Bojorge, Hildegard Goss-Mayr, Pedro Pérez-Medrano, Gonzalo Alfonso Pineau y Juan Gomis. Se reproducen, además, textos del propio Camilo Torres. Su personalidad contradictoria es interpretada como protesta contra la minoría de edad en que—dicen los autores—se tiene a la Iglesia católica hispanoamericana, pese a que ésta está plenamente consciente de su misión espiritual en un mundo que dentro de algunos años deberá tener muy en cuenta a Hispanoamérica.

ERSKINE CALDWELL: *A la sombra del campanario.* El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1968. 209 págs., 50 ptas.

Novela centrada en la vida religiosa de los estados sureños de Norteamérica entre los años 1920 y 1960. Escrita con la sinceridad y la economía de lenguaje características de Erskine Caldwell, ofrece un cuadro más bien triste y punzante de los hechos sociales y religiosos de aquel país.

JEAN LACOUTURE: *Ho Chi Minh.* El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1968. 284 págs., 50 ptas.

Biografía del líder indochino, escrita por un famoso especialista francés en temas afroasiáticos, quien tuvo ocasión de entrevistarle en diversas ocasiones. La existencia aventurera del jefe comunista de Vietnam del Norte es expuesta con sencillez y claridad, aclarando cómo fue posible que el muchacho vietnamita, pinche de cocina en un buque francés, obrero en Londres y París, agitador marxista en varias naciones asiáticas y veterano de muchas cárceles, llegara a derrotar a Francia en Dien Bien Fu y a mantener actualmente una guerra larga e implacable contra los Estados Unidos.

MIJAIL A. BULGAKOV: *El maestro y Margarita.* El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1968. 476 págs., 100 ptas.

Mijail A. Bulgakov, uno de los grandes maestros de la narración soviética de los años 20, silenciado en la propia URSS durante largo tiempo, da en *El maestro y Margarita* su novela más compleja. Novela que enlaza el mito fáustico con la técnica narrativa de Dostoyevski y el humor inglés. Dentro de una gran sencillez de estilo, El maestro y Margarita constituye una obra alegórica y también una visión honda de la sociedad rusa en los tiempos revolucionarios.

CESARE ZAVATTINI: *Straparole.* Libros de Sinera. Barcelona, 1968. 422 págs., 190 págs.

El gran guionista italiano, uno de los padres del neorrealismo, recoge en estos carnets de notas sus andanzas por numerosos países, sus aventuras y desventuras filmicas y su interpretación—muy personal—de los hombres y las tierras conocidas. La obra consta de las partes siguientes: «Diario de cine y de vida», «Reandando», «Pequeño viaje al Po» y «Carta de Cuba a una mujer infiel». Los mejores relatos son los de tipo intimista y los referidos a la propia Italia. La lectura resulta fatigosa en determinados momentos.

ERIC ROULEAU, JEAN-FRANCIS HELD, JEAN y SIMONE LACOUTURE: *Israel y los árabes.* Libros de Sinera. Barcelona, 1968. 270 págs.

Presentada por Jean Lacouture, se brinda en este doble reportaje una visión ocular de la guerra de los Seis Días, entre árabes y judíos. Eric Rouleau informó desde El Cairo en aquella ocasión, y sus artículos fueron publicados en el parisiense *Le Monde*; Jean-Francis Held escribía en el *Nouvel Observateur*, informando desde Tel-Aviv. El contraste de pareceres resulta interesante ahora que se está de vuelta de muchas cosas. El libro, vivo y sincero, se lee de un tirón.

J. BRONOWSKI: *Ciencia y valores humanos.* Colección «Palabra en el tiempo». Editorial Lumen. Barcelona, 1968. Ø13x19Ø. 188 páginas. S. p. m.

Tres interesantes ensayos del profesor Bronowski, donde enuncia y defiende la tesis de que la práctica de la ciencia obliga al científico a formar por sí mismo un sistema de normas éticas y de valores humanos de validez universal.

por sus datos, denso por las notas que ilustran sus pasajes más notables y denso por la personalidad de don José Joaquín de Mora, que, un poco alejado de nosotros por sus preocupaciones y sus andanzas, supone en los estudios de hoy una especial preparación para estos temas y unos conocimientos de lo que trajo consigo el siglo XIX, que hacen de este libro obra de verdaderos especialistas.

En una sección como esta, destinada al lector medio y animada del deseo de orientarle entre las obras que se publican todos los meses, me parece que es bastante con decir que se ha publicado este libro, cuyo tema se anuncia en el título y cuya preparación se sale con mucho de lo que es habitual incluso entre personas aficionadas a los temas históricos de Hispanoamérica. No hay que decir que los libros de este tipo están ya por su propósito lejos de los sensacionalismos de estos días que corren. Tampoco hay que advertir que al emprender su lectura se requiere un ánimo sereno en que importan sobre todo el

esclarecimiento de los hechos y el cotejo de los distintos documentos aducidos. Tan importante es este ejercicio de probidad mental y algo más que no sé ahora cómo calificar, que a menudo el tema es lo menos importante y hasta puede suceder que el tema, como ocurre en muchos trabajos muy serios de erudición, desempeñe el oficio de una especie de hilo conductor para desplegar las capacidades del estudioso. Por eso se ha tildado con frecuencia al humanismo de perderse entre minucias y convertir la historia de la investigación en mero alarde de esfuerzo, de cotejos y de interpretaciones. No es justa de manera general esta censura contra el humanismo de oficio, aunque el tema sea poco interesante. Ejercicios humanos de esfuerzo, de cotejo y de sagacidad se hacen en muchos dominios del pensamiento, y ahí están los intentos filosóficos cuando no hay realmente nada nuevo que decir a la gente, y los intentos poéticos, y los intentos musicales, y los intentos pictóricos. Tiene que ser realmente muy considerable el tema de un libro para que sobresalga sobre el esfuerzo que el autor lleva a cabo al mostrárnoslo.

Ni que decir tiene que la figura de don José Joaquín de Mora tiene relieve y prestancia que le sobran, sin contar con el trasfondo de la sociedad peruana de su tiempo ni con las particularísimas relaciones que con la sociedad peruana de entonces, y sobre todo con don José Joaquín de Mora tuvieron España, su literatura, su pensamiento y hasta sus vicisitudes políticas.

Por eso, insisto: en una nota como la presente basta y sobre con decir que se ha publicado este libro. Porque es de suponer que muy pronto aparecerán trabajos más concienzudos,

competentes y propios de otro lugar y otros lectores que expliquen lo que ha hecho el autor, su manera de hacerlo y el significado de su tema, histórico y literario. Por supuesto, habrá que contar en adelante con el trabajo de don Luis Monguió para conocer tanto la sociedad peruana de aquellos años como la vida y la obra de don José Joaquín de Mora. Y la manera cómo los españoles llevaban lo que ahora se llama su *mensaje* a los pueblos de la América que ahora se llama Latina.

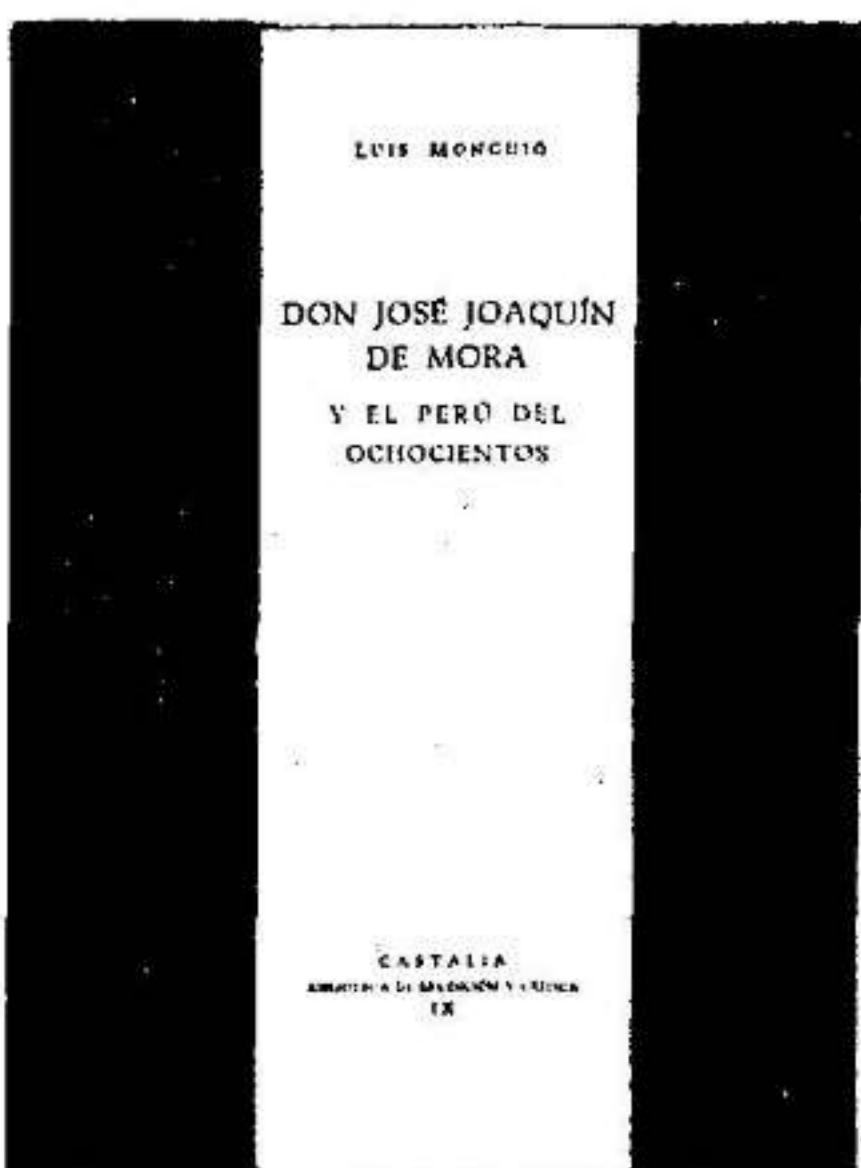
EMILIANO AGUADO

XAVIER A. FERNÁNDEZ: *Don Pedro Calderón. ¿Tan largo me lo fiáis?* Introducción, texto, anotaciones, críticas y epílogo. Madrid. Ed. Revista «Estudios», 1968. 231 págs. Rúst. Ø24x16,5Ø. S. p. m.

Se hace raro leer, en la portada de este libro, sobre el título famoso: *¿Tan largo me lo fiáis?*, como nombre del autor: Don Pedro Calderón. ¡Y tan raro! Como que ya está fuera de la duda más simple que la obra fue escrita por «Tirso de Molina» en fecha posterior al perdido primitivo texto del grandioso drama tirsino *El Burlador de Sevilla*. ¿Por qué, pues, Xavier A. Fernández complica a don Pedro en el ajo de la paternidad literaria, si él mismo reconoce en las primeras líneas de su introducción que su única razón, bien leve, es aparecer el primer texto impreso conocido de la obra con el nombre de Calderón? Para añadir enseguida: «Nadie ha tomado seriamente la atribución de la obra a don Pedro Calderón. El verdadero autor de la obra, quienquiera que haya sido, puede que haya querido

escudarse detrás del nombre del autor de *La vida es sueño* para mejor ocultar su plagio, como opinó Cotarelo. También es muy probable que fuera invención de un impresor para así mejor vender *la suelta* (edición impresa). ¿Intentó, a su vez, Xavier A. Fernández, con el nombre de la portada excitar el interés de los lectores cultos, complicando en ello al grave clérigo madrileño? No siendo éste el motivo, no logro imaginarme otro. En realidad, los embrolladores del caso fueron don José Sancho Rayón y el marqués de Fuensanta del Valle, quienes, en el tomo XII de la «Colección de Libros Españoles de Raros y Curiosos», declararon haber hallado en folleto la edición de *¿Tan largo me lo fiáis?*, atribuida a don Pedro Calderón. Esta opinión la compartió algún tiempo don Emilio Cotarelo Mori, quien la reimprimió con estos «flecós»: Comedia famosa de don Pedro Calderón.

Pero dicho está que hoy no queda la mínima duda acerca de la paternidad legítima del madrileño fraile mercenario. Son otras dudas las que subsisten acerca de la admirable obra. Y éstas son las que intenta disipar Xavier A. Fernández en el estudio erudito que precede a su muy cuidada edición. Y afirma que *¿Tan largo me lo fiáis?*—1616—, según doña Blanca de los Ríos, precedió a la versión de *El Burlador*, que nos ha llegado mutilada, revuelta, confusa; versión edición *princeps* que data de 1630, impresa en Barcelona, por Gerónimo de Margarit, en el tomo XII de Comedias Nuevas de Lope de Vega y otros autores, segunda parte. Tanto es así que se utilizó aquella por muchos eruditos para ordenar, rellenar y aclarar el texto de *El Burlador*. Las más serias investigaciones contemporáneas: Farinelli, María Rosa Lida, Cotarelo estiman: 1.º Que hubo una primitiva



JULIO ESCOBAR: Itinerarios por las cocinas y las bodegas de Castilla. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1968. Ø12,5×17,5Ø. 253 págs., 100 ptas.

Segunda edición de un curioso y documentado libro, declarado de interés turístico, original de un amenísimo escritor e ilustrado por Máximo con su peculiar estilo.



ABELARDO BONILLA: Estilística del lenguaje costarricense. Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1967. Ø12,5×16Ø. 82 páginas. S. p. m.

Ensayo cuyo propósito es contribuir al mejor conocimiento y comprensión del pueblo de Costa Rica y de su sentido de la vida, además de abrir una nueva dimensión a los estudios crítico-literarios del país.

RICARDO HORCAJADA GARCIA: La corrida, según el punto de vista del toro. Ediciones Ariel. Barcelona, 1968. Ø12,5×18,5Ø. 125 páginas. S. p. m.

Libro taurino de enfoque distinto, donde el toro es quien piensa y expresa cuanto le sugiere su vida y su destino.

VARIOS: Los poetas cantan a Pío Fernández Cueto (Muriendas). Santander, 1968. Ø16×22Ø. 70 páginas. S. p. m.

Libro que es un homenaje nacional, organizado por el grupo «Mas», de Santander, al recitador Pío Fer-

nández Cueto, donde se recogen elogios en prosa y poemas, dedicados al incansable divulgador de nuestra poesía.

NICOLAS COCARO: Canto al amor. Ediciones Puma. Buenos Aires, 1968. Ø11×17,5Ø. 190 págs. S. p. m.

El prolífero poeta y novelista argentino Nicolás Cócaro antologiza en este volumen más de cien poemas de amor de otros tantos poetas argentinos.

C.-G. JUNG: Consideraciones sobre la historia actual. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1968. Ø11×18Ø. 162 págs. S. p. m.

El psicólogo Jung compila en este volumen una serie de artículos sobre la historia y sus interpretaciones, explicando algunos fenómenos contemporáneos de la historia del hombre.

JESUS F. LAMUÑO: El marxismo... ¿ese desconocido! Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1968. Ø15×22Ø. 309 págs. S. p. m.

Exposición de la doctrina marxista en lo más fundamental y comentario crítico de la misma, hasta enfrentarla con la fe cristiana, es el contenido de este ensayo, de Jesús F. Lamuño.

Veinticuatro diarios. Colección de Índices de Publicaciones Periódicas. Tomo I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Miguel de Cervantes». Madrid, 1968. Ø18×25Ø. 629 págs., 700 ptas., rústica; 780 ptas., tela.

Se recogen en este tomo artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX, aparecidos en los diarios madrileños entre los años 1830 a 1900. Este trabajo ha sido realizado por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, y lleva prólogo de José Simón Díaz, constituyendo una obra de gran utilidad biobibliográfica.

redacción de *El Burlador*, anterior a *¿Tan largo me lo fiáis?*, desgraciadamente perdida. 2.º Que a esta redacción siguió la del drama que comentamos. 3.º Que la versión—1630—de *El Burlador* debe sus errores, confusiones e interpolaciones groseras a la incultura y a la desverguenza de los muchos comediantes que la interpretaron.

Xavier A. Fernández escribe: «Arturo Farinelli, que había sometido a minucioso parangón textual a *El Burlador* y al *¿Tan largo...?*, llegó a la conclusión de que ambos textos procedían de otro texto anterior primitivo. De hecho, hay numerosos pasajes en *El Burlador*, sumamente corruptos, que se encuentran perfectos en los lugares paralelos de *¿Tan largo...?* Y también hay bastantes pasajes del *¿Tan largo...?*, de evidente irregularidad que pueden ser corregidos acudiendo a los versos paralelos de *El Burlador*. En vista de ello, Emilio Cotarelo, y más recientemente Wade y Mayberry, postularon la existencia de una obra sobre el *Don Juan* de la cual dependieron textualmente los más antiguos textos conocidos de *El Burlador* y el *¿Tan largo...?* De esta obra anterior, perfecta, arrancarían los dos textos, defectuosos, que ahora poseemos.»

Y uno de los más ilustres «tirsistas», el mercedario fray Manuel de Penedo Rey, miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños, ya defendió la tesis en su monografía *Un «Burlador» primitivo y olvidado*, publicada en el número 16 de la revista *La Merced*, 1963.

Nada, pues, tiene de particular que para llenar lagunas, aclarar confusiones, limpiar versos de la segunda versión de *El Burlador* se haya acudido a *¿Tan largo me lo fiáis?*, pues que «Tirso», al escribir este drama tuvo muy en cuenta su primitivo *Burlador*,

cuyo manuscrito aún estaría en su poder. Las pruebas esenciales de la prioridad de *¿Tan largo...?* sobre la segunda versión de *El Burlador* quedan señaladas por Xavier A. Fernández así: a) la inferioridad textual de éste; b) su tendencia por la amplificación inorgánica, chistes añadidos a troche moche al texto puro primitivo; c) rectificación en *El Burlador* de errores históricos contenidos en *¿Tan largo...?*; d) omisión de reflexiones políticas en *El Burlador*, que son típicas en Tirso; e) interpolación de fuentes literarias; f) menor habilidad en el movimiento dramático y en la caracterización; g) las variantes en los nombres propios (Aminta, Don Diego, etc.); h) tendencias eruditas y gongorinas. *El Burlador* fue, según María Rosa Lida de Malkiel, «una reelaboración apresurada y burda, marcada además por errores de todo género, que no pudo salir de la pluma de Tirso». Y la misma docta investigadora opina que la redacción de *¿Tan largo me lo fiáis?* es intachable.

El texto de este drama queda reproducido por Xavier A. Fernández con el máximo rigor. Pero, lógicamente, importa lo que más en esta edición las *Anotaciones críticas* que ocupan la mayor parte del libro; son en total 348, todas ellas oportunas, clarificadas, contundentes. Por supuesto que todo el texto de *¿Tan largo...?* está por completo depurado, verso a verso; para lo cual, el muy erudito editor ha compulsado, en constante deseo de acierto, no sólo los textos de dicho drama y del *El Burlador*, sino cuantos estudios han sido publicados referentes al problema por los más notables investigadores españoles y extranjeros. Cabe afirmar que cada uno de los versos de *¿Tan largo...?* tiene su máxima garantía.

FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES

NARRATIVA BREVE

EMILIO SÁNCHEZ-ORTIZ: Hoy, como todos los días. Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1968. 77 págs. Ø20,5×14,5Ø. S. p.

Emilio Sánchez-Ortiz ha reunido en el presente volumen seis narraciones con el denominador común de su unidad estilística y de contenido. Una de las más logradas es la que da título al volumen. En todas ellas, la imaginación, el alarde imaginativo más bien, arroja las leves acciones internas que contienen. No se trata de cuentos en el sentido usual de la palabra, sino de momentos psicológicos cuyos argumentos desarrollan su fuerza literaria en el interior del escritor. Están escritos casi oníricamente, asomados a un surrealismo con excelentes resortes de eficacia poética. Sánchez-Ortiz se ha dejado llevar por su fantasía y ha supeditado a ella el resto de los elementos literarios. Esto, que puede ser un inconveniente, en este caso sólo lo es en determinadas ocasiones. El exceso de introspección, si densifica la evolución narrativa, puede ser también un dique para la agilidad de lectura. Sánchez-Ortiz lo sabe, y en muy pocos momentos deja de embridar su exuberancia creadora. Es hombre que conoce el oficio y lo va sujetando según las conveniencias de las metas propuestas. Antes de este libro ha publicado *Cuentos*, *Un domingo a las cinco* y *Las primeras horas*, dentro del género narrativo; en poesía, *Escapar de este silencio* y *Abierta memoria dolorida*. Es madrileño y está afincado desde muy joven en Santa Cruz de Tenerife, donde colabora activamente en distintas tareas culturales.

Las seis narraciones agrupadas en *Hoy, como todos los días* se asoman a unos personajes que se buscan a sí mismos y que no terminan de encajar en las circunstancias que les rodean. El autor los adscribe a una desorientación de honda tradición literaria en los últimos años, recoge sus dudas y las presenta en una estructuración deliberadamente confusa. Desde su yo inquieto, Sánchez-Ortiz ha captado la inquietud de unas vidas. A veces, entrando en ellas y, casi siempre, en un campo de constantes sugerencias poéticas y humanas.

El autor narra bien y ha sabido poner el estilo al servicio de las implicaciones temáticas. Teniendo en cuenta el sentido vanguardista que ha querido darle, esto es importante. Estilo y contenido son una misma cosa en Sánchez-Ortiz. Lo cual nos induce a pensar que se encuentra en el buen camino de su labor creadora.

FERNANDO PONCE

BALTASAR PORCEL: Las sombras chinescas. Colección Ciempiés. Editorial Táber. Barcelona, 1968. 270 págs.

Según parece, la editorial Táber, de reciente aparición, se dedica exclusivamente a presentar en castellano las obras escritas en catalán por los autores contemporáneos. Para quienes hemos hablado insistentemente sobre el tema, esta iniciativa viene a ser una realidad estimable. Hace falta una estrecha conexión entre las literaturas castellana y catalana, ambas se necesitan y complementan mutuamente, pues no son más que dos parcelas de una misma cultura y de un mismo arte nacional. Táber, hasta ahora, ha publicado cuatro libros: dos de Juan Perucho—*Libro de caballerías* y *Nicéforas y el grifo*—y otros dos de Baltasar Porcel, *Viaje a las Baleares menores* y este de *Las sombras chinescas* que hoy comentamos.

La primera sorpresa de la colección es la de advertir que tanto Perucho como Porcel son dos excelentes escritores en prosa castellana. De Perucho ya se conocía esta espléndida faceta.

Galería de espejos sin fondo, en 1964, vino a incidir sobre la magnífica realidad de sus artículos en *Destino*. Perucho es un artista inquietante, mágico, de espíritu civil y esteta. De Porcel, por el contrario, no se había publicada nada en castellano, exceptuando sus artículos periodísticos. Por uno de ellos, publicado en *La Vanguardia*, ha obtenido este año el premio «Ramón Godó Lallana» de periodismo. Se trata del titulado «Eloy, el incendiario», que está incluido en estas «sombras» recién aparecidas.

Porque, además, Porcel, nacido en Andratx (Mallorca), en 1937, tiene ya una obra copiosa: en teatro fue premio «Ciudad de Palma» y «Joan Santamaria»—conviene que conozcamos los nombres de los premios literarios en catalán—y tiene siete obras escritas: *Els condemnats*, *El general*, *L'inspector*, *La simbona fosca*, *Exode*, *Romanç de cec* e *Historia d'una guerra*. Como prosista, también en catalán, ha publicado tres novelas—*Solnegre*, *La lluna i el Cala Llamp* y *Els escorpins*—y un libro de relatos viajeros, *Arran de mar*, parcialmente recogido en estas *Sombras chinescas*.

Como se ve, resulta perfectamente injusto desconocer a estas alturas la figura de Porcel. Que, además, y por lo que se deduce de sus escritos en castellano, es un prosista de inesperada categoría. *Las sombras chinescas* reúne una serie de artículos, estampas, relatos de viaje y descripciones de tipos y costumbres, en los que se muestra un escritor maduro, jugoso y dominador del idioma, suavemente escéptico, y con un inmenso cariño por su tierra y sus hombres. Estas «sombras» reúnen escenarios de muy diversa geografía: Baleares, Galicia, Cataluña. Al mismo tiempo, Porcel retrata tipos y figuras del paisaje catalán, efectúa irónicas calas en la historia de su país, en episodios característicos y poco conocidos de la vida catalana. Inventores, cronistas, piratas, marineros, escritores y fantasmas pasan como auténticas sombras chinescas por las densas páginas de este libro. Es como un pequeño calidoscopio irónico, donde se respira una civilidad esencial, liberal y europea, que no resulta muy frecuente en la literatura ibérica.

Si hubiera que buscar un maestro para la prosa y la concepción del mundo de Baltasar Porcel, no hay otro nombre más adecuado que el de José Pla. En efecto, la obra de Porcel respira admiración al viejo maestro de la prosa—castellana y catalana—y hacia su suave ternura liberal y civilizada. Un humo de irónico escepticismo confiere contundencia a la concepción del mundo de Porcel, expuesta con una gracia y eficacia poco comunes.

RAFAEL CONTE

JOSÉ ARTIGAS: *Marijke*. Editora Nacional.

Conocíamos a José Artigas como articulista de varia lección, como autor de libros filosóficos—*catedrático de Filosofía*—, como crítico. Apuntaba algo como narrador en su libro *Del arte de llamarse Pepe; libro que, con humor, juegos de lenguaje e incidencias anecdóticas hacia notar una preocupación filosófica y poética que ahora evidencia en sus cuentos: lo mucho que hay detrás de lo que es nada o la nada que hay detrás de lo que parece mucho y trascendental; postura a la que han llevado sin duda tanto sus meditaciones e intuiciones como sus andanzas por diversos países y personales vivencias. Ahora se declara narrador, y pone ante nosotros un libro que no puede pasar inadvertido, un libro de cuentos que se llama Marijke.*

Son cuentos, de diversa extensión y alcance. En todos hay transparencias y veladuras, morosidades y súbitos puntos de intencionada luz; en el último de ellos Daguerrotipo de don De-

coroso y Aurorita—que en su brevedad recuerda en algo El romance del fantasma y doña Juanita, de Pemán—, un golpecito de humor. Siempre melancolía, ironía o dulce resignación, poesía de lo cotidiano.

Pero vayamos por partes. El libro se abre con cuento largo, en realidad una novela corta, titulada Trilogía del regreso. El protagonista, después de veinte años, vuelve. Vuelve a verificar el campo de sus recuerdos. ¿Vale la pena? ¿Los amigos, las mujeres, las cosas y los paisajes? ¿Vale la pena? ¿Todo es igual? ¿Todo es diferente? El autor escribe un delantal filosófico. El protagonista termina por «desregresar», con el increíble «te esperaré» de aquella novia, con una renovada visión de parientes y amigos. El desandar tiempo y espacio le ha reanudado de nueva manera a sí mismo.

El otro cuento más largo es el que da título al libro, Marijke. Y volvemos a las interrogantes: ¿Estaba enamorada Marijke del maduro capitán invasor que tuvo que alojar en su casa y con quien apenas tuvo relación? Sin embargo, su hora parecía ser la del sargento, de los suyos, joven y fuerte, que viene a ocupar su sitio. Este intuiste y comprueba mínimamente el motivo de sus celos. Ella se da cuenta en un instante de que efectivamente su amor era aquél. ¿Lo era ciertamente? El cuento lo deja aquí. Una novela psicológica iría por otros derroteros. Después Artigas desdobra este cuento haciendo que un personaje se erija en autor y lo lea a una muchacha. Vuelven las interrogantes y el cuento leído, resulta otro cuento...

Podríamos seguir. Narraciones sutiles y hondas. Recuerda esa actitud de los cuentos—nunca bien estudiados—de Azorín y de su teatro. La vida sigue; pero vale el camino más que la posada, el instante, el roce del misterio humano, la reacción imprevista. No narra Artigas con el esquematismo azoriniano, pero sí con su sutileza, sus pormenores, su delicada poesía, su limpieza. Con una manera muy personal. No son cuentos filosóficos, pero sí de meditación de ese tránsito de la anécdota que se convierte en categoría, para volver a ser anécdota, de lo intrascendente que se vuelve trascendente—y viceversa—para trivializarse en el vivir innarrable. No hay drama, no hay tragedia: hay instantes reveladores—tristes, alegres, modificadores—que dan contenido a la narración; no hay desenlace. Escribir es iluminar brevemente el misterio de vivir, de las relaciones humanas. Nada más. José Artigas se nos revela como un muy seguro narrador, dueño de un estilo continuo, sin expresionismos, hecho—se ha dicho más arriba—de transparencias y veladuras. Probablemente una sorpresa en nuestras letras.

DAMASO SANTOS

MANUEL GARCÍA-VIÑÓ: *El pacto del Sinaí*. Colección «Los Tres Dados». Editorial Prensa Española. Madrid, 1968. 180 páginas.

Cuatro novelas largas, varias cortas, nueve libros de poesía y numerosos ensayos y estudios avalan la obra de escritor de Manuel García-Viñó, sevillano, de cuarenta años, universitario, que también ha ejercido el periodismo literario y la crítica de arte. En esta ocasión, la tentación a la que ha sucumbido el escritor es la de la ciencia-ficción, género muy en boga en la actualidad y que ya ha logrado densidad comercial en el mercado español.

García-Viñó forma parte del grupo de narradores españoles que se han autoaplicado la denominación de nueva novela, pero forma parte principal, pues hasta puede decirse que se trata del verdadero inventor del grupo, o, al menos, quien lo ha lanzado a la luz pública. Fue hace algo menos de un año cuando García-Viñó publicó su libro *Novela española actual*, que era una especie de manifiesto encubierto tras el examen de alguno de los novelistas españoles más destacados de la actualidad. Mediante una acentuación de unos datos—realmente interesantes, hay que reconocerlo—y la escasa importancia concedida a otros, el escritor mostró a los ojos del público un grupo de narradores coheren-

te y organizado, cuyo único dato en común es la negación del realismo naturalista y la ambición de trascenderlo mediante una apelación a la metafísica. Andrés Bosch, Carlos Rojas y José Tomás Cabot forman otros puntales del grupo, que se acoge al liderazgo y tutoría del excelente escritor rumano-francés y castellano que es Vintila Horia.

En su tiempo saludé la aparición de este libro como un dato de positivo interés, aunque susceptible de mayor espíritu integrador y competitivo. Esto es, las afirmaciones de García-Viñó eran al mismo tiempo negaciones de otro tipo de novela también existente en nuestra patria. Bien; los creadores deben elegir; y la misión del crítico es no excluir nada, no ignorar ningún dato real.

La sensibilidad de García-Viñó le ha acercado ahora a la ciencia-ficción, género importante por su eco popular, de nombre horroroso, y necesitado de una labor de sistematización mínima para distinguir las obras de arte de la mera subliteratura de consumo. En un extenso prólogo, antepuesto a este Pacto del Sinaí, el novelista vuelve a ejercer de ensayista. Desprecia la ciencia-ficción de tipo consumista y de evasión, así como la pretendida base científica que otros tratadistas consideran necesaria. Por el contrario, García-Viñó considera a la ciencia-ficción como una especie de novela oral que sirve al hombre actual para escudriñar en su propia naturaleza y condición. Se trata, pues, de una «ciencia-ficción trascendente».

Al mismo tiempo, García-Viñó niega la entidad de la ciencia-ficción como género aparte, y la coloca como un subgénero de la literatura fantástica. «No es un juicio sobre el futuro, sino sobre el presente», es su primera afirmación. Y la segunda: «La ciencia-ficción arrastra el lastre de su denominación. Cuando una novela alcanza la instancia metafísica, ya es preferible que pierda cualquier apellido. Es entonces, simplemente, novela, en su forma más elevada.»

Los relatos incluidos en este volumen explicitan el prólogo expuesto. No son ciencia-ficción en sentido estricto, sino fábulas morales con recursos «de anticipación». Sus defectos son, en ocasiones, producto de simplificaciones, como el temor al progreso, la apelación a elementos «pasados»—como las túnicas de vestimenta, recursos de la más fácil ciencia-ficción—y una apelación a las argumentaciones abstractas. Destacan dos relatos espléndidos: Amor fuera del tiempo y Los mundos gemelos. El pacto del Sinaí, que más que relato es novela corta, es más inconcreta y de instancia religiosa. En resumen, una excelente incursión por caminos desaconsumbrados de nuestra novela y unas propuestas coherentes y, por lo menos, dignas de respeto. Aunque, como es lógico, no vayan a ser aceptadas por los especialistas del género.

RC

JUAN BONET: *El zoo cotidiano*. Editorial Dima.

Siempre ha novelado Juan Bonet con experiencias de su propio vivir o de contemplación del prójimo. Como dice en este libro de narraciones, *El zoo cotidiano*: «Nunca me he sacado una historia de la cabeza. Jamás he inventado un tipo. Es la propia vida, a veces mis amigos, la gente que más quiero y admiro, los que pasan, luego de pasar por mi corazón, al papel.» Bonet escribe, en su Mallorca, secciones fijas en su periódico, que son para él—y para quien leyere—narraciones, cuentos. De modo que tiene que estar siempre pasándose gentes por el corazón y escuchándose las memorias de sus andanzas, que también son sus cavilaciones, propias de un hombre, de un lugar, de un tiempo, de unas lecturas; que son las de un artista plural nunca desengañado, lírico y medio filósofo, más bien escéptico, que se resuelve en escritor, porque Bonet tiene el don de la palabra que pinta, canta y filosofa.

Este conjunto de narraciones breves—una al final más larga, «La terraza»—tiene todo eso de su contemplación y su vivencia: ese lirismo, esa

plasticidad y esa amargura. Hace pensar en Saroyan, con su hermosa gente; una ternura entre bondadosa y cruel. Hace pensar Bonet que, pese a ser autor de novela, nunca será, como le ocurre a Camilo José Cela, un novelista en el sentido de autor de piezas que se bastan a sí mismas, independientes, cerradas; el mundo narrativo de Bonet estará siempre abierto, con nuevas gentes que pasan y se complican, un interminable zoo humano, y en ese caso su novela será su obra entera cuando deje de escribir; claro que nada se puede anticipar.

Bonet es mallorquín y su parla habitual es el catalán de sus islas; pero como está ocurriendo en otros casos de escritores mallorquines, valencianos, catalanes, escribe un castellano que nada tiene de traducido, de aprendido, sino que es espontáneo, rico y seguramente pensado, a la vez que su vernáculo en nada traicionado en él. Con lo que prueba que si hay casos como los de Salvador Espriu, de imposible escapada del idioma nativo, algo de nativo debe tener también el castellano en estos otros de los bilingüistas, que se expresan con perfecta fluidez en los dos, con autenticidad literaria, y que algunos escriben habitualmente sólo en castellano.

Hay unas ilustraciones del autor, que es también pintor y dibujante.

DS

P. MARTÍN BORMANN: *Entre la cruz y el fetiche*. Plaza & Janés. Barcelona, 1968. 583 páginas Ø22x15Ø. S. p. m.

En 1965, con el título de Zwischen Kreuz und Fetisch, el padre Martin Bormann publicó una historia del Congo, que fue acogida con gran interés. Tres años después, Plaza & Janés nos la ofrece en versión castellana de Manuel Vázquez, bien ilustrada con mapas y fotografías y completada con reveladores datos estadísticos.

Hijo del secretario general del partido nazi, Adolf Martin Bormann fue enviado a una aldea montañesa, en Salzburgo, al desmoronarse el III Reich. A los diecisiete años (había nacido en 1930) se convierte al catolicismo, ingresando posteriormente en la congregación misionera del Sagrado Corazón de Jesús y ordenándose sacerdote en 1958. En 1961 se trasladó al Congo, designándose como párroco de una vasta región, en la que desempeñó su ministerio durante más de tres años, siendo secuestrado por los rebeldes y liberado luego, en Stanleyville, por los paracaidistas belgas. He aquí el hombre que, con pluma fácil y un conocimiento nada superficial de cuanto trata, ha acometido la empresa de narrarnos la turbulenta historia de un país pobre y rico a un tiempo, que acaparó pocos años atrás la atención mundial, a raíz de ser declarado independiente.

El padre Martin Bormann resulta ser un narrador nato que presta a cuanto escribe color y calor. Remontándose al descubrimiento del Congo por Diego Cao, en 1485, el autor va descendiendo hasta llegar a nuestros días, trazándonos la evolución del país en sí y la de la presencia misionera en el mismo, comenzada al par de su descubrimiento. El padre Martin Bormann es minucioso, y no olvida, ante un hecho trascendente, describir un vestido o el leve percal de una mano que roza un hormiguero. No es extraño, pues, que su historia se haga morosa y se colme de detalles al alcanzar los años posteriores a la independencia lumumbista, que él vivió intensamente. Sin embargo, no ha querido contar por sí lo que tan de cerca viviera; por el contrario, ha apelado a los testimonios de misioneros y hermanas, transcribiéndolos en lo esencial y facilitando así a los interesados en el tema, y más concretamente en los sucesos de estos últimos años, una documentación valiosísima. Numerosos textos de los diarios e informes privados de los padres Weber, Breit, Weigl, Innerebner, Mathias, Cuder, et cetera, y de las hermanas Crista y Helena, entre otras, dan cuenta de la incertidumbre y la angustia de aquellas jechas, en las que el país se debatió entre el horror y el caos.

Piensa el padre Martin Bormann que, vuelta la normalidad, deben ser los europeos los que, una vez más, garanticen su unidad, no como dueños, sino como amigos; y en esta tarea el misionero juega un papel trascendental en su función de evangelizador, pedagogo y asistente social. Y concluye: «Al correr de los siglos, Europa ha cometido muchos pecados en África. Hay que reparar muchos daños. Ahora bien, durante cuatro centurias y media, Europa ha entregado muchos de sus mejores hijos a África y los ha sacrificado en aras de la humanidad africana. He aquí la razón de que no podamos permitirnos el desaliento. Es preciso proseguir esta obra. Su culminación está en manos de Dios. Y ello no atañe sólo a África, sino al mundo entero. Siempre se suscitará en el corazón del individuo de África o de cualquier otro continente una gran alternativa: la alternativa entre la cruz y el fetiche.»

El padre Martin Bormann cierra su libro con un emocionado poema, «A las madres de los mártires» (106 padres, 24 hermanos y 37 hermanas cayeron asesinados en los años que siguieron a la independencia), escrito por Ambroise Molongo, alumno del tercer curso de Latin. He aquí sus versos finales:

Señor, tú sólo puedes consolarlas en su amargo desconsuelo. Calma esos sollozos, seca sus lágrimas. Tal vez se alcen entonces esas madres bajo tu cruz, ¡oh Señor!, [dolorosas para que tu reino venga realmente a a nosotros en Kongolo, [nosotros, ... a nosotros en el Congo.

CARLOS MURCIANO

DOLORES MEDIO: *Isabel II de España*. Editorial Rivadeneyra. Madrid, 1968.

Entre la interpretación histórica—como la de Carmen Llorca y otros—y la literaria más definitiva como es la de Valle-Inclán, Dolores Medio, novelista, nos ha querido centrar la figura de aquella reina para una meditación. La novelista sabe animar el dato con la viveza narrativa más suelta; como española que mira hacia atrás sin ira, mas también sin eufemismos, Dolores Medio nos sitúa ante un reinado señalado especialmente por todos los defectos de un sistema de transmisión de poder que permite o permitió acceder a la gubernación sin edad ni preparación y falsificar una vida mediante un matrimonio de conveniencia que no tuvo efectividad real, por lo que el temperamento ardiente de la reina se vió compelido a transgredir todos los principios religiosos y morales, seguramente en contra de su propia conciencia.

Lo mismo que Valle-Inclán, que fustiga de la manera más ácida aquel reinado, Dolores Medio ve con simpatía la humanidad de su biografiada. La «reina castiza» es aquí también la mujer víctima de unos condicionamientos políticos que desborda con la abundancia de su vitalidad.

Aunque Dolores Medio no se propone especialmente retratar el ambiente, verificar una crítica sobre la sociedad de aquel tiempo, no puede por menos de mostrarnos, al correr de los acontecimientos que protagoniza Isabel II, los rasgos sociológicos y políticos de entonces, y pintar, a través de los distintos personajes del retablo—desde la reina gobernadora a Espartero, Narváez, etc.—, la mezzolanza ideológica, las contradicciones íntimas del tremendo siglo XIX español.

Isabel II de España se lee con gran interés evocativo, ilustrativo y humano. No importa que los hechos sean muy conocidos y que incluso algunos no estén sino indicados; no importan tampoco algunos descuidos formales, repeticiones, principalmente. El libro queda como un todo vivo, como un espejo nuevo donde se refleja, hasta el hondón posible, conjetural, aquella vida atolondrada, tumultuosa; la personalidad de aquella figura un tiempo popular, y no sabemos hasta qué punto olvidada y execrada después.

DS