

la
estafeta

nº
523
1 septiembre 1973
20 ptas.

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

PLIEGO SUELTO:
**9 POEMAS DE
JUAN ALCAIDE**

2.44

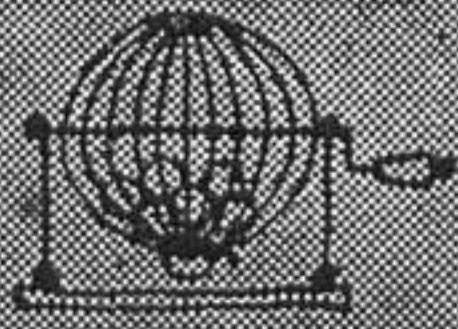
COLOQUIO
EL ESCRITOR Y SU EXPERIENCIA VIAJERA

entrevista con
BUERO VALLEJO



M. CARRERA

LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

CEUTA: VI CERTAMEN DE ARTES PLÁSTICAS

La Delegación Provincial de Cultura del Movimiento de Ceuta convoca el VI Certamen de Artes Plásticas, que constará de las siguientes secciones:

- A) Pintura en todas sus técnicas.
- B) Escultura.
- C) Grabado y dibujo.

B A S E S

1.ª Podrán tomar parte en el Certamen todos los españoles que lo deseen, admitiéndose la modalidad «Fuera de Concurso».

2.ª Con objeto de alcanzar una suficiente calidad se constituirá un Jurado integrado por personalidades de reconocida formación artística para seleccionar las obras que han de ser admitidas al Certamen.

3.ª Se establecen los siguientes premios:

PINTURA

Primer premio: Medalla de oro y 10.000 pesetas.

Segundo premio: Medalla de plata y 5.000 pesetas.

Tercer premio: Medalla de bronce y 3.000 pesetas.

ESCULTURA

Primer premio: Medalla de oro y 6.000 pesetas.

Segundo premio: Medalla de plata y 4.000 pesetas.

GRABADO Y DIBUJO

Primer premio: Medalla de oro y 4.000 pesetas.

Segundo premio: Medalla de plata y 3.000 pesetas.

4.ª El número y tamaño de las obras serán de libre elección de los participantes, debiendo estar debidamente enmarcadas o montadas para ser exhibidas en la exposición que se organizará con las admitidas al Certamen.

5.ª Todos los premios señalados anteriormente están dotados de un Diploma de Honor.

6.ª Los premios serán entregados a los galardonados en el acto de la inauguración.

7.ª Entrega de las obras.—Se efectuará en la Jefatura Provincial del Movimiento (Delegación de Cultura), Teniente Olmo, número 2, de doce a trece treinta o de dieciocho a veinte horas, todos los días laborables a excepción de los sábados, a partir de la publicación de las presentes bases hasta el 15 de octubre, y podrán ser retiradas después de la celebración del Certamen, previa devolución del resguardo facilitado en el momento de su recepción.

Los expositores residentes fuera de la ciudad de Ceuta podrán enviar las obras debidamente embaladas y les serán devueltas a la dirección que determinen.

8.ª Las obras llevarán en la parte posterior la sección elegida, título y lema del expositor y al mismo tiempo se hará entrega de un sobre cerrado en cuya parte exterior figurará el lema y en el interior una tarjeta con el nombre, domicilio, teléfono del expositor y una relación de las obras y precio de las obras si las desea vender.

9.ª Con las obras presentadas se organizará una exposición en el Salón del Trono del Palacio Municipal, cuya inauguración tendrá lugar en el mes de noviembre y cuya fecha se dará a conocer oportunamente.

10. Queda al arbitrio de la Comisión organizadora la colocación de las obras, según la capacidad del salón y ajustándose a un sentido artístico; el jurado calificador será designado libremente por la Comisión Ejecutiva de este Certamen y estará constituido por relevantes personalidades del ámbito artístico de reconocida probidad y competencia; su fallo será inapelable.

11. Los premios del Certamen serán individuales, reservándose el jurado calificador el derecho de declarar desiertos determinados premios cuando las obras presentadas, en

todo o en parte, no reúnan condiciones artísticas suficientes para merecer galardón.

12. Se admiten obras a este Certamen provincial por la fórmula de «Fuera de Concurso» y las obras figurarán solamente con carácter de exhibición.

13. El hecho de participar en este Certamen implica la aceptación de las presentes bases, así como las instrucciones que la Comisión determine para su mejor desarrollo y ampliación.

CASA DE CULTURA CINE-CLUB «CHAPLIN», DE CUENCA

Certamen de Cine Aficionado

Formato: 8 mm., super 8 mm., 16 mm., 35 mm.
Duración: Mínima, diez minutos; máxima, veinticinco minutos.

Técnica: Color o blanco y negro; mudas o sonoriizadas.

Inscripciones: Hasta el 15 de septiembre de 1973.

Derechos: Cien pesetas por película.

Fallo: Se hará público el día 21 de septiembre.

Premios

Mejor película sobre la provincia de Cuenca: Premio «Diputación Provincial», 25.000 pesetas.

Mejor película sobre la ciudad de Cuenca: Premio «Ayuntamiento de Cuenca», 25.000 pesetas.

Mejor película de argumento: Premio «Caja Provincial de Ahorros», 15.000 pesetas.

Mejor película sobre temas rurales, agrícolas o ganaderos: Premio «Caja Rural Provincial», 10.000 pesetas.

Mejor documental sobre cualquier región española: Trofeo «Dirección General de Promoción del Turismo».

Mejor película presentada por un habitante de la provincia de Cuenca: Premio «Pedro Notario», material cinematográfico.

Mejor película presentada por un concursante menor de veintiún años: Premio «Delegación Provincial de la Juventud».

Mejor película rodada en material Kodak: Trofeo «Kodak».

Inscripciones y envíos de películas: Cine-Club «Chaplin», Casa de Cultura, calle Hervás y Panduro, número 2, Cuenca.



QUIQUE

XVIII CONCURSO NACIONAL PERIODÍSTICO SOBRE EL VINO

El Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona organiza el XVIII Concurso Nacional Periodístico sobre el vino, con arreglo a las siguientes

B A S E S

Podrán tomar parte todos los trabajos publicados en la prensa diaria y demás publicaciones periódicas, entre el 1 de enero y el 15 de octubre de 1973. Los artículos deberán enaltecer el vino, siendo libre el tema y la extensión, pero serán excluidos los que tratan de un vino determinado o de una región vinícola exclusivamente.

Premios.—Primer premio de 25.000 pesetas, concedido por el Sindicato Nacional de la Vid. Segundo premio de 15.000 pesetas, concedido por el Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona. Premio de 7.500 pesetas, concedido por la excelentísima Diputación Provincial de Barcelona. Premio de 2.500 pesetas, concedido por la Cámara Oficial Sindical Agraria de Barcelona. Cinco accésit

de 1.000 pesetas cada uno, concedidos por La Semana Vitivinícola de Valencia. Un accésit de 1.000 pesetas, concedido por Los Amigos de la Viña y del Vino de Vilafranca del Penedés.

Premios especiales. — Premio especial de 10.000 pesetas, concedido por la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona, al escritor que más se haya distinguido en la defensa del vino, aunque no se haya presentado al concurso. Un premio de 5.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas cada uno, destinados especialmente a los artículos publicados en revistas femeninas y que traten de la armonización de vinos y manjares. Un premio de 3.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas a los dibujos humorísticos que enaltezcan el vino.

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

Los artículos deberán remitirse, por triplicado, al Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona (Via Layetana, 16-18, Barcelona) hasta el 20 de octubre de 1973. De los artículos y dibujos se remitirán necesariamente los tres correspondientes recortes de prensa.

El concurso se fallará en el mes de diciembre del corriente año. El fallo le será comunicado directamente a los periodistas premiados y a la prensa nacional.

Constituirá el Jurado: presidente de honor, el delegado provincial de Sindicatos de Barcelona y el presidente del Sindicato Nacional de la Vid.

Presidente: Don Cosme Puigmal Vidal, presidente del Sindicato Provincial de la Vid de Barcelona. Vocales: Don Néstor Luján, don Luis Romero, don Horacio Sáenz Guerrero, don Jorge Vila Fradera, el secretario provincial sindical de Barcelona y el director del Gabinete de Información y Relaciones Públicas de la Organización Sindical de Barcelona. Este Jurado podrá ser ampliado por la organización. Actuará de secretario sin voto don José Ventosa Palanca.

Barcelona, 1 de junio de 1973. El secretario provincial del Sindicato, Juan Terrats.

XIII CERTAMEN LITERARIO DEL CEPI

El Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, siguiendo la tradición de resaltar todos los grandes valores de nuestra lengua y cultura, convoca su XIII Certamen Literario para recordar este año al gran patriota puertorriqueño Eugenio María de Hostos, en su sección internacional, y a su fallecido ex presidente, el poeta Felipe N. Arana, en su sección metropolitana.

B A S E S

1.ª El Certamen Internacional constará de tres apartados: poesía, cuento y ensayo. Se concederá primer premio de

cincuenta dólares, medalla de oro y diploma de honor y segundo y tercer premio con medalla de plata y bronce y diploma de honor en todos los apartados. En su sección metropolitana se concederá primer premio de cincuenta dólares, medalla de oro y diploma; segundo premio, medalla de plata y diploma, y tercer premio, medalla de bronce y diploma en el apartado único de poesía. Los jurados podrán declarar desierto cualquier premio o conceder menciones honoríficas si así lo estimasen. No se devolverán originales ni se mantendrá correspondencia sobre el resultado del certamen. Los fallos de los jurados serán inapelables.

2.ª El tema, la extensión de los trabajos y el metro en poesía en su sección internacional o metropolitana queda a juicio de los autores.

3.ª Todo material enviado debe ser inédito y tiene que venir acompañado de título y lema que lo identifique. El plazo de admisión al certamen será a partir de la fecha de convocatoria hasta el día 30 de octubre de 1973.

4.ª Los originales deben ser dirigidos de la siguiente manera: Señor don Odón Betanzos Palacios, presidente del XIII Certamen Literario del CEPI, P. O. Box 831, GPO Station, New York, NY 10001, marcando en el exterior del sobre al apartado y sección que se concurre. El material debe enviarse por triplicado, acompañado de sobre cerrado, dentro del cual vendrán nombre y dirección del autor, y escrito en la parte exterior del mismo, el lema del trabajo.

5.ª El fallo de los jurados se hará público a finales de diciembre en la ciudad de Nueva York. El acto solemne de entrega de premios se llevará a cabo a principios del año 1974.

6.ª Podrán concurrir al certamen, en su sección internacional, poetas y escritores de cualquier nacionalidad, cualquiera que sea su residencia, cuyos trabajos estén redactados en lengua española, y al metropolitano concurrirán poetas de cualquier nacionalidad, pero residentes en Nueva York.

PREMIOS DEL DIA UNIVERSAL DEL AHORRO

LITERATURA

Dotado con 200.000 pesetas y trofeo de plata

Para premiar una biografía de personajes cordobeses o jiennenses

Se ajustará a las siguientes

B A S E S

1.ª Podrá optar a este trofeo todo escritor español que lo desee.

2.ª El trabajo literario que se presente será original e inédito.

3.ª Los concursantes deberán presentar o enviar cinco copias del trabajo al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 30 de septiembre de 1973, con la indicación: «Para el trofeo a la Literatura».

4.ª El premio estará dotado con doscientas mil pesetas y un trofeo de plata.

(Pasa a la pág. 44)

V CERTAMEN LITERARIO DAYA NUEVA

Convocado por el Club Juventud Excelsior, bajo el patrocinio del ilustrísimo Ayuntamiento y con la colaboración de las Cajas de Ahorro, Nuestra Señora de Monserrate y Rural de Bonanza, con arreglo a las siguientes bases:

1. El tema general será: «Canto a la fertilidad de la Vega Baja del Segura». Podrá versar sobre alguno o varios de estos aspectos: Verdor perenne de la huerta, exuberancia en sus cultivos, canto de ruiseñores en las noches de primavera, naranjos, flor del azahar...

2. Los trabajos en verso o prosa, debiendo ser originales e inéditos, redactados en castellano, mecanografiados a doble espacio por una sola cara, en papel tamaño folio y por triplicado.

3. Deberán tener, los trabajos en verso, una extensión mínima de 30 versos y máxima de 100. Las obras en prosa de uno a cuatro folios.

4. El plazo de admisión finalizará el día 15 de septiembre. Los originales se remitirán antes de la fecha indicada a: Club Excelsior, calle Generalísimo, número 21, Daya Nueva (Alicante), con la indicación de V Certamen Literario. Los trabajos se firmarán con lema o seudónimo y acompañados de un sobre cerrado en el que figure el mismo lema y en cuyo interior se detallará el nombre y apellidos, domicilio y edad del autor.

5. Se establecen los siguientes premios:

1.º Trofeo y 6.000 pesetas.

2.º Trofeo y 4.000 pesetas.

3.º Trofeo y 2.000 pesetas.

Accésit al mejor trabajo de autor menor de veinticinco años.

Accésit al mejor trabajo de autor alicantino.

6. Un Jurado calificador designado al efecto, emitirá fallo de los trabajos, que será inapelable, antes del día 20 de septiembre.

7. Los autores galardonados se comprometen a asistir en persona o por delegación al acto del Certamen, que tendrá lugar el día 27 de septiembre.

8. Los trabajos galardonados quedarán en propiedad del Club Excelsior.

9. El hecho de tomar parte en este concurso supone el conocimiento y aceptación de estas bases.

10. Para aclaraciones o dudas pueden dirigirse a la misma dirección.

la estafeta literaria

Director: RAMON SOLIS. **Subdirector:** JUAN EMILIO ARAGONES. **Redactor jefe:** ELADIO CABAÑERO. **Sección bibliográfica:** LEOPOLDO AZANCOT. **Secretario de Redacción:** MANUEL RIOS RUIZ. **Confecionador:** JUAN BARBERAN RUANO

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid - 14
Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74 :-: **Administración:** San Agustín, 5 :-: **Edita:** EDITORA NACIONAL :-: **Suscripción anual:** ESPAÑA, 425 ptas. **Resto de EUROPA,** 800 ptas. (avión), 600 ptas. (ordinario). **OTROS PAISES,** 1.900 pesetas (avión). 840 ptas. (ordinario)

Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

Sumario n.º 523

RECUERDO Y SOMBRA DE UN POETA: FERNANDO VILLALON, por Carlos Murciano. (Págs. 4 a 9.)

COLOQUIO: EL ESCRITOR Y SU EXPERIENCIA VIAJERA. Coordina Jacinto López Gorgé. (Págs. 10 a 14.)

EL ESCRITOR, AL DIA: MARTIN ALONSO, por Antonio Domínguez Rey. (Págs. 15 a 17.)

LA ASOCIACION ESPAÑOLA DE ESCRITORES DE TURISMO, por José López Martínez. (Págs. 18 y 19.)

EL FRACASO DEL «SEÑOR MISTERIO» (cuento), por Alfredo Marquerie. (Páginas 21 y 22.)

BUERO VALLEJO: LA TRAGEDIA DE LA ESPERANZA, por Javier Villán. (Págs. 22 a 24.)

9 ANIVERSARIOS: UN ANCHO CAPITULO DE MUSICA ESPAÑOLA, por Carlos José Costas. (Págs. 25 a 28.)

JOSE LUIS CORRAL Y TODAS SUS ENCRUCIJADAS, por Luis López Anglada. (Páginas 29 a 31.)

MARIANO RUBIO O LA INVENCION DE NUEVOS PROCEDIMIENTOS EN EL GRABADO ESPAÑOL, por Carlos Areán. (Páginas 32 y 33.)

EL PAISAJE DE CASTILLA EN MIGUEL HIDALGO, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 34 y 35.)

BOB DYLAN, 1963-1973, por Francisco José Pelegrín. (Pág. 39.)

MIGUEL ALONSO, COMPAS Y VIENTO DE SIERRA, por Mary Carmen de Celis. (Páginas 40 y 41.)

Págs.

Secciones:

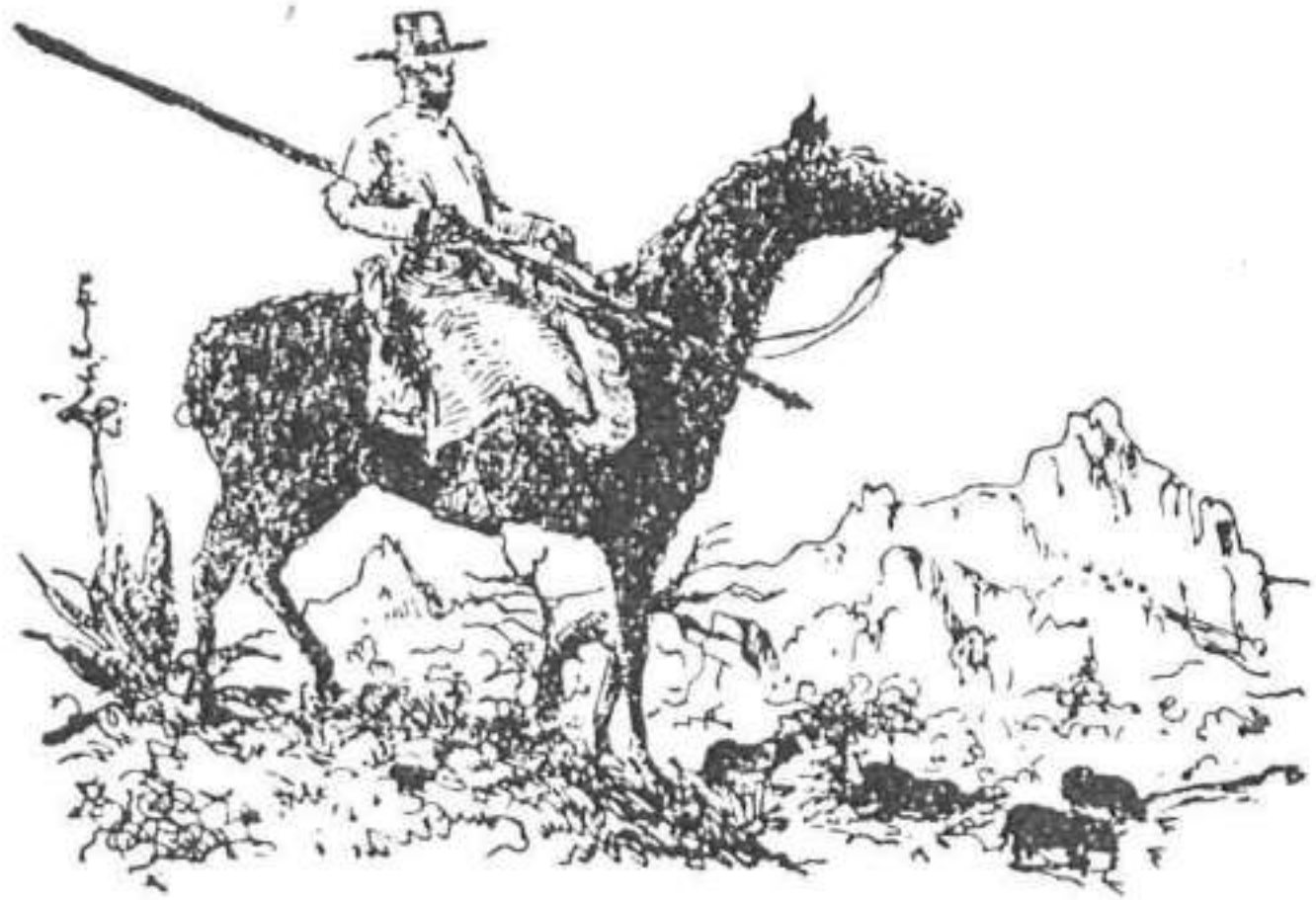
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
FOTOS QUE DAN PIE, por Luis Jiménez Martos	9
ITINERARIO DE EXPOSICIONES	33
CINE, por Luis Quesada	36
MUSICA, por Carlos José Costas	38
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	41
ESTAFETA NOTICIAS	42
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	47

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1441 a 1456.)

PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA»: Entrega número 45: NUEVE POEMAS, de Juan Alcaide.

PORTADA DE MARIA CARRERA

RECUERDO Y SOMBRA DE FERNANDO VILLALÓN



Aquí tenéis a Fernando. Miradle. A caballo, ¿cómo no? Erguido y firme sobre la silla vaquera, los pies en los estribos, la mirada entre perdida e indagadora; ceñida la chaqueta corta al busto, el pantalón—entre las azaleas y la manta rayada— a la pierna poderosa; oblicua, creciendo desde la tierra hasta rebasar el hombro derecho, la garrocha de majagua, «que gastan los mozos buenos». Aquí le tenéis, como en sus versos,

sobre la barba el barbuquejo atado,
partiendo en dos su faz; el inclinado
sombbrero cordobés majestuoso,
los zahones buridos...

cabalgando, oteando la inmensa piel de la marisma, la embestida al viento claro del toro enfurecido, la carrera del galgo, el salto de la liebre, el oscuro y largo vuelo del estornino ladrón, el silencioso crecer del armajo, el zapillo o la espiguilla, el cruzar de los cisnes viajeros, que atan cielo y tierra con su cuerda de plumas; palpando—en una palabra— el gigantesco corazón de su «soledad marismena».

Aquí tenéis a Fernando Villalón, poeta de Andalucía la Baja y ganadero de toros bravos, como le llamara Manuel Halcón en ese libro único (1) que tanto ha contribuido a mantener vivo y latente el recuerdo de Fernando. Más de una vez hemos pensado que si alguien, involuntariamente, cambiase los términos de tan certera definición, tampoco erraría: ganadero de Andalucía la Baja y poeta de toros bravos. Y esto no por su célebre frase («Mi ideal como ganadero se cifra en obtener un tipo de toro de lidia que tenga los ojos verdes»), reveladora tan sólo de su buen humor, sino porque su propósito—su ideal verdadero—de criar toros bravos, broncos y difíciles, que fuesen «los que matasen más caballos», había surgido en un momento crucial para la fiesta: aquel en el que la afición comenzaba a exigir al torero más preciosismo que mando, más vistosidad que so-

briedad lidiadora. Seguir obstinado en empresa semejante, a contrapelo de afición, toreros y empresarios (2), era labor de locos o de poetas. Y Fernando no estaba loco. Poeta de toros bravos, sí, que acabó en la ruina económica por fidelidad a unos principios de innata honradez, aunque le quedara el consuelo de no haber dilapidado en balde su capital. Porque a través de cuarenta años vivió, aprendió, fue acumulando experiencias, que acababan, siempre, decantadas, en sus versos. «No fue ganadero para hacer famosa una divisa—escribe Halcón, tirando por el camino más corto—, sino para hablar de los toros como lo hizo.» Y añade: «Desde esta distancia, los tres o

(2) «Me basta con saber que Curro Cúchares hubiera preferido mis toros», cuenta Halcón que decía Fernando. En el prólogo a su *Poesía taurina contemporánea* (Editorial RM, Barcelona, 1960), Rafael Montesinos escribe: «Villalón hizo tales cruces y experimentos con su ganadería, que consiguió, si no una variedad de toros con ojos verdes, sí un animal bronco, huracanado, nerviosísimo, que los toreros de la época—Joselito y Belmonte, entre ellos—negáronse decididamente a torear.»

cuatro millones de pesetas que machacó resultan un precio módico para sus incomparables romances» (3).

TAURINISMO RACIAL

Fernando Villalón estaba completamente convencido de que la devoción taurina de los españoles era algo más que afición o deporte: una modalidad de su temperamento, una manifestación de su actividad; el alma de la fiesta era—es—lo que él llamaba «el taurinismo racial ibérico», susceptible de mudanzas esenciales, pero intacto en su raíz. Su libro *Taufilia racial* (4) pone de relieve sus ideas al respecto, amén de su conocimiento excepcional en cuanto atañe a toros y a caballos. Villalón sabía que el toro de su tiempo era más gordo y más lustroso que el de Frascuelo y Redondo; pero que tan apuesto animal carecía de «cuajo, melena, avantez»: es decir, de salvajismo. «El toro cuatreño que se lidia hoy—escribía—, noblote y asfixiado por sus muchas arrobas, en tan poca edad y acostumbrado a comer casi a mano y a beber no en las soledades majestuosas de los ríos, sino en los urbanizados abrevaderos, donde el vaquero tiene que apartarlos con la mano para que no se agolpen, aunque sean de sangre brava, no suelen dar emociones inesperadas, y su lidia se desliza monótona y casi reglamentada.» Soñador, trató de salir al paso de tal vicio, de levantar, con su sólo esfuerzo, lo que tantos contribuían a hundir. No pudo. Pero cumplió y se cumplió.

POETA TARDIO

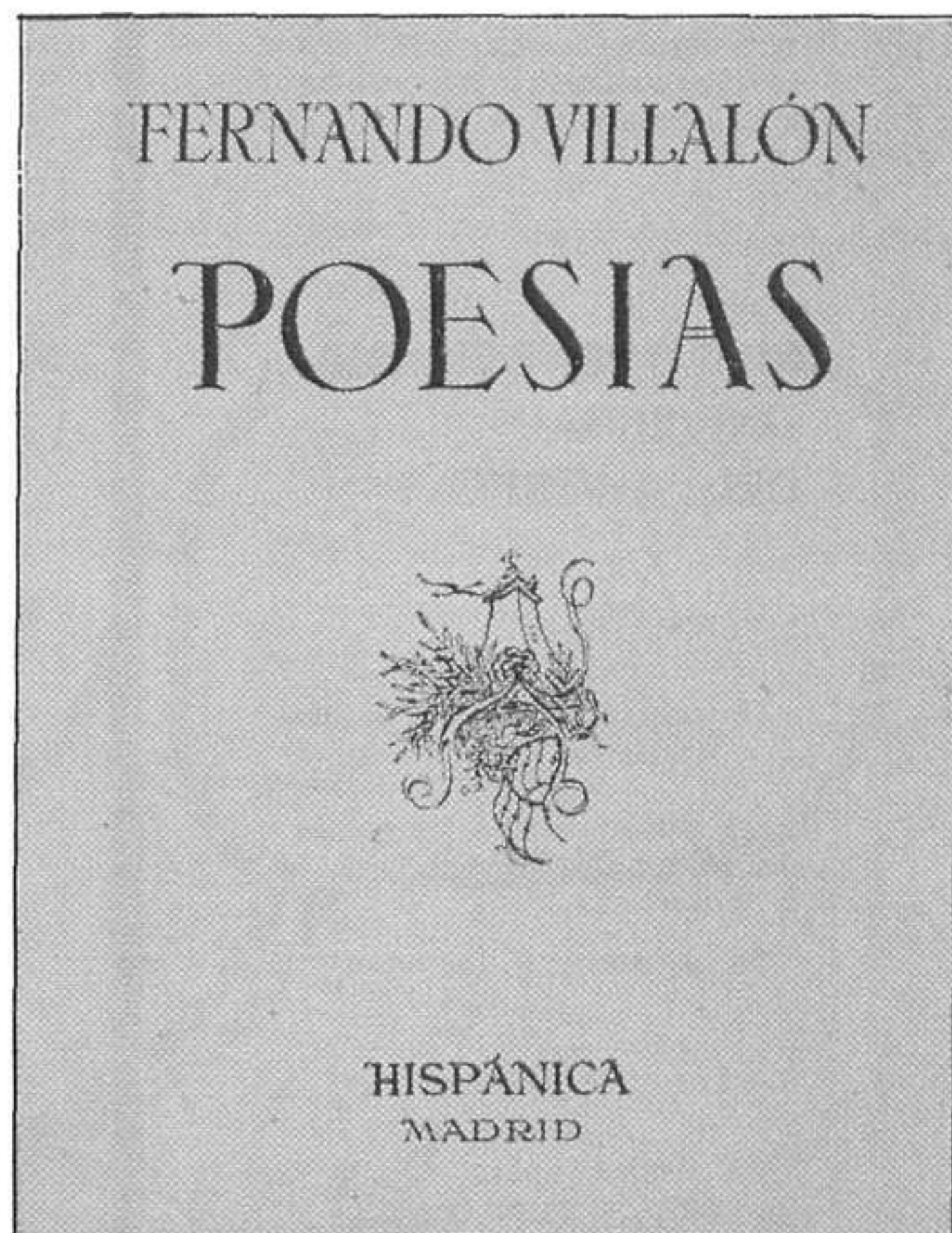
El caso poético de Fernando Villalón—dar a la luz su primer libro a los cuarenta y tantos años (5)—no es demasiado extraño en nuestro país, donde se han visto—y aún se ven—casos similares. Lo que sí en verdad sorprende es que sus primeros versos dataran de su infancia en los Jesuitas del Puerto, compañera de la de Juan Ramón (6). («Nuestra niñez

(3) MANUEL HALCÓN: *Ob. cit.*, pág. 181. «Por esos ojos verdes te perdiste», sentenció Edgar Neville en el poema que le dedicara. (Vid. *Cuatro estampas andaluzas*, pág. 22. Edición de Angel Caffarena. Málaga, 1966.)

(4) FERNANDO VILLALÓN: *Taufilia racial*. Colección «Tema Ibérico», 2. Editorial Aramo. Madrid, 1956. Con textos iniciales de Gerardo Diego y Adriano del Valle.

(5) En sus notas para un curso sobre *El modernismo* («Ensayistas Hispánicos», Aguilar, México, 1962), Juan Ramón, acaso porque no tuviera intención de afinar fechas, erraba al escribir refiriéndose a Villalón: «A los cincuenta años publicó su primer libro.» Villalón no cumpliría nunca esa edad.

(6) Léanse las «Sonrisas de Fernando Villalón con soplillo distinto» que, cerradas por la mueca trágica de la muerte, escribiera, evocador de aquella infancia y aquella firme amistad, el poeta moguereno, y que Garfias ha recogido en *La corriente infinita* («Ensayistas Hispánicos», Aguilar, Madrid, 1961).



Señle. Mez. - 14-927

UN POETA: VILLALÓN

Por Carlos MURCIANO

encarcelada», diría él, siempre anhelante de libertad y campo abierto.) Y sorprende por esa tenacidad de ir acumulando poemas, año tras año, resistiéndose a su publicación, que aplazaba hasta rebasar la raya de su medio siglo, raya que nunca alcanzaría.

Cuando *Mediodía* publica sus primeros versos—entregados a la imprenta, por cierto, sin el consentimiento del poeta—, todo ese arroyo manso que era la poesía de Fernando—arroyo de recatado caudal, celoso de su agua—, tórname desbordado, impetuoso río, que rompe ya cuantas fronteras halla a su paso, impaciente por alcanzar su mar, su destino de poeta. Porque allá, en lo más hondo de su vitalidad prodigiosa, una uña de silencio arañaba la piel de su ultimidad, llevándole a los labios un velado presentimiento. Y el libro que con el título *Romances de tierra adentro* iba a agrupar un leve puñado de versos, convirtiéndose en *Andalucía la Baja*, que ganó en cantidad con merma de la unidad temática y de la calidad, ya que en él se incluyeron poemas que una selección rigurosa hubiera rechazado; en cambio, esta manga ancha del poeta y sus editores (Reus, lo que no es ciertamente un timbre de gloria para *Mediodía*, y Halcón y Castejón saben mucho de esto) sirvió para darnos a conocer la evolución de Fernando, notable si tenemos en cuenta el breve plazo de que dispuso.

En efecto, *Andalucía la Baja* aparece en octubre de 1926; Fernando muere el 8 de marzo de 1930. (Días después—27 de mayo—se nos iba ese maestro de la prosa llamado Gabriel Miró.) Y en tiempo tan corto, apenas cuatro años, el poeta da a la luz *La Toriada*—agosto de 1928—, «nuevas soledades de la marisma», como diría Cossío (7), empapadas del espíritu gongorino, tan del momento, y unos meses después—abril de 1929—, *Romances del 800*, libro que cifraría su personalidad, hasta el punto de hacerle pensar en amaneramiento (8). Y aún escribiría—en mayo de 1926—su *Taurofilia racial*, en esa prosa que se le resistía—«es un becerro que se me revuelve», diría él en expresiva frase—, y entre el 27 y el 28 animaría, con Buendía y Adriano del Valle, la revista *Papel de Aleluyas*, de la que aparecieron—entre Huelva y Sevilla—siete números (9). Los últimos poe-

(7) JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: «Prólogo» a las *Poesías* de Fernando Villalón, pág. 24. Ed. Hispánica, Madrid, 1944. (Utilizamos esta edición para el estudio del poeta, amén de los poemas no incluidos en ella que recoge Gerardo en sus *Antologías*.)

(8) «Un Gabriel y Galán andaluz—escribía a Gerardo Diego—me pone nervioso, y sólo pensar en eso me inutiliza para escribir en dos o tres días.» Vid. página 476 de la nueva edición completa de las *Antologías* de Gerardo, hecha por Taurus, en su colección «Sillar», 2.ª serie, núm. 1, Madrid, 1959.

(9) Hay una quinta obra de Villalón, que Alberti mencionara ya en *La arboleda perdida*, y de cuya lectura en Madrid hemos conocido algunos detalles a través de un artículo de Angel Lázaro aparecido

mas de *Romances del 800*—«Sombra», «Recuerdo»—y algunos de los que recogía Gerardo en su *Antología* y que Fernando no incluyó en sus tres libros capitales—«Solo en la selva», «Por las mullidas alfombras», «Blancas alas», «Dos rectas», «Mañana leda», etc.—nos dicen ya de una poesía más serena, «más libre y profunda», más intelectualizada, sin duda alguna, donde la personalidad del poeta quedaba, sin embargo, más desvaída («Curva tu recta exacta / y hacia el amor decae / —¡Amor! ¡Curva parábola!— / en la nieve y el aire»), aunque luciese aquí y allá en relámpagos significativos:

¿A dónde voy por el cielo?
Mañana por la mañana
ya no daré con mi cuerpo.

LO QUE DECIA

Se ha dicho que, aún más que sus poemas, valía su conversación. Y ello no deja de ser curioso cuando sabemos que la suya no era precisamente brillante, ni la voz le acompañaba demasiado. «Voz ruda y campesina», dice Gerardo Diego; «palabra pastosa», Juan Ramón; mas el poeta se autodefine: «punta de imán mi

en ABC («Una lectura: Don Juan Fermín de Plateros»), Madrid, 26 de diciembre de 1961). Se trataba de una obra teatral—drama, según Halcón—, en verso, cuya acción comenzaba al día siguiente de la batalla de Bailén. Don Juan Fermín de Plateros se leyó—no por Fernando—en el saloncillo del Español, en torno a una gran mesa rectangular que presidió Ricardo Calvo. Y el éxito fue grande. ¿Por qué no se estrenó esta obra?, se preguntaba Lázaro y nos preguntamos nosotros ahora. ¿Qué pasó con ella? ¿Llegaremos a conocerla algún día? Alberti alude asimismo a «unas largas estrofas de *El Kaos*, que al parecer les leyó Fernando a Federico y a él. Anotemos también que el libro que hemos mencionado bajo el título de *Taurofilia racial* debe ser el mismo *De Geryón a Belmonte*, que Alberti nombra como uno de los proyectos que acariciaba Fernando por aquellos días en que se conocieron. (Vid. *La arboleda perdida*, C.ª Gral. Fabril Editora, Buenos Aires, 1959, e *Imagen primera de...*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.)



voz», diría en el soneto inicial de *La Toriada*, dejando constancia de cómo la sabía atrayente, acaparadora de atenciones. José María de Cossío ha escrito de «aquél su áspero y mellado hablar andaluz, hablar cerrado y hosco», y Manuel Halcón puntualizaría más: «Hablaba mal, con chapurreo, repitiendo palabras, cortando el hilo, interrumpiéndose con muletillas y alguna que otra palabreja. Pero era magnífico lo que decía.» Debía de serlo, sí, cuando muchos anteponen su conversación a su poesía, pero magnífico «allí donde era dicho, tal y como sonaba, brutalmente». No para repetirlo luego, en frío, buscando los vocablos más propios, aquellos que a él le brotaban espontáneamente, como si los tuviera—tan torpes como certeros—a flor de labio. De una u otra forma, Villalón trajo a la poesía del momento una bocanada de aire fresco y puro, distinto, al menos, que conmocionó un tanto el «suave concierto» que orquestaban los poetas de su tierra, acordes con los castellanos (10).

ANDALUZ DE BIEN

Alguien puede pensar que Fernando Villalón nació en Sevilla—31 de mayo de 1881—por casualidad, ya que sus padres vivían, por entonces, en Morón. Para

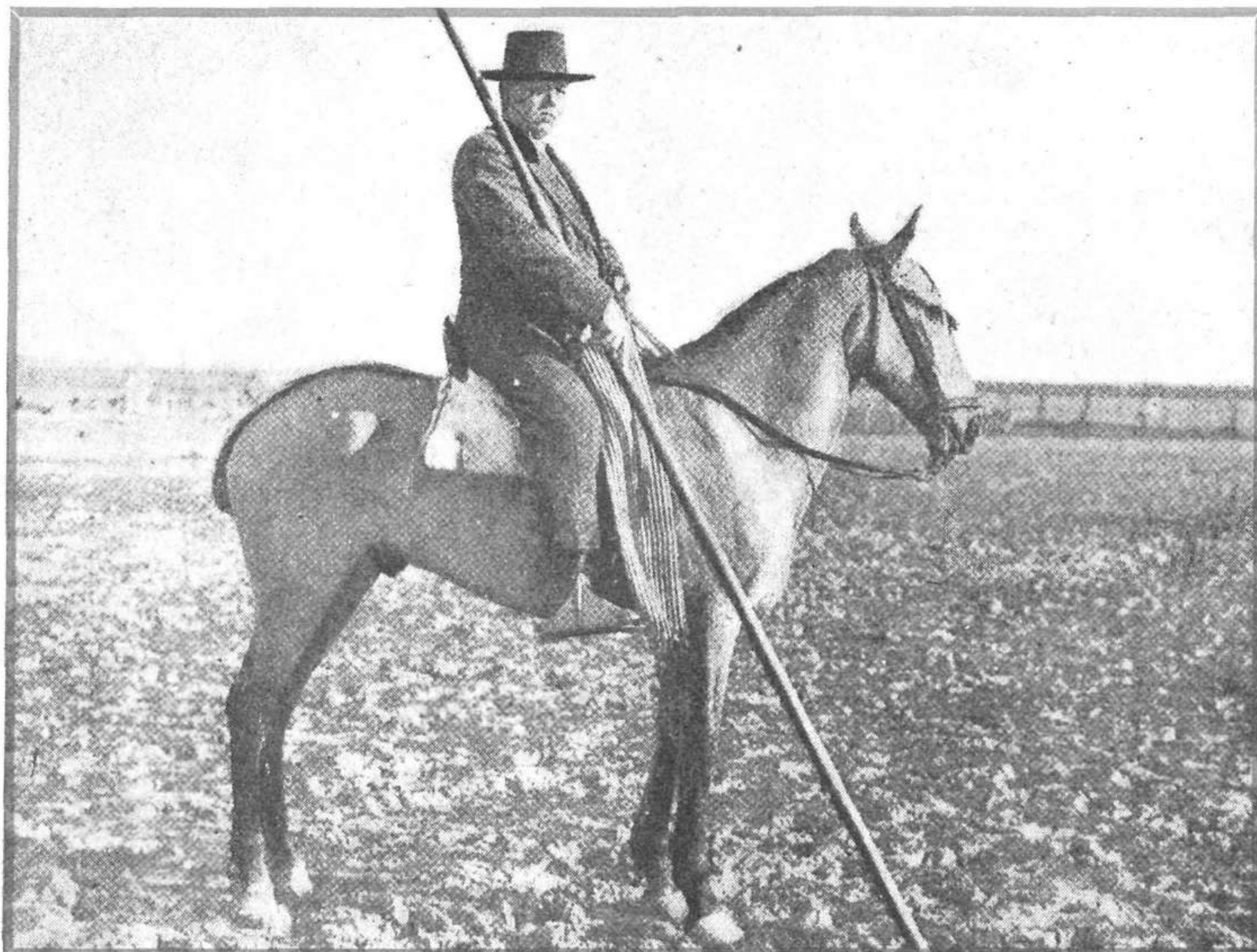
(10) «Cuando la poesía se pone muy exquisita, sienta bien la imprevista aparición en el ruedo de espontáneos así, con más dosis de vida que de arte, para compensar el desnivel inverso que la «delicadeza deste siglo», como diría Bocángel, imponía a la costumbre estilística.» Así escribe Gerardo Diego, con el título de «El traje de luces y Fernando Villalón», en el prólogo a la edición citada de *Taurofilia racial*. También en páginas previas a este libro, tituladas «Postrimerías de Fernando Villalón, héroe de arpa y garrocha», Adriano del Valle escribe: «Su poesía tiene acontecimiento de naufragio geológico, como si una de aquellas islas bajas del delta del Guadalquivir, que él repobló con sus toros, fuese desapareciendo, poco a poco, bajo las aguas, en un abordaje heroico de nave tartessa contra los gánguiles implacables de las dragas.»

nosotros, una fuerza mayor, un providencial designio, determinaron este nacimiento. Fernando era —iba a ser— un poeta sevillano de pies (Guadalquivir) a cabeza (Giralda). El mismo «era una torre en movimiento». Macizo, grueso, moreno —cara redonda de cuero retostado», diría Juan Ramón—, las piernas arqueadas de caballista nato, tenía, pese a ser mediana su estatura, talla de torre o de gigante. «San Cristóbal sin palmera», vino a llamarle quien bien le conoció (11). Por sevillano, tendría la palabra

(11) Nos vienen a la memoria las palabras de Azorín en uno de sus últimos, deliciosos, recuadros: «La savia de todo un pueblo, de toda una tierra, se concentra en él. De remotos antecesores le viene a Villalón su impetu irresistible. En una palabra lo diremos: Fernando Villalón es extemporáneo. Lo hemos visto, en bulto, en una catedral de la Edad Media. De la Edad Media tal como la define Verlaine: enorme y delicada.» («Recuadro de Villalón», ABC, Madrid, 14 de julio de 1961.) Alberti le ha descrito como «un hombrón ancho, fuerte, con fiera planta de toro y ganadero a la vez...», extraordinariamente fino y simpático.» He aquí la misma dualidad que Azorín señalara al recordar la frase de Verlaine. (Vid. nuestra nota 18.) Ramón Gómez de la Serna aseguró que su «silueta formidable» sería recordada siempre en Pombo.

cámbamos de pasada el debatido problema de su inclinación a la teosofía, esa tercera cara de su «trío humano», que hasta Juan Ramón resaltaba (13) y que Halcón ha echado por tierra en su libro citado, cerrando en una sana y cordial carcajada esa «mínima ración de fe ocultista» que al poeta no servía sino de divertimento; también Cossío, que bien le conoció, ponía en tela de juicio el convencimiento de Fernando respecto a las doctrinas teosóficas, y sagazmente veía en ello una raíz supersticiosa, propia de campesino andaluz, que no hacía sino acercarle aún más a la entraña misteriosa de su pueblo. Cossío era partidario de que este curioso aspecto de su personalidad no fuese silenciado, y en verdad que no lo fue; cuantos escribieron sobre Villalón —empezando por Halcón, Salinas, Gerardo, Juan Ramón..., y terminando por el propio Cossío— tocaron, con distinto criterio, esta afición del poe-

(13) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Españoles de tres mundos*, 2.ª ed., pág. 85. Editorial Losada, Buenos Aires, 1958.



justa, la razón justa, para el color de su río: «Betis es plateado. No es azul este río, / porque el mar océano le mueve las entrañas...» Y prontos los piropos para su Giralda, para su torre «briosa y esbelta», «que escala el cielo con su andar valiente»:

La Torre duerme de pie
y la Catedral tendida,
que la Giralda es la Vida
y la Catedral la Fe.

O aquellos otros, fijos por siempre en la memoria de todos:

Giralda, madre de artistas,
molde de fundir toreros...

Y andaluz, de hombre de bien, ese desenfado suyo, pleno de gracia («Mi caballo es muy buen mozo»), al que bastaría raspar un poco para encontrarle toda la melancolía, celeste y noble, del Sur:

¿Qué se me importará a mí
que una tórtola en la breña
vuele hacia aquí o hacia allí?

En un artículo sobre el poeta (12) to-

(12) «Memoria de un poeta: Fernando Villalón», *Se mana*, 1 de marzo de 1960.

ta. A nuestro juicio, Halcón y Cossío dan en la diana. Católico hasta la médula, Villalón no era capaz de sostenerse en la cuerda floja de la teosofía, y sus constantes alusiones a duendes, brujas y diablos se convirtieron en pura *pose* —él, tan arrolladoramente natural—, destinada a «impresionar a algún amigo con alguna frase de *magos gris*». Ahora bien, sus lecturas de la Blavarski, su asistencia a una tertulia de teósofos y, en general, su preocupación por el tema, dejaron un poso en su subconsciente que, a la hora de versificar, afloraba a su pluma. En él vamos a detenernos especialmente.

NOCHE Y MAGIA

Ya en los primeros poemas de *Andalucía la Baja*, Villalón manifiesta su preocupación por la noche. Noche —tiniebla, oscuridad— que le desazona y que él enlaza siempre a extraños seres, supuestos pobladores de su negror. En «Noche sin luna», tras un verso sorprendente («Ya las cosas tienen color de gusanos»), con el que trata de describir la huida del

sol, llama a la noche *Negación*, *Negra infecunda*, *Matriz del Vicio* y *Día de Satanás*, y le escupe: «Madrastra Oscuridad, maldita seas...» No obstante, Villalón, en este poema —uno de los más flojos de su primer libro—, centra su preocupación en la huida de los colores: celeste, caolín (nueva sorpresa), violeta, azul, verde, y dice: «No hay más color que el de tu veste impura», para cerrar el poema con unos versos en los que vemos —quizá por única vez— reminiscencias machadianas:

¡Está la Tierra tan quieta...!
... ¡Y tan negra! Pintor, tira tu paleta,
que esta noche es noche oscura,
de tiniebla, de amargura
en el alma del poeta.
¡Y está la Tierra tan quieta...!

En cambio, en «El sereno de la aldea», Villalón se fija más en los elementos que dan a la noche carácter esotérico que en la noche en sí:

Las noches de invierno zumbantes de viento
chocan los portones sus goznes tascando...
Tras del ventanuco un candil humea...
La lechuza vuela... ¿Te pasó rozando?
Es que la lechuza va tarde a la cita...
En la fuente esperan al ave maldita
la Bruja y la tea...

Más típico del pensamiento mágico de Villalón es el romance «El ciclista» («el que patalea al viento / como una bruja hechizada»), cuyos cincuenta y seis octosílabos valdría la pena transcribir como exacto ejemplo de lo que decimos; queden tan sólo aquí los doce finales:

Las viejas del pueblo dicen
que una bruja es tu madrastra
y que cuando duermes llega
en silencio a tu almohada,

te unta el cuerpo con manteca,
te reza la abracadabra,
enciende tu único ojo
y ata un mensaje a tu espalda

para su esposo el Demonio,
y a esos caminos te lanza,
oprimiendo entre tus piernas
el espaldar de tu cama.

En el poema «Audaces fortuna...», uno de los inéditos que Gerardo incluía en su *Antología* de 1934, Villalón inicia un curioso desfile de animales, en versos que, por su técnica y estilo, expresan más concesiones a *ismos* que escapes de sus ocultas aficiones:

Haré hacer guardia a las hormigas encarnadas
lante el palacio del duc,
los pingüinos llegarán hasta el ecuador haciendo
[reverencias;
todos los lagartos de la tierra asistirán a mis
[desposorios,
y jineteando el caimán de los siete colores —con
[mi amada en las ancas—
asaltaremos decididamente la residencia del
[obispo.

[La verdad es que este *obispo*, por inesperado que resulte, no acaba de sorprendernos, ya que Villalón lo lleva y lo trae por sus poemas, «con esa gracia sin nombre ni apellido» que él tenía, tan alada y, al par, tan elemental, tan campechana. Así, cuando en el delicioso «Compás de las Mercedarias» —representativo, con el que comienza «Rojos ladrillos, tableros», de un tipo de romance que culminaría en Adriano— escribe:

Se ha subido en el tapial
la yedra. Ciprés ladino
vigila y aude imprudente,
con licencia del Obispo,
la clausura sobre el muro...

Alusión que aquí no deja de estar justificada, como lo está en «Señora Ciguëña»:

Usted, que en la torre
fabrica su nido
y ensucia la torre
con paja y carrizos.
¿Tiene permisión
del señor Obispo?

Y en el delicioso «Romance de Doña Mari-Dolorida», que comienza «Por las bañadas crujías / del palacio del obispo», y del que no nos resistimos a transcribir algunos de sus versos, inexplicablemente poco conocidos:

Mitón negro en mano blanca,
vuela pajarillo pinto;
prende en su pico, rosado
de uñitas, el verde anillo
—periquito rey de dedos
en la mano del obispo—:
Y con mieles calentadas
entre dos corales vivos,
Doña Mari-Dolorida
besa llorosa el anillo (14).]

Esta mágica huella que acusan muchos versos de Villalón, y a la que también servirían de ejemplo las letrillas de «La fiera corrupta», que dedicara a Solita Salinas, tiene el contrapeso de su poesía religiosa —el delicado romance de la Anunciación, «La saeta», «Oración de San Antonio», «Con la proa a Punta Montijo»—, mucho más concreta en su intención y significado; y, en otro terreno, el poema «Elogio de las tinieblas», verdadera réplica a «Noche sin luna», como se deduce del mismo arranque:

Que el poeta está reñido con la noche, ¿quién
llo dijo?
—Aquel pobre melencólico colorista que, sin duda,
no conoce las delicias, no ha gustado las
Isaudades
de las tetricas tinieblas, en la noche negra y
Imuda...
cuando sueltos los Demonios y las Brujas, negro
del cielo,
a sus seres de la mano lleva Dios por este suelo.

A continuación, el poeta procura remarcar conceptos:

En la noche reina Dios como en el día;
las tinieblas son la Nada,
mas en ella está la esencia de la vida
Iconcentrada.
Sin la noche no existía el amanecer...

Para concluir describiendo una noche alegre, con rosas y rocío, en la que danzan silfos, ninfas y nereidas; hilan bajo los luceros las jinas de las fuentes, y a lo lejos, clarísima, se oye sonar la flauta de Pan. Como último detalle, verdaderamente curioso por la atrevida mezcla que supone, anotariamos los versos finales del romance citado, «Compás de las Mercedarias»:

y el tintineo de un rosario
sobre unas sayas prendido
se escuchó en la semisombra
poblada de trasgos místicos...

Duendes en el convento. ¡Liberanos, Dómine!

LAS SOMBRAS

Esta «semisombra poblada de trasgos» concatena el tema con otro que, para nosotros, tiene singulares atractivos: el de la sombra. De pasada, Villalón lo toca

(14) Este romance fue hallado por Juan Antonio Campuzano en un curioso *Almanaque de Artes y Letras para 1928* e insertado en el texto de su artículo «Fernando Villalón, en la poesía española», aparecido, como tantos otros evocadores de la figura y de la obra del poeta andaluz, en el diario *ABC* (Madrid, 22 de junio de 1961).



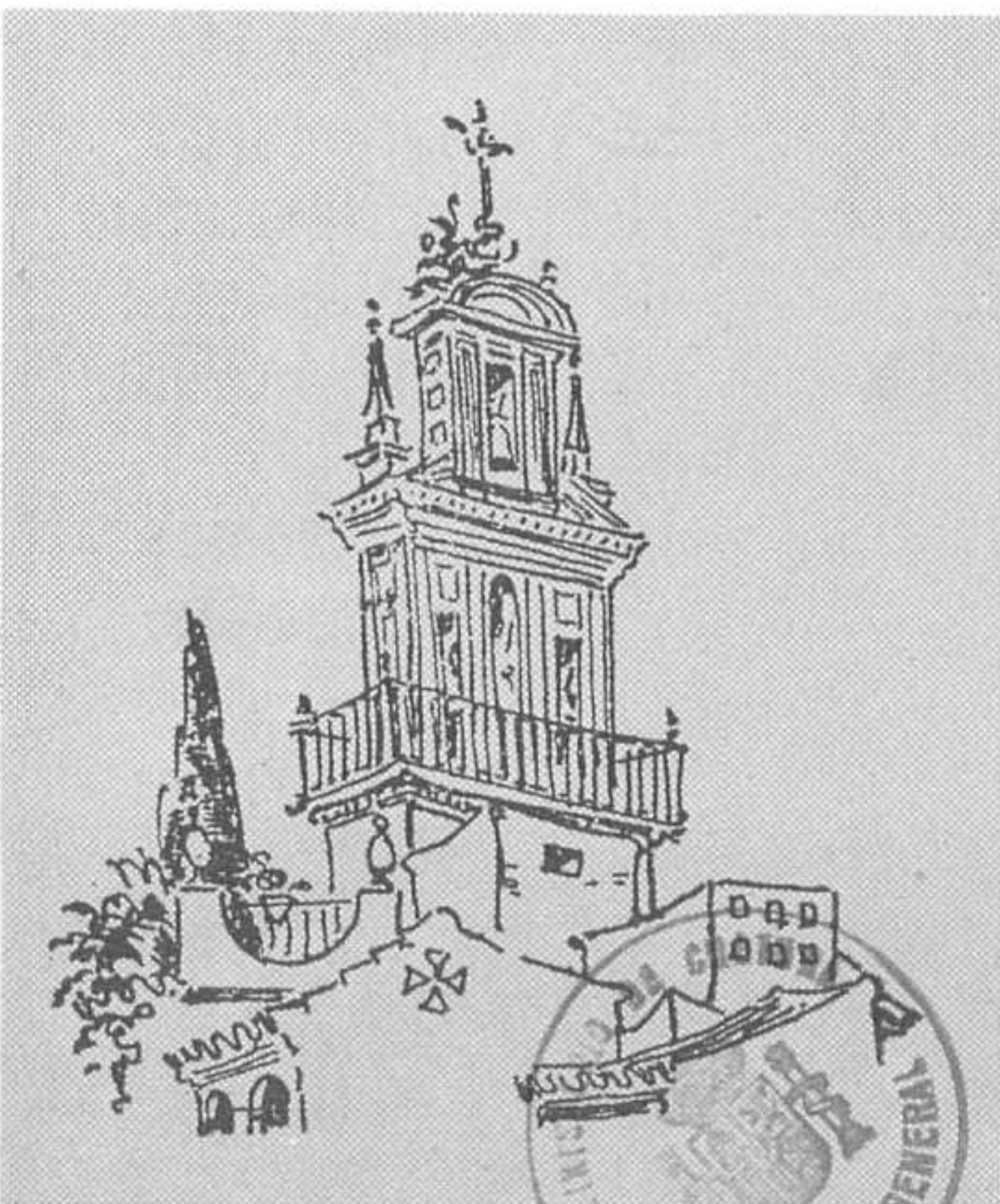
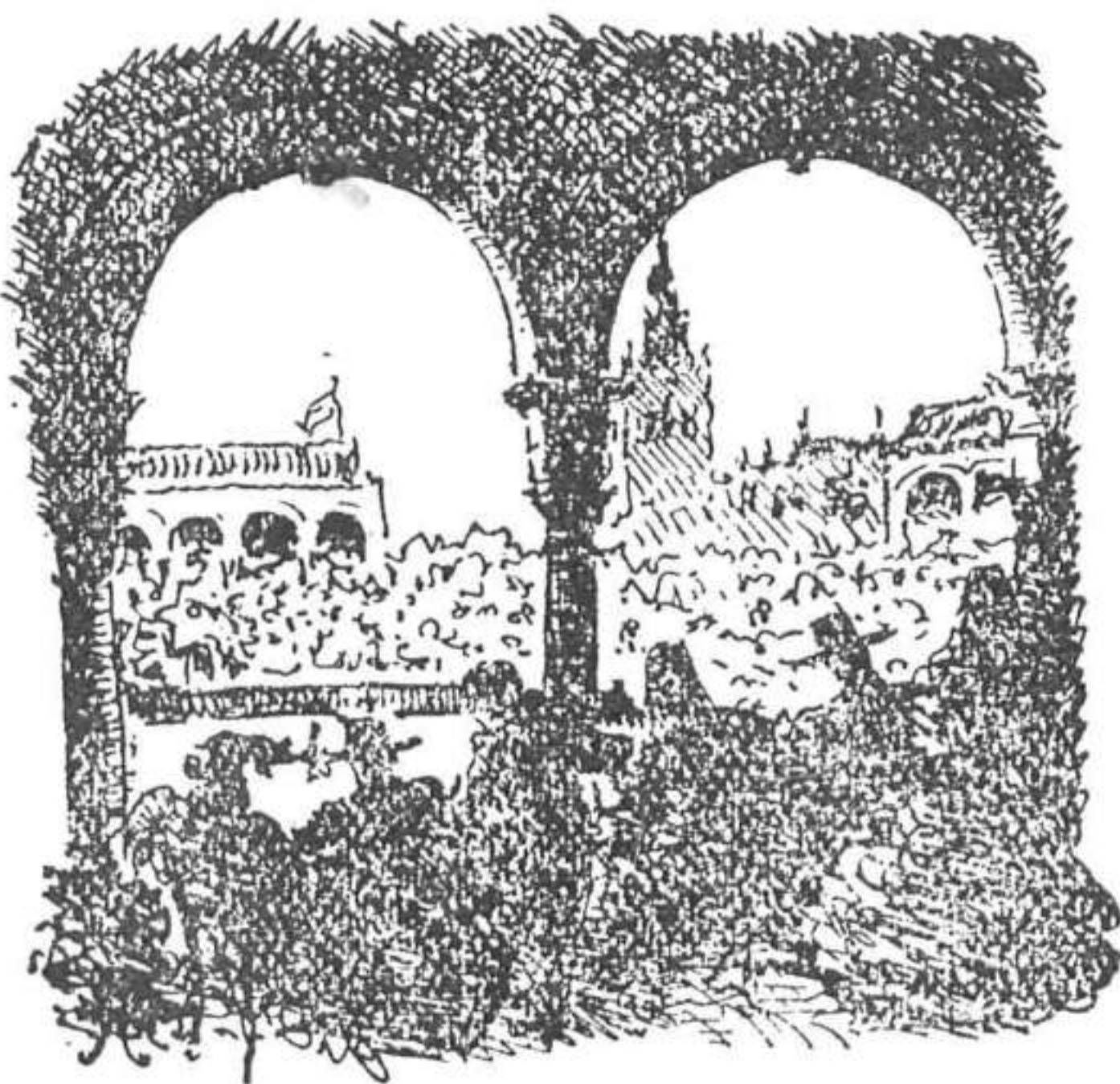
Patio de la casa de los marqueses de San Gil, donde nació Villalón el 31 de mayo de 1881

en algunos poemas, en los que se alude a distintas sombras de árboles (higuera —«El pozo de la cañada»—, fresno —«Islas del Guadalquivir»—) (15), e incluso a

*Yo soy como e l'arbo solo
que estaba ar pie der camino
dándole sombra a los lobos.*

la sombra del caballo —«812»—, bajo la que camina «una acollarada galga». Pero hay dos, entre sus últimos poemas, en los que la alusión se concreta a la pro-

(15) En «La soleá», el poeta se autodefine con la siguiente imagen:



pia sombra del poeta. Son los llamados «Solo en la selva...» y «Sombra». En el primero, el poeta se adentra en la espesura, «con la noche al hombro», y oye un rugido que le empavorece: «Era el león, que perseguía de cerca / mi sombra entre las matas desgajadas.» Mas el poeta no huye; se detiene y mira a la fiera, hierático, casi mármol ya, con sus ojos de fuego, haciéndola huir:

Escurridizo, huyó ante mi escultura,
rezando acobardado y entre dientes
la oración de los monstruos poderosos
—su mirada hacia atrás, la cola hacia—.

En el segundo poema, «Sombra», que integran dos estrofas de diez endecasílabos cada una —a excepción del segundo verso de la primera, que es heptasílabo—, el poeta se plantea el problema de la sombra como compañera inseparable, y lanza su porqué desazonador. Los diez primeros versos —superiores a los diez restantes y reveladores, como ya apuntamos, de un nuevo Villalón más reposado, más centrado y concentrado en la forma y en el fondo— describen la burla de su eterna, impalpable presencia, al par que aventuran una suposición —«alma quizá escapada de mi cuerpo»— acerca de su procedencia; vale la pena transcribirlos en su integridad:

Tozuda compañera. ¿Por qué hieres
mis huellas con tus pasos?
Andas tras mí espiando: vuelvo y vuelves;
si te miro, me miras, y palpante
quise y no pude. Por los tersos muros
caminas; sobre el polvo, por las flores
del jardín andas y a abrazarte voy
y tu tela de araña —parda tela,
alma quizá escapada de mi cuerpo—
huye ante mí y se burla de mis ansias.

En la segunda estrofa, el poeta trata de desembarazarse de su sombra y se adentra, con este fin, en el mar. Cuando al regresar cree haber conseguido su propósito, comprende que esto no es posible al sentir sobre sus hombros el peso de su culpa, de su sombra muerta:

Hice rumbo a la mar para ahogarte.
Mi pie hollando la lengua de las aguas
borda en mi pierna espumas, y allá lejos
sólo es testigo aquella vela blanca.
Y al tornar —mis pisadas por sendero—
huidiza la arena ante mis plantas,
en exvoto mis manos, con la noche,
curvada sobre mí, extenuada,
sentí un peso de culpa: era en la noche
muerta mi sombra sobre mis espaldas.



No fue justo Pedro Salinas cuando escribió lo siguiente: «Villalón era un perseguidor de la poesía; pero iba siempre con los ojos vendados. La perseguía a trompicones, tropezando. Tenía la suerte de atrapar a la fugitiva alguna vez por un talón, por un brazo. Luego se escapaba. De estas breves posesiones y huidas son las huellas de sus poemas» (16). Ese «alguna vez» resulta demasiado riguroso. En realidad, todo poeta no es más que un perseguidor de la poesía, a la que, en la mayoría de los casos, no consigue atrapar más que fugazmente, parcialmente. Ciertamente que Villalón adolecía de frecuentes irregularidades, propias de su temperamento, pero no lo es menos que, con su obra, marcó un hito en nuestra historia poética. Acaso el juicio de Salinas, cordial por demás, ya que se trataba de «uno de sus más finos amigos», tenía ese lastre que para enjuiciar supone el acercamiento en el tiempo. Pasados los años, esclarecidos los criterios y serenadas las opiniones, Pedro Salinas vendría a reconocer, a valorar en su justo sentido, lo que significó la poesía villaloniana, especialmente sus romances; en su ensayo «El romancismo y el siglo xx», aparecido después de su muerte (1952) en *Estudios hispánicos*, de Wellesley (Mass.), Salinas escribía: «... sin imitar burdamente lo popular, ni exagerar el repujado de la labor de estilización cultista, el romance de Villalón disimula lo que tiene de retrospectivo y hechizo con la gracia natural, de raíz de pueblo, que el poeta llevaba dentro. Es un esfuerzo de salvación de asuntos y acentos que tienen su valor y que se consideraban perpetuos desterrados de la literatura, incapaces de tratamiento y enfoque verdaderamente poéticos» (17). Sí, ese «gracioso penduleo entre lo popular y lo culto» lo consiguió Villalón sin proponérselo, por natural instinto, como el pájaro construye, cóncavo y tibio, su nido, o la abeja, perfectas, sus celdillas. Recordemos su Anunciación («Si tú buscas a mi madre, / mi madre salió; en los cerros / busca flores para mí, / que de flores me mantengo»), el final de «El ciclista» o aquel que dedicara a Gerardo Diego:

Para cazar pajarillos
no tiene licencia el gato,
ni carnet de identidad
pudo mostrarme el lagarto.

ENTRE SABANAS, DESCALZO

Al morir Fernando, Adriano del Valle estaba en Lisboa. La noticia hizo impacto en su amistad, y le arrancó uno de sus celebrados romances: una elegía —¿alegre?— que si en otra circunstancia hubiera resultado impropia, en ésta no, por ser Fernando como era:

Villalón murió en España,
dice la nueva fatal.
Murió como un buen torero:
si no en cama de hospital,
en mesa de operaciones,
de níquel blanco y cristal.

- | | | |
|----------------------|------------------------|-------------------------------------|
| 1. Joaquín Rodrigo. | 17. Oscar Domínguez. | 33. Carlos Maside. |
| 2. Ortega Muñoz. | 18. Zabaleta. | 34. Cristóbal Halffter. |
| 3. Lloréns Artigas. | 19. Failde. | 35. Eusebio Sempere. |
| 4. Ataúlfo Argenta. | 20. Joan Miró. | 36. Martínez Novillo. |
| 5. Eduardo Chillida. | 21. Chirino. | 37. José María Labra. |
| 6. Luis de Pablo. | 22. Dalí. | 38. Gutiérrez Soto. |
| 7. Victorio Macho. | 23. Gaudí. | 39. Arcadio Blasco. |
| 8. Pablo Serrano. | 24. Tapies. | 40. Francisco Lozano. |
| 9. Francisco Mateos. | 25. Fernández Alba. | 41. Plácido Fleitas. |
| 10. Guinovart. | 26. Benjamín Palencia. | 42. J. Vaquero. |
| 11. Villaseñor. | 27. Amadeo Gabino. | 43. Vaquero Turcios. |
| 12. Rivera. | 28. Fernando Higuera. | 44. Prieto Nespereira. |
| 13. Barjola. | 29. Fisac. | 45. Román Vallés. |
| 14. Julio González. | 30. Antoni Cumella. | 46. Cristino de Vera. |
| 15. Pepi Sánchez. | 31. Millares. | 47. Solana. |
| 16. Tharrats. | 32. Alvaro Delgado. | 48. Rafael Echaide y Ortiz Echagüe. |

Precio del ejemplar 60 pts.
Suscripción por 10 números 500 pts.



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
Secretaría General Técnica - Ciudad Universitaria. Madrid-3 - Tel. 4497700

(16) Citado por Gerardo Diego en su *Antología*, edición citada, pág. 886.

(17) Recogido en *Ensayos de literatura hispánica*, página 354, Aguilar, Madrid, 1958. También es ponderado en sus juicios—un punto rigurosos—sobre la obra poética villaloniana Juan de Dios Ruiz-Copete, en su libro *Poetas de Sevilla* (Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, Editorial González Cabañas, Sevilla, 1971). Vid. el capítulo titulado «Fernando Villalón, o el mundo visto desde lo alto de un caballo», págs. 93 y ss.

El, que había escrito:

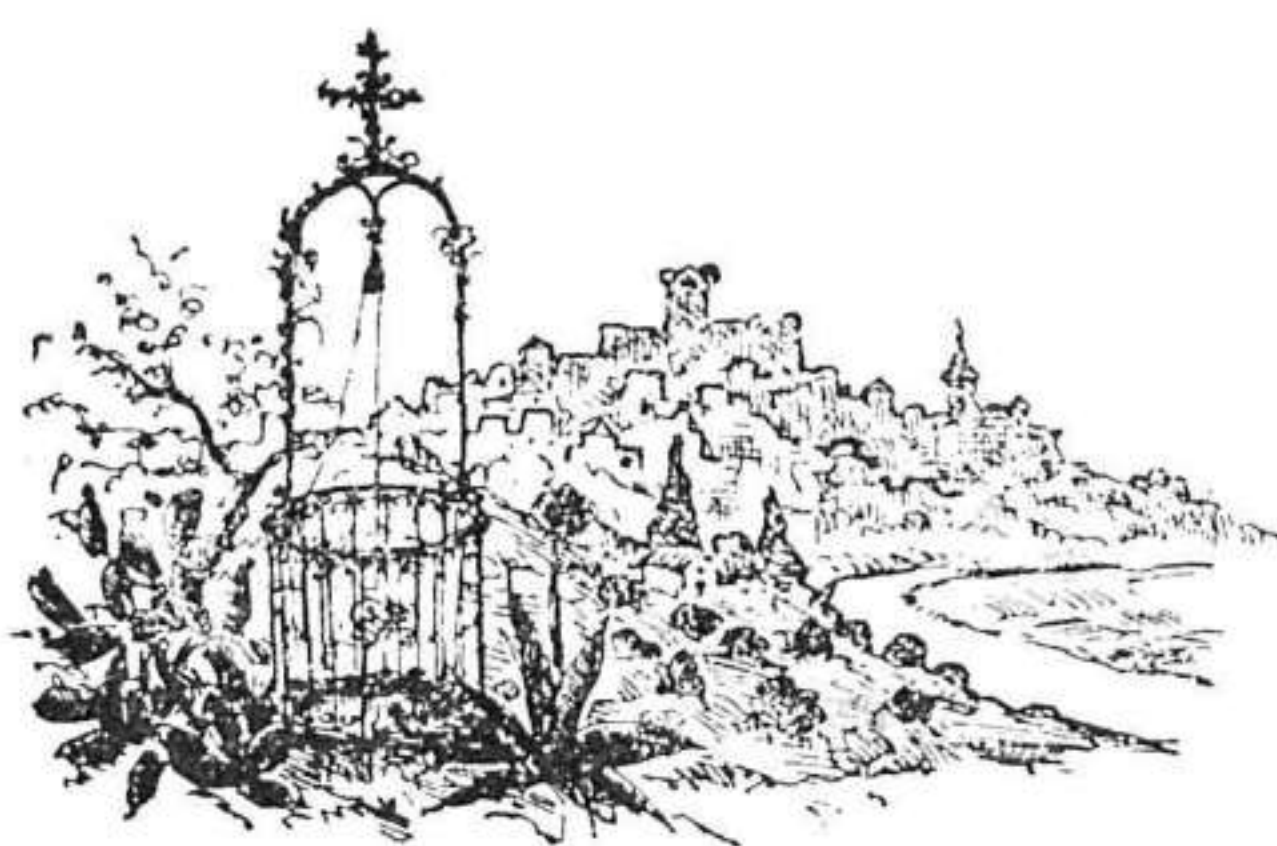
Que me entierren con espuelas
y el barbuquejo en la barba,

que había remachado

Con los zapatos puestos
tengo que morir,

murió entre sábanas, descalzo, traiciona-
do en su más profundo deseo.

Hay un poema, antologizado por Ge-
rardo en 1934, que podría ser como un
vaticinio, como un presentimiento de los
muchos que el poeta —profeta— tuvo a lo
largo de su obra. Es el que comienza:



Blancas alas, las sábanas infladas
al cielo me llevaban, voladoras
sólo ellas, no yo. —Y me veía
transportado a regiones que conozco
de haber ido otra vez y no sé cómo—.

Y acaso, en lo azul, rebasados ya los
cisnes reverentes y a mitad de la cues-

ta blanca de una nube, el «brusco y de-
licado» Fernando (18) se encontrara, ca-
minando encorvado, como él quería, a
San Abundo,

coronado de estrellas pequeñas,
con su cayado y con su calabaza.

Y el santo, feliz, se haría a un lado para
dejarle pasar, pisando seguro y fuerte,
la sonrisa en los labios, camino de su
cielo.

(18) Es curioso que Cossío, en el citado «Prólogo»,
que fecha en marzo de 1943, aplique a Fernando esos
dos adjetivos, y vuelva a hacerlo dieciséis años des-
pués, en su artículo «Sobre un poeta sevillano», pu-
blicado en *ABC* de Sevilla y reproducido por *ABC*
de Madrid el 15 de mayo de 1959. Repetición que
nos hace pensar en lo exacto de tal adjetivación, de
la que pueden verse ejemplos similares en nuestra
nota 11. Y es que a Villalón le asomaba, por un lado,
la garrocha; por el otro, el arpa. Y, a veces, por un
bolsillo olvidado, dejaba ver esa varita de virtud que
le adivinara Adriano del Valle: «la vara mágica del
zahorí alumbrador de aguas artesianas».

FOTOS QUE DAN PIE



Dicen que el mundo es más bien
como un huevo, con su clara y su
oscura, y aunque no se le note mo-
verse, lo cierto es que, a veces,
marea mucho. Este chino equili-
brista se ha puesto su traje de
mecánico—el 9 es signo actuali-
zado de madurez—para demostrar
un «más difícil todavía» apoyado
en sus mínimas narices. Si el mun-
do es más bien como un huevo
(y eso lo supo a fondo don Cris-
tóbal Colón), hala, tres mundos
en alto, mientras el público, in-
glés según nuestras noticias, ape-
nas respira, y quien más y quien
menos anda deseando que al chino
le salga mal el ejercicio y así haya
en el suelo buena base para una
tortilla de patatas a la española, no
despreciable tampoco para los bri-
tánicos, sobre todo si están de va-
caciones al Este del Peñón de Gi-
braltar, según ellos dicen.

China ha tenido siempre la sabi-
duría de sonreír a punto; y ahora
busca filosóficos y económicos ten-
contenes con Occidente. Y vicever-
sa. Miren qué símbolo de este
asunto tan de primera página. Miren
cómo la seguridad del ejecutante
altera, lleno de gracia, una ley fí-
sica, a la una, a las dos y a las tres.
Seguro que suena por ahí algún tam-
bor subrayando el acontecimiento.

Un chinito abre la boca de eu-
ropeos. Es una forma de conviven-
cia a través de la admiración. Euro-
pa, Asia y América—¿valen estos
nombres?— aguantan en la punta de
la varilla todo el tiempo que haga
falta y más. Tenemos mucho que
aprender de esto del equilibrio. Por
favor, no distraigan al artista. Ya
tendrán ocasión de aplaudirle.

LUIS JIMENEZ MARTOS

Por Jacinto LOPEZ GORGE

En torno a las mesas de mármol del saloncito-tertulia de LA ESTAFETA LITERARIA, donde nuestros *Coloquios* tienen lugar, sentábanse en esta ocasión siete escritores. Todos ellos con experiencia viajera, en mayor o menor cantidad, reflejada en sus libros. Algunos —los más— autores de concretos libros de viajes, género aparentemente literario en desuso. El tema de «El escritor y su experiencia viajera» se presentaba, no obstante, con verdadero interés para todos. Fueron casi dos horas de tertulia y más de una de grabación magnética, que he tenido, naturalmente, que reducir al tomarlas del magnetófono y escribirlas.

¿Hasta qué punto influyen los viajes en la obra literaria? ¿Se beneficia siempre el escritor de esa experiencia itinerante? ¿Qué relación guardan los viajes y los distintos géneros literarios? ¿Es el libro de viajes un género literario en sí? Sin formularles de un modo concreto todas estas cuestiones, y otras muchas derivadas, nuestros coloquiantes de la presente ocasión se dispusieron a charlar sobre ellas con el mejor ánimo. Las intervenciones fueron largas individualmente, lo que no fue obstáculo para que el *Coloquio* tuviera gran viveza. Y hubo pasión en los debates.

Pero digamos algo de sus protagonistas. Luis María Ansón, subdirector de «A B C». Como periodista ha ejercido su profesión en los lugares más remotos y conflictivos. Las guerras y guerrillas del Congo y Vietnam, entre otros países, son buena muestra. Por su libro *El grito de Oriente* obtuvo el Premio Nacional de Literatura. *La negritud* le consagró definitivamente. Jaime Ferrán ha vivido, y vive, más años ya fuera de España que dentro

de nuestro país. Poeta y profesor, hoy enseña en la Universidad de Syracuse (Nueva York). Uno de sus primeros libros de poesía —1953— ya se llamaba *Poemas del viajero*. Gaspar Gómez de la Serna, ensayista, crítico, biógrafo, cronista, es un escritor incansable y promotor de inolvidables jornadas literarias por la geografía española. Premio Nacional de Literatura por su libro *Ramón, obra y vida*. Su bibliografía alcanza ya la treintena de libros y publicaciones. Jesús Torbado, novelista sobre todo, se reveló cuando por vez primera fue convocado el Premio Alfaguara, que ganó con su novela *Las corrupciones*. Autor de varias novelas más y un libro de viajes, su pluma es cada vez más solicitada. Trabaja además en TVE. El poeta Juan Pérez Creus, que ya intervino en otro de nuestros coloquios, también tiene algo que decir sobre el tema por su amplia experiencia viajera. Y aunque se le conoce más como poeta en serio y en broma —¡qué epigramas los suyos!—, pronto publicará un libro sobre la India. José Antonio Vizcaíno es autor de tres libros de viajes en los que cuenta su experiencia de viajero a pie, mochila al hombro, por los caminos de España. También ha publicado varias novelas, y es, además, librero. Y Jorge Ferrer-Vidal, novelista igualmente, ha logrado grandes éxitos como narrador. Son numerosos sus cuentos y novelas premiados y también ha viajado lo suyo. Es autor del libro *Viaje por la sierra de Ayllón*.

Hecha, pues, la presentación de nuestros coloquiantes, aunque en realidad no hacía demasiada falta, he aquí cómo se fueron sucediendo las distintas intervenciones.



SU EXPERIENCIA VIAJERA

intervienen:

LUIS MARIA ANSON

JAIME FERRAN

GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

JESUS TORBADO

JUAN PEREZ CREUS

JOSE ANTONIO VIZCAINO

JORGE FERRER-VIDAL

ANSON.—En esto del escritor y su experiencia viajera depende de qué tipo de escritor sea para que la experiencia viajera tenga un efecto. Porque no es lo mismo la experiencia viajera en la obra de un novelista o de un periodista que la experiencia viajera en la obra de un filósofo o de un ensayista. De todos modos, a mí me parece que eso de la experiencia viajera, siendo una cosa todavía muy importante, ha perdido una buena parte de su importancia debido a que todo el mundo ha viajado ya. El que no ha viajado geográficamente, ha viajado a través del cine o la televisión. Y yo creo que eso ha modificado extraordinariamente el lenguaje. El lenguaje en todos los idiomas. Hasta el punto que se opera hoy más por asociación

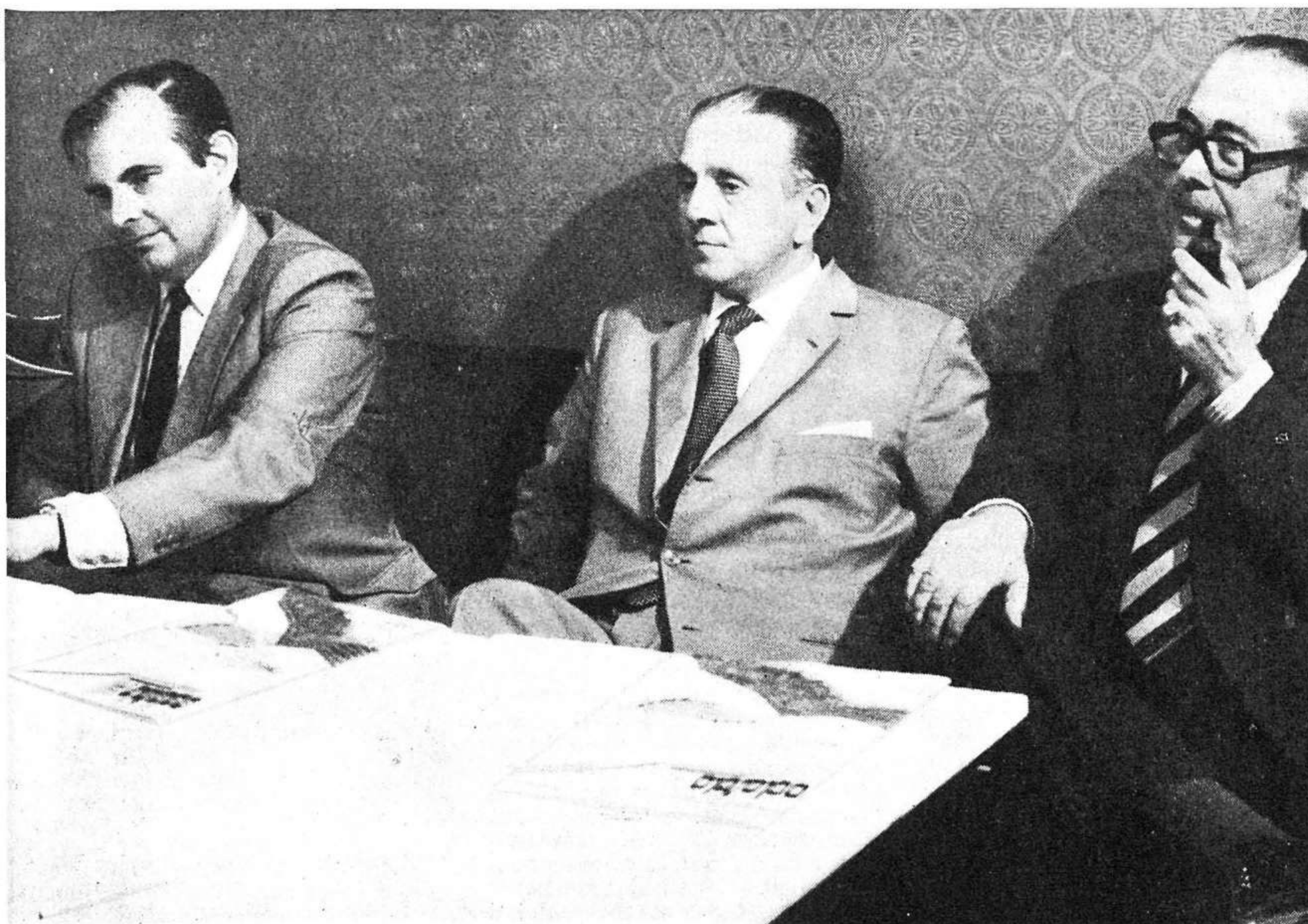
de imágenes que por asociación de ideas. Porque cuando uno se refiere a imágenes determinadas, que por ejemplo Blasco Ibáñez tenía que describir porque si no el lector sacaba una imagen distinta, hoy esas imágenes están vivas ya en la mayor parte de las mentes lectoras. Y este es el fenómeno de la cultura audiovisual que se ha extendido por el mundo entero y que ha modificado el lenguaje de la literatura viajera. Pero volvamos a lo de distinguir por géneros la experiencia viajera del escritor. Yo creo que la experiencia viajera tiene una extraordinaria importancia en la obra de novelistas y periodistas y mucho menos en la obra de los demás, siendo siempre una experiencia importante. Uno puede encontrarse

con un poeta extraordinario que prácticamente no haya salido de la geografía que le ha visto nacer. Es más difícil encontrar a un novelista extraordinario que no haya tenido unas experiencias vitales que exigen unos desplazamientos geográficos. Y en el periodismo, como género literario, al que yo considero como uno de los más importantes, la experiencia viajera es fundamental. Es casi imprescindible para poder hacer un periodismo serio.

FERRAN.—Se nos ha convocado a un coloquio en torno a la experiencia viajera del escritor y la idea me parece feliz. Yo no estoy totalmente de acuerdo con lo que acaba de decir Luis María Anson, porque creo, en primer lugar, que para el periodista es

para quien el viajar es algo completamente subsidiario. El periodista tiene que reflejar la realidad donde esté, o la actualidad, si se quiere, y, por tanto, no tendrá tiempo nunca de enriquecer su quehacer diario con lo que ve. Naturalmente le servirá para contrarrestar, y a la larga podrá hacer mella en él, pero no es importantísimo para su misión el hecho de viajar en sí. En cambio, para todo tipo de escritor, desde el poeta hasta el ensayista, pasando por el filósofo, pasando por el novelista, para todos ellos el viaje creo que puede ser fundamental por una razón: porque en cierto modo al viajar, por un instante o por unos días, o por unos meses o por unos años si se quiere, dejamos nuestras raíces profundas y nos encontramos en un periodo de cierta transitoriedad que permite elevar el espíritu como si se anduviera solo y se encontrara ante una realidad nueva que puede conversar con la anterior. Y en un país tan misoneísta como el nuestro, realmente toda posibilidad de encuentro con lo exterior es, a mi modo de ver, importante. Tampoco estoy de acuerdo con Anson en que todos hayamos viajado. En España ha viajado muy poca gente. Y de los treinta y cuatro o treinta y seis millones de españoles me parece que podríamos contar con los dedos de la mano, por decenas de miles si queremos, los que nos hemos asomado al exterior. Cuando aquello sea verdad, sí. Pero mientras se tenga una imagen simplemente cinematográfica de cómo es el mundo, no creo que la experiencia viajera cuente como tal.

ANSON. De las cosas que ha dicho Jaime Ferrán coincido en unas, y conviene matizarlas. Pero discrepo radicalmente en lo de que para el periodista no sea necesaria la experiencia viajera. Desde mi punto de vista, es evidente que entre los distintos géneros literarios es el periodismo el que precisa más directamente de ella. Es el género literario para el cual la experiencia viajera resulta más imprescindible.





«Yo creo que la experiencia viajera tiene una extraordinaria importancia en la obra de novelistas y periodistas, y mucho menos en la obra de los demás, siendo siempre una experiencia importante.»

(LUIS MARIA ANSON)



«España fue un gran país en el momento en que se asomaba fuera de nuestras fronteras y en el momento en que discutía las teorías de Copérnico pocos años después de su muerte en 1543.»

(JAIME FERRAN)



«El conocimiento geográfico engendra en el escritor algo así como un sabor nuevo, un sabor que antes no tenía, que es el sabor que toca con sus propias manos, que presencia directamente.»

(GASPAR GOMEZ DE LA SERNA)



«A mí me importa más la experiencia viajera en el aspecto creativo... Y me ha venido siempre muy bien alejarme, porque estando lejos he visto las cosas de otra manera.»

(JESUS TORBADO)

Normalmente, el novelista, el poeta, el autor teatral, sitúa su obra de creación literaria donde le conviene y ya conoce. Pero al periodista la materia sobre la que tiene que operar le viene dada por una circunstancia de actualidad. Insisto en que me estoy refiriendo al periodismo como género literario. No al periodismo como comunicación de noticias. Cuando uno tiene que escribir un artículo interpretativo, un artículo de carácter analítico; por ejemplo, sobre la situación en Chile, no cabe duda que si uno ha estado en Chile tiene una visión mucho más objetiva y mucho más cabal. Esto, para quienes tenemos una larga experiencia en el ejercicio del periodismo, es una cosa absolutamente evidente. Es cierto que ha habido grandes periodistas que no se han desplazado. Pero resulta curioso lo que voy a decir. Y voy a hablar de una experiencia particular. Yo estuve escribiendo sobre Extremo Oriente sin haber ido a Extremo Oriente, por puro instinto, por pura afición al tema, por pura intuición periodística. Me daba cuenta de la importancia que el Oriente iba a tener, y cada vez más, en la política internacional y en el mundo contemporáneo. Y empecé a escribir sobre este tema teniendo veintiuno o veintidós años. Después de aquello he hecho muchos viajes a Oriente, largos viajes a Oriente. Y es sorprendente que cuando he leído

lo que antes escribí, me he dado cuenta de que no tenía nada que ver con la realidad. Visto desde la lógica española y con la perspectiva española, lo que yo habí escrito resultaba perfecto; dentro de los defectos naturales que uno tiene, claro está. Pero visto desde Oriente y a medida que los viajes se me iban acumulando, aquello no tenía sentido común. Con relación a las restantes cuestiones que ha tocado Jaime Ferrán, no cabe duda que hay una serie de matices que también podríamos ir analizando poco a poco. Todo tiene gradaciones y es mucho mejor viajar geográficamente, con desplazamientos, que viajar a través del cine o de la televisión. Pero no creo que se pueda negar que se ha transformado el conocimiento de las gentes gracias al cine y a la televisión. De la idea que de los distintos lugares tenía la humanidad de hace cien años, a la que tiene la humanidad actual, hay una diferencia abismal, me parece a mí. Hoy el hombre medio tiene una imagen clara de los rascacielos de Nueva York, de las avenidas de Buenos Aires, de la ciudad de Londres o de Hong-Kong. Y estas imágenes, si no son exactamente iguales que si hubiera estado allí, sin embargo no están demasiado lejanas de la realidad. Y desde luego están mucho más cerca de la realidad que las que se tenían cuando no existían esos medios audiovisuales.

FERRAN. — Quisiera puntualizar dos cosas. Yo hablaba del periodismo desde una óptica de los Estados Unidos, que es donde vivo, país en el cual el periodismo es simplemente reflejar la actualidad informativa. Esto del periodismo literario realmente lo entiendo poco o casi no lo entiendo. En cuanto a lo de ver Buenos Aires o Londres en la televisión o el cine no es ver una realidad, sino un espejismo.

GOMEZ DE LA SERNA.—Me parece bien lo que habéis dicho, pero tal vez hemos olvidado que el viaje, en sí mismo, constituye un género literario. El libro de viajes es un género literario. Luego hablaremos de esto. Ahora quisiera hacer unas puntualizaciones sobre algo de lo que han dicho Luis María Anson y Jaime Ferrán. Una cosa es la imagen que por medio de esa comunicación de masas —el cine, la televisión— recibe la gente en general; una cosa es eso, y otra cosa es lo que el escritor cuenta, dentro de su propia experiencia, como saber adquirido directamente de la realidad. Al escritor no le sirve lo de ver el mundo por la televisión o el cine. Tiene que verlo directamente si quiere hablar de él y enfocarlo desde su personal visión. Y también olerlo. Quiero decir que el conocimiento geográfico engendra en el escritor, si lo hace con sentido, algo así como un sabor nuevo, un sabor que antes no tenía, que es el sabor de la realidad

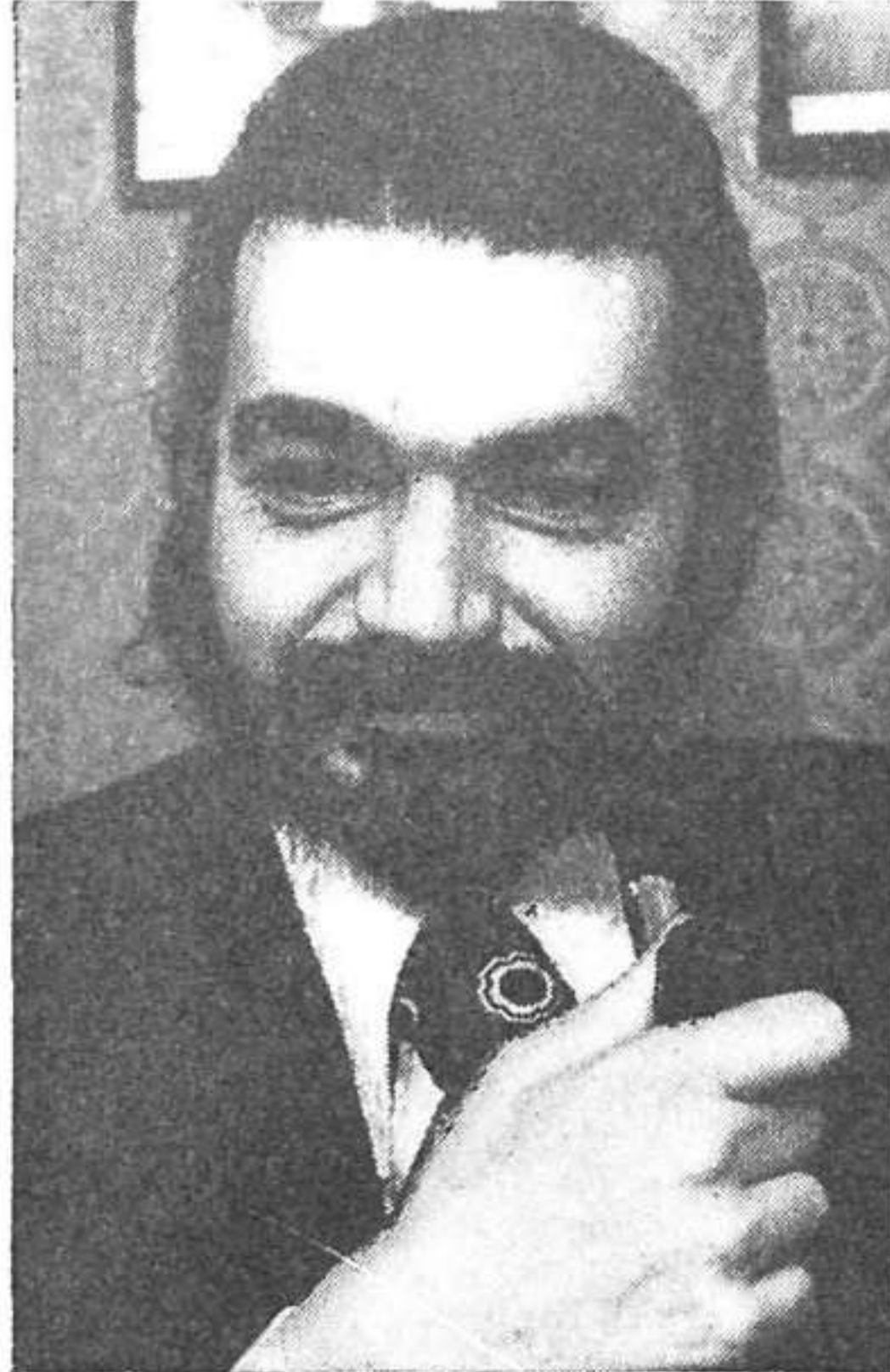
que toca con sus propias manos, que presencia directamente. Pero la experiencia viajera, cuando se toma como una experiencia, en cierto modo, prefabricada, que es lo que le pasaba, por ejemplo, a Jovellanos o a los escritores del noventa y ocho, incluso lo que le pasaba a Ortega y lo que nos ha pasado a muchos de nosotros, es entonces una experiencia muy condicionante de la obra del escritor. En cuanto al libro de viajes como género literario, me parece que la historia de la literatura de los últimos doscientos años ha producido un género evidente gracias a la experiencia viajera de los escritores. Sería, pues, interesante saber si, efectivamente, esa amplificación del conocimiento de la realidad que ahora proporcionan los medios de comunicación, ha disminuido la intensidad del libro de viajes, si sigue siendo o no válido como género literario. A mi modo de ver, sí lo sigue siendo. Porque, como decía antes, proporciona una experiencia. Una experiencia intelectual directa que enriquece enormemente al escritor y que le suscita infinidad de temas, no solamente geográficos, sino infinidad de temas de carácter filosófico, de carácter moral, de carácter político..., que están ahí abiertos en ese contacto geográfico que experimenta el escritor.

TORBADO.—Yo creo que los libros de viajes, y yo tengo uno específicamente de viajes, son



«El trasfondo espiritual que me quedó de lo que yo vi en la India, de lo que yo pude captar allí, es lo que expreso en mi libro *El loco de mil pétalos*, que nada tiene que ver con un libro de viajes.»

(JUAN PEREZ CREUS)



«Hay un público lector apasionado del libro de viajes. Pero yo dudo mucho que ese público se identifique con el escritor de manera que perciba las cosas como el escritor las ha visto y las quiere dar a conocer.»

(JOSE ANTONIO VIZCAINO)



«Hay dos tipos de escritor viajero: uno, para el cual le es absolutamente imprescindible el viaje, como el periodista, y otro, para el que también los viajes son indispensables, que es el novelista que podríamos llamar extrovertido.»

(JORGE FERRER-VIDAL)

algo marginal y creo también que son actualmente un poco libros de circunstancias. Normalmente ya no se realizan, creo, viajes para escribir un libro, sino que se escriben libros después de haber realizado un viaje. A mí me importa más la experiencia viajera en el aspecto creativo. Casi todas mis novelas, o bien suceden en el extranjero, o bien suceden en España pero vista desde fuera. Incluso gran parte de mis novelas han sido escritas fuera de España. A mi juicio hay dos factores importantes en la experiencia que uno pueda tener de los viajes. Uno es lo que se ve o se toca fuera del país, y otro, para mí más importante, cómo se ve nuestro país o nuestra propia sociedad, incluso la propia personalidad de uno, desde fuera. A mí me ha venido siempre muy bien alejarme, porque estando lejos he visto las cosas de otra manera. Y a pesar de que Anson insistía en que ahora los españoles viajábamos mucho, yo creo que viajamos todavía poquísimo, y esto es un defecto que se advierte en la novela española, por lo menos de la postguerra. Así como en casi todos los países sus novelistas tienen una gran amplitud de miras, no ya puramente geográficas, sino estéticas y morales, en España, sobre todo, nos estamos encasillando en una novela de laboratorio, una novela provinciana, incluso escrita en las grandes capitales, con pasiones un poco ridículas y a base

de una elaboración de lenguaje que, a mi juicio, no lleva a ninguna parte más que al lenguaje mismo. Y es de novelas que son fundamentalmente aburridas y que como tales novelas, que la novela es un género un tanto villano, debieran ser mucho más entretenidas. Por eso yo he intentado viajar no para poder escribir mejor o para escribir libros más interesantes, sino por una necesidad vital.

PEREZ CREUS.—Jacinto me ha invitado a participar en este coloquio por lo de mi larga experiencia en la India. Yo fui a la India en una misión cultural: de la Unesco. Al mismo tiempo, aproveché una ocasión periodística: la de corresponsal de la Agencia Pyresa en aquel país. Y si yo no hubiera estado en la India, ni en el Vietnam, ni en Laos, ni en Camboya, yo no hubiera podido comprender ahora todos los acontecimientos que están sucediéndose allí. Jesús Torbado ha dicho una cosa importante: «Estando lejos he visto las cosas de otra manera.» Bueno, pues yo estando lejos de la India he visto también las cosas de la India de otra manera. Yo he escrito, desde un punto de vista periodístico, siempre sobre la India y sobre todo cuanto la rodeaba. Hice una especie de periodismo analítico, que me salió bastante bien. Esto lo pude recoger en un libro, y no quise. Ahora, al cabo de diez años de

mi regreso, me pongo a hacer un libro de viajes sobre la India. El libro se llama «El loco de mil pétalos». Va a salir en septiembre. Pues bien: no es un libro de viajes. Yo me puse a escribir. Dejé la imaginación. Y el trasfondo espiritual que me quedó de lo que yo vi en la India, de lo que yo pude captar allí, es lo que expreso en este libro, que no tiene nada que ver con un libro de viajes. Es un libro de explicación de los sincretismos religiosos de la India. ¿Por qué? Si me lo preguntáis os diré que no lo sé. Lo único que sé es que me ha salido eso. Y que lo quiero mucho.

VIZCAINO.—A mi modo de ver, y con ello creo que sintetizo lo que vosotros en general habéis dicho, hay dos aspectos del escritor ante el libro de viajes o ante el género de viajes: uno idealista y otro prosaico, o uno interior y otro exterior. Por ejemplo, cuando un escritor decide abordar un país determinado, o simplemente, dentro de España, una comarca determinada. Cuántos nos han querido dar su versión personal de Las Hurdes, su versión personal, íntima, o de La Mancha o de la Alcarria. Yo creo que el escritor cuando quiere viajar es porque hay en él un deseo vital muy fuerte, subyacente, por el que siente la necesidad de alejarse de sí mismo, alejarse de ese presente que le agobia, que le atenaza, y tras-

plantarse, irse a otros lugares, como bien ha dicho Torbado, aunque sólo sea para ver su realidad cotidiana de otra manera. El escritor necesita, qué duda cabe, esa expansión de sí mismo, esa búsqueda de sí mismo también, a través de unos valores que le pueden ser más remotos que los de su entorno. Creo que esto lo han logrado de un modo rotundo los de la generación «beat», en Norteamérica, que encabezó Keruak, esos hombres que recorrieron grandes espacios de esa tierra tan enorme en busca de unos valores que no encontraban en las ciudades de rascacielos. El escritor, que va en busca de esos valores, se encuentra a su vez con que tiene que relatar unos acontecimientos, unas circunstancias, unos lugares, unas gentes a los que está conociendo. Y al relatarlos quiere dar una versión muy íntima, muy personal, que normalmente llega con dificultad al lector. Hay un público lector apasionado del libro de viajes. Pero yo dudo mucho que ese público verdaderamente se identifique con el escritor de manera que perciba las cosas como el escritor las ha visto y las quiere dar a conocer. ¿Hasta qué punto, pues, el libro de viajes consigue cautivar a la gente como género literario? Yo creo que muy poco, y soy un verdadero apasionado del género.

ANSON.—¿Y por qué muy poco? Porque a la gente ya no le interesa tanto el viaje, ya que de una manera o de otra todo el mundo ha hecho ya sus viajes, aunque sea por el cine o la televisión.

VIZCAINO. — No, porque creo que es muy difícil que el escritor consiga dar su versión. Yo he leído unas páginas admirables de Henry Miller cuando estaba en Micenas diciendo que allí se había encontrado con el verdadero latir del corazón del mundo, que se había encontrado con la paz que hasta entonces no había conseguido alcanzar o no había conseguido saber cuál era su más auténtico significado. Y una mañana esplendorosa de sol llegó a Grecia y encontró allí su paz. Pero la suya. ¿Cómo trasplanta él esa propia paz a los demás, a sus lectores?

ANSON.—Eso pasa en toda la literatura. Lo que habría que analizar es lo que tú has expuesto antes. El libro de viajes hace cien años, por ejemplo, venía a actuar y recorría España, y en Europa se leía porque había un desconocimiento completo de España. ¿Pero cómo le vas a explicar hoy a un europeo en qué consiste el flamenco o una corrida de toros? Se ha perdido curiosidad. Y se ha perdido curiosidad porque el mundo audiovisual ha cubierto una parte. No toda, porque todavía un buen libro de viajes seguirá interesando. Pero hay que admitir esa gran parte que ha cubierto la cultura audiovisual.

FERRER-VIDAL.—Se ha hablado aquí de que hoy día puede viajar todo el mundo. Eso es evidente. Pero yo creo que hay que matizar un poco. Porque, ¿cómo y de qué modo se viaja? Es muy distinto coger un avión, llegar a un aeropuerto, darse una vuelta por los sitios preparados previa-

1973 FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANO AMERICANO



«FICHERO»

DOCE AÑOS CONSECUTIVOS
AL SERVICIO DEL LIBRO

FICHERO hace doce años que cruza fronteras
para ofrecerle desinteresadamente
la más completa bibliografía en castellano

SUSCRIBASE A:

FICHERO BIBLIOGRAFICO
HISPANOAMERICANO
BOWKER EDITORES ARGENTINA, S. A.
Salta 596, 6.º piso - Buenos Aires - Argentina

DISTRIBUYE:

DIAZ DE SANTOS
Calle Lagasca, 95 - Madrid-6 - España

mente por una agencia, ver las cuatro cosas monumentales o no monumentales que hay en cada ciudad y después volver a tomar el avión; es muy distinto eso a realizar un verdadero viaje. Aquí es donde entra el escritor, la faena del escritor. La faena del escritor en su sentido periodístico o ensayístico, con la interpretación personal de la realidad, buscando lo que efectivamente existe. Es decir, traduciendo la realidad de un país extranjero a nuestro propio idioma. Pero, ¿qué entendemos por escritor viajero? Yo creo que hay dos tipos de escritor viajero: un escritor para el cual le es absolutamente imprescindible el viaje, como lo es, y en eso estoy de acuerdo con Anson, para el periodista; y otro escritor, para el que también los viajes son indispensables, que es el novelista que podríamos llamar extrovertido. Pero yo no creo que en hombres como Kafka, como Dostoyevski, que conoció Rusia, que conoció Alemania y Suiza, y quizá algo de Italia; yo no creo que en estos escritores metidos hacia dentro el viaje haya tenido al menos una importancia fundamental para su obra.

ANSON. — Creo, como tú, que para el novelista, tal vez menos pero igual que para el periodista, el viaje es fundamental, porque enriquece la experiencia vital del escritor y le permite tomar toda clase de sugerencias, de paisajes distintos de los que le son habituales. Sobre todo le enriquece literaria y espiritualmente. Pero has emparejado a Kafka y Dostoyevski. Yo creo que en Kafka llevas razón, porque Kafka fue un fenómeno novelístico muy singular. Dostoyevski yo creo que no. No te lo quiero asegurar, pero pienso que toda esa riqueza extraordinaria de tipos humanos, de entendimiento profundo de la vida, que es lo que tiene Dostoyevski, para todo eso tuvieron que contribuir de una manera importante sus viajes.

TORBADO. — Sí, yo también lo creo. Y cuatro o cinco libros suyos se deben exclusivamente a viajes. Pero quisiera contar una pequeña anécdota a propósito de los viajes de los novelistas españoles. Cuando yo publiqué «Las corrupciones», en el año sesenta y seis, con una España algo distinta a la actual, un famoso crítico titulaba su comentario con una frase que expresa un poco la aversión que en cierto modo se sentía por todo lo extranjero. El título era: «Prohibido asomarse al exterior». Y lo decía porque la novela era un poco desmadrada en lo moral y en lo religioso respecto al ambiente español. Ese «Prohibido asomarse al exterior» yo creo que perdura todavía en la conciencia de muchos españoles, escritores o no, y es una de las causas de que aún queden tantos rescoldos de épocas pasadas entre nosotros.

GOMEZ DE LA SERNA. — Me permitiréis que rompa una lanza a favor de los novelistas españoles. Sobre eso del provincianismo hay mucho que hablar. Posiblemente tenéis razón. Pero, ¿qué pasa con el provincianismo de la novela americana? O, ¿qué pasa con el provincianismo de la novela francesa? O, ¿qué pasa con el provincianismo de la novela alemana? Creo que todos somos provincianos. Lo que ocu-

re es que hay que darle una categoría universal a ese provincianismo que uno lleva dentro. Evidentemente, de lo que mejor puede hablar el novelista es del mundo en torno. Entonces es indudable que el novelista español tiene que ser un poco provinciano de lo español. Ahí está Clarín con «La regenta». ¿Es que no es una novela provinciana? Claro que es una novela provinciana y, sin embargo, es una novela universal. De modo que no es tan provinciano el español como lo pintan. O como lo pintamos.

TORBADO. — Yo creo que para darle una categoría universal a una novela de ambiente provinciano hay que conocer ese universo.

FERRER-VIDAL. — Esta aclaración es fundamental. Pero yo estoy de acuerdo con Gaspar Gómez de la Serna y contrariamente a lo que antes ha dicho Anson, las obras fundamentales de Dostoyevski, en este sentido, no le deben gran cosa a los viajes. «Los hermanos Karamazov», la más rusa de todas las novelas que escribió Dostoyevski, es la más universal.

FERRAN. — Respecto al provincianismo, yo iría más lejos. Acusaría de provincianismo no sólo a nuestra novela, sino a nuestra cultura en general. Y esto sí me parece grave. No porque en realidad esté de acuerdo con Gaspar en lo que ha dicho de otros provincianismos. Pero el provincianismo es un fenómeno puramente espiritual, un fenómeno que yo llamaría de introversión cultural, que en nuestro caso me parece particularmente grave. España fue un gran país en el momento en que se asomaba fuera de nuestras fronteras y en el momento en que discutía las teorías de Copérnico pocos años después de su muerte en 1543. En este año en que estamos celebrando el quinto centenario del nacimiento de Nicolás Copérnico nadie en España se acuerda de él. A este fenómeno lo llamaría provincianismo. Y en este aspecto, no la novela, sino nuestra poesía, es normalmente provinciana porque es excesivamente tradicional, porque no acepta una serie de modos de hacer que nos vienen del extranjero y que debiéramos comprender y haber asumido en nuestro siglo xx. De modo que esta acusación de provincianismo no creo que se puede soslayar, y yo la hago extensiva a toda nuestra cultura.

A partir de esta última intervención de Jaime Ferrán, el coloquio, ya suficientemente desarrollado, y no menos debatido, se fue dispersando en múltiples cuestiones que lo alejaban del tema conversacional para el que se había convocado a nuestros coloquiante. La acción moderadora y encauzadora de quien esto escribe, dado lo mucho que ya quedaba registrado en la cinta grabadora, no había por qué proseguir. Librementes siguieron charlando, al margen del coloquio, los siete escritores que tan gentilmente acudieron a LA ESTAFETA LITERARIA. La charla, muy salpicada de divertidas anécdotas, se prolongó yo diría que casi eternamente. Y...



**el escritor,
al día ***

MARTÍN ALONSO

Por Antonio DOMÍNGUEZ RYE

Lo primero que sorprende al ver y oír a Martín Alonso es su vitalidad. Dinámico. Inquieto. Minucioso. Locuaz, muy locuaz. Gestos y movimientos parecen burlarse de sus catorce lustros. Se sienta. Se levanta. Me enseña un libro, otro, y otro. Ahora abre una carpeta y muestra una selección, cuidada, de las entrevistas que le han hecho, de los últimos artículos que ha publicado en la prensa. Sus manos están serenas. Seguras de la historia, de la palabra. ¿Cuántos libros habrán hojeado? Son llaves del pasado y del presente.

Martín Alonso es un celador del vocablo. Su frente, un silo de etimologías, usos y acepciones. Tiene la historia condensada en diminutas ampollas, numerosas bombillas que iluminan la vastedad hispánica. ¿Podríamos sorprenderle con una palabra? Tal vez, pero seguramente la tiene archivada en un cajón, en un paquete, o simplemente anotada en la hoja de un calendario de mesa, en cualquier día, lunes, miércoles, sábado, de cualquier año. Allí están su vida y andanzas, bajo el control de este jefe supremo de una amplia red de registros lingüísticos. Baste recordar que su *Enciclopedia del idioma* triplica el número de vocablos del Dic-

cionario de la Real Academia Española. Sin embargo, sus ojos no están quemados. Martín Alonso es paciente, hermano del agua sabia que va, gota a gota, camino del mar, pasando por el río, los ríos, que afluyen y se acrecientan, precipitan y remansan. Así, nuestro diálogo.

—Aquí no están todos los libros. Sólo los de consulta y algunos otros. Tengo tres bibliotecas. Una, en Torreledones, con veinte mil ejemplares.

Predomina en la casa el estilo isabelino. El despacho es acogedor, sencillo, silencioso. Enfrente de don Martín, su «novia-esposa» doña Blanca Jiménez, que nos mira asomada a un gran marco, desde un lienzo, obra de Enrique Navarro. En la sala contigua, callado, meditativo, con un libro en las manos, el cielo a sus espaldas, Martín, también de Enrique Navarro.

Blanca aportó el acento a la voz. Fue gran recitadora, creativa. De tono dulce, sencilla, pasa como una brisa imperceptible que, cuando cesa, se hace notar. Lleva en los ojos las dedicatorias poéticas de su marido.

—Tengo el premio «Cruzada e Hispanidad», del cuatro de abril de mil novecientos cua-

renta y uno, promovido por Antonio Tovar. Fui primera medalla de oro. Manuel Machado era presidente del jurado. Acudieron ochenta poetas. Lo gané con El poema de España, sobre la cruzada española.

Piedras de Romancero fue el primer libro de poemas que se publicó en Madrid después de la liberación. Me lee algunos romances. Recios, románicos, barroqueros. Sintaxis dura, paralela al paisaje castellano. También dirigió una revista poética, *Cancionero*, fundada en compañía de Francisco Pino—a quien elogia como poeta fuera de serie—, José María Luelmo y Julio Gómez de la Serna, secretario. Alcanzó sólo dos números. En ella se publicó un original de Lorca, en el año cuarenta.

Una carta de Azorín resume así otro libro suyo de poemas, *Raíces y alas*: «fino, hondo, su libro de poesía».

También a mano, una fotografía en la que aparece Martín Alonso junto a Unamuno y sus compañeros de Universidad, en Salamanca. Entre ellos, Camón Aznar. Era el último curso de catedrático para don Miguel y el primero de universidad para éstos, por aquel entonces, noveles del humanismo.



MEJORANA

ENTRE la tierra en sendero,
ramitas de mejorana,
la hermana humilde del monte
que aroma nuestras pisadas.

Por un reguero de pasos,
sobre la estrella y la jara,
la tarde viene y se esconde,
con olor a mejorana.

LA LADERA

¡AY el aire de este huerto,
la escarcha de la ladera!
Gotas de rocío son
las miradas de la sierra.
¡Ay el agua monte abajo
cristalina en fontefresca!

COLOQUIO CON LA SAMARITANA

El cielo es una seda sobre el campo.
Es un Rabí cansado el que te aguarda.
Declina el sol amable sobre el pozo.
¡Si supieras quién es, Samaritana!
¿Y vas a hablarle? Espera un poco;
buena nueva de amor es su palabra.
¡Si supieras el don que en esta tarde
acaricia con bálsamo tu alma!

Espera un poco. ¿Dónde tus perfumes
y las joyas, preseas y arracadas?
¿Dónde el corazón juguete al viento
y vaso de cristal que tú derramas?
El es Rey-profeta, el taumaturgo,
amor del hombre, la divina llama
que arde en el milagro de este pozo,
de este pozo joyel de la esperanza.
Deja tu cántaro y corre pregonera,
arranca el alcorci de tus alhajas,
pon los perfumes en sus pies divinos
y vierte la ternura de tus lágrimas.

¡Si supieras el don que en esta tarde
acaricia con bálsamo tu alma!

MARTIN ALONSO

(De «Raíces y Alas»)

—De Unamuno podría hablar sin cansarme.

Fue uno de sus maestros inseparables. Lo cita a menudo. De él conserva esa técnica individual de trabajo, paciente y constante, ajena al bullicio, cuya raíz remonta a Menéndez Pelayo.

—Hay que hablar de los valores desvalorizados. Pienso escribir un artículo en defensa de Menéndez Pelayo, a quien algunos quieren desacreditar. No es que yo sea tradicional. Me siento moderno. Menéndez Pi-

dal, un hombre de hoy, se considera discípulo de don Marcelino. Fue un gran islote.

—¿No cree usted que, actualmente, con los nuevos métodos de trabajo, esas islas ya no sirven, como antes, de ejemplo?

—Sí. Nosotros hemos tenido la ventaja del teleproceso, pero Menéndez Pelayo rotuló el camino de la crítica. Y también quieren quitarle este mérito. Cuando encontramos las cosas hechas, parece todo muy fácil. A mí me ha formado, lo mismo que otros. Eso de autores de formación e información es

verdad. Son divisiones, pequeñas triquiñuelas que a mí me sirven. Lo mismo la clasificación de autores en temporales e intemporales, clave y puente.

«Formativo» es, por ejemplo, Cervantes, que ayuda a nuestro estilo. «Deformativo», el individual e inimitable, que puede poner en peligro nuestra propia peculiaridad estilística, al tratar de imitarlo, como Ramón Gómez de la Serna. «Autor-clave» es, propiamente, el formativo, y «puente» el que cabalga a caballo de dos épocas, sirviendo de argolla entre una u otra como Goethe, Schiller y M. Proust. Son divisiones más bien pedagógicas.

—Díganos si actualmente hay en España algún «intemporal».

—El último es Azorín. De los que viven, como son todos estilos modernos, resultan temporales. Van directamente a las cosas, a un realismo, como el mismo Azorín, pero éste lo hace con una sintaxis intemporal. Está fuera de tiempo. Yo llamo temporal a lo conforme con la norma. Cervantes es normativo. Se puede ser intemporal por antiguo o moderno. Ejemplos de clásicos, Mena, que es arcaico, y J. Manrique, que es moderno, que se ha adelantado en un siglo a su época. En mi libro Segundo estilo de Bécquer tengo un estudio sobre tres intemporales.

Se refiere a J. Manrique, Garcilaso y Bécquer. «Tres generaciones distanciadas por el tiempo y hermanadas en una fiesta de eternidad.»

Autor «intemporal» es el que lingüísticamente «está fuera de la norma de la época», sobre todo en cuanto a la sintaxis. Tenemos curiosidad por saber si sólo abarca la norma lingüística o se extiende también a la intuición y sentimiento.

—Y al futuro. En este sentido, Quevedo es intemporal en algunas obras, como en los maravillosos sonetos amorosos y en Los sueños.

Sobre la mesa, los dos volúmenes de la segunda edición de la *Historia de la literatura mundial*. Acaba de aparecer en las librerías.

—Yo concibo la literatura de una manera generacional, por coordinadas generacionales. La cultura influye mucho. Cuando hay una guerra, hay un giro del arte, de la literatura hasta en sus asuntos.

El profesor continúa hablando, sin descanso, del tema.

—Los años son muy relativos. El noventa y ocho empieza en mil novecientos quince. El Renacimiento, con el marqués de Santillana. Cuando hay una causa histórica, hay fundamento. Cambia la conformación social. En la literatura hay que hacer un complejo. No se puede estudiar, por ejemplo, el impresionismo en arte sin estudiar la literatura de esa época. El lenguaje, en algunos aspectos y sectores, cambia cada veinticinco años, no todo, pero en gran parte, debido a los préstamos e influencias lingüísticas.

En la Tercera frontera del idioma afronta el problema de los extranjerismos y recuerda, una vez más, a su maestro Unamuno, a propósito de la vitalidad de nuestro idioma. Hace unos momentos, me leía un artículo suyo, reciente, en el que recordaba a su amigo J. M. Díaz López, el profesor, «ángel e ingenio chispeante de madrileño castizo», y la obra de Bécquer, Lorca y Agustín de Foxá. Al final, resumía: «la fuerza vital es lo que hace el estilo y el arte. El verdadero escritor no pierde la señoría del alma».

—Unamuno hablaba mucho en su cátedra de la fuerza vital. Podemos decir que es una frase suya que yo he remozado.

Martín Alonso sabe los secretos que el lenguaje encierra. Aplica el ojo y el oído sobre la letra y el fonema. A veces, ser lexicógrafo es cuestión de acústica. Entre sus libros figuran también la *Evolución sintáctica del español* y la *Gramática del español contemporáneo*. Aquí distingue entre el escribir y el hablar, entre el temperamento y la gramática. La vitalidad puede oponerse o prescindir de la sintaxis, y aun de la lógica. En poesía los ejemplos son bien palpables.

—Sí, en poesía hay diferente signo morfológico y sintáctico. Matiza, exige y permite más.

—¿En qué medida se hacen norma estos hallazgos? ¿Vuelta a los autores?

—Los autores no salen de las normas, sino las normas de los autores. Primero es el autor. Vitalidad es estilo. «Azorín» dice que, a la larga, el estilo es algo fisiológico. Fisiológico e instintivo. Ya lo dijo Feijoo: «Depende de todo en el escritor del instinto.» Yo estoy entre Unamuno y «Azorín». Aquél potencia la palabra y éste va más bien a lo fisiológico, a la geografía.

Hablemos del ahora.

—Nuestra literatura actual parece un poco alejada de esa fuerza que usted tanto recalca.

—Ahora tal vez haya más realismo. No hay esa intuición de antes, sino más bien eclecticismo, del bueno. Falta garra, incluso escuela.

Ciencia del lenguaje y arte del estilo es una de las obras más prestigiosas de Martín Alonso. Allí están teorías propias y ajenas. El estilo se define voluminosamente, con tres propiedades: la extensión, altitud y profundidad. Atiende al relieve. La tercera, dice el autor, coincide con lo que Ortega, en las *Meditaciones del Quijote*, denomina interioridad. Es la cuarta dimensión del lenguaje.

Esta obra es, por otra parte, uno de los libros que más vende Aguilar. La primera edición desapareció en tres meses y la décima está a punto de concluir. Pronto aparecerá la siguiente. El número de los lectores de Martín Alonso se calcula en un millón. Al hablar de M. Aguilar, se deshace en elogios.

—Era muy respetuoso con las ideas. Editor fino. Difundió mi obra por Europa y América. Si mis libros están de textos y se leen en el extranjero, a él se lo debo.

Manuales, diccionarios, gramáticas, conferencias, ensayos. El elenco de sus obras roza la centena.

—El libro tal vez técnico que más años me ha llevado fue la «Enciclopedia del idioma», que está en la segunda edición.

A sus espaldas, «librotes», como él los llama. Horas y horas de trabajo vertidas en papel. Cada nueva edición, nuevo aporte lexicográfico.

—El Diccionario del español moderno lo voy renovando en cada edición, añadiéndole unas cuatro o cinco mil palabras más de última hora. He reformado todos los apéndices en uno. Va en la quinta edición y contiene unas veinticinco mil palabras que no están en los diccionarios al uso.

Hay otro más preparado para su lanzamiento. Duerme en la parte baja de la biblioteca, en dos voluminosos paquetes. Se trata del ya anunciado *Diccionario medieval*.

—Menéndez Pidal solía decirme que lo habían empezado muchos y que ninguno lo terminó. Lo he hecho un poco en equipo. Mi señora me ha ayudado. Está especializada de tal manera, que ya conoce las palabras que ofrecen duda y las subraya. Me leen siempre universitarios y yo hago la ficha técnica a base de la escueta que ellos me entregan. Los códigos los leo yo mismo.

Martín Alonso trabajó en la Academia con J. Casares y García Rives antes de fundarse el Instituto de Lexicografía.

—Fuimos los precursores. Trabajamos en la letra D. Allí me fogueé yo.

Me confiesa que el *Diccionario histórico de la lengua* le costó doce años de trabajo a diez horas diarias. Y añade: «Es para hundir una salud.» Pero la suya no parece resquebrajada. Los chopos, encinas, laderas, la jara, el cantueso, la mejorana de Miracruz, el Guadarrama, con sus compañeros de reposo y la meditación en la finca de Torrelodones. Aquí recibía visitas de los estudiantes extranjeros pensionados por sus Universidades, sobre todo argentinos. Ernesto Sábato fue uno de ellos. Hoy son amigos. Venían, dice, con un doble encargo: visitar a Menéndez Pidal y a Martín Alonso.

Don Martín tiene su propio lema: «definir, seleccionar, dudar».

—¿Cartesianismo?

—No. No lo llevo por el sistema del método. Está en función de la definición del lenguaje. Para la lexicografía es muy importante. Verá. La gente cree que es muy fácil ser lexicógrafo. Por la Academia pasaban muchos para probar como colaboradores o re-



BIOBIBLIOGRAFIA

Martín Alonso Pedraz nació —1903— en La Armuña (Salamanca). Estudió Humanidades con los padres jesuitas en Carrión de los Condes y Ciudad Real. Poeta, prosista y profesor. Doctor en Filosofía. Ejerció el profesorado oficial y privado de segunda enseñanza en Hispanoamérica—1927 a 1929— y en los institutos españoles de Jaca y Madrid. Colaborador en el tomo III del *Diccionario histórico de la Real Academia Española*. Secretario técnico del Instituto Nacional del Libro y de la revista *Bibliografía Hispánica*, del mismo Instituto. Conferenciante y colaborador en diversas revistas extranjeras. Director del semanario *Castilla Joven*. Ha viajado por distintos países de Europa, Brasil, Uruguay, Argentina y Bolivia. Está casado con Blanca Jiménez Tur.

OBRAS

LIBROS DE CONSULTA Y ENSEÑANZA

Ciencia del lenguaje y Arte del estilo. Madrid, 11 ediciones.
Evolución sintáctica del español. Madrid, tres ediciones.
Redacción, análisis y ortografía. Madrid, ocho ediciones.
Español para extranjeros. Madrid, cinco ediciones.
La Iliada. Traducción del original griego y adaptación moderna, 1965.
Seis textos de Lengua y Literatura (para Bachillerato), con seis ediciones cada uno.
Gramática del español contemporáneo (actualizada con autoridades de escritores españoles e hispanoamericanos, laboratorio de Fonética y aplicación del ordenador electrónico al lenguaje), Madrid, 1968.
Historia de la Literatura mundial. Dos volúmenes y dos ediciones. Madrid.

Lengua Española, 1.º Madrid, 1968.
Lengua Española, 2.º Madrid, 1968.
Lengua Española, 3.º Madrid, 1969.

DICCIONARIOS

Enciclopedia del idioma. Tres volúmenes de 1.500 páginas cada uno. Madrid, 1958, segunda edición, 1968. (Etimológico, medieval, renacentista, moderno, técnico, regional e hispanoamericano.)
Diccionario del español moderno. 96.000 palabras. Cuatro ediciones. Madrid.
Diccionario escolar del idioma español. Tres ediciones. Madrid.
Diccionario ortográfico. Tres ediciones. Madrid.

POESIA

Piedras de Romancero. Madrid, 1939.
Rumor de boda. Barcelona, 1942.
Amor ronda la casa. Madrid, 1953.
Raíces y alas. Madrid, 1958.

OTRAS OBRAS

Libro de Buen Andar. Madrid, 1943.
Vacaciones en España (ed. bilingüe (*Holidays in Spain*)). Madrid, 1966.
Tercera frontera del idioma (ensayos). Puerto Rico, 1969.
Segundo estilo de Bécquer. Madrid, 1972.

EN PROSA

Los secretos de la crítica.
Amor y filología.
Diccionario medieval español (dos volúmenes).

EN PREPARACION

Estilo y técnica de las artes (dos volúmenes).

dactores del «*Diccionario histórico*» cuando estaba Casares. Eugenio D'Ors, que es un gran filósofo, no sabía definir una palabra. Sus definiciones eran muy rimbombantes, tal vez filosóficas, pero no lexicográficas. Parece un contrasentido, porque el filósofo tiende a la precisión.

Martín Alonso sigue contando anécdotas de sus viajes por Europa y América en misión científica. La gente se sorprende de que no sea académico. Varias Universidades extranjeras le han invitado más de una vez a enseñar en sus aulas, pero él se ha resis-

tido, a pesar de que las ofertas hablaban de dólares.

Antes de despedirnos, me enseña el resto de la casa. Dos apartamentos contiguos, comunicados, del Edificio Reina Castilla, en un cuarto piso. Sobre el fichero veo una cabeza de bronce, la suya, erguida. Libros alineados en los estantes o amontonados en una mesa, de uso reciente. En las paredes, acuarelas, paisajes: Martínez Checa, Matey Bande, Pedro Roig y otros. Al final, un saludo efusivo, apretado, de vuelta usted cuando quiera.

LA ASOCIACION ESPAÑOLA DE ESCRITORES DE TURISMO

Por José LOPEZ MARTINEZ

Puede decirse que con los escritores de la generación del noventa y ocho aparece la inquietud viajera en nuestra narrativa. Baroja y Azorín, como se sabe, fueron grandes maestros del paisaje. También Unamuno dedicó páginas magistrales a este género literario. Y Blasco Ibáñez, sobre todo en *La vuelta al mundo de un novelista*. Aunque, en nuestra opinión, fue Víctor de la Serna el primer escritor español que tuvo una visión clara de lo que debía ser la literatura turística. El que fuera gran maestro de periodistas proclamaba, allá por la década de los años cuarenta, que era preciso mostrar al mundo, a través del libro, de las revistas y de la prensa diaria, una versión clara de las bellezas paisajísticas y monumentales de España, así como de nuestros valores auténticos, para que se nos conociese tal y como somos en realidad, sin panderetismos trasnochados ni seudofolklorismo.

Fue a partir de entonces cuando los escritores españoles comenzaron a tomar conciencia de lo que suponía el fenómeno turístico que iba surgiendo por todas partes. Había que promocionar al país, que mentalizarlo, a través de una literatura atractiva y bien orientada, destacando cuanto de original y maravilloso tenemos, para conocimiento de la población autóctona y de todo el mundo. Y así, poco a poco, apoyados en una clarividente política ministerial, se han logrado metas insospechadas.

Por supuesto, la Asociación Española de Escritores de Turismo ha prestado una colaboración de notable eficacia en este sentido, agrupando a un considerable número de autores importantes, celebrando congresos nacionales e internacionales de turismo, intercambiando ideas y proyectos de esta índole. Por eso, teniendo en cuenta su meritoria labor, hemos considerado oportuno incluirla en esta sección. Al encontrarse ausente de Madrid su presidente, don Angel Palomino, nos ha atendi-

do el secretario general de la entidad, don Manuel Morcillo Franco, con el que hemos dialogado ampliamente. Iniciamos la conversación periodística preguntándole cuándo y por quiénes fue creada la Asociación.

—Fue creada el año mil novecientos sesenta y dos. José Ignacio de Arrillaga y Antonio Ortiz Muñoz fueron los patrocinadores de la idea. Su prestigio y lo acertado de la iniciativa atrajeron en seguida a un pequeño núcleo de escritores y estudiosos del turismo, que se fue ensanchando rápidamente.

—¿Cuáles son los fines esenciales de los estatutos de la entidad?

—El estudio de las condiciones necesarias al desarrollo del turismo. La reunión y conservación de documentos, publicaciones, obras estadísticas, etcétera, que interesen o se relacionen con el turismo. La elaboración y publicación de los documentos que se consideren útiles para facilitar información a los escritores turísticos y a los profesionales del turismo. Y

también la participación en toda acción nacional o internacional y la estrecha colaboración con los organismos turísticos nacionales e internacionales.

CONCLUSIONES DEL ULTIMO CONGRESO NACIONAL

La Asociación Española de Escritores de Turismo es un organismo lleno de inquietudes y de proyectos. Sus miembros son personas que sienten apasionadamente la literatura turística, que viajan y escriben incansablemente. Preguntamos de nuevo al señor Morcillo:

—¿En qué ha consistido la labor más importante de la Asociación durante estos últimos años? —nuestro interlocutor procura sintetizar su respuesta.

—Yo diría que la tarea esencial ha consistido en estar presentes a través de la palabra y de la pluma de nuestros hombres más representativos en la orientación, la enseñanza, la defensa y las polémicas referentes al turismo, en estos últimos años de auténtica explosión. Algo verdaderamente importante fue el Congreso Nacional de Canarias, celebrado a finales de mil novecientos setenta y dos. Aglutinar voluntades y sugerir iniciativas, proponer soluciones y divulgar la realidad de nuestro turismo, tanto dentro como fuera, por medio de todos y cada uno de los miembros de la AEDET dondequiera que estén y puedan dejarse oír.

—A propósito del Congreso de Canarias, el último celebrado por la Asociación hasta la fecha, queríamos saber cuáles fueron las conclusiones más interesantes elaboradas durante los varios días que allí estuvieron reunidos.

—Las conclusiones fueron muchas. Las más importantes se recogieron en siete apartados, que con mucho gusto le ofrezco. Son las siguientes:

Primero: proponer al Ministerio de Información y Turismo la creación de un Centro de Do-

cumentación para proporcionar información turística a personas y entidades que, dentro del marco de la información y de la investigación lo soliciten. Segundo: designación de delegados en todas las provincias españolas y formación de Juntas provinciales de la Asociación Española de Escritores de Turismo. Tercero: Elevar al Ministerio de Información y Turismo una propuesta para que a nuestra Asociación se le confíen cometidos específicos sobre actividades de divulgación turística. Y que la AEDET (son las siglas de la entidad) tenga representación en los organismos provinciales de turismo. Cuarto: proponer al Ministerio de Información y Turismo la creación de una revista de información y promoción turística adecuada a la categoría e importancia del sector y destinada a la difusión exterior en los idiomas de los países destinatarios. Quinto: La promoción por parte de la AEDET de actos y fiestas de interés turístico, gastronómico, cultural y folklórico, descubriendo y vivificando nuestras viejas tradiciones y tipismos. Sexto: proponer a las autoridades la confección de un mapa geoturístico de España, destacando las instalaciones turísticas de su litoral. Y séptimo: la Asociación, que ha hecho acopio de datos y notas sobre la realidad turística canaria, manifiesta su propósito de divulgar todo este material informativo en publicaciones y medios al alcance de sus miembros para un mejor conocimiento a escala nacional e internacional de las posibilidades turísticas del archipiélago canario.

UN PREMIO DOTADO CON CIEN MIL PESETAS

—¿Quiénes son los rectores de la AEDET en estos momentos?

—La actual Junta directiva, que está incompleta y será probablemente reestructurada, tiene como presidente a Angel Pa-



Angel Palomino,
presidente de la AEDET

lomino, de sobra conocido tanto por sus éxitos literarios como turísticos. El vicepresidente es José Ignacio de Arrillaga, director del Instituto de Estudios Turísticos y secretario general de la FIJET. Como tesorero contamos con Pascual Barberán. En secretaría figura Rosario Ballesster como vicesecretaria, y yo mismo como secretario general. Vocales de la Junta son: Juan Romero Calvillo, director de España Hostelera; Benjamín Martín Pelayo, presidente del Centro de Iniciativas Turísticas de Madrid; Donato Riera y Julio Millego.

—¿Realizan o han realizado algún tipo de publicaciones?

—No propiamente por la Asociación. Aunque tenemos autORIZADO un boletín. Pero el problema es más complejo de lo que parece, sobre todo económicamente. Tenga usted en cuenta que nuestros medios son limitados.

El capítulo de premios, bien artísticos o literarios, es hoy día algo verdaderamente imprescindible en toda entidad cultural que quiera estar presente en la atención del público y de los hombres de letras. Es éste un tema sobre el que se ha discutido mucho. ¿Beneficia o perjudica a la creación artística y literaria el aluvión de certámenes convocados en nuestro país? A nuestro juicio, todo cuanto se haga en este campo siempre será de gran utilidad para todos, especialmente para los profesionales de la pluma y de las artes. Los premios constituyen un estímulo todavía insustituible.

—Infórmenos si tienen instituido algún premio, de su importe monetario, de los temas exigidos y de quiénes pueden concursar al mismo.

—El Ministerio de Información y Turismo instituyó un premio, dedicado especialmente a los miembros de la AEDET, dotado con cien mil pesetas. A él sólo pueden concurrir nuestros asociados con sus trabajos publicados. La Asociación tiene el proyecto de crear unos premios de carácter honorífico para impulsar el conocimiento y la defensa del turismo en distintos sectores.

Preguntamos al señor Morcillo Franco quién ganó el mencionado premio en su última convocatoria. Nos dice que recayó en un escritor bien conocido en todos los ambientes literarios del país: se trata de Sabino Arnaiz. Para él fueron los veinte mil duros.

—¿Es la Asociación Española de escritores de Turismo miembro de alguna asociación internacional? Por ejemplo, ¿cuál es su relación con la FIJET?

—Nuestra Asociación es miembro de la FIJET, o sea de la Federation Internationale de Journalistes et Ecrivains de Tourisme, que engloba a muchas asociaciones nacionales de distintos países. Los fines de dicha Federation Internationale son parecidos a los de la AEDET, pero a escala internacional.



Diciembre de 1971. Cena de la AEDET en homenaje a su presidente, Angel Palomino. Ante el micrófono, el secretario general, señor Morcillo



1972. Almuerzo ofrecido por la AEDET a un grupo de periodistas extranjeros

PROYECTOS Y ASPIRACIONES DE LA ASOCIACION

Ya hemos dicho que la Asociación Española de Escritores de Turismo es una entidad llena de inquietudes y de aspiraciones. Nos consta que tanto su Junta de gobierno, capitaneada por ese galardonado e incansable novelista que es Angel Palomino, como todos sus miembros, son personas de probada competencia y entusiasmo. Su afán por la literatura turística, por la realidad y el futuro del turismo en España, es grande. De ahí que, a pesar del limitado presupuesto económico con que cuentan, hayan conseguido logros importantes. Queremos recordar que hace años consiguieron que se celebrase en nuestro país uno de los congresos de la FIJET, con asistencia de las más relevantes personalidades del turismo internacional. Proseguimos el diálogo con el señor Morcillo Franco.

—¿Cuáles son los proyectos y aspiración de la AEDET en estos momentos?

—Los proyectos y aspiraciones nuestros, que en muchos

casos desbordan nuestras actuales posibilidades, se fundamentan principalmente en aportar una decidida colaboración al desarrollo y entendimiento del fenómeno turístico. Para ello necesitamos sumar voluntades y trabajo; dedicación y experiencia, en todos los rincones de España. El fin bien merece el desinteresado esfuerzo, dadas las circunstancias y el país en el que vivimos, el cual, en gran parte, vive del turismo. Si con nuestras ideas y sugerencias; si con nuestra labor de divulgación y orientación, conseguimos promover o defender el turismo, podremos en gran medida considerarnos satisfechos.

—Díganos cuál es el número de asociados con que cuentan en la actualidad y qué obligaciones han de cumplir para llevar a cabo su cometido de miembros activos.

—Tenemos más de doscientos, repartidos por toda la geografía nacional. ¿Obligaciones? Las que se desprenden de los estatutos, pero, básicamente, escribir y publicar en pro del turismo. Al menos, un trabajo por año.

Nuestro repertorio de preguntas ha quedado totalmente cumplimentado por don Manuel Morcillo Franco. El secretario general de la Asociación Española de Escritores de Turismo nos ha facilitado cuantos datos y noticias le hemos pedido con destino a este trabajo, cosa que le agradecemos. No obstante, todavía ponemos a su disposición las páginas de LA ESTAFETA LITERARIA por si desea agregar algo más a lo ya manifestado. Aprovecha nuestro ofrecimiento para decir:

—Personalmente creo que la Asociación tiene una gran tarea en las provincias españolas. Allí donde es más difícil ver y oír, conocer la realidad de posibilidades turísticas latentes. Por lo demás, me atengo a la realización de las propuestas contenidas en las conclusiones del Congreso de Canarias. Si esto se consiguiese habríamos dado un gran paso adelante. En resumen: para mí, la Asociación Española de Escritores de Turismo tiene que ser algo vivo y operante más que otra cosa.

Con estas palabras del señor Morcillo Franco ponemos punto final al reportaje.

MEXICO

LE ESPERA CON SU MAGICO ESPLENDOR

UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

AEROMEXICO

AERONAVES DE MEXICO

Avda. José Antonio, 88 (Edificio España) - Telf. 248 58 02 - MADRID - Dto. de Reservas 247 58 00





El fracaso del "SEÑOR MISTERIO"

Por Alfredo MARQUERIE

Las paredes estaban tapizadas con llamantes carteles de circo —payasos de carátulas grotescas, «ecuyeres» de espumosos tu-tus y estiradas mallas, musculosos acróbatas de actitud olímpica— y, detrás de su mesa de despacho, Smith, el empresario, gordo, apoplético, de pelo gris y con un ojo guiñado porque se le metía en él la humareda del cigarro puro que fumaba ávidamente. Smith escuchaba a un hombrecillo insignificante, de arrugada cara de garbanzo y de ojos vivaces y ratoniles, que,

con una voz quebrada y ansiosa, le hacía la más extraña de las ofertas:

—Vengo a que me contrate para actuar en la pista... Yo soy el único ilusionista del mundo que hace sus juegos sin trampa.

Por un momento el empresario estuvo a punto de oprimir el timbre oculto debajo del tablero para que su secretario echara al loco. Luego, en un rasgo piadoso, prefirió darle una disculpa:

—Perdone, pero no tiene nombre ni fama

y en mi circo sólo actúan figuras conocidas. Creo que debe debutar en cualquier carpa ambulante. Y, después, ya veremos.

El solicitante no se daba por vencido:

—Deje que, al menos, le haga aquí mismo una pequeña demostración. ¿Tiene una baraja?

Smith abrió un cajón de la mesa y le ofreció el paquete de naipes con los que jugaba al póker con los amigos.

—Baraje usted mismo—dijo el hombrecillo—y extienda luego las cartas.

Cuando los satinados naipes formaron un gran abanico, el ilusionista, sin acercarse a ellos su mano, fue adivinándolos uno a uno, sin fallar ni equivocarse. Después pidió al empresario que le prestara su pañuelo y, rozándole levemente con los dedos, le hizo cambiar de color tantas veces como quiso, mientras explicaba:

—Como puede comprobar, no uso el truco de la anilla. Esto y todo lo demás lo hago sin preparación de ninguna clase.

Y así continuó realizando otras experiencias, hasta que el empresario, estupefacto y convencido, gritó:

—¡Basta!... No siga. Pero diga, ¿cómo lo hace?

—Ni yo mismo lo sé. Desde que nací soy telépata, adivino, taumaturgo, magnetizador.

—Y ¿por qué no quiso actuar hasta ahora?

—Porque me daba miedo... Pero las circunstancias de mi vida, la dura necesidad, me han obligado a cambiar de parecer.

—Bien. La semana que viene le incluyo en el cartel. ¿Cómo le anuncio?

—Como «El Señor Misterio».

—Hecho. Vamos a firmar el contrato.

La noche de la presentación de «El Señor Misterio» se agotaron las localidades. El hombrecillo, vestido con un traje de etiqueta de alquiler que le sobraba por todas partes y que le daba el aspecto de un comparsa pobre, aguardaba detrás de las cortinas de la puerta de salida de artistas, rodeado por sus ocasionales compañeros de trabajo. Bromaban los «augustos» de indumentarios estrafalarios, rostros pintados burlescamente y narices de cartón. Los orientales, abrigados con exóticos kimonos, preparaban aros, mazas y cuchillos. Sobre una esterilla calentaban sus músculos los gimnastas de bíceps poderosos, contorsionándose y haciendo equilibrios a dos manos...

«El Señor Misterio» tropezó con Smith:

—Estará satisfecho. He llenado el circo.

—Sí. Pero me parece que nos hemos equivocado en la propaganda.

—¿Por qué?

—Porque las Ligas de Prestidigitadores, las Sociedades de Ilusionismo, los Círculos Mágicos, me han escrito unas cartas muy violentas. Dicen que es usted un embaucador, un falsario. Y no admiten que se anuncie ofreciendo los mismos juegos que ellos..., pero sin trampa.

—Usted sabe que yo no miento, que todo mi trabajo es auténtico...

El acorde de la orquesta y la voz del locutor resonaban en los megáfonos anunciando la aparición de «El Señor Misterio», que salió a la pista iluminada por la ducha eléctrica de los focos y se enfrentó con los ani-

llos concéntricos de las caras de los espectadores.

En medio de un silencio expectante, fue ejecutando limpiamente sus experiencias y en el número de mentalismo adivinó, una por una, las palabras que pensaban las señoras y los caballeros.

Pero todo el trabajo se desarrollaba en un ambiente de hostil frialdad. Nadie se asombraba. Nadie aplaudía. O, más exactamente, nadie creía que aquel inaudito y nunca visto ejercicio fuera verdadero.

Cuando «El Señor Misterio» mostró al público una bombilla sin preparación alguna, que, al contacto de su dedo índice, se encendía bajo el influjo del magnetismo, comenzó a desencadenarse la airada protesta. Estalló la tormenta con tronada de pateos y rayos de silbidos. Gritaban:

—¡Fuera, fuera!

—¡Tramposo!... ¡Mentiroso!

—¡Vete a engatusar a los catetos!

—¡Aquí eso no cuela!

—¡Que se vaya ese tío y que no salga más!

Abochornado, encogido y con lágrimas en los ojos ratoniles, el hombrecillo hizo mutis y cayó, al otro lado de las cortinas, en brazos del empresario, que le decía:

—¿Ve como todo ha sido una equivocación?

—Sí, sí... Pero lo peor es que esto ya no tiene remedio.

—¿Cómo dice?

—Digo que he fracasado para siempre.

—¡Nada de eso! —replicó contundentemente Smith, que acababa de encender uno de sus grandes puros y que añadía—: el arreglo es sencillísimo.

—¿Qué arreglo?

—Cambia usted el nombre en los programas y se vuelve a presentar con los mismos juegos, pero sin explicar que son verdad, que carecen de trampa.

—Y ¿cree que así tendré éxito?

—Estoy completamente seguro. Déjelo de mi mano.

—Sin embargo, el mérito de mi trabajo radicaba precisamente en eso.

—¡Qué tontería!... Por eso le advertí que nos habíamos equivocado en la propaganda. A todos los espectadores del mundo les molesta creer en los prodigios.

—No le entiendo bien.

—Pues es sencillísimo. Al público lo que le divierte es la ficción y la mentira. Lo que a la gente le complace y le satisface es que se la engañe. Aunque sea un dicho muy vulgar, convéznase de que con la verdad no se va a ninguna parte.

Mientras sacaba un pañuelo del faldón de su holgado fraque para enjugar la postrera humedad del llanto en su rostro consumido y arrugado, «El Señor Misterio» concluyó melancólicamente:

—Tiene usted toda la razón.

BUE

De entrada, las cartas boca arriba, como corresponde a una persona a la que humana y artísticamente se le ha situado, por un lado, en el cauce de la honradez más exigente, y por otro, en el corazón de la ética más estricta:

«He de advertirle a usted que no acostumbro a hablar de mis obras antes del estreno. Su obligación de periodista es buscar la noticia, naturalmente. Es decir, que sus preguntas y mis silencios debemos considerarlos totalmente justificados.»

De entrada, hay que pensar que en este hombre no hay nada que disuene, al menos exteriormente, y convencerse de que su comportamiento nunca rebasará, ni por exceso, ni por defecto, los límites de la corrección, lo cual es una prueba de equilibrio y de irrevocable dominio sobre su psique. En un momento de la charla reconocería que tiene fobias y predilecciones, «pero



también tendría que hacer serias reservas frente a eso, porque yo no me considero una persona perfecta en estos terrenos. Hecha esta salvedad, yo diría que en el mundo todas las cosas tienen su porqué. Por muy importantes que sean la ética y la honradez, no bastan para que un artista pueda hacer obras válidas. Como también, no sé si desgraciadamente, lo contrario es igualmente cierto. Personas que como tales dejan bastante que desear han sido magníficos artistas. Esta desconexión entre la vida y la obra es una cosa que en teoría no debiera darse, y quizá en el futuro, quizá digo, en una humanidad más acorde consigo misma, más evolucionada, deje de suceder. Pero hasta ahora esa desconexión se produce muy a menudo, porque la obra es donde el hombre proyecta una serie de cosas que, justamente, no realiza en la vida. La obra le sirve como sublimación de sus propios problemas.

—¿Y no cree que una obra debiera estar potenciada por una vida?

—Yo creo que eso es lo ideal y que se cumple en numerosos casos de grandes creadores. Pero no podemos darlo como regla de oro. Hay muchas excepciones y estamos obligados a tenerlas en cuenta, porque son hechos.

—Este planteamiento nos lleva, creo, al concepto de bondad; ¿usted cree, como alguien ha dicho, que la bondad es siempre inteligente?

—Pues no estoy muy seguro. Yo creo que la bondad es siempre buena, aunque esto sea una redundancia. Creo que es siempre un signo de verdadera elevación humana. Ahora bien, en el terreno de la vida de relación, es posible que, a veces, la bondad no sea inteligente y sea más bien una solemne tontería. Por sí misma y como valor intrínseco del hombre es uno de los más grandes valores. Yo atemperaría esto diciendo que en el terreno de la vida de relación lo que es verdaderamente importante e inteligente es la justicia, más aún que la bondad. La bondad es, por decirlo así, el límite.

—Usted ocupa un puesto importante en el teatro. Otros, posiblemente con idénticas posibilidades dramáticas, «no están». ¿Qué les ha pasado? ¿Falta de talento o de flexibilidad?

—Esto es una cosa tan azarosa que seguramente ha habido de todo. Es muy probable que haya habido casos de mayor rigidez y otros casos de menor talento, ¿por qué no? Y también, sin duda, ha habido y hay casos en los que el azar les ha presentado coyunturas más adversas que a mí. Esto ha determinado que hombres con tanto o más ta-

BUERO VALLEJO: LA TRAGEDIA DE LA ESPERANZA

Por Javier VILLAN

◆ **“LA FUNDACION”
puede ser su próxima
obra en cartel**

muy atemperadas», y que sobre todo le atrae la charla con los amigos. Al principio, esta afirmación me hubiese sorprendido, pero también es cierto que me hubiese sorprendido su casi cordialidad final y su sonrisa. En el transcurso de la conversación, a pesar de las impresiones iniciales, se advierte que en Buelo Vallejo algo chirría por dentro, que altas temperaturas cuecen el horno de sus

emociones, que poderosos impulsos emotivos pueden descabalar el rígido y simétrico esquema de su conciencia. Huye del dogmatismo y sus convicciones, lo mismo que sus aficiones están atemperadas por un «creo yo que», «en mi opinión». Cuando una pregunta se le presenta confusa inquiera «temo no haber entendido bien», y cuando es el preguntador quien anda entre nebulosas aclara gentil-

mente: «la formulación es sutil; hay que tratar de entender que...».

De cualquier forma, he de manifestar que si alguna satisfacción me ha producido la honradez de don Antonio ha sido la de comprobar que arranca no de que se considere intachable, sino de la aceptación de las propias culpabilidades y deficiencias. Esto, en una sociedad ferozmente agarrada a la deificación del ego, me parece una virtud heroica. Y ahora trataré de ser fiel a las lúcidas y clarificadoras respuestas del, posiblemente, más significativo autor teatral del momento.

DIVORCIO ENTRE LA OBRA Y EL AUTOR

—Si me sitúa dentro de la ética y la honradez, yo encantado y agradecido. Pero claro



lento y capacidad creadora no hayan salido adelante en la medida que yo lo he logrado. Esa cosa que suele decirse de que el que tiene la moneda la cambia y que quien tiene talento termina por imponerse, yo nunca lo he creído del todo. Creo que es cierta, pero a largo plazo, incluso por detrás de la muerte del sujeto.

—Su conciencia, ¿se le queja a veces?

—Por supuesto. Yo no soy un hombre que se crea perfecto ni estáticamente orgulloso de su proceder y de sus obras. Soy un hombre en movimiento y por lo tanto muy a menudo insatisfecho consigo mismo, tanto en el terreno de la creación como en el de la conducta.

—¿En qué aspectos su conciencia le levanta más la voz?

—Quizá no haya por qué extenderse en una declaración pública. Pero, indudablemente, a menudo pienso en cosas en las cuales no he estado a la altura que yo creo debiera haber estado.

—En alguna ocasión usted dijo que la raíz de toda tragedia está en la esperanza, ¿y la tragedia de los que nada esperan?

—Mire usted, si hay hombres que nada esperan, no viven ninguna tragedia. Esa falta de esperar es plácida o, por lo menos, anodina. Cuando usted me habla de la tragedia de los que nada esperan,

ya está usted, en mi opinión, introduciendo de rondón la esperanza. La tragedia de los que nada esperan es la tragedia de los que desesperan porque están esperando. Si no, no sentirían la vivencia trágica, no se contemplarían a sí mismos como un hecho trágico.

—Pero esto ocurre a nivel personal, de sentimiento.

—Sí.

LO FATAL Y LO HABITUAL

—¿Podría haber una teorización, una formulación de la tragedia a nivel universal? Vista, digamos, desde fuera.

—Yo creo que la tragedia es la formulación de... Bueno, es complicado esto. Pero, en fin, yo diría que describe la lucha entre la libertad y la necesidad. Y cómo, en la mayoría de los casos, si bien no siempre, la necesidad suele vencer a la libertad. Pero este vencimiento no es un hecho fatal, como suele creerse. Es un hecho habitual, pero no fatal. Lo que nos parece fatal dejaría de serlo si el hombre, las sociedades, actuaran de un modo diferente y del que son capaces, al menos potencialmente, de actuar.

—¿Hay hombres especialmente conformados para la esperanza?

—Yo entiendo que incluso el hombre que desespera lo hace porque siente la oquedad de la esperanza. Si partiésemos inicialmente de la desesperación no habría tensión hacia el futuro ni tensión contra el presente. Es porque se parte de una esperanza, aunque sea una esperanza burlada.

—Su actual forma de esperanza ¿difiere mucho de aquella con la que echó a andar por la vida?

—No. Yo no diría que difiere mucho. Pueden haber cambiado algunas circunstancias, pero los problemas básicos suelen ser permanentes, así como las dudas.

—Que son...

—No es tan fácil decirlo. Estoy refiriéndome a vivencias básicas del ser humano. Ello quiere decir, y yo lo he dejado escrito, que no es necesario para entender estas vivencias que se apoyen en una formulación concreta. Si se le fuese quitando al hombre cada una de las cosas concretas que espera, seguiría esperando aún sin saber qué.

—¿Por biología?

—Sí, si lo queremos llamar así. Yo diría más bien por constitución bioantropológica.

—Entonces, si no somos dueños de nuestra esperanza o nuestra desesperación todo resulta un poco absurdo, ¿no?

—Es probable que en la mayor parte no seamos dueños. Pero de la misma forma que en algunos hombres excepcio-

nales hay un dominio desusado de los propios apetitos, creo que también, en algunos casos excepcionales, hay un aprendizaje del dominio de esperar. Y, por lo tanto, un señorío que hace que la esperanza se racionalice y se eleve.

—¿Cómo inciden en Buero Vallejo las situaciones del hombre de la calle?

—Para mí, todas esas cosas son muy buenas compensaciones. Cuando sucede que el hombre ha llegado a entender, o por lo menos entrever, lo que es esperar, es más capaz de encontrar esa escondida plenitud de las cosas aparentemente triviales. Quien siempre está pensando en un futuro, más o menos inmediato, no puede apreciar lo que tiene de compensatorio el regalo de cada hora. El hombre que ha clarificado el problema de la esperanza es, aunque parezca paradójico, el hombre en el que hay mayor capacidad, o puede haberla, para encontrar lo que tiene de pleno la familia, las copas, la charla con los amigos, la simple mirada a una mañana hermosa o la visita a un museo.

Próximamente, quizá, Buero Vallejo esté en los escenarios con una obra que se llama *La fundación*. Tanto ahora, cuando medita, como más tarde, cuando sus personajes evolucionen por el tablado, en Buero Vallejo siempre habrá una forma de esperanza. Y, por lo tanto, una forma de desesperación.



9 ANIVERSARIOS:

UN ANCHO CAPITULO DE MUSICA ESPAÑOLA

Por Carlos - José COSTAS

Con el denominador común de la nacionalidad y un amplio campo musical se reúnen en 1973 nueve aniversarios de títulos o de autores. Al margen de la posible categorización —en la que no pretendo entrar—, es precisamente lo «español» lo que de un modo u otro caracteriza cada uno de estos nueve aniversarios. Por ello, me acerco a ellos con un principio de igualdad, y como algún orden era imprescindible, he recurrido al socorrido del tiempo para evitar clasificación alguna. Aprovechando la grata coincidencia de las fechas, quiero rendir un homenaje en cada caso y las fórmulas de diccionario equitativo están, por tanto, fuera de lugar. Pero aun dentro de ese orden cronológico se me ha planteado el problema de elegir entre la «antigüedad» histórica o la fecha del aniversario. No he dudado. Si se reúnen nombres y títulos en este año, debían ser sus meses la pauta definitiva.

Así, el primero será el recuerdo a Bartolomé Pérez Casas, del que el 24 de enero se celebró el centenario de su nacimiento. Seguirá el cincuentenario de la muerte de Gerónimo Giménez, que tuvo lugar el 19 de febrero de 1923. Más próxima está la desaparición de Francisco Alonso, cuyo veinticinco aniversario se cumplió el 18 de mayo. Y llega el primer título, *El retablo de Maese Pedro*, estrenado hace cincuenta años, el 25 de junio. Después, el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Francisco Asenjo Barbieri, en agosto, y las fechas saltan a octubre con dos nombres y un título: ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Emilio Arrieta; centenario del nacimiento de José Serrano y cincuentenario del estreno de *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives. Por último, el cincuentenario de la muerte de Tomás Bretón, que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1923.

Son todos nombres entrañables de la música española, nombres de un nacionalismo hoy superado, pero importante en su momento, con obras que han quedado, que permanecen en el mismo nivel de su nacimiento sin que el tiempo las haya hecho descender de su nivel original. De algún modo, cada composi-

tor está integrado a lo representativo de su tiempo, y aunque cambien los criterios estéticos y los gustos, habrán de quedar para definición de una etapa de nuestra música.

Y son todos nombres entrañables porque su música, dentro o fuera de la sala de conciertos, conforman un panorama musical desde lo riguroso a lo intrascendente, desde lo que abrió nuestras primeras puertas en la música universal a lo que ha servido para asociar el nombre

de España a una melodía. Hay ecos de todos en muchas de nuestras manifestaciones, pero he elegido una a modo de ejemplo. Se trata de la *Epístola a Emilio Arrieta*, de Adelardo López de Ayala; una de sus estrofas dice así:

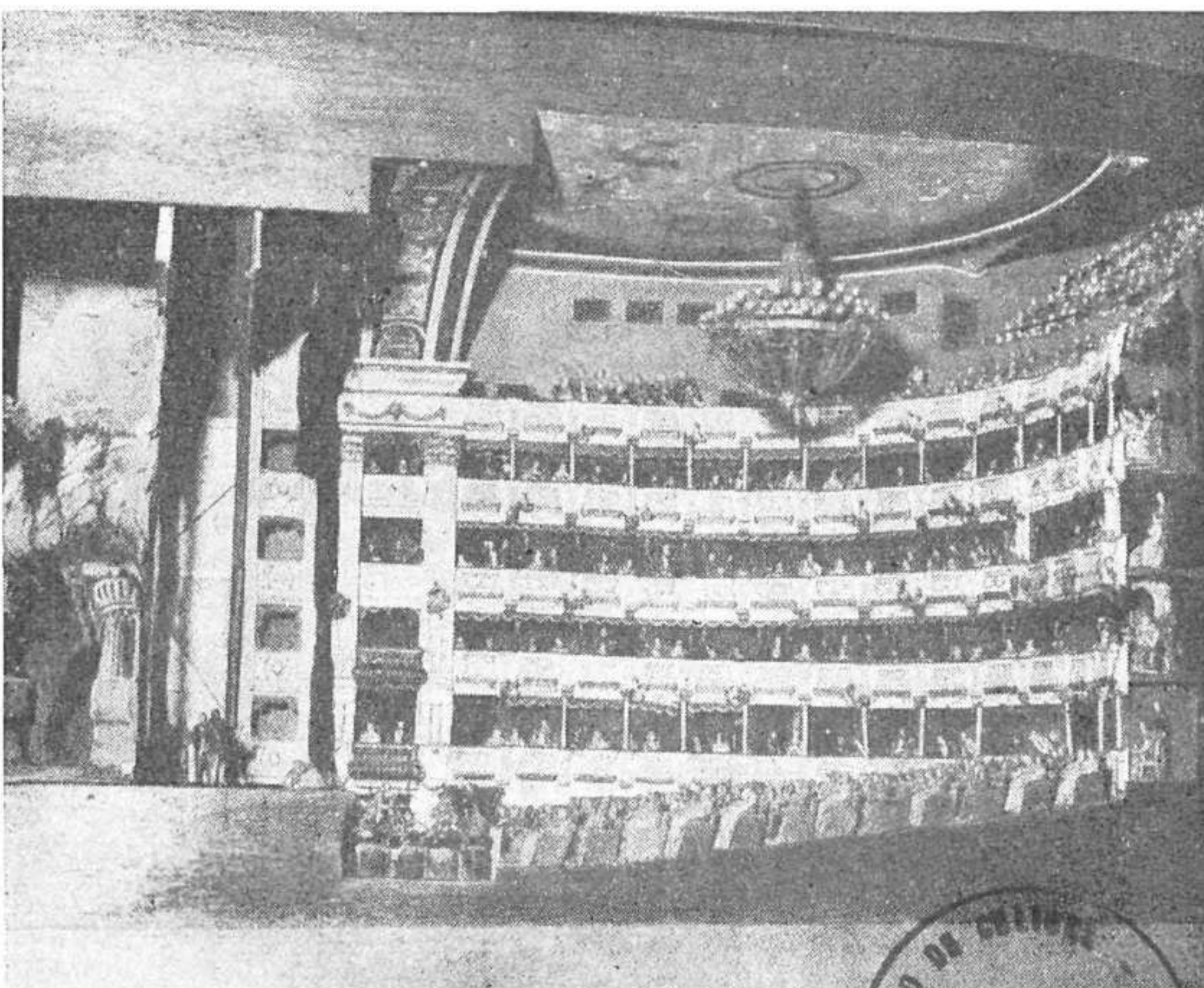
*Que tu voz, queridísimo Emilianiano,
me mantenga seguro en mi porfía;
y así el Creador, que con tan llarga mano
te regaló fecunda fantasía,*

*te enriquezca, mostrándote el arcano
de su eterna y espléndida armonía;
tanto, que el hombre, en su placer o duelo,
tu canto elija para hablar al cielo.*

Paso a los nombres que ha reunido este 1973 como un puente de San Luis Rey, sin que importe cómo se reunieron en su término.



Bartolomé Pérez Casas



Maqueta de la sala del Teatro Real, en el que Gerónimo Giménez ocupó frecuentemente el podio

BARTOLOME PEREZ CASAS

Cien años nos separan de su nacimiento en Lorca el 24 de enero. La música pasa pronto a formar parte de sus tareas de cada día a través de las enseñanzas que recibe de su abuelo, Juan de las Casas; después el Conservatorio de Madrid, hasta que se convierte en profesional como músico contratado de Infantería de Marina. Pérez Casas conoce bien la música, los instrumentos y cultiva sin demora la composición—*A mi tierra*, suite murciana; *Cuarteto con piano en re menor*; *Calixto y Melibeia*, poema sinfónico, etc.—, pero va a ser la dirección de orquesta lo que consuma su tiempo y sus principales energías.

El primer gran golpe llega en 1915, con la creación de la Orquesta Filarmónica de Madrid, que ofrece su primer concierto el 18 de marzo. Repasar los programas de sus actuaciones es hacer un recorrido por la música de su tiempo, porque junto a los nombres de siempre—programó la *Pastoral* de Beethoven para la inauguración de la Filarmónica y la repitió en su concierto de despedida frente a la Orquesta Nacional en 1949—están salpicados de nombres «revolucionarios» en su momento, aunque a Stravinsky le molestara esa definición. Su preocupación al crear la Orquesta fue el difundir y enseñar, el poner al día al público en el campo de la música sinfónica, y fue fiel a su proyecto. También fue fiel

a las obras, que estudiaba y analizaba con preocupación precisista.

Años más tarde su nombre fue de nombramiento «obligado» para la dirección de la Orquesta Nacional, que inició sus actividades en la temporada 1943-1944. Y al frente de ella estuvo hasta 1949, en que cedió el podio —compartiéndolo antes— a Ataúlfo Argenta. Por dos veces Pérez Casas conjuntó los diversos grupos instrumentales para formar el instrumento máximo: la orquesta. Su conocimiento del tema, su seguridad y su inquietud por la perfección se han visto reflejados en cientos de conciertos, más tarde en su herencia de un todo bien conjuntado. La música española de nuestro siglo le debe mucho a don Bartolomé.

GERONIMO GIMENEZ

Dos «ges» caracterizan la ortografía de su nombre, conforme a su insistencia, y así debemos respetarlo cincuenta años después de su muerte, el 19 de febrero de 1923. Gerónimo Giménez se conserva en el recuerdo a través de sus zarzuelas, pero su vida musical se desenvuelve también en otro campo: en la dirección de orquesta, que cumple de modo especial en el Teatro Real de Madrid.

Un catalán—Amadeo Vives— y un andaluz—Gerónimo Giménez—se van a reunir en Madrid para ser en colaboración o por separado dos compositores castizos. Y el mismo año—1904—en que el primero estrena *Bohemios*, componen los dos y también estrenan *El húsar de la guardia*, a la que siguen *El arte de ser bonita*, *Las Ganadrinas*, *El amigo del alma*, *La gatita blanca*, *Libertad*, *El golpe de Estado*, *La Machaquito*, *El guante amarillo*, *El diablo verde* y *Los viajes de Gulliver*. Pero salvando



Francisco Alonso

la primera, sus triunfos llegan más por separado. Y para Gerónimo Giménez se centra en cuatro títulos que se conservan con toda su fuerza: *La guardia amarilla*, *El baile de Luis Alonso*, *La boda de Luis Alonso* y *La Tempranica*. Los libretos han perdido fuerza, como en tantas otras zarzuelas, pero la música, en especial *El baile* y *La boda* siguen vigentes y son en cierta medida ejemplo típico de la música española.

Amadeo Vives le llamaba «el músico del garbo», y es sin duda la mejor adjetivación de su música de zarzuela, que con su éxito ha borrado toda su labor sinfónica en gran parte anterior a sus éxitos en el teatro. Nacido en Sevilla se trasladó a Cádiz con su familia y fue becado para estudiar en el Conservatorio de París, en donde alcanzó diversos premios en sus estudios. Pasó

después a Italia, regresando a España y decidiéndose por Madrid. De esa primera etapa, sobre todo, son sus obras sinfónicas y de cámara que han quedado olvidadas frente a las zarzuelas. Como director no sólo fue el Teatro Real su escenario más frecuentado, también el Teatro Apolo y otros, por lo que tuvo a su cargo el estreno de muchas obras del género chico. En él permanece su nombre con pleno derecho.

FRANCISCO ALONSO

Su nombre es el más próximo. Recordamos ahora el veinticinco aniversario de su muerte, el 18 de mayo de 1948. Su nombre, además, se mueve en dos campos: la zarzuela y la revista, como a caballo en dos géneros distintos, aunque igualmente populares, pero pesa su profesionalidad zarzuela y castiza y de las revistas también quedan números que forman parte indudable de la música española popular más representativa, con su pasodoble *Banderita*, de la revista *Las corsarias*, como buen ejemplo.

Granadino, nacido el 9 de mayo de 1887, se traslada a Madrid porque su vocación de músico «pimpante» así lo aconseja. Y llega a un Madrid difícil, en el que los teatros están «servidos» con un grupo de compositores que viven y se consagran por entero a la zarzuela. Pero llega, como siempre, el momento oportuno y estrena en el Teatro Apolo *La boda de la Farruca*. Siguen *Música, luz y alegría*, *La linda tapada*, con el conocido fragmento «la canción del gitano»; *La Calesera*, o *La Parranda*, o *La Bejarana*. En la revista, una especie de zarzuela más pícaro, de mayor desenvoltura en los temas, aún se recuerdan *Las tocas*, *Las corsarias*, *Las Leandras*,

Las cariñosas o *Las de armas tomar*. Los libretos seguían un patrón similar para el lucimiento de la «estrella», y el peso de la partitura recaía en dos o más números, brillantes, fáciles de entonación, que aseguraran el éxito.

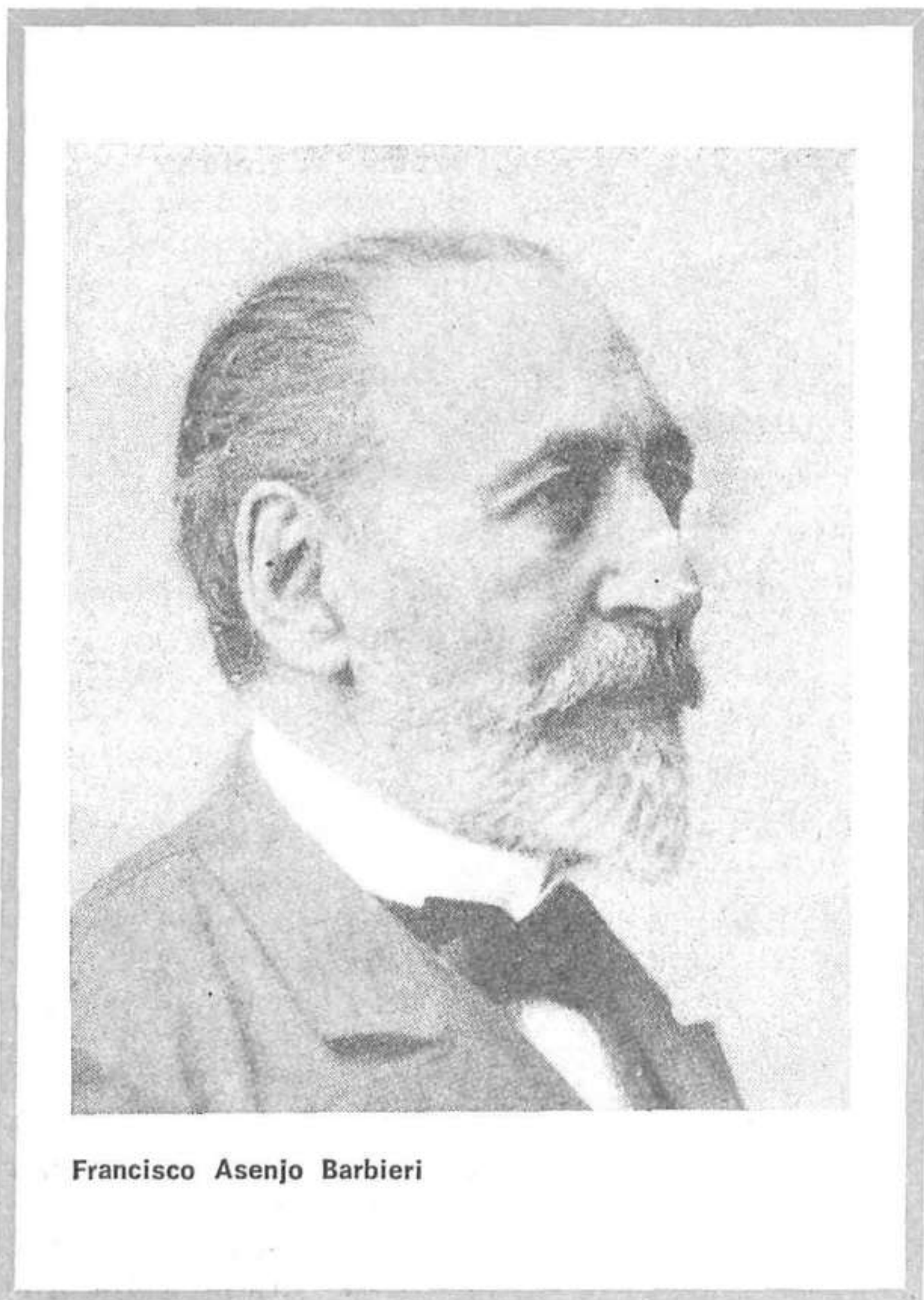
Estamos ante una música menor, que tampoco pretende no serlo, dentro de una dignidad que recoge la herencia del casticismo, adaptándolo al gusto del momento. Y del mismo modo que nuestra participación en la música universal llegó a través del nacionalismo, Francisco Alonso confiaba en alcanzarla a su nivel con las mismas armas: «Si aspiramos a que nuestro teatro salga de España, ha de ser precisamente con música española, pues tan vana pretensión es ir a Viena con valsos como que Franz Lehar viniera a Madrid con seguidillas.» La postura era, sin duda, válida en su momento.

«EL RETABLO DE MAESE PEDRO»

El año 1923 es la fecha solemne del estreno de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. Primero en Sevilla por la Orquesta Bética y después, el 25 de junio, en París, en que es representado en el Palacio de la Princesa de Polignac. *El retablo* es obra que merece nuevos comentarios. Falla sigue fiel a varios principios, entre los que figura su fe en la visión de Pedrell, pero esa misma visión que ya ha recibido y reposado el bautizo de París, se hace más amplia, considera que los límites de un nacionalismo español no terminan en Andalucía. Por otra parte, acentúa su preocupación por la economía de medios, busca más la impresión que la explosión, y así *El retablo* parece alejarse de *El amor brujo*, se hace—por buscar un simil—castellano.

Al hablar de esa etapa de Manuel de Falla se suelen reunir *El retablo* y el *Concerto para clavicémbalo*, y la postura es justa si se trata de separar ambas obras del trío «amor», «sombbrero» y «noches», pero también entre ellas hay grandes diferencias. Falla piensa en Cervantes, y en Debussy, y en Ravel, y en una serie de obras que han cubierto el panorama musical desde el estreno del «amor». Puede que pensara en ello de un modo concreto y menos calculado, pero eran hechos que estaban ahí, que habían dejado su huella de la que no era posible prescindir. Puede que pesara también la moda de los «retornos», pero creo que es más evidente la preocupación por la economía de medios. El mismo lo ha declarado, le molestaba la hojarasca, la ampulosidad, deseaba esa aparente simplicidad que está bien lejos de serlo.

Siempre apetece oír y «ver» *El retablo*, sigue siendo obra sorpresa. Tal vez el que celebremos el cincuentenario de su estreno



Francisco Asenjo Barbieri



Portada de «El retablo de Maese Pedro»

sirva para verlo una vez más, que tampoco son muchas, porque la obra de Falla a partir de este título es, como el ave fénix, poco frecuente.

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

El 3 de agosto se cumplieron los ciento cincuenta años del nacimiento en Madrid de Francisco Asenjo Barbieri. Su figura ha quedado resumida para nuestro tiempo en el autor de varias zarzuelas grandes de frecuente interpretación en forma fragmentada, pero tras esa capa de prestigio popular se esconden los méritos de su dedicación a la investigación folklórica, con la extraordinaria influencia que la misma ha representado durante muchos años en nuestra música.

Barbieri estudió ciencias, letras y música, y es posible que estos fundamentos fueran los que le inclinaran al campo de la investigación musicológica, sin limitarse a la labor de compositor. Su *Cancionero de música española de los siglos XV y XVI* es una buena prueba, a la que se suman libros como *Las castañuelas*, *Reseña histórica de la zarzuela* o *Los últimos amores de Lope de Vega Carpio*. Por otra parte, como músico, tuvo excelentes maestros en el Conservatorio de Madrid; estudió piano con Albéniz, canto con Saldoni y composición con Carnicer.

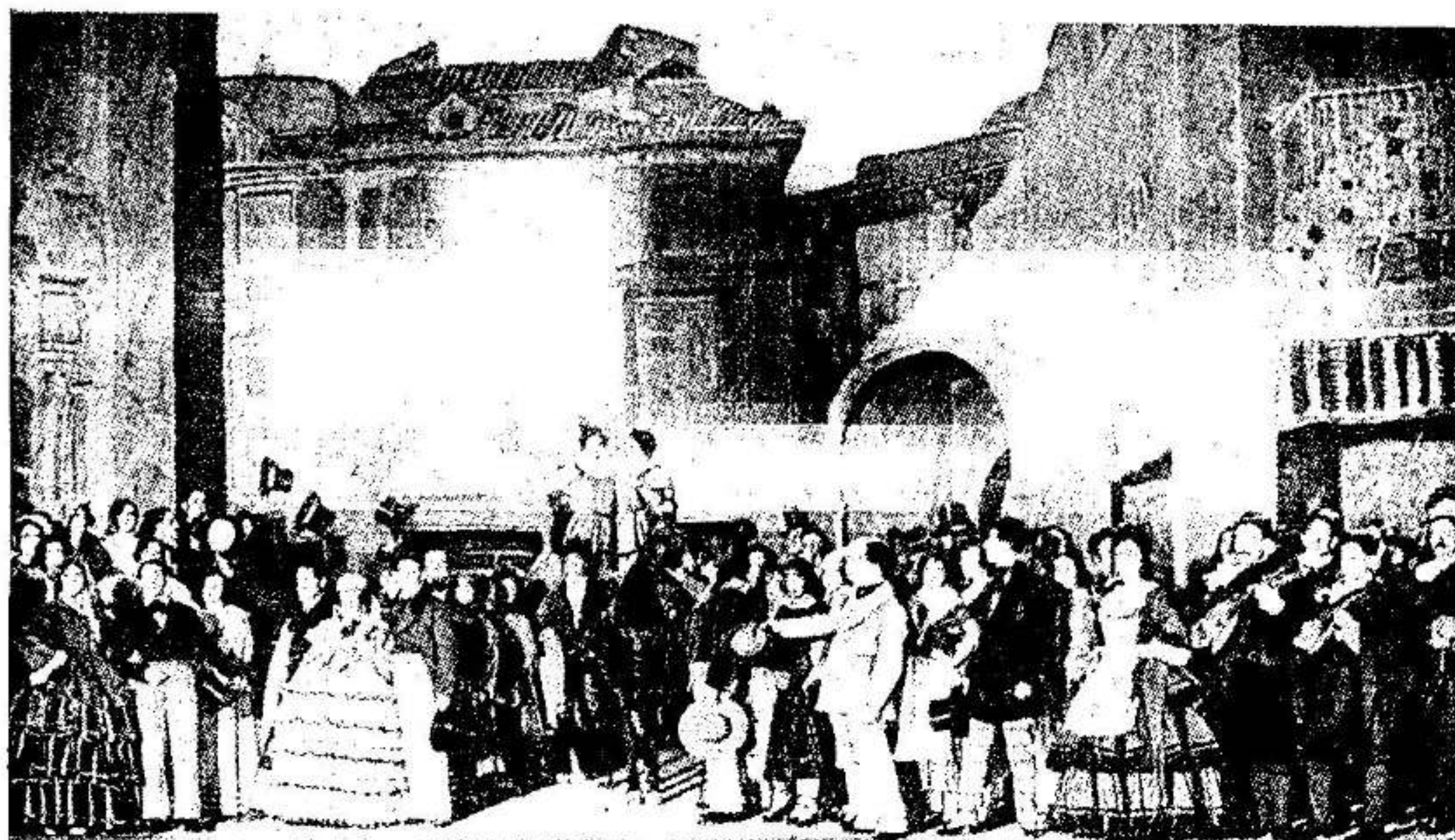
En la zarzuela, y precisamente por esa inclinación por investigar la música española, se apartó de la línea italianizante que seguía el género, tanto en temas como en construcción, y estrena con éxito obras como *Los diamantes de la corona*, *Pan y toros*, *Jugar con fuego* o *El barberillo de Lavapiés*. De modo que durante casi veinte años, entre 1854 y 1974, es el compositor de más éxito en los escenarios, dominando con ello los gustos del público y, sobre todo, influyendo en la continuidad de la zarzuela y del género chico, que conservaron el sabor español de sus propias obras. Para Barbieri el conocimiento de nuestra música anterior y popular fue ya fundamento de una toma de posición que cuajaría definitivamente en el nacionalismo. Y ese alejamiento de los moldes italianos tiene su cenit en *El barberillo*, bien lejos del de Sevilla.

EMILIO ARRIETA

Navarro, de Puente de la Reina, Emilio Arrieta se llamaba Pascual de primer nombre, aunque todos le conocieran por Emilio. En octubre se cumplirá el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento. Estudia en Madrid y completa las enseñanzas en Milán, estrenando a su regreso *La conquista de Granada*. El tema histórico era preferido en la ópera, y Arrieta sigue la costumbre. *Marcha de nuevo a Italia*, y al volver se incorpora a la defensa



José Serrano



Una escena de «Doña Francisquita», la noche de su estreno en el Teatro Apolo

de la zarzuela, en el grupo de Barbieri. Su primer estreno tiene lugar en 1853, se trata de *El dominó azul*, al que le sigue *El grumete*, pero el gran éxito llega con *Marina*, en la que colabora con Camprodón. La obra nace como zarzuela y es modificada posteriormente para convertirse en ópera. Seguirán otras como *La cacería real*, *La dama del rey*, *San Franco de Sena*, pero ninguna lograría el éxito y la permanencia de *Marina*, que aún se representa.

Comenta Adolfo Salazar que las obras se suceden con tanta rapidez como variedad, con interés también en muchos casos, y, en algunos, con mérito real. Esa sucesión es el equivalente de las músicas de consumo de estos años y muchas obras aún con categoría latente se estrenan sin cuidar las instrumentaciones, con prisas, porque es preciso cambiar el cartel y no hay tiempo ni para los ensayos. El problema es tan similar que explica la baja calidad de muchas de aquellas obras cuyos autores tenían capacidad suficiente para otros niveles. *Marina* está fuera de ese juego y su versión en ópera no es sino consecuencia de su éxito como zarzuela y de la consideración de su nivel. Sin embargo, no se acierta en la transformación y muchos prefieren la primera versión. Sus romanzas, sus dúos han quedado en la selección que el tiempo hace de las obras, pero también se conserva como pieza teatral. Como deseaba López de Ayala, se ha cumplido su «y resuene tu voz de polo a polo / de su grandeza intérprete tú solo».

JOSE SERRANO

El 14 de octubre se cumplirán cien años de su nacimiento, pero muchas de sus zarzuelas se conservan en el recuerdo de todos. Nació en Sueca y volvió con frecuencia a su tierra valenciana, aunque su vida se desarrollara fundamentalmente en Madrid. José Serrano tocaba la guitarra y le servía de estímulo para la composición; el piano era más bien su instrumento de consulta.

Se incorpora a una zarzuela que ya ha visto muchos nombres y muchos éxitos, pero no tarda en participar de ellos. Su parti-



Tomás Bretón

cipación en el teatro va más allá de la composición y dirige compañías que recorren las provincias españolas. No sería posible citar todos sus títulos, pero sí importa recordar los que han permanecido en la escena o en las grabaciones: *La reina mora*, *Alma de Dios*, *La canción del olvido*, *Los de Aragón*, *La Dolorosa*, *Los claveles* o *La alegría del batallón*. En sus últimos años estrenó una obra más ambiciosa, *La venta de los gatos*, que no logró el éxito de las anteriores, tal vez porque el género iniciaba su decadencia y no encontró el eco de público que precisaba. El libro es de los hermanos Alvarez Quintero, sus mismos colaboradores en su primera obra, *El motete*, que habían estrenado en 1900. De este modo cerraba un ciclo con los primeros en ofrecerle una oportunidad como músico. El hecho se repite, a la inversa, con el libreto de *La canción del olvido*, que le presentan dos colaboradores desconocidos entonces, Romero y Fernández Shaw, aceptando Serrano el encargo y convirtiéndolo en una de sus obras más representadas. El libreto había recorrido previamente, sin ser aceptado, la casa de dos compositores: Luna y Vives.

La canción del olvido prendió tan fuerte en el público que la famosa epidemia de gripe que se suponía procedía de Italia fue conocida con el nombre de una de sus romanzas: «El soldado de Nápoles». No es de extrañar, porque su éxito fue también una verdadera fiebre.

«DOÑA FRANCISQUITA»

El 17 de octubre de 1923 se estrenaba en el Teatro Apolo de Madrid la zarzuela que iba a figurar en el grupo más reducido de las «superespeciales», *Doña Francisquita*, de lo que ahora, cincuenta años después, no cabe dudar.

Amadeo Vives, llegado a Madrid de Cataluña, había asimilado tanto el casticismo madrileño que consigue acertar plenamente en el planteamiento musical de una de las zarzuelas más representativas de la capital de España. El argumento se basa en *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, trasladando la acción en el tiempo al siglo XIX. Amadeo Vives escribe la partitura en la primavera de 1923, es decir, en el mismo año de su estreno, como era normal, ya que el consumo exigía aquello de «en veinticuatro horas de las musas al teatro». Un accidente impide a Vives concluir la instrumentación, que es terminada por otro, pero la esencia del madrileñismo ya estaba dentro del compositor y reflejada en los resultados.

El paralelismo del consumo se produce también en la reacción de los autores ante el éxito. Por ello, recuerdo la anécdota que cuenta Angel Sagardía en su libro sobre Amadeo Vives. «Se efectuó la representación triunfalmente y los libretistas no pu-

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

EL PADRE DE PICASSO, SOMERSET MAUGHAM, CONCHA ESPINA y ALLENDE

dieron por menos de ir a darle cuenta a Vives. Este se alegró de ello, y, con su socarronería habitual, les dijo: "Ahora no se envanezcan, no se den demasiada importancia, y, sobre todo, ¡por Dios, no se compren abrigo de astracán!" (era corriente entonces entre los autores que ganaban dinero usar abrigos de astracán más o menos legítimos).»

El título fue elegido después de diversos tanteos. Se pensó primero en Jacinta, Felipa, Sabina, después de haber rechazado Mariquita por coincidir con una persona conocida en la época. Por fin se decidió que fuera *Doña Francisquita*, lo que no es sino pura anécdota; el nombre es lo de menos, lo que importa es la música.

TOMAS BRETON

Bretón, que había nacido en Salamanca en 1850, muere en Madrid el 2 de diciembre de 1923, con lo que dentro de poco se cumplirán cincuenta años de su desaparición.

El nombre de Bretón está ligado a la música teatral española con dos títulos permanentes: *La Verbena de la Paloma* y *La Dolores*. Y su labor en la lucha por la ópera nacional ha quedado oscurecida por el éxito de la famosa y castiza zarzuela. *La Dolores* fue un acierto en un campo más ambicioso, tras su transformación de zarzuela en ópera, a través de la ampliación de su parte musical y de una revisión de la orquesta.

El estilo de Bretón seguía la línea italianizante, común a la época, aunque en principio trataba de evadirse de su influjo y en ocasiones utilizara temas populares españoles, como lo hizo en su ópera de gran éxito *Garín*, con los catalanes, y poco después en *La Dolores*, con los castellanos, más cerca de su sensibilidad por ser Salamanca su ciudad de nacimiento.

Su música, al menos la más conocida, ha sido incluida en el grupo general de la zarzuela, pero lo cierto es que su calidad está a la altura de la de sus contemporáneos extranjeros. Quizá lo que no logró en la ópera, en su intento de dar al género un carácter nacional, lo consiguió de modo aislado en algunas obras, que la opinión más generalizada equivoca y limita con la etiquetación regionalista, cuando, en realidad, poseen fuerza suficiente para llegar a públicos extraños. Dentro de la ópera estrenó *Los amantes de Teruel*, que, como *Garín*, ha quedado relegada.

No faltan en su bibliografía las obras sinfónicas, un tanto tópicas, como las *Escenas Andaluzas*, dentro de nacionalismo totalmente superado. Mientras, *La Verbena de la Paloma* es otro de los casticismos madrileños por adopción, que tanto se han producido.

Picasso explicó que la repetida presencia de palomas en tantos cuadros suyos arrancaba de los tiempos en que ayudaba a su padre en su trabajo. Ahora, la única obra que se conserva de don José Ruiz Blasco, profesor de Dibujo, ha saltado a la prensa. «Sur», de Málaga, la reproduce en primera página, y allí aparecen las inevitables zuritas. Y Julián Sesmero escribe que «verdaderamente, y aunque la década de los años sesenta fue pródiga en iniciativas y actividades de aproximación de Málaga a Picasso, puesto que al revés no se producía, al menos aparentemente, ninguna justa reciprocidad, es lo cierto que recientemente, cuando nuestro Ayuntamiento decidió corporativamente dedicar un jardín a Picasso, con su correspondiente monumento, y con el fin de hacer más amable toda ulterior comunicación con "el viejo", adquirió a buen precio el único cuadro que se conservaba del padre de Picasso, don José Ruiz Blasco; una vez en poder del Ayuntamiento el famoso y entrañable lienzo del que fue notable profesor de Dibujo de Bellas Artes y padre del genio de la pintura, fue limpiado y puesto a punto. En pocas semanas llegaba el cuadro a Mougins, localidad del sur de Francia donde vivió Picasso sus últimos años». Y murió, y no llegó a recibirlo y lo acaban de devolver a Málaga.

No se consiguió interesar, al malagueño fuera de serie, en su tierra natal, o, si se quiere, en las atenciones pensadas y puestas en práctica por sus paisanos. Se cuenta

algún que otro desaire, y, en definitiva, los hechos cantan: ahí está el legado a Barcelona y la nada para Málaga. Esta ciudad cosmopolita, abierta, reina del turismo, acogedora, no ha logrado ganarse a uno de sus hijos, hijo universal. Son cosas que hay que aceptar.

CULTURA Y DINERO

En este mismo periódico malagueño —«Sur»—, Antonio Gala, en una entrevista, le dice a Bartolomé Navarro: «Cuando la sociedad de consumo entró en España, en vez de darles a los españoles cultura, les dio dinero. La cultura ayuda, pero el dinero sólo sirve para saber cuánto se tiene.»

Tesis, opinión, punto de vista éste de nuestro dramaturgo cordobés que no comparte todo el mundo. Por ejemplo, el renegado de «El filo de la navaja», que ha pasado estos días TVE, sostiene que la cultura estropea las civilizaciones y hace desgraciado al hombre, porque le mueve a desear muchas cosas que no puede alcanzar. Sobre esta materia habría mucha tela que cortar y que dejamos al aire. Desde luego, en las playas del Sur la felicidad, por lo visto, impera a alas desplegadas, porque no se tropieza uno un lector en kilómetros. Será que huyen de la cultura para mantenerse dichosos.

A nosotros, años atrás, aunque sólo fuese Somerset Maugham y «El filo de la navaja» u otras novelas tuyas, nos deparaban buenas dosis

de entusiasmo y casi éxtasis. Hoy que las cosas son distintas y que autores de mucha más talla que el admirado Maugham están al alcance de todos —y de las piedras, ¡qué pena!— en las librerías, caminamos por veraneos analfabetos. Qué se le va a hacer.

Con el médico novelista inglés ha coincidido estos días en la pequeña pantalla doña Concha Espina y «La esfinge maragata». Y nos parecen oportunas ambas revisiones, aquella en película y ésta en el espacio novela. Claro que las dos en letra impresa son bastante más que en imagen, con todos los respetos.

CHILE VA Y VIENE

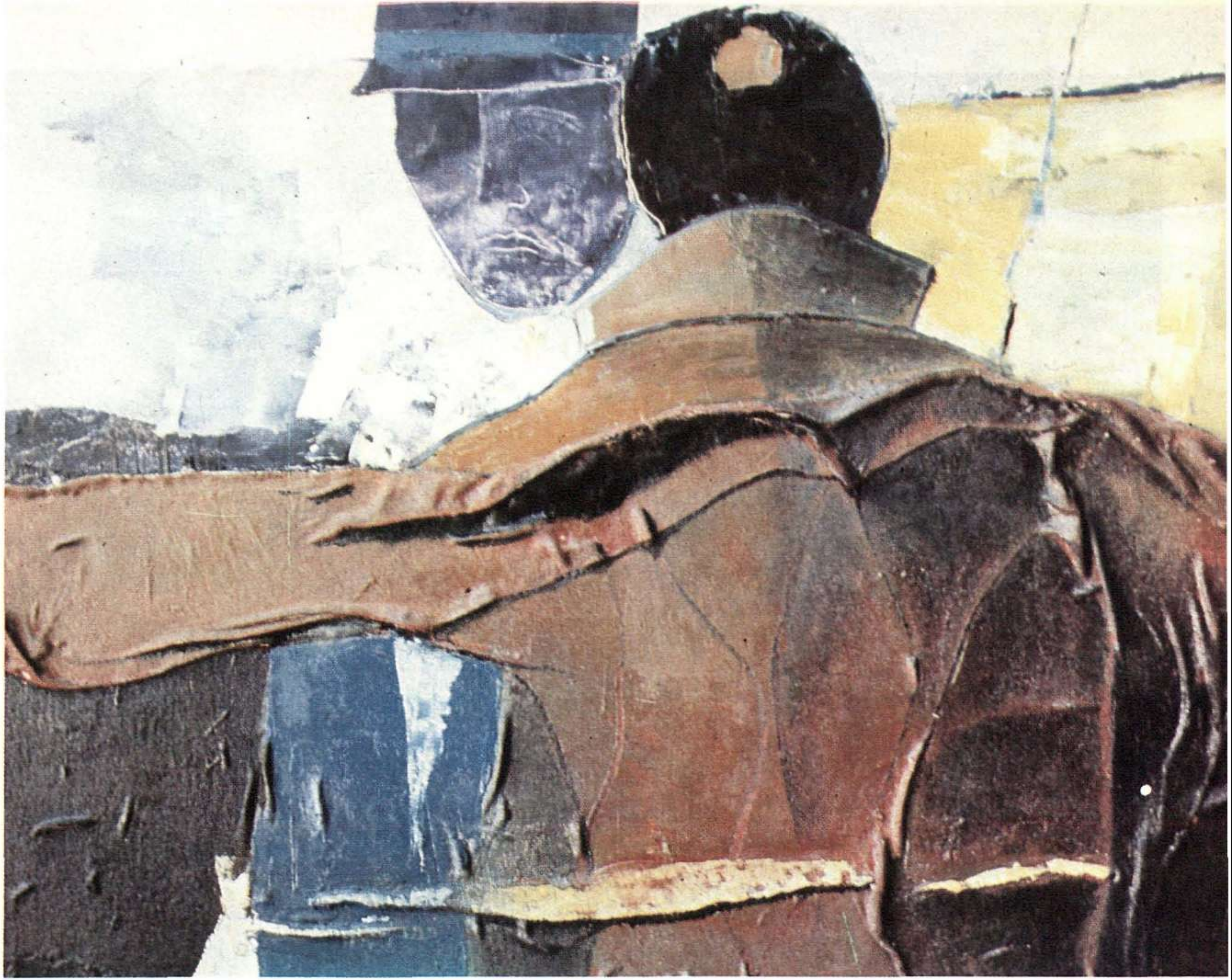
El foco informativo más frecuentado este agosto está siendo Chile. Esta no es una sección de política Internacional y no vamos a contemplar los acontecimientos de aquel país bajo ese prisma. No. Nos centramos en dos libros que tocan el tema: uno en profundidad y el otro en anchura. «¿Caerá Allende?», aparecido meses atrás, es un excelente libro periodístico de José Antonio Gurriarán, subdirector de «Pueblo», que da una visión directa, personal y ampliamente documentada del momento chileno. Este género cuenta con muchos lectores, porque encuentran en estos volúmenes un análisis vivo, cálido y riguroso —al menos en el que citamos— de un tema candente, por uno u otro motivo.

Documento novelado, novela es «Si vas para Chile», de Miguel Sáenz, premio «Ciudad de Murcia». Se trata de un collage, a base de letreos murales, titulares de periódicos, frases de la calle, todo muy bien trabado, entrelazado.

Un ángulo; otro ángulo, y la actualidad. Libros al día, del día, sobre el día.

* * *

Y comienza septiembre y se acabó el sosiego, y de nuevo las prisas, y las mil presentaciones, y los premios, y... me asusta, pero ya empezaba a cansarme la calma chicha, esa es la verdad.



JOSE LUIS CORRAL

y todas sus encrucijadas

Por Luis LOPEZ ANGLADA

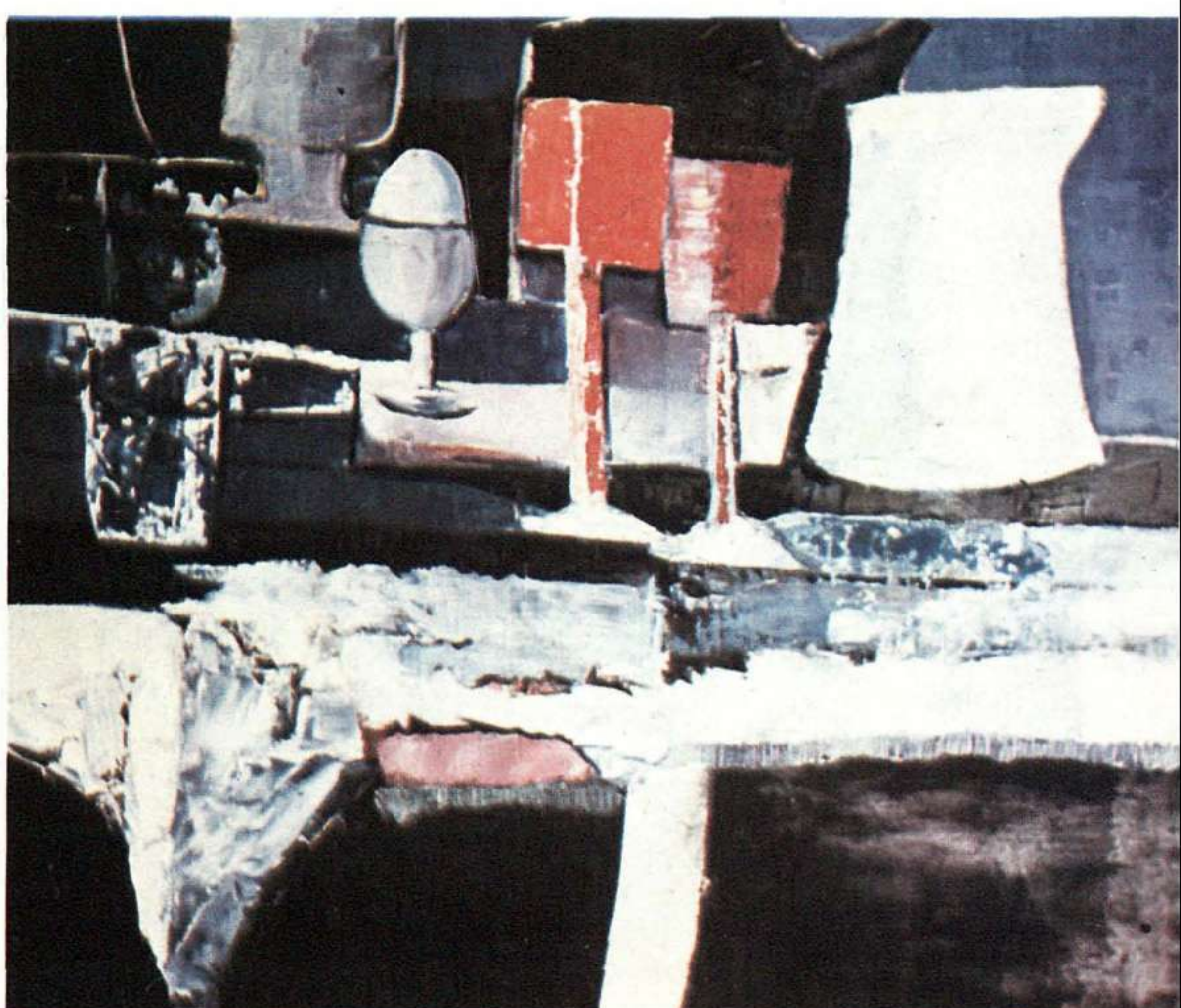
José Luis Corral os mira fijamente, con una actitud franca como la del que nada tiene que ocultar y al que todo se le conoce. Es un hombre alto, cordial, alegre, decidido a decirlo todo y a recibir a todos y a alargar a todos una mano

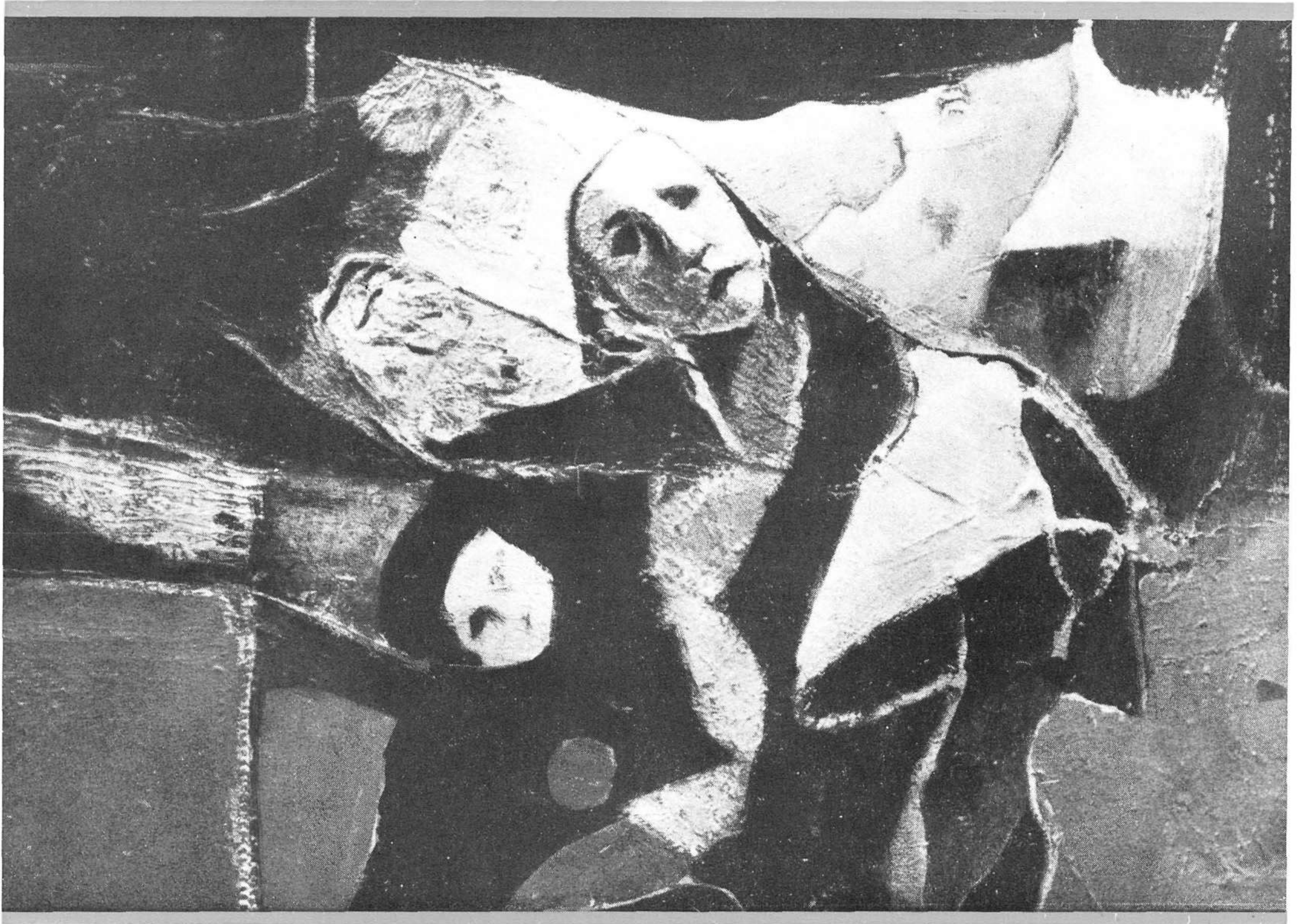
ancha, amiga, dispuesta a todas las fidelidades.

Para ver los cuadros de José Luis Corral hemos tenido que aprovechar un par de días de fiesta, dejar este Madrid de nuestras contaminaciones y emprender viaje ha-

cia Zaragoza, donde desde hace varios años vive este numantino soñador y artista. Aragón ha debido ejercer una notable influencia en el alma de este joven castellano al que, entre sus angustias expresionistas, se le trasluce la

clara serenidad de Castilla, pero aquellos gestos con que a veces se conturban sus personajes de ensueño y ese nitzcheanismo humano—demasiado humano—, que dramatiza su creación, tienen, indudablemente, la m i s m a





raíz de donde nacieron las pesadillas negras de aquel aragonés genial que fue Goya.

Es curioso observar como el cronista puede encontrar, viajando por esos mundos de Dios, actitudes y destinos que, si no fuera demasiado petulante, podríamos calificar de paralelas. Un día, por las tierras de América, dimos con otro soriano viajero y creador, al que los años y la distancia habían, claro está, influido en sus obras, pero que conservaba ese equilibrio espiritual y esa armonía que se establece entre el pasado y el futuro, que viene a ser el distintivo de los grandes artistas. Aquel era un poeta que se llamaba —y se llama, porque felizmente aún nacen versos suyos en tierras de Lima— Julio Garcés, y en su porte distinguido y aun en el físico podía ser comparado a este José Luis Corral, soriano afincado en Zaragoza, hombre emprendedor al que su propia vocación artística no le ha impedido el luchar por la vida como hombre de empresa.

En esta clara mañana de un verano aún no muy largo, pero ya bastante cálido, hemos ido a Zaragoza, y José Luis Corral nos ha recibido con el ademán abierto de sus tie-

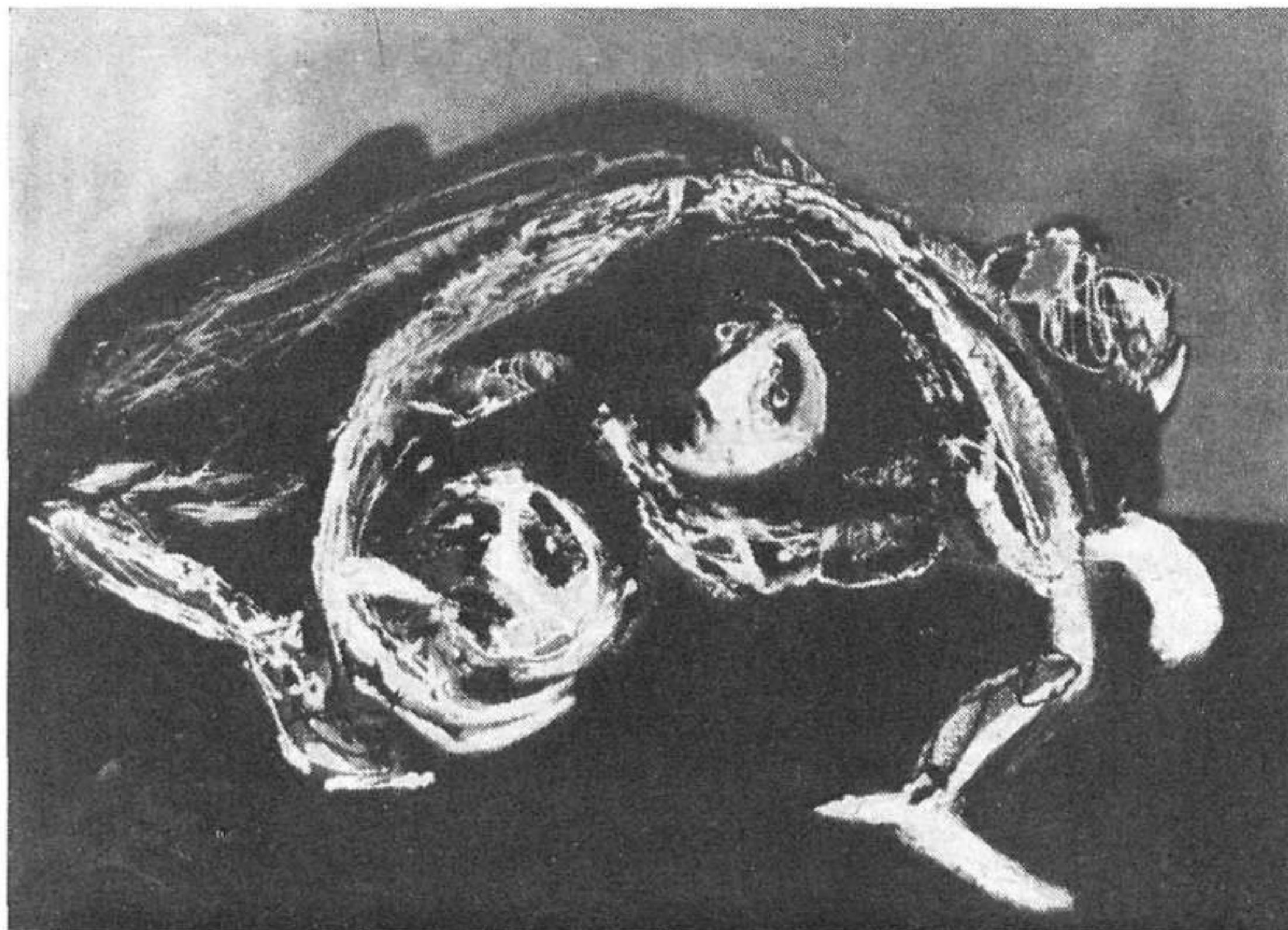
rras sorianas. Nos ha llevado hasta su casa, un piso alto en una calle tranquila, y nos ha ido mostrando cuadros y cuadros. Ha sido un espectáculo perfecto, porque he aquí que la naturaleza ha querido tomar parte en la exhibición, y así ha ocurrido que según el pintor iba pasando desde el dibujo limpio y la acuarela investida de serenidades al trabajo de investigación, con entradas a mundos nuevos de audaces coloridos y aventuras hacia nuevas formas de expresión, para desembocar luego en una serie

de lienzos de atormentada concepción, todos ellos dentro de un desgarrado impresionismo, entonces también el cielo de Zaragoza ha ido evaluando casi al mismo ritmo con que el pintor nos conducía hacia sus dolorosas encrucijadas, y desde la limpidez del cielo azul intenso ha ido mostrándose adusto y ceniciento hasta desembocar en el estallido dramático y poderoso de la tormenta.

Delante de nuestros ojos estaban los cuadros grandes de Corral, los azules casi agresivos, el dolor expresado

en unos brazos abiertos que apenas si de humanos tenían el recuerdo para convertirse en garras dolorosas. Rostros desterrados de un mundo irreal, desintegrándose, convirtiéndose en materia pictórica fundida con rictus de amargura. Y en el cielo de Zaragoza el desarrollo tremendo de los rayos, como nuncios de cada nueva aparición, poniendo un marco singular a esta extraña, excepcional exhibición de un pintor para el que el trabajo se ha convertido en una obsesión y que amontona lienzo tras lienzo como las nubes van acumulando energía hasta el instante supremo de la descarga.

¿Cuántos cuadros posee en su estudio zaragozano José Luis Corral? Imposible parece que en estos tiempos en que la demanda de pintura ha batido todas las marcas y en que los aficionados arrancan casi a la fuerza la obra de los pintores, impidiéndoles el sereno y continuado trabajo, haya un artista de tan extraordinarias condiciones que posea un número tan elevado de obras en su casa. Podría, si quisiera, presentar diez o doce exposiciones al mismo tiempo y si en todas ellas el espíritu creador de Corral pondría su nota característica



que denunciara su mano creadora lo cierto es que todas serían diferentes. Porque este pintor no es de aquellos que quieren distinguirse por una sola manera, sino que, como la naturaleza, su espíritu es cambiante y sorprendente. Desde el dramatismo hondo que configura lo más importante de sus pinturas hasta el trabajo limpio, sereno, en que la mano del artista se complace en dibujar la gracia femenina de un rostro o la complicada composición de un bodegón o la sensibilidad maravillosa de un ramo de flores, José Luis Corral pasa por caminos y caminos, deleitándose en todas las orillas y levantando los ojos hacia los diferentes panoramas. Pero, a veces, estos caminos se entrecruzan, se encuentran las nubes y chocan los vientos, y en la encrucijada de su cénit creador descargan los truenos de su espíritu hondo y angustiado, las manos parecen crisparse hasta conseguir el gesto culminante del dolor; todo lo aprendido en sus instantes de sereno dibujo o de investigación colorista se vuelca en estas obras de arte y los espectadores vemos atónitos como desde los campos de la abstracción se deriva hacia los confines de lo que apura lo humano y ya todo es distinto, la pasión creadora se desborda y parece que desde la tela surgen estas imprecaciones, estos gritos de dolor o estos himnos hacia la grandeza de la vida.

Todo se ha conjugado en esta tarde. El tronar del cielo, el viento poderoso que viene desde el lejano Moncayo a golpear en las puertas, el relato continuado del pintor que va haciendo la historia de sus obras como si se tratase de una teoría musical en que todo se ha previsto y la auténtica música que el pintor ha puesto de fondo a su exhibición. ¿Cuántas horas hemos pasado así? Cuando hemos salido a la calle ya era alta la noche, se habían disipado las nubes y olía a tierra mojada. Y en las retinas nos quedaba la luminosidad de estas pinturas que parecían sonar en sí mismas, con el poder del trueno o la solemnidad de la sinfonía.

Y aseguro, para quien piense que todos son exageraciones del poeta o simples sugerencias conseguidas por la encrucijada del arte y la tormenta, que el pintor no ha hecho otra cosa que mostrarnos sus obras. Su estudio no es ningún espectacular salón ni hay otra cosa que útiles de trabajo en él. Una habitación más bien angosta; unos



estantes donde los bastidores se almacenan con orden, pero sin demasiada pulcritud; una mesa en que los botes guardan pinceles y espátulas. Y un simple caballete en el centro, no demasiado grande, ni demasiado pulido. ¿Podemos llamar estudio a esta habitación de un piso zaragozano? Porque luego hemos visitado amplios salones de otros artistas, de los que nos ocuparemos pronto, y allí sí se ha tenido en cuenta el espacio y la amplitud precisa para lograr una buena perspectiva. Aquí, no. José Luis Corral, hasta ahora, no se ha preocupado más que de tener el sitio exacto para montar la tela, para distribuir la pintura

y para colocarse él. Nos ha recordado el piso humilde de Mateos en un suburbio madrileño o el pequeño apartamento de Barjola allá por los carabancheles. Y acaso esta austeridad tiene también su reflejo en el desarrollo de cada cuadro y a veces es un grito de rebeldía del alma que se siente oprimida y que, por necesitar anchos espacios de vuelo, se lanza hacia la enorme fantasía de su creación.

Cuando le pedimos a Corral algunos datos literarios sobre lo que de él han dicho los críticos o algunos detalles biográficos, nos mira con ojos de asombro para confesarnos que no guarda muchas cosas. Todos ellos son sim-

ples pretextos de amable evasión. Lo que ocurre es que a este pintor todo lo que no sea el instante dramático de la pintura no parece preocuparle mucho. El mismo momento de la posibilidad comercial le encuentra desprovisto de todo interés. Luego nos confiesa que él, para vivir y mantener casa y familia, ha encontrado una manera natural, en un cargo importante de una empresa, y lo que de utilidad práctica pueda tener su arte es una cuestión de escasa importancia. Sin embargo, igual que se ha preparado durante años en conseguir esta posibilidad artística de comunicación, igual que ha sabido encauzar todas las tormentas de su espíritu y enderezar sus caminos hacia las más sorprendentes encrucijadas, José Luis Corral debe estar preparado para esa hora, acaso más cercana de lo que él piensa, en que la creación se impone al autor, en que la obra cobra por sí misma realidad palpable y los honores y los triunfos anuncian su proximidad. Zaragoza tiene en este soriano que hace tantos años llegó a sus calles un artista de los que no se olvidan fácilmente y de los que, como las tormentas, cuando muestran su poderío dejan una huella imborrable en el espíritu y vienen luego a serenar el alma que estuvo en un hito de desgarramiento y grandeza.

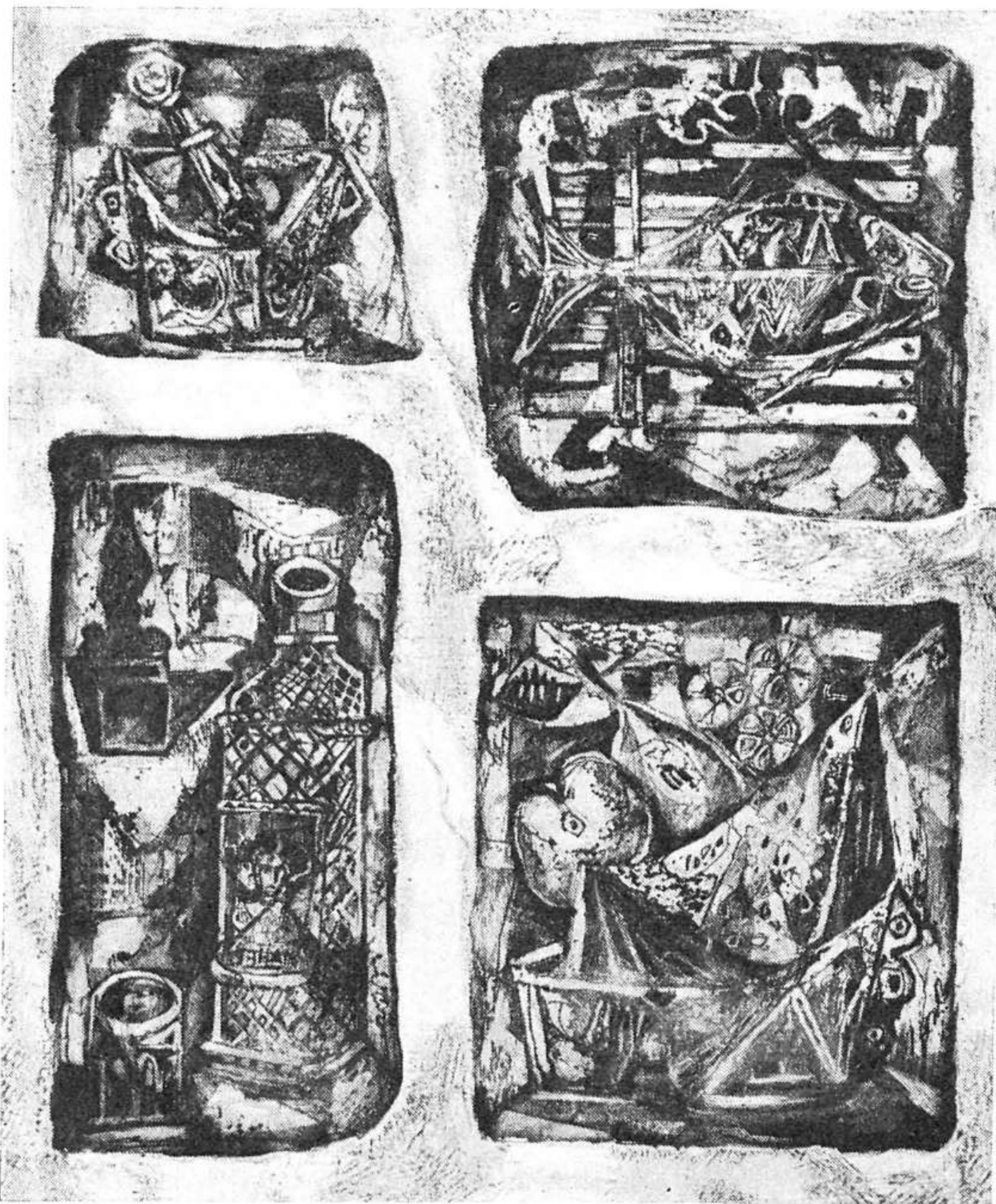


MARIANO RUBIO

O LA INVENCION DE NUEVOS PROCEDIMIENTOS EN EL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORANEO



Por Carlos AREAN



El grabado es, tal vez, el arte que una vez que había fijado cada una de sus modalidades se había mantenido más perdurablemente apegado a los procedimientos tradicionales. Hubo una perpetua investigación de nuevos hallazgos de formas, pero no de procedimientos. El grabado en madera medieval, no demasiado diferente en su técnica, por otra parte, del extremoriental, muy anterior, era ya el mismo que utilizaban nuestros ilustradores de libros en la primera mitad del siglo XX. Es posible que un Ollé Pinell le haya da-

do serosidades de acuarela con el juego complementario de sus múltiples planchas, pero ello era, en última instancia, un perfeccionamiento de un procedimiento ya milenario y que no perdía sus características esenciales.

Tan sólo el siglo XX se atrevió a atacar en Occidente las reglamentaciones casi administrativas—un tanto cortas de nuevas posibilidades, por tanto—a que tenía que atenerse cada género de grabado. Creo que el que rompió el frente monolítico de los prejuicios de las facturas heredadas fue Juan José Tharrats. Inventó la maculatura, en la

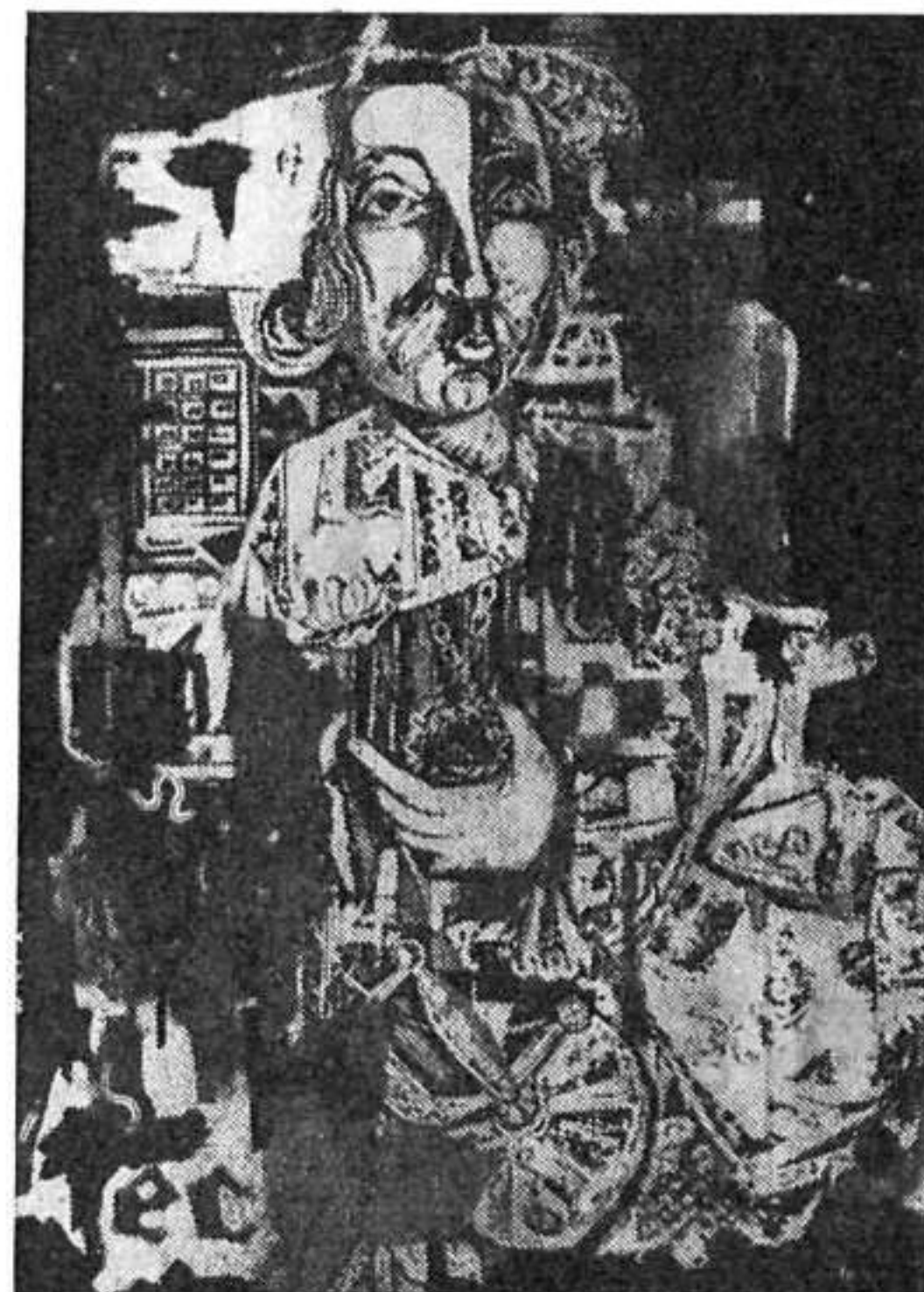
que se le concedía incluso un amplio margen al azar y a la improvisación, no en el momento de la grabación, sino en el de la estampación. Eso fue una revolución de la que se beneficiaron luego litógrafos, serígrafos y muchos futuros inventores de técnicas mixtas.

Tan sólo el grabado propiamente dicho, y muy especialmente el aguafuerte, se mantenía incólume en su sometimiento a las maneras de hacer heredadas. Es verdad que en las maculaturas de Tharrats se acudía a veces a la incisión y no tan sólo al entintado, pero ello era de una manera ocasional. Parecía haber, por tanto, un acuerdo tácito. El litógrafo, y más aún los estampadores en técnicas mixtas, innovaban y admitían incluso reservas con rejillas o polvos de talco u obtenían relieves inusitados con una plancha de cinc que servía para completar el ritmo de las manchas de la estampación litográfica. El aguafortista—grabador por antonomasia, en unión del xilógrafo y de los cultivadores del buril, de la punta seca y de la «manera

negra»—seguía encerrado en su mundo tradicional, pero comprendía que había que abrir nuevos caminos. El primero de ellos, muy morigerado por cierto, consistió en la conquista del color. A continuación se ensayó a diestro y siniestro, pero el aguafuerte siguió siendo casi siempre aguafuerte, aunque también él se convirtiese ocasionalmente, a través de la incorporación de objetos heterogéneos a la plancha mordida por los ácidos, en una nueva suerte de técnica mixta.

Mariano Rubio había participado activamente en estas dos últimas evoluciones del aguafuerte. En primer lugar había formado parte del famoso Atelier 17 de París, en el que la técnica del roll-up, mezcla de tipografía y calco-grafía, permitía la utilización de tres o cuatro colores en una sola plancha y un solo tiraje. Poco más tarde trabajó con Friedlander, cuya labor renovadora es sobradamente conocida.

Mariano Rubio ha realizado una síntesis entre las enseñanzas experimentales del Atelier 17 y las nuevas concepciones de Friedlander sobre la misión del aguafuerte—cuadro hoy y no ilustración de libro u objeto de carpeta—y la necesidad de inventar un nuevo instrumental técnico que permitiese su renovación. Sabido es que en el aguafuerte tradicional, el grabador incidía la plancha linealmente, pero en buena parte de los nuevos aguafuertes, cuyo procedimiento inventó Mariano Rubio siguiendo las sugerencias de Friedlander, es posible también realizar con brochazos de pintura las reservas que no serán atacadas por el ácido. La ventaja de este procedimiento es que si se incide por entre una capa de cera, lo que puede morder el ácido es sólo una estructura lineal, pero si lo que se hace es cubrir con barnices, cabe la posibilidad de que por entre los amplios huecos que quedan entre las manchas de barniz, el ácido corroa superficies y no sólo líneas. Basta



esta sola descripción para hacer ver hasta qué punto en el orden de la fluidez de los nuevos aguafuertes es renovadora esta aportación de Mariano Rubio que permite la incorporación de la mancha de color a este procedimiento tan tradicional, tan linearista y tan anquilosado hasta hace escasos decenios. Lo más curioso es que el nuevo procedimiento sigue siendo ortodoxo, ya que la incisión se mantiene en la labor corrosiva de los ácidos.

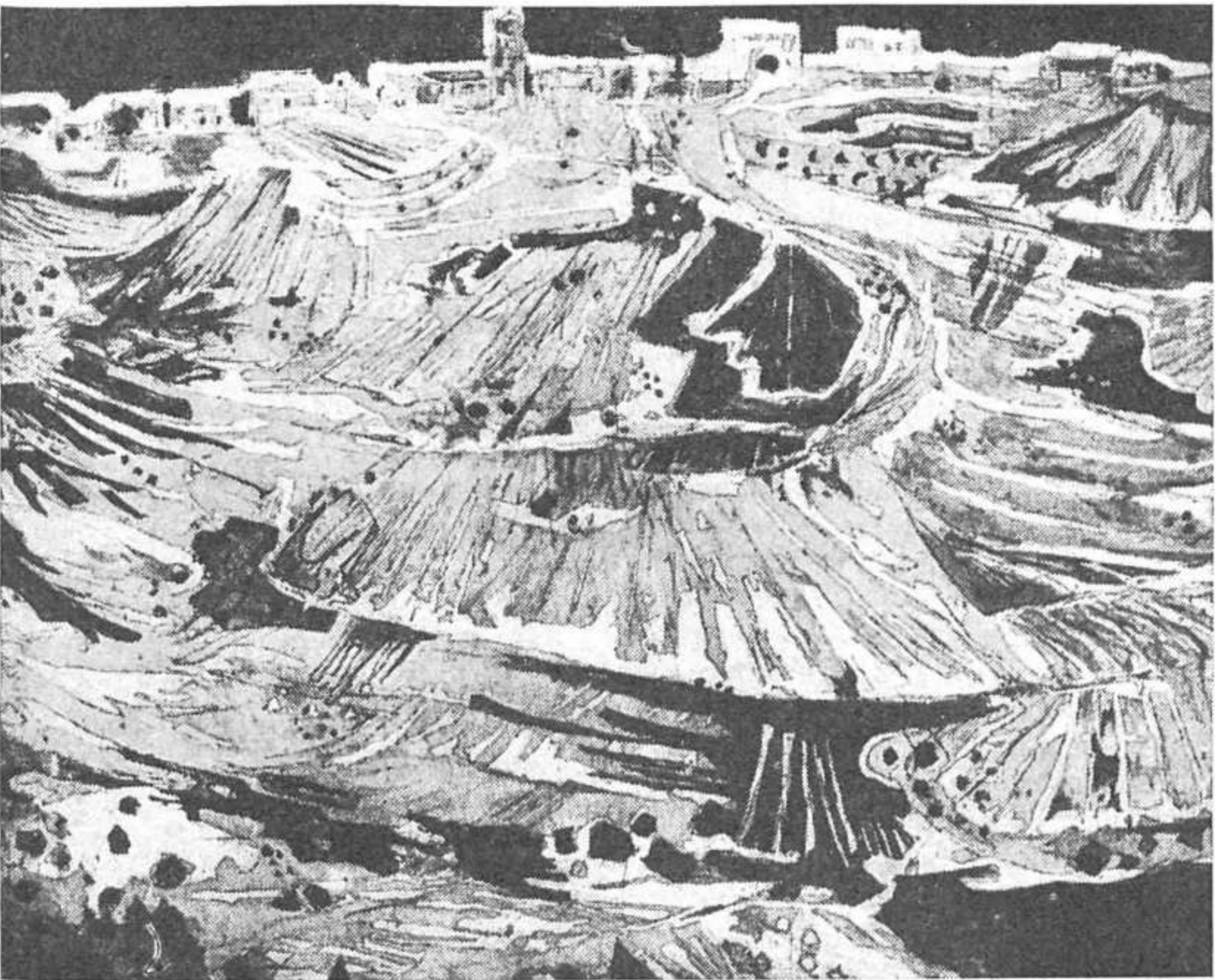
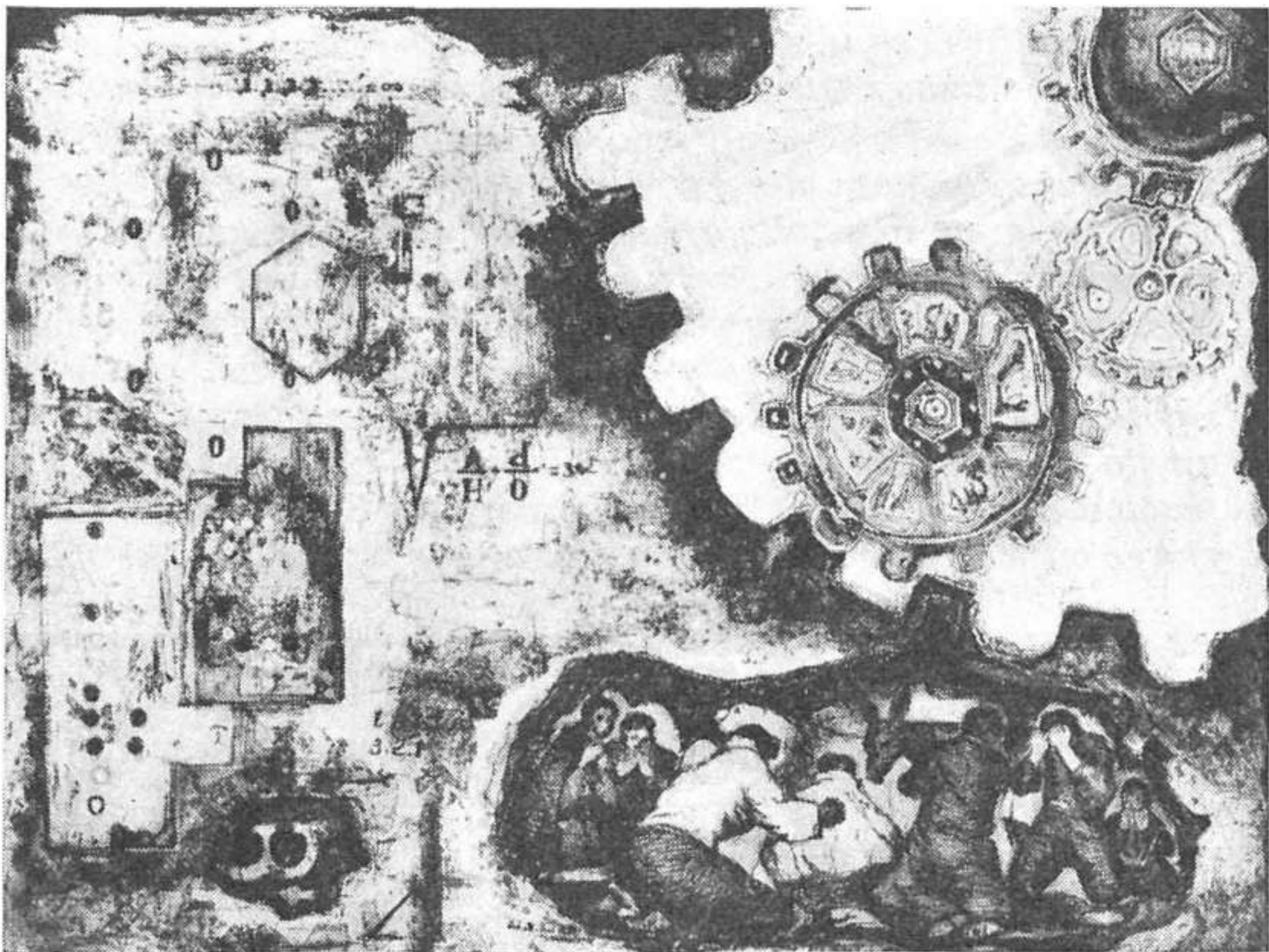
La primera gran obra de la nueva manera fue la titulada Tierras de Medinaceli, reproducida en estas páginas. Su fluidez es digna de la más tradicional acuarela, pero su garrá es la propia del aguafuerte. El nuevo procedimiento permite además una sutil conjugación de una caligrafía casi signográfica y de una mancha de color que en su levedad flotante tiene también un no sé qué de extremoriental.

Una aportación posterior consistió en la utilización de varias pequeñas planchas con las que era posible hacer diversos tipos de montaje, sobre una previa plancha de fondo, originando así una obra múltiple, en la que en cada copia no sólo hubiese

cambios en el color, sino también en la estructura.

Aparte de estas dos aportaciones inéditas está trabajando Mariano Rubio en su taller en una todavía más revolucionaria, y que dará a conocer en su próxima exposición, programada para la temporada próxima. No queremos adelantar ahora nada sobre ella, pero representa una nueva síntesis de procedimientos en la que el aguafuerte se incorporará buena parte de las calidades de la pintura directa, pero sin dejar por ello de ser obra grabada obtenida mediante la confluencia de varias matrices.

En espera de esta nueva singladura podemos recrearnos de momento en las espléndidas series Pueblos de España y Huellas de la evolución de las formas, cuyos primeros grabados ha dado a conocer en este año, aunque existan amplios precedentes de la primera de ambas colecciones en la antes citada Tierras de Medinaceli. Mariano Rubio nos demuestra así que la auténtica tradición es la que recoge toda la herencia del pasado y la hace atravesar un nuevo cedazo para que siga siendo ella misma, pero con una depuración diferencial.



Madrid-España, 1 de septiembre de 1973

itinerario de EXPOSICIONES



BATISTE SAN ROK, en la Sala Ifa

A Elena Frau le encanta descubrir artistas jóvenes y llevarlos a que hagan su primera muestra en la Sala Ifa, que tan acertadamente dirige. Ahora ha elegido a un artista español de apellido extranjero, a un mediterráneo educado en Berlín y más conocido allí —a pesar de su juventud— que en su patria española. Su obra es suelta y empastada al arrastre, con abundancia de raspados posteriores y ordenación escalonada de las formas en un orden aparentemente disperso. Jaime Boneu, no sólo teórico de la política, sino hombre de notable sentido artístico, presentó esta primera muestra madrileña de Batiste. Uno de sus juicios es casi una definición de esta obra. Dice así:

«Sus cuadros denotan a veces un fervor cuasi religioso, un emocionado sentir por la naturaleza, que el pintor expresa a través de un lenguaje sencillo y profundo, de intenso colorido, lleno de vigor y de contrastes.»

Plenamente de acuerdo con este juicio, sólo me resta desear que tan esperanzadora promesa siga el camino ascendente que cabe esperar de su tesón, su seriedad y su ágil sentido del color.

C. A.



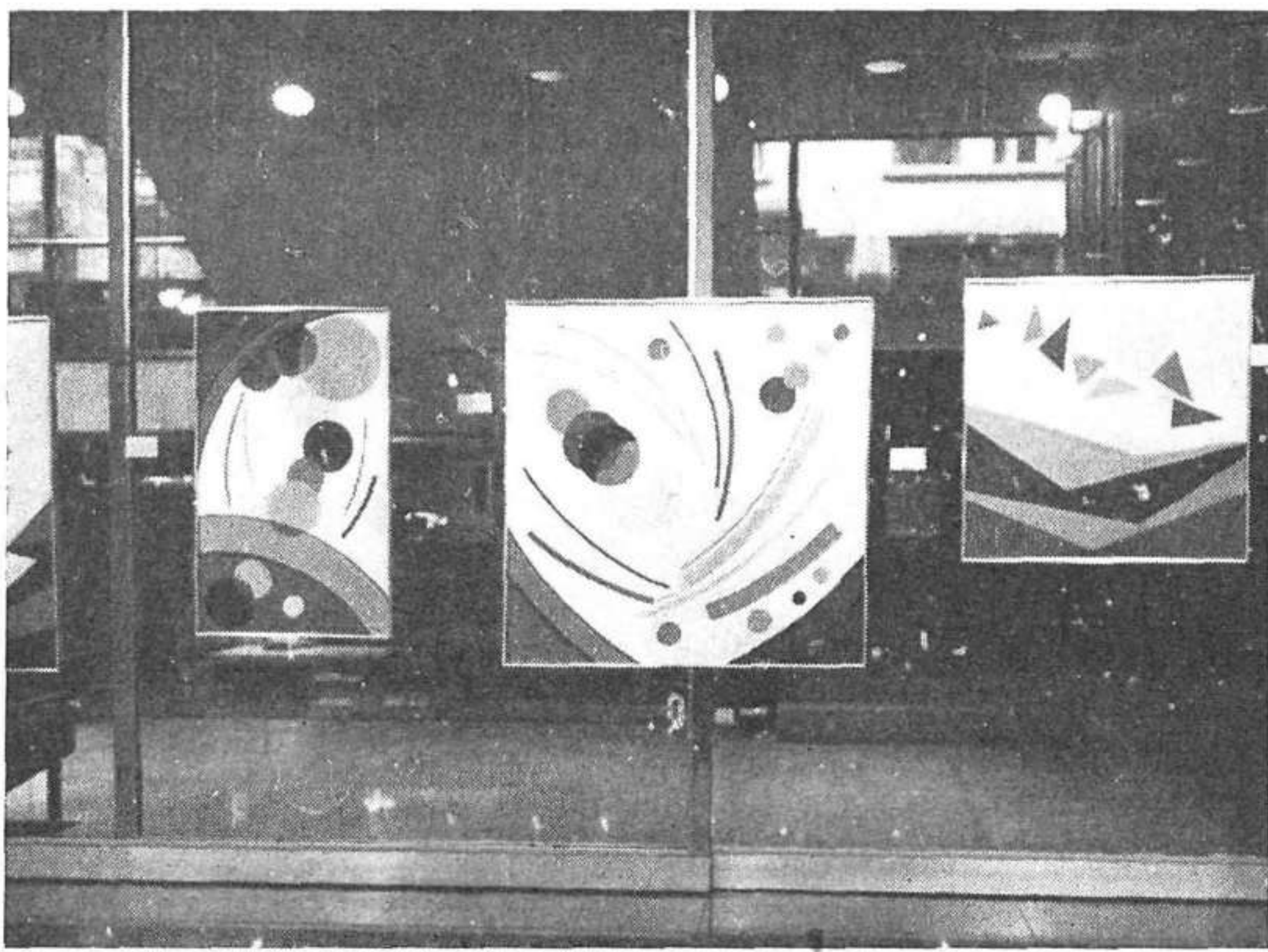
JUAN N. MELE, en el Centro Cultural San Martín, de Buenos Aires

Con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551, se realizó una exposición retrospectiva del pintor argentino Juan N. Mele. Esta es la segunda muestra realizada desde su regreso al país, luego de más de diez años de residencia en Nueva York (EE. UU.). La muestra está integrada por óleos y acrílicos realizados desde 1945 al presente. Es exponente de su trayectoria, que va desde el arte concreto —movimiento del cual es uno de los creadores en Buenos Aires— hasta las estructuras invencionistas, como denomina a sus obras actuales.

Juan Jacobo Bajaría, refiriéndose a la exposición que realizara en Mar del Plata, en febrero del

corriente año, dijo de este pintor lo siguiente: «La pintura de Mele está signada por objetivaciones plásticas cuyos símbolos ocultan una dimensión alucinante. En el grupo de arte concreto invención le llamábamos "el hombre del misterio". Su plasticidad, a pesar de esa fuga imprescindible de la realidad abstracta, incluía siempre una zona donde el enigma evocaba a los protagonistas desconocidos que rehacían el espectro espacial.»

En la exposición actual, 32 obras muestran su consecuente trayectoria a través del arte geométrico. En el catálogo de esta muestra, entre otras cosas, Vicente Caride anota: «Ahonda en el análisis racional de la forma, enfatizando luego la geometrización, para otorgar al plano su valor en



sí. Análogamente a Mondrián, los cuadros de nuestro artista poseen el "clasicismo intransigente del comienzo del siglo XX". En el itinerario de estas "experiencias" vamos observando cómo parte de la composición ortogonal, estática, para luego abordar la dinamización compositiva, por la ubicación y dirección de los planos, consustanciados con el color. Esta "suma" de inquietudes en Mele evidencian su finalidad fundamental: trasgredir lo particular y expresar lo universal. Un severo esteticismo incorrupto, que se en-

raíza a las matemáticas, hasta llegar a esa suerte de belleza que encierra el número, pues Leibniz manifestaba que "el arte es la expresión más alta de una matemática interior".

Juan N. Mele parece no ser ajeno a los interrogantes que se plantean en el arte y la ciencia del siglo XX: otear esos horizontes, donde lo geométrico contiene lo metafísico.»

J. J. B.



CHIANG MING-SHYAN, en la Sala de Exposiciones del Club Urbis, de Madrid

Ha sido grande y digno de elogio el acierto de Luis Quesado al traer un pintor chino de auténtica calidad a la galería del Club Urbis que dirige. Nos sirve esta muestra para comparar diversas tradiciones de pintar y de ver —tal como a menudo sucede—, y no es siempre Occidente el ganancioso en estas confrontaciones. Un europeo de la edad de Ming-Shyan no suele ser tan refinado ni dominar tan a fondo su oficio. Es verdad que Europa y América suelen ganarle a Oriente en violencia expresiva, pero nada es mejor ni peor, sino maneras diferentes de valorar, traducidas en una invención también diferente de estructuras y formas.

China es uno de los pocos países del mundo que no se ha dejado seducir totalmente por los procedimientos y las formas occidentales. De ahí que la pintura al óleo sobre lienzo sea cultivada por una pequeñísima minoría, especialmente en la diáspora, pero que la mayor parte de los artistas chinos se mantengan fieles a la pintura con tinta china sobre papel de algodón montado en seda. Ese es el procedimiento habitual en Chiang Ming-Shyan, pero ello no quiere decir que su factura esté anquilosada, ya que su respeto a la tradición es compatible con la más depurada actualidad. Prefiere los formatos alargados, utiliza el papel y la tinta china y pinta paisajes, pero no como pudiera haberlos pintado cualquier calígrafo o paisajista de pasadas centurias, sino con unas nuevas degradaciones cromáticas y un emborronado de las manchas que es más propio de nuestro si-

glo que de cualquiera de los anteriores. Sigue habiendo, es verdad, multitud de elementos caligráficos en estas obras, pero emborronados en amplias formas menos



EL PAISAJE DE CASTILLA EN MIGUEL NAVARRO

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

Viene de la Mancha, tierra dolida de abandonos, con añoranzas de regresos. Ha conocido Europa y andado caminos de bohemia con lienzos y pinceles bajo el brazo. Miguel Navarro, natural de Valdepeñas, vive actualmente en Madrid, y hace unos meses ha expuesto por vez primera en la capital después de su regreso. A esta exposición han seguido otras en Barcelona y Bilbao. Aun cuando para muchos esta toma de contacto con su obra haya podido constituir un descubrimiento valioso, no ha causado sorpresas a quienes, desde hace años, siguen la evolución artística de este joven pintor, por unos años radicado en París y Bruselas.

Hay un expresionismo español al que define más que el sentimiento de angustia un estado de desgarramiento que se resuelve en tono patético, enraizado en el carácter mismo de nuestro pueblo. Esta vertiente, ya superada por Navarro, le ha permitido sumirse en otro expresionismo en el que bullen en pugna la fantasía y la razón, y a través del cual persigue aplicar la emoción, como fuerza creadora, a la conquista de valores más perdurables que impliquen la sublimación de todos los egoísmos temporales. Hubo etapas anteriores en la pintura de este artista manchego, donde el color

delimitadas, a las que nos ha habituado, en gran parte, la influencia que la más reciente pintura china no imitativa ha ejercido sobre algunas corrientes gestuales, europeas y americanas. De todos modos, y aunque nuestro interés por el arte oriental haya producido aproximaciones en el orden de la factura, es preciso insistir en que el gestualismo chino es calmo e impasible, y que tiende, más bien, a una captación de una quintaesencia del espíritu de la naturaleza que a traducir los problemas interiores del propio artista. Chiang Ming-Shyan tiene problemas personales, pero no permite que afloren a su obra. Lo que en cuanto pintor le interesa es traducir una especie de acuerdo panteísta entre el ser humano y todo cuanto le rodea. El Universo no ha sido creado precisamente para el hombre, sino que éste es un latido más dentro de su ritmo innumerable. De ahí que estos paisajes de colores inaprensibles, estas bidimensionalidades rotas de repente para mostrar un barquichuelo que no sabe hacia donde camina y esas manchas vaporosas en las que la niebla nos cela un misterio impa-

sible nos conduzcan hacia un encuentro con nosotros mismos, en el que la naturaleza es una prolongación de nuestra propia alma y no un objeto exterior ante el que proyectar desabridamente nuestros estados de ánimo.

Debido a todas estas razones, cabe afirmar, sin pecar de excesivos, que Chiang Ming-Shyan nos ofrece la versión actual de la evolución ya dos veces milenaria de la pintura alígera de su patria. Bien venido, por tanto, a este Occidente, que empieza a comprender ahora eso que en China se sabía ya desde hace un par de milenios: que lo que importa en arte no es inscribirse en una u otra tendencia o tomar como pretexto de la obra las formas naturales o las inventadas, ya que lo que imprime carácter es el espíritu que puede englobar todas las variantes y que, en dicho aspecto, constituye siempre un camino hacia el encuentro con lo absoluto, sean o no sean identificables los elementos representados en cada pintura.

C. A.





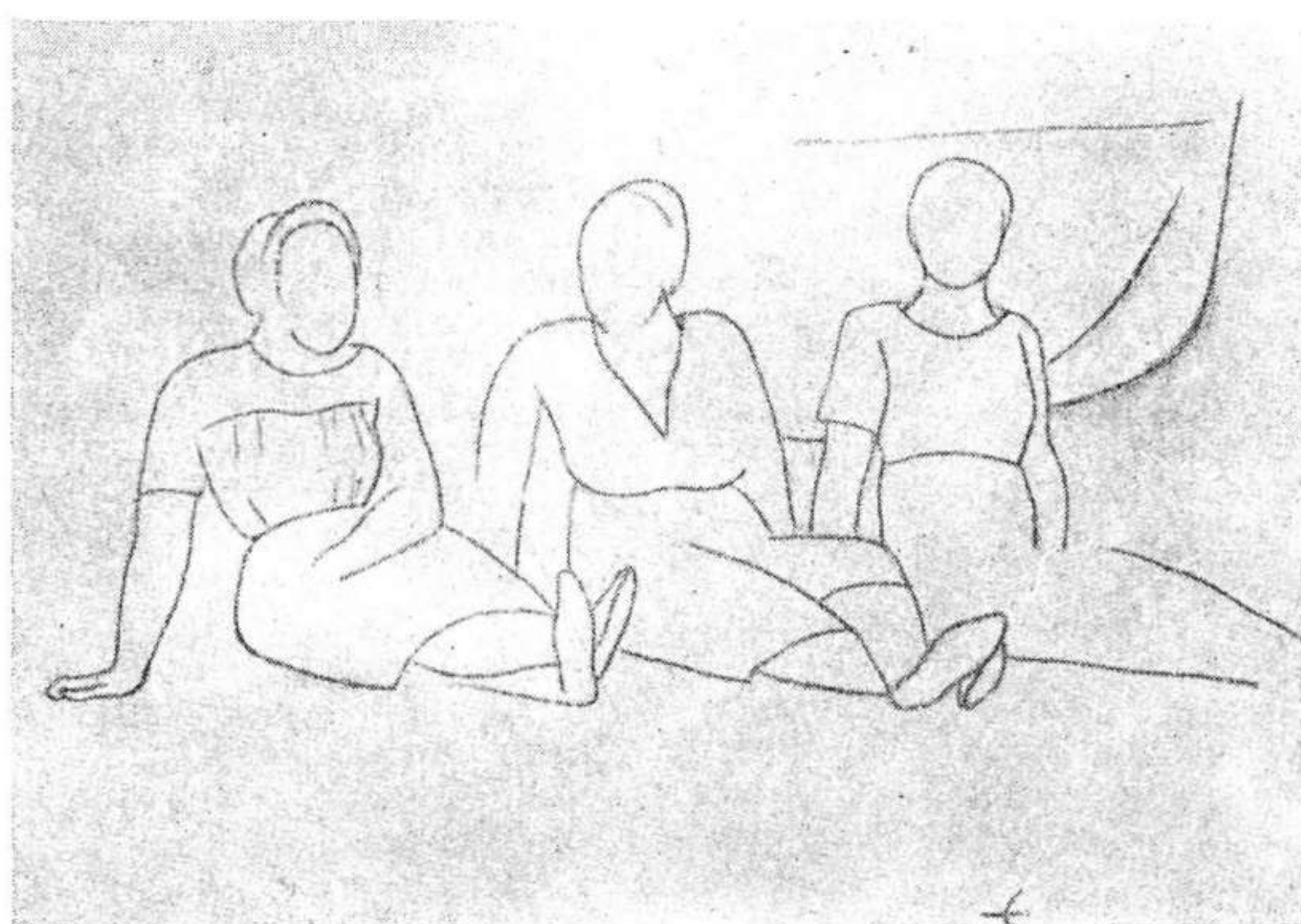
era reflejo de sus estados emocionales. Gamas de morados, amarillos y ocre, que con el paso de los años fueron perdiendo agresividad, hasta llegar a una conjunción armónica de rosas y azules, de verdes, grises y ocre. También las formas abandonaron su alusión a un neocubismo desdibujado, y fluyen con soltura en la superficie de los lienzos actuales. Lejos de la tensión instintiva, atemperados los impulsos, en la obra de Navarro aún hallamos huella de lo grotesco e incluso de lo patético, pero el conjunto se encuentra sometido a una estructura en la que se impone el equilibrio y la claridad, aunque el movimiento controlado perdure.

El colorido vivo y el dinamismo de las formas son esenciales a estos lienzos donde la pincelada es bien visible y aparentemente espontánea. El paisaje, el bodegón y la figura son temas de sus obras. Paisajes de Guadalajara que atraen con la fuerza de su naturaleza abrupta, donde crece envolvente la pincelada, vibra el color y fluyen las formas siguiendo un ritmo sensual, captadas en pleno proceso de continuidad en el espacio y en el tiempo. Paisajes limpios de bruma y atmósferas cargadas, en los que la emoción controlada impide el desbordamiento del impulso.

En los bodegones, el color es atemperado y el clima más artificial. La muñeca junto al violín, con jarrón y flores, en azules celeste, o el violín con copa de cristal y frutas, en tonos cálidos, pulsan una melodía colorista evanescente. Miguel Navarro llega a la redención del instinto por una vía decantada de agresividad y efectos, matizando el color, dejando fluir de manera controlada el trazo y permitiendo hablar a su espiritualidad a través de los ritmos, los colores y la organización del espacio. Hay en algunos de sus lienzos escenas con sabor costumbrista o folklórico: peleas de gallos, toros, un cierto contenido de sátira social donde los valores plásticos se hallan supeditados a la intencionalidad y ha adquirido preponderancia la anécdota. Si en estos cuadros es notorio el buen hacer del pintor, en el retrato abocetado de ingenuos rostros infantiles, escenas de niños o rincones rurales con figuras, el trazo grueso y certero, el rastro desdibujado y el colorido en ocre y tierras, gamas casi únicas ponen de manifiesto un intuitivo enraizamiento con ciertas características que son afines a la escuela de Madrid.

Lejos queda el tiempo de su aprendizaje en Ciudad Real, junto a López Torres, y las horas transcurridas en el Museo del Prado copiando a los maestros. Después de un largo caminar por Europa, Navarro se ha decidido a exponer parte de lo realizado estos últimos años de estancia con nosotros. Pocas veces hemos contemplado una obra tan desligada de matices localistas, y al mismo tiempo tan representativa de los valores más arraigados y esenciales al arte español.

Quizá le ganen estos campos de su tierra, tan sensuales de ritmo y ascéticos de forma. Tal vez la fuerza pura, sometida al orden supremo, llegue a ser calma para su inquietud, para sus anhelos y su necesidad de expresión. Miguel Navarro, en la línea de un expresionismo sometido a norma, se halla en vías de conseguir ese equilibrio que es también aspiración a otra luz más elevada. Sus cuadros son testimonio de superación propia y, en suma, pintura conscientemente comprometida en la búsqueda de su identidad insustituible.



JOSE DE TOGORES,
en la Galería Frontera

A los tres años justos de la muerte del maestro José de Togores, tan poderosamente tectónico en el pristino aplomo de sus figuras, ha tenido Agustín Rodríguez Sahagún el acierto de mostrar en su Galería

Madrid-España, 1 de septiembre de 1973

Frontera una selección de dibujos del llorado pintor. En ellos destaca la armonía unida, sin una sola sutura, de casi todos sus grafismos, aliados en maridaje indisoluble a ese aplomo tan característico de todo su ser, y no tan sólo de su obra. Es de notar, por añadidura, la concepción abierta del espacio, la limpieza de los grandes vacíos por entre los cuales respiran las formas, aportando así una diafanidad que se aviene a las mil maravillas con la pesantez no precisamente escultórica, pero sí rigurosamente arquitectónica de sus figuras.

C. A.



RAZON y FE

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

RAZON Y FE aparece 10 veces al año

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3.

Teléfonos: 262 49 30 - 262 26 76

Precios de suscripción: España, 375 pesetas; extranjero, 8,50 dólares.

Número suelto: 40 pesetas.

NOMBRES DEL CINE MUNDIAL

LOS HERMANOS MARX

Por Luis QUESADA



Los tres cómicos más disputados del cine

El año 1929 trae al Séptimo Arte una revolución fundamental con la aparición del sonoro, que parece condenar a muerte toda la estética, toda la esencia del cine hecho hasta entonces. Es el género cómico el que parece más amenazado en sus clásicos «gags» visuales, logrado exclusivamente con la imagen en movimiento. Los grandes cómicos: **Mack Sennet, Chaplin...**, se batían en retirada. Pues bien, es ese mismo año el del debut en la pantalla de un grupo de cómicos que van a renovar por completo el género, haciendo justamente de la palabra un elemento importantísimo. Son los **Marx Brothers**.

Cuando en 1929 hacen su primera película, titulada **Cocoonuts**, los Hermanos Marx eran ya ampliamente conocidos por el público norteamericano como actores teatrales. Realmente hermanos de sangre, hijos de un pobre sastre judío de Nueva York, la inquietud y sagacidad de una madre inteligente les había lanzado sobre la escena como medio para salir de la pobreza en que se debatían tantas

familias de inmigrantes. Lentamente habían ascendido los escalones de la profesionalidad y la fama. Como es usual en tantas agrupaciones artísticas, su conjunto había llevado distintos nombres (**Los tres Le Roy, Los cuatro ruiseñores, Los siete mascotas**) hasta el definitivo: Los cuatro hermanos Marx, que agrupaba a **Groucho, Chico, Harpo y Zeppo** (este último había sustituido a otro hermano: Gummo). La «troupe», así completa y bautizada, data de 1915 y antes de su incorporación al cine recorre todo el territorio de los Estados Unidos, con popularidad creciente, como atracción de «music-hall» y de revista teatral. Este aprendizaje, en contacto directo con un público de todo tipo, les será de gran utilidad para conocer las reacciones y gustos del espectador.

Sus primeras películas: **Cocos** y **Animal crackers**, rodadas en 1929 y 1930, respectivamente, serán simples adaptaciones al cine de otros dos espectáculos teatrales montados por ellos. A partir de entonces y hasta 1952, en que ruedan su última película,

Una chica en cada puerto, intervendrán en quince películas: **Monkey business**, en 1931; **Horse feathers**, en 1932; **Sopa de ganso**, que marca la separación definitiva del grupo del mediocre Zeppo, en 1933; **Una noche en la ópera**, en 1935; **Un día en las carreras**, en 1936; **Cuarto de servicio**, en 1938; **Un día en el circo**, en 1939; **Los hermanos Marx en el Oeste**, en 1940; **Grandes almacenes**, en 1941; **Una noche en Casablanca**, en 1946; **Amor feliz**, en 1948; **Sólo es dinero**, en 1949; **El señor Música**, en 1949; **Doble dinamita**, en 1951, y la última, **Una chica en cada puerto**, en 1952. A partir de entonces sólo Groucho seguirá trabajando aisladamente en algunas películas, sin el vigor, la gracia y la personalidad que le prestaba su inclusión dentro del conjunto.

El humor de los Hermanos Marx difiere esencialmente del cultivado por las grandes figuras que les precedieron en el cine. La comicidad de Chaplin, de Lloyd, de Buster Keaton es esencialmente visual y lógica. Si el héroe corre ladera abajo esqui-

vando las grandes piedras que se derrumban, si pone una cáscara de plátano para que el malo resbale, desarrolla una situación lógica, que se resuelve lógicamente, salvándose de ser aplastado por pura destreza o viendo como el malo se cae al pisar la cáscara. Los Hermanos Marx introducen la comicidad de lo absurdo, de lo ilógico, de lo absolutamente disparatado, de lo subreal. Al apartar a Harpo de la pared sobre la que está recostado, el muro se derrumba. Debajo de la barba de un durmiente sale una mariposa. Harpo se saca del bolsillo un soplete ya encendido. La palabra es un elemento más en esa utilización del absurdo como motor cómico. Buen ejemplo es este diálogo:

Groucho: Veamos, ¿cuál es la forma de la Tierra?

Chico: No lo sé.

Groucho: ¿Cómo son los botones de mi camisa?

Chico: Cuadrados.

Groucho: No, éstos no. Los que uso los domingos.

Chico: Redondos.

Groucho: Entonces, dime: ¿cómo es la Tierra?

Chico: Cuadrada durante la semana y redonda los domingos.

En el diálogo se contiene una parte fundamental de la carga explosiva que caracteriza al humor de los Marx como crítica implacable de la sociedad. Así, la réplica de Groucho ante la presentación que de sí mismo hace un imponente personaje: «Yo soy Roscoe Chandlex.» Y Groucho: «¡Oh, qué gran placer para usted!» La incansable verborrea de Groucho, con sus chistes de almanaque, como los califica Georges Sadoul, pone al descubierto con total descaro todos los condicionamientos, todas las hipocresías, todas las represiones, ansias y vanidades del hombre moderno. Groucho es la representación del hombre de presa, del vividor, del negociante sin escrúpulos para el cual el fin justifica los medios más abominables o deshonorosos. Es el señorito satisfecho de que hablaba Ortega, convencido de su valer y de su derecho. Chico, por el contrario, es el tipo del emigrante, contenido por el miedo, receloso, pero igualmente alejado de cualquier preocupación moral. Harpo es el puro disparate, la personalidad desenfrenada, la naturaleza salvaje y apetente, sin la menor inhibición. Con sus ojos en blanco, su cabellera agresiva, su mudez, irrumpirá insolentemente en las más refinadas reuniones mundanas, destrozándolo todo, desde un piano hasta un acto de recepción oficial.

Porque la destrucción es otra de las características fundamentales del humor marxiano. Destrucción física y moral. Por donde pasa el trío se establece la más absoluta confusión, toda

queda roto e inservible, desde el tren del Oeste hasta los decorados de la ópera. Sus oponentes quedan atónitos, engañados, cansados, vencidos, ante su juego descocado, ilógico, de mala fe. Verdad es que, sobre todo a partir de su entrada en la Metro Goldwyn Mayer, sus artimañas están puestas al servicio de una causa justa, pero esto nos parece artificial dentro del estilo de los Marx, e impuesto por necesidades comerciales o de ajuste al rígido código de autocensura que durante largos años ha trazado la línea de las películas hollywoodenses. Como también es artificial la inclusión de los banales romances amorosos de la pareja coprotagonista y mucho más aún las románticas y cursis canciones de un **Alan Jones** o un **John Carroll**, dando réplica a las insulsas ingenuas encarnadas por **Florence Rice**, **Kitty Carlisle** o **Leonore Hubert**. Los productores de la Metro juzgaban acaso incompletas a las películas si no metían dentro, de la manera que fuese, una historia de amor y algunas canciones, como hemos visto nuevamente en la reposición de **Una noche en la ópera**.

El humor de los Marx es agresivo y a la vez poético, enloquecido y surrealista. El ritmo de sus películas, haciendo caso omiso de relleno a base de la consabida historia romántica de enamorados, es endiablado, con una increíble sucesión de fantasías delirantes, conversaciones eternas y sin sentido, trucos extravagantes..., sin que decaiga una sola vez el clímax. Esto es

más palpable en las primeras de la primera época, y particularmente en **Sopa de gansos**, la obra más completa, perfecta y graciosa de los Marx. Cabe hacer una observación sobre esta película: está dirigida por **Leo McCarey**, realizador con oficio y talento. El resto de los directores que realizaron las películas de los Hermanos son artesanos mediocres que se limitan a recoger las continuas improvisaciones de los geniales payasos, siguiendo un guión al gusto del productor. Podemos afirmar que el cine de los Marx es un cine de actores. Nunca pasaron a la realización y sólo en el caso de **Amor feliz** intervino Harpo en la confección del guión. Pero todos los «gags» y, por supuesto, los diálogos son de ellos, como su personal forma de estar ante la cámara. De ahí que los Marx no hayan tenido imitadores ni hayan creado escuela. Su cine, su humor, vienen a ser un mundo cerrado, insólito, dentro de la cinematografía universal; pero un mundo vigente todavía. Lo demuestra el éxito que tienen las reposiciones de sus películas, a pesar del tiempo transcurrido, a pesar de los aditamentos s o s o s y pretendidamente «comerciales». Groucho, con sus gafas sin cristal y sus falsos bigotazos; Chico, con su inexpresivo rostro y su extravagante sombrero; Harpo, el magnífico Harpo, mudo y gesticulante, perpetuamente hambriento, perseguidor de señoras, estupendo músico..., no han pasado a la historia del cine, están aquí, en el cine de ahora y de siempre.



«Un día en el circo»

Rodaje

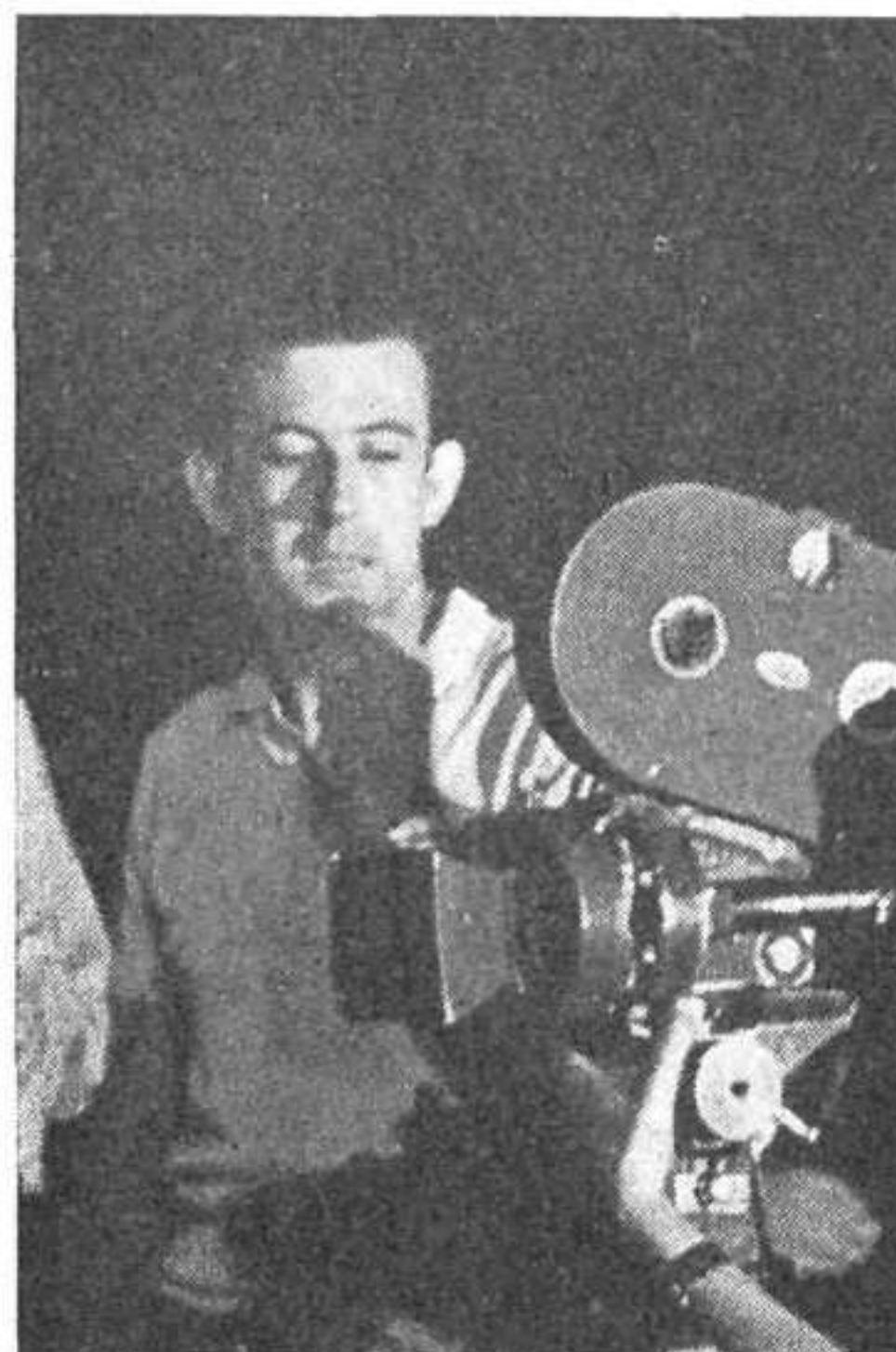
- ★ Después de más de dos años de «silencio», el mundialmente famoso actor y cantante Frank Sinatra ha anunciado su vuelta al mundo del cine y del espectáculo. De momento, su activi-



dad la reanudará con la canción, para seguir rápidamente su actuación como actor en un guión que está estudiando y que parece ser dirigirá Robert Mulligan.

- ★ Otro tema de ciencia-ficción y terror, el que prepara el infatigable y ya especialista del género José Luis Madrid. Todavía no se conoce el título, pero sí el primer actor: Vicente Parra.

Mientras tanto, José Luis Madrid está a punto de terminar su filme actualmente en rodaje, «La hiena», que lleva como protagonista al actor alemán Wal Davis y como oponente a la actriz Ada Tauler. Junto a ellos, Eduardo Fajardo, Pedro Besari, Beni Deux, Lucía Prado y Ana Madrid. Los exteriores

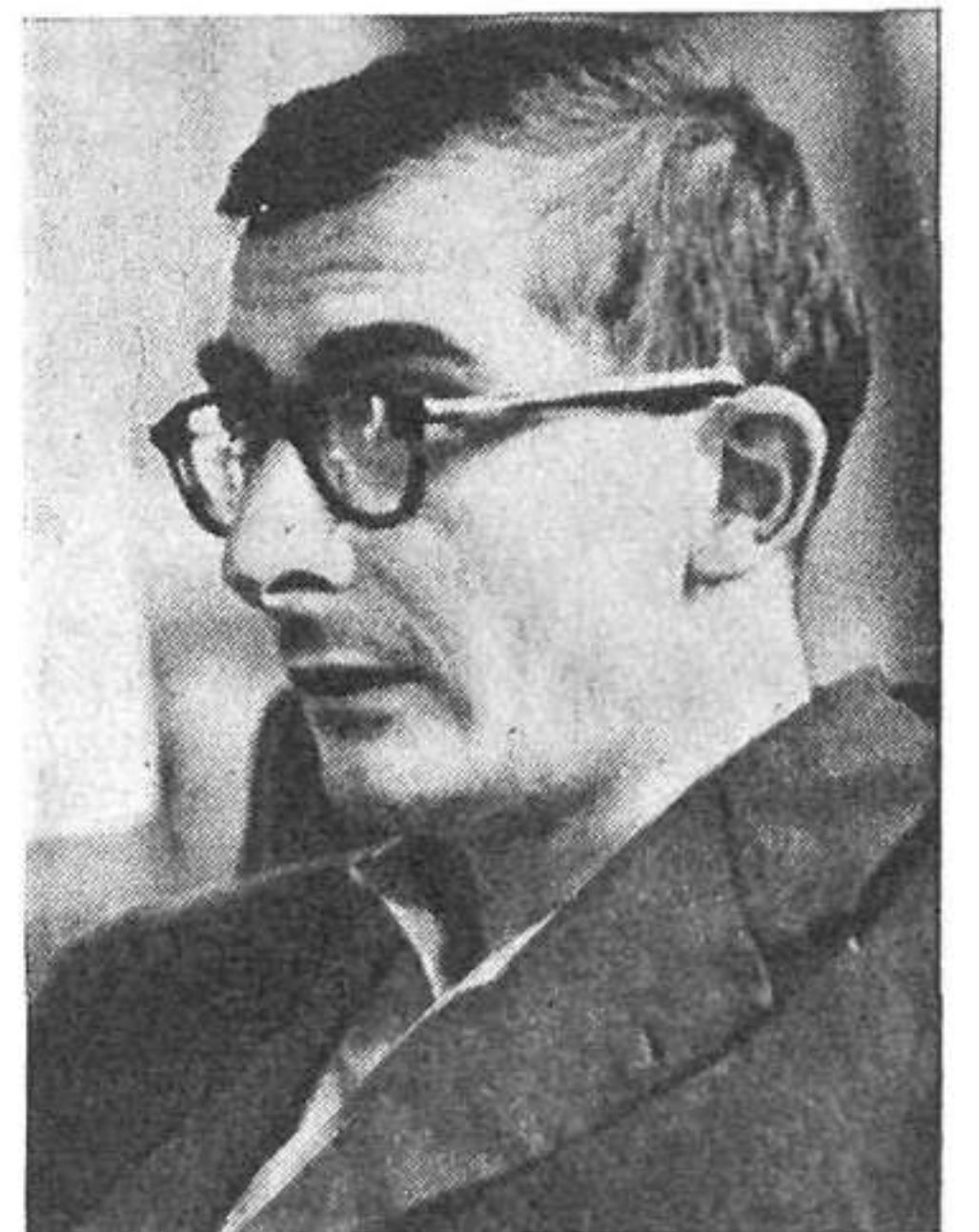


se han rodado en Los Angeles, Nueva York y terminarán en Canarias. Es la historia de un famoso criminal

norteamericano. William Sullivan, que se apoda con el nombre que da título a la película.

- ★ Por fin ha dado comienzo el rodaje del filme «La chica del molino rojo», que en principio iba a dirigir Peter Collison. Por dificultades sindicales de Collison, la película está siendo dirigida por Eugenio Martín, un realizador al que todavía no se le ha hecho verdadera justicia con su obra. Como ya se sabe, el papel principal correrá a cargo de Marisol.

- ★ José Gutiérrez Solana fue un extraordinario pintor del pueblo español, al que se han dedicado algunos buenos documentales sobre su



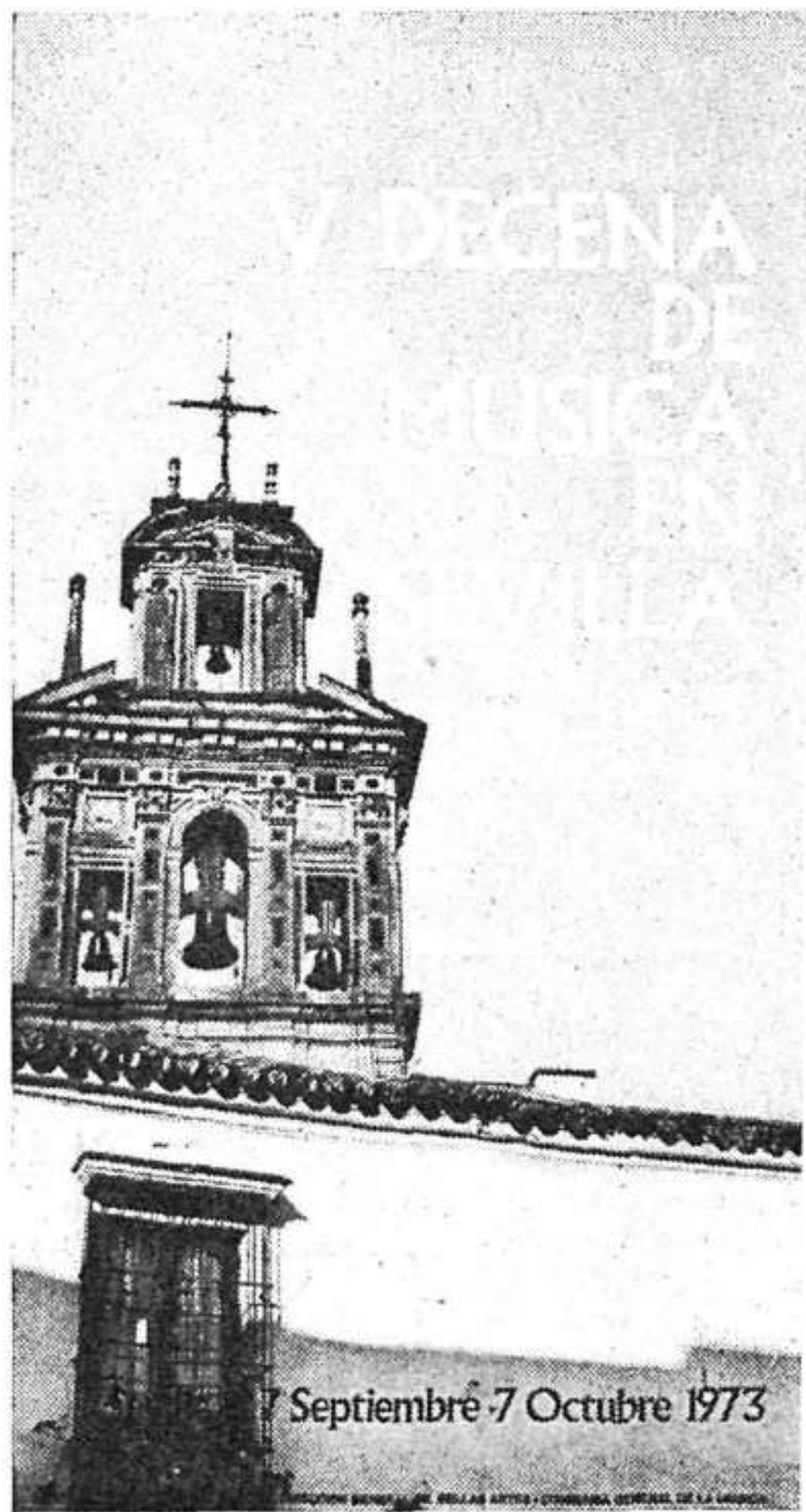
obra: «Carnaval», de Hernández Sanjuán; «Mascarada», de Manuel Domínguez; «El mundo de Solana», de José López Clamente... Por otra parte, Edgar Neville se inspiró en la temática de la pintura solanesca para realizar su «Domingo de Carnaval». Ahora hay contactos con el realizador francés Claude Chabrol para llevar la vida del pintor al cine. El filme sería en color, y de llegarse un acuerdo su comienzo sería a primeros de octubre.

- ★ También está previsto el comienzo de rodaje a primeros de octubre de un filme surrealista que se titularía «Seis dedos», y que llevaría en la dirección a Pedro Balalá B. Actuarían como intérpretes, además de Maríam Bru, Montserrat Carulla, Nuria Espert, Jorge Bofill, Adrián Gual y Molino Rojo, otros nombres como Jorge Grau, Jaime Camino, José A. de la Loma, Carlos Durán, Jorge Felíu y Rovira-Beleta.

Por Carlos-José COSTAS

ADIOS A MALIPIERO, ENTRE OTROS TEMAS

MUSICA EN SEVILLA



Septiembre es el mes de la música para Sevilla con la V Decena, organizada por la Comisaría General de la Música. Como de costumbre, los conciertos se repartirán entre distintos escenarios, que van del salón de actos de la Universidad al teatro Lope de Vega, pasando por el altar mayor de la Santa Iglesia Catedral; el Patio de las Doncellas y el salón de Carlos V de los Reales Alcázares; la iglesia del Salvador y la iglesia del convento de Santa Paula.

La sesión inaugural ha sido encargada a José Camón Aznar, que hablará de «La Música en la Teoría del Arte». Y, como su título indica, la Decena recogerá los más distintos aspectos de la música. Los ballets Félix Blaska ofrecerán dos sesiones, con alguna de las obras que ya presentaron en Madrid con motivo del I Festival Internacional de Danza de la pasada temporada. El Coro de Cámara Gulbenkian, de Lisboa, dirigido por Michel Corboz, presentará obras que van del español Tomás Luis de Victoria a Gabriel Fauré. Programa interesante es el que ofrece el Conjunto Contemporáneo de Cámara, de Nueva York, dirigido por Arthur Weisberg, con obras de Castiglioni, Schoenberg, Schwantner y Pleskow. Un recital de Victoria de los Angeles, acompañada por Miguel Zanetti, incluirá títulos de Brahms, García Lorca, Granados y Schubert.

Como en casi todos los festivales organizados por la Comisaría, una de las sesiones servirá para estrenar la obra encargada de la Decena. En esta ocasión será el Grupo de metales de la Radio Televisión Española, que ofrecerá obras de Albinoni, Gabrieli, Gluck, Purcell y Sanmartín, y el estreno mundial de una de Arteaga y el de la obra encargada de Narcís Bonet. Actuarán,

asimismo, el conjunto Música Polyphonica de Bruselas, dirigido por Louis Devos; The New Israel Quartet, con obras de Arriaga, Beethoven y Mendelssohn, y el pianista Aldo Ciccolini, en un programa Ravel-Debussy. Por último, se presentará en dos conciertos la Orquesta Sinfónica Nacional de la Unión Soviética, dirigida por Evgueni Svetlanov, con obras de Kherennikov, Ricardo Strauss, Tchaikovsky, Brahms, Debussy y Prokofiev.

De modo paralelo tendrá lugar un nuevo seminario, dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, que este año tendrá como tema «Las orquestas no estatales: su problemática». El tema es importante ante la escasez de orquestas en las provincias españolas, porque aunque sólo se suele citar la ópera como organización musical que no se basta a sí misma para su sostenimiento, lo cierto es que otro tanto sucede, ya sea en menor medida, con las orquestas que difícilmente pueden sostenerse con los ingresos de taquilla.

ADIOS A GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Ha muerto Gian Francesco Malipiero, del que Adolfo Salazar había dicho «acaso el músico más grande que haya surgido en los países meridionales coincidentemente con el orto de Falla». Ha muerto a los noventa y un años, cuando su nombre, que fue frecuente en los conciertos, que figuró repetidamente en las sesiones de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, se haya desvanecido un tanto, al extremo que algunos jóvenes aficionados, al comentar su desaparición estos días, me hayan preguntado: «¿Quién es Malipiero?»

Adolfo Salazar cuenta una anécdota de su asistencia a las sesiones de la Música Con-



Gian Francesco Malipiero

temporánea que merece la pena ser recordada: «El gran Malipiero, que ha tenido que padecer ahora un fuerte pisotón organizado, según dicen las malas lenguas, por la trique académica de la flamante entidad mussoliniana, saca del bolsillo su lente en cuanto se le menciona a algún compatriota de altos vuelos (oficiales). «¡Ah! —exclama—. ¡Un gran genio! ¡Un grandísimo maestrone compositor! ¡Mírelo usted con esta lupa!»

Malipiero, entre la música instrumental y la ópera, es uno de los principales eslabones del renacimiento de la música instrumental italiana que durante más de un siglo se había concentrado en la escena. Es curioso que en Inglaterra, en España y en Italia —salvando en este último caso la ópera— el resurgir de la música se plantea con los hombres nacidos en los últimos años del XIX. Hasta entonces, Alemania y Francia, de modo especial, son los países de concentración y producción instrumental. Y salvando las distancias de estilos y de tendencias, Malipiero representa ese resurgir que había de llevar a nombres de primera línea de nuestro tiempo. No es el único, pero sí uno de los que con más intensidad y cantidad —su producción es muy extensa— cultiva los distintos géneros, creando un nuevo ambiente fuera de los escenarios, pese que la generación posterior —reciente su liberación— no pueda reconocerlo. Se dice que Luigi Nono, que fue discípulo de Malipiero, afirma que fueron seis años perdidos, pero una cosa es la enseñanza y la distancia de los mundos musicales de maestro y alumno, y otra el desarrollo de la música dentro del panorama italiano y la formación de una atmósfera, en la que es preciso contar con la influencia de Malipiero.

La trayectoria de Malipiero es típica en su momento. Alterna la composición con la enseñanza. Cultiva, como decimos, todos los géneros, y también siente la llamada del cine, que representa el dinero rápido, y hasta diríamos cómodo, que ha resuelto y aún resuelve la complicada economía del compositor serio. Malipiero se nos ha ido muy mayor, prácticamente retirado de la música desde hace años, pero no sería justo, en atención a esa perspectiva, juzgarle con impresiones inmediatas, cuando tiene un buen ganado puesto en la música italiana de nuestro siglo.

AYUDA A LA OPERA

Aunque aún no conocemos los detalles, nos hacemos eco de la información sobre el concurso que proyecta convocar en breve el Círculo de Bellas Artes, dotado con un millón de pesetas, para una ópera que habrá de presentarse antes del fin del próximo año. De este modo los autores y compositores tendrán algo más de un año para llevar a término su obra y someterla al concurso. Y, como en otras ocasiones, nos preguntamos: ¿Servirá para algo positivo? Y hemos de respondernos: Nos gustaría

equivocarnos, pero nos tememos que no será positivo. Aclaremos.

¿Qué futuro le esperan a las óperas que se presenten y no obtengan el premio, sean buenas, malas o regulares? El eterno recurso de guardarlas en el cajón de la desesperanza, porque se trata de un premio aislado, en un panorama aislado para la ópera, con un solo teatro —el Liceo de Barcelona— con temporada regular. Es solución para todos los que ya tienen una ópera en ese cajón, que verán en el concurso un rayo de esperanza. Pero no es una auténtica solución. Por ello, nos adelantamos a señalar que el Círculo de Bellas Artes no sólo no tiene ninguna obligación especial de resolver el problema de la ópera, sino que además convoca los concursos que estima convenientes sin que nadie tenga derecho a explicaciones. Pero creemos que también tenemos libertad para no verle al asunto el lado positivo. Pensamos que es como sacar un cañón, en plena guerra, cuando sólo se tiene una bala. Una vez más creemos que el problema de la ópera no se resuelve con remiendos. Y, en último término, preferimos el encargo —aunque pueda parecer discriminatorio— que el concurso; el fracaso de algunos en música instrumental de grandes proporciones nos viene a dar la razón.

FEDERICO MOMPOU EN SU OCHENTA CUMPLEAÑOS

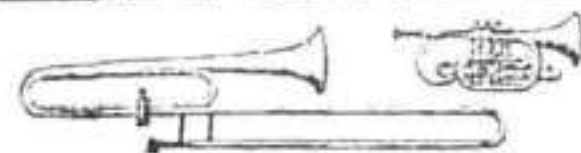
Mompou, que nació en Barcelona el 16 de abril de 1893, ha celebrado su ochenta cumpleaños, que ha festejado en su ciudad natal, pese que se puede decir que ha vivido más en París a lo largo de esos ochenta años. Su primer viaje a la capital francesa fue en 1911, con la intención de ampliar estudios de piano, y fue en París donde se inclinó por la composición, aunque conservando el piano como principal vehículo de sus obras. Y esa fidelidad al piano no ha sido la única, porque Federico Mompou ha conservado su estilo y su modo de hacer a través de los años. De aquel París hizo Mompou su selección, su acercamiento a lo que coincidía mejor con su personalidad, y por ello fue del impresionismo de donde tomó ciertas esencias que vertió después en sus obras de creación. Encontramos después sus Cantos mágicos o sus Canciones y danzas, en las que la «impresión» es únicamente eso, impresión, sin mares y sin nubes. Mejor que «impresión», se podría



Federico Mompou

BOB DYLAN, 1963-1973

LIGERA



Mucho es lo que se ha hablado y escrito en nuestro país acerca de Bob Dylan. Mucho y, generalmente, a destiempo. De las dos épocas, claramente diferenciadas, en que se puede dividir la actividad del compositor-cantante americano a lo largo de estos diez años que ahora se conmemoran, sólo ha sido escuchado y conocido en España en la segunda, cuando ya su crítica se había debilitado, cuando su producción parecía entrar en un momento más acomodaticio. Aunque su casa discográfica está tratando de rellenar el hueco publicando sus primeros álbumes y haciendo singulares campañas publicitarias de cara a afianzar las ventas de los próximos discos, si queremos comprender la significación total de Dylan no se le puede juzgar con la óptica actual, sino remontándose a su época y juzgarlo respecto a sus propias características de ambiente y tiempo. Es preciso valorar el impacto que las canciones de Dylan causaron en el instante de su aparición, en unas fechas de nulo aperturismo y completo desprecio a las ideas y críticas que la juventud americana tenía y hacía sobre la estructura de su propio país.

Es sorprendente que muchos críticos especializados españoles hayan tratado de presentar a Bob Dylan como un hombre solitario que expresa desengaños y amarguras en las letras de sus canciones, como postura plenamente individual; sorprendente que se quieran ver y explicar, desde nuestro propio punto de vista, aquí y ahora, problemas que afec-

taban a los jóvenes de la sociedad americana hace una década; sorprendente, en fin, que se pretenda hacer aparecer al cantante y compositor como patriarca de una generación (fue líder de la misma, pero distó mucho de ser un patriarca), como si él mismo se elevara por encima de los demás y éstos no tuvieran más remedio que acatar sus decisiones. Dylan es otra cosa, pero quizá su imagen publicitaria sufriría un fuerte impacto si su verdadera personalidad apareciese a la vista de sus seguidores. El fue el primero que presentó batalla a una forma extendida de pensamiento que proclamaba que el mundo debía de ser conducido únicamente a base de experiencia y daba de lado a la juventud, considerándola sin preparación para tomar decisiones. Pero el ataque de Dylan no consiste en una petición de oportunidades; prefiere sacar a la luz todos los defectos de la sociedad, de cuantos marginaban el poder creativo de esa juventud de la que él forma parte... nada quedará sin pasar por el tamiz de la burla, la sátira, de la ironía y de la crítica de un muchacho de veintidós años al que sus amigos, otros cantantes y compositores, aceptarán como líder de una generación que no quiere quedar inactiva esperando, que no se conforma con su marginación y pide sitio, en la seguridad y con la convicción de que al menos es capaz de hacer las cosas tan mal como sus predecesores.

La sociedad americana, tan encerrada en sus costumbres, contraataca tratando de paliar el efecto que las canciones de Dylan causan en sus «teen-agers». Y ocurre que, hasta 1965, su popularidad es mucho mayor en Inglaterra que en su propio país. Pero en éste sus ideas van siendo introducidas por sus amigos del Village, el barrio musical de Nueva York, que continuamente le solicitan sus nuevas composiciones. Peter, Paul & Mary y Joan Baez, ésta especialmente, van impregnando a los Estados Unidos de ese sabor que los temas de Dylan poseen. Y cuando, ya en 1965, aparece «Like a Rolling Stone» («Co-

mo una Cabeza Loca») —agria y acerada crítica a la frivolidad femenina— el fenómeno es incontenible y penetra en todas las capas sociales. Hamilton Camp, Simon & Garfunkel, Judy Collins, Judy Felix, The Byrds y una impresionante lista que se acercaría al centenar de nombres, van haciendo crecer más y más el «mito Dylan» convirtiéndole en una figura casi legendaria.

Pero el tiempo pasa y el compositor parece aquietarse. Dedicar menos tiempo a sus obras y más a sus compañeros, a los que acompaña en sus sesiones de grabación y ayuda en los arreglos de sus propios temas. Hace incursiones en la música «country» y graba un disco con fondo eminentemente vaquero; a continuación otro conteniendo diversas versiones de temas ya populares... Sus álbumes se espacian, su voz cambia, sus ideas sufren variaciones inesperadas, sus apariciones en público mueven masas por lo poco que las prodiga. Es otro Dylan. Un Dylan que sólo vuelve a parecerse al que empezó el 1 de agosto de 1971, cuando el Madison Square Garden abre sus puertas para que los jóvenes puedan contemplar un gran festival musical cuya recaudación será destinada íntegramente (así como los beneficios que reportase el disco que contenía la grabación en directo de dicho festival) a mejorar la situación de los habitantes de Bangla Desh después de la guerra. Allí vuelve a ser el hombre de la guitarra y la armónica, de la raída cazadora y los «blue-jeans», de las canciones irónicas y acusadoras, el que vivía en el Village y era cabeza y símbolo de toda una generación que haría temblar los cimientos de los Estados Unidos... ¿canto del cisne o renacer de Ave Fénix?

De entonces a acá, el silencio. Llegan noticias de su intervención en una película interpretando el papel del sheriff Pat Garret. Tal vez no sea este el mejor camino para alguien a quien la generación actual sigue admirando, y no sólo por lo que significó para la anterior, y del que siempre se espera la continua superación en sus producciones. En este compás de espera se cumplen los diez años de la primera grabación de Bob Dylan, una fecha que muchos no conocerán y otros no recordarán, pero que resulta inolvidable para aquellos que le escucharon un lejano verano de 1963...

FRANCISCO JOSE PELEGRIN

decir que es «intimismo», ahorrando medios y adornos, pero sin dureza. Y como Mompou es sobre todo claro, basta oír una cualquiera de sus obras para darse cuenta exacta de lo que tratamos de definir. Como ya hemos indicado otras veces, su ochenta cumpleaños es un hermoso pretexto para que se acercasen a su música los que no la conocen.

De su obra se han dicho cosas dispares. Se habló de primitivismo, por no utilizar los avances técnicos que le rodeaban, mientras que en cualquier otro caso se definían como «retorno» voluntario a los clásicos. También se integró un grupo fantasma de «los cuatro», que componían con él personalidades tan distintas como Adolfo Salazar, Roberto Gerhard y Oscar Esplá. Y por su afecto a la voz y al piano, sintió la necesidad de justificarse con motivo del estreno de *Impropriae*, en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca: «El hecho de haber aceptado y realizado el encargo de una obra tan alejada de mi espíritu de síntesis no destruye mi auténtica personalidad. No quisiera que nadie confundiera estos conceptos creyendo que he escrito esta obra con intención de superar mis anteriores producciones.»

Federico Mompou triunfó pronto en París, y esa rapidez se debió en gran parte al artículo de Emile Vuillermoz, publicado en 1921 en *Le Temps*. El prestigio del crítico francés sirvió para que le escucharan, el resto lo logró su música. En España tardó bastante más, pero sus obras siguen figurando en recitales en los que el pianista quiere ofrecer ejemplos de nuestra música. Quisiéramos que este breve comentario sirviera de homenaje a Federico Mompou en esos ochenta años de preocupación musical.

EDUARDO DEL PUEYO,
EN TELEVISION

Eduardo del Pueyo, concertista español que ha recorrido todas las salas del mundo, ha sido presentado en tres programas de Televisión Española dentro de su serie «Grandes intérpretes». En el primero ofreció la Sonata Op. 31, núm. 3, de Beethoven, que figura entre las que podríamos llamar de su especialidad, ya que en diversas ocasiones ha presentado la audición integral de las Sonatas del maestro de Bonn. Ha ofrecido, asimismo, Fantasia Impromptu, de Chopin, y Preludio, coral y fuga, de César Frank.



MIGUEL ALONSO:

COMPAS Y VIENTO DE SIERRA

Por Mary Carmen DE CELIS

Se está realizando el tiempo, su camino de algodón tendido junto a la puerta grande, que se hace mayor en la plaza del Conde de Barajas y da mucha sombra, como esos árboles que han vivido tanto y nos protegen mejor, acostumbrados al maduro rasguear de sus hojas. Pero Ramón, el bandido, falta; la cueva de Luis Candelas ha cerrado sus ojos grises al día y el rito no se cumple, aunque se vuelquen los párpados en el balcón de pájaros de Clara o imaginemos conversación con Clotilde y Timoteo o salte a la mañana un calendario antiguo, un mes, un día, una hora en los que adivinar otras manos sobre esta misma mesa (donde tú, Miguel, aportas la dimensión de ti mismo), otro aliento en este cuarto (por el que tú, Miguel, extiendes tu problemática humana y artística), el del acogedor refugio de Luchy, que se nos fue a vivir a Kinshasa con la música y se nota, es lo malo.

El rito no se ha cumplido y tenemos que brindar con la nostalgia; es preciso, recuperando vivencias, momentos, toda la fatiga del recuerdo que ha sido hermoso y pone un bultito húmedo en las orillas de dentro del ojo; para emprender, veloces y conmovidos, el salto, la sacudida del sonido, el paisaje adolescente con viento de sierra y compás prohibido, en los años 40 no se concebía que un seminarista estudiara música, la llave del armonio, cerrado, en el sudor del sueño, herméticamente cerrado, en la almohada sofocada, la llave escondida que rescató Máximo, el obispo, para la vocación irresistible de aquel joven que iba para cura y llegó, que iba para compositor y hoy, sin ligarse a ninguna estética ni a ninguna escuela, intenta traducir a notas su visión, sus inquietudes, la sugerencia de un texto: puede que una obra me condicione por el texto, que me puede condicionar en un cier-

to sentido, pero es más bien como impulso, sin deformar la línea de fondo mía, personal, el abanico de creencias para comunicar.

Insiste el banco en atravesar la frente con palabras cruzadas, que damos por perdidas, y cedemos un minuto, dos minutos, más minutos al silencio caliente que ha parado el disco, lentitud combativa que se resiste a ser incinerada en la rueda veladora, remolque de costumbres donde establecer un pacto, una comunión de acordes para salir al encuentro de la luz que espera, que amenaza huida si no aceptamos su voluntario don, la senda convergente de los eucaliptos, el silbido de los cables rozados, la luz que transforma la arena del jardín, el letrado torturado de la plaza por donde arrastra el tiempo sus ca-

denas, aunque esté realizándose y sintamos la chispita dorada de lo lleno, la plenitud del presente, la voz de Miguel que me dice que ama, que busca, que persigue la autenticidad, aunque se ha gastado el vocablo en detrimento del contenido, que trata de conocerse, que piensa que en arte hay que buscar la belleza y que en la belleza está la verdad, que...; volviendo el sueño, la llave peregrina, viajes, un equipaje olvidado, el armonio definitivamente abierto, la música muy cerca, cerquísima, interiorizada, perenne, pero el rito no se cumple; no, porque los pájaros de Clara no participan, ni Ramón, ni Clotilde, ni Timoteo, ni Luchy, porque a la mañana le falta compañía y le sobran recuerdos, aunque suenen campanas y la esperanza abra su telón.

BIOGRAFIA

MIGUEL ALONSO nació en Villarín de Campos (Zamora) el 25 de agosto de 1925. Realizó sus estudios eclesiásticos en el Seminario de Ciudad Rodrigo y allí inició los musicales. En 1948 es ordenado sacerdote y llega a Madrid, donde estudia en el Real Conservatorio bajo la dirección de Conrado del Campo y Julio Gómez. Primeros premios de Solfeo y Armonía y premio extraordinario Conservatorio (1954). Miembro de la Junta directiva de Juventudes Musicales. Premio de Roma (1955). En Roma estudia en el pontificio Instituto de Música Sacra con monseñor Higinio Anglés, monseñor Bartolucci, etc. Privadamente sigue los cursos de Turchi, en el Conservatorio de Roma, y Petrasí, en la Academia de Santa Cecilia. Maestro de Capilla de la iglesia española de Montserrat (1960). Vicedirector y luego director artístico de la revista de música sacra *Psalterium*. Miembro de la Comisión de Música Sacra de la Diócesis de Roma; consultor para la Música Sacra de la Comisión Episcopal Española para la sagrada liturgia. Director de la Escuela de Música Sacra de la Asociación Italiana de Santa Cecilia hasta 1969. Consultor de la Sagrada Congregación de Ritos. Académico correspondiente de la de Bellas Artes. En 1971 fue nombrado director del Departamento de Música del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal de Liturgia en España.

COMPOSICIONES MAS IMPORTANTES

Te Dominum confitemur. Cantata para solos, doble coro y orquesta. Premio extraordinario Conservatorio 1954 de Composición. Estrenada en el Palacio de la Música de Madrid el 18 de diciembre de 1955, por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Odón Alonso, y los Coros de Radio Nacional.

Del «Cántico espiritual» (San Juan de la Cruz). Para soprano,

coro y piano. Estrenada en Roma, marzo del 58, por el Coro Vallicelliano, dirigido por el autor.

Divertimento. Para clarinete, pianoforte y cuerdas.

Libera me Domine. Para solos, coro y gran órgano. Compuesta y estrenada en la muerte de Su Santidad Juan XXIII por el Coro de la Iglesia Nacional Española, dirigido por el autor.

Misa «Pro Dominicis Adventus et Quadragesima». Editada por el Seminario de Vitoria. Obra de repertorio en la Basílica Vaticana, ejecutada por la Capella Giulia.

Missa Brevis. A dos voces iguales y órgano. Editada por el Seminario de Bilbao.

Missa Paschalis. A cuatro voces mixtas y órgano con pedal obligado. Editada por Cecilio Casimiri, Roma. Estrenada en la II Semana de Música Religiosa de Cuenca, en 1963, por la Coral de Valladolid, dirigida por Odón Alonso.

Visión Profética. Cantata sobre un texto de Joel, traducido por el P. Echokel, para solos, doble coro y gran orquesta. Estrenada el 16 de junio de 1964 por la Orquesta Nacional de España y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por Rafael Frubeck de Burgos.

Nueva Misa Comunitaria. Para una voz y órgano. Editada por Erviti, San Sebastián.

Misa «Paz en la Tierra». Para coro a cuatro voces mixtas y órgano. Edición Abadía del Valle de los Caídos.

Nube-Música. Para soprano y pequeña orquesta. Texto «El Cristo de Velázquez», de Miguel de Unamuno. Encargo de Radio Nacional.

Tensiones-Rib-Adonai. Cantata para voz y coro recitante, soprano y orquesta. Encargo de la Dirección General de Bellas Artes para la IV Decena de Música de Sevilla. Estrenada en la XII Semana de Música Religiosa de Cuenca (20-IV-73) por la Orquesta y Coro de la RTV Española, bajo la dirección de Odón Alonso.

Barcelona, actualidad

VERANO CON Y SIN TEATRO DE VERANO

Por Julio MANEGAT

Ustedes saben que apenas brotan noticias, en el horizonte de la literatura, durante este mes de agosto, que cuando ustedes lean estas líneas habrá ya muerto entre largos calores y playas repletas. El país, prácticamente, cierra «por vacaciones», y los que seguimos trabajando somos como fantasmas un poco ridículos ante las pieles tostadas de los demás.

Este verano para Barcelona, que es ciudad donde apenas puede hablarse en serio de teatro, el signo estival es, curiosamente, el teatro. Gracias, es la verdad, a la programación resucitada del Teatro Griego. En otros locales sí se airea, y es un decir, el llamado, con toda la depreciación posible, «teatro de verano», pero en el griego, al aire libre de las estrellas y de los bellos árboles y jardines que rodean y enmarcan las gradas construidas cuando la Exposición Internacional de 1929, se está ofreciendo una programación variada en la que se han incluido piezas de calidad junto a otras de menor rigor teatral. Ya les hablé a ustedes de La Numancia, de nuestro Cervantes. Hoy le toca el turno a Sir William Shakespeare.

Se trata de una de las obras acaso menos representadas, al menos en nuestro país, del genio inglés: Timón de Atenas, drama que escribió Shakespeare allá por el 1608, y que, por tanto, pertenece al ciclo creador de las más ambiciosas obras shakesperianas. Ocho años antes de morir escribía Shakespeare Timón de Atenas, cuyo personaje central, de raíz histórica, encontramos, aunque casi fugazmente, en Plutarco, concretamente en la Vida de Marco Antonio. En el teatro inglés anterior a Shakespeare hay antecedentes de este per-

sonaje que, de una forma u otra, inspiraría a tantos autores, incluido Molière, el tipo del misántropo.

Timón de Atenas no es una de las grandes tragedias del autor inglés, pero sí es una obra muy estimable, en la que, como relámpagos inquietantes, brota la luz, la inspiración radiante del genio. Se ha dicho —y se ha dicho de tantas obras de Shakespeare— que el escritor la escribió en colaboración con otro autor.

Timón de Atenas, leída, es una obra larga y que tiene cierta monotonía retórica. Ramiro Bascompte ha sabido «podar», con el mayor respeto, los cinco actos de que consta el original y así ofrecer una versión directa, viva, mucho más, con todos los respetos, insisto, teatral. Esta obra, esta tragedia, es el grito que denuncia la ingratitud, la inutilidad de la grandeza de corazón, de la generosidad que casi roza el despilfarro en una sociedad de fieras egoístas, aduladoras e hipócritas. La misantropía, ¡tantas veces!, está más que justificada. Shakespeare crea aquí el símbolo del hombre noble, generoso, sincero y abierto a la mayor cordialidad, que, rodeado de aduladores y mezquinos embusteros, acaba por arruinar su bolsa, y su corazón al comprobar hasta qué punto llega la injusticia y la ingratitude humanas. Será inútil, luego, pretender reparar el mal: Timón huye de la sociedad y nada querrá, incluso injustamente en ocasiones, con ella, con los hombres que la integran. El tipo, el símbolo, es impresionante, y en algunos momentos posee la inmensa grandeza de los mayores aciertos del poeta. Su palabra, su imaginación verbal, su habilidad para exponer y desarrollar ideas y sentimientos, emocio-

nes y pasión nos llevan siempre a la grandeza del teatro, a la luz de la profunda y conmovedora poesía.

Podríamos plantearnos de nuevo si es lícito el «arreglar» el texto de un clásico para hacerlo más asequible al público de hoy, a los horarios de hoy, al concepto dramático de hoy. Hay casos en los que me parece que el «arreglo», realizado como aquí, con el mayor respeto, está más que justificado. Y más aún cuando incluso el público que no conoce la obra—que, naturalmente, es casi todo—se da cuenta casi desde las primeras escenas a dónde quiere llevarnos el poeta. Es necesario, pues, felicitar a Ramiro Bascompte por su discreción y habilidad en la versión, montaje y dirección de *Timón de Atenas*, obra que, como era de esperar, llevó muy poco público al Teatro Griego de Montjuich.

La compañía—y esto no hay quien lo arregle—era muy desigual e hizo lo posible por llevar a buen puerto el desarrollo del drama, tan humano y tan triste, en el que se enfrentan generosidad y egoísmo, grandeza y mezquindad. Dos nombres es necesario resaltar: los de Carlos Mendy y Carlos Lucena. Carlos Mendy en esta obra se supera a sí mismo, se crece en el personaje y hace que el personaje se crezca en su interpretación. Su calidad de dicción, su severidad de gesto y ademán, de expresión y de amargura fueron un ejemplo de arte escénico. Con justicia se le aplaudió, y mucho, en dos impresionantes monólogos que tiene la obra. Junto a él, acaso en un personaje en el que Shakespeare quiso evocar la figura de Sócrates—o tal vez la de Diógenes—, Carlos Lucena, este magnífico actor que siempre está en su «papel», en su discreción, en su esfuerzo de estudio, de matiz y de realización. Dos actores que, no se rían ustedes, saben hablar. Digo esto porque es curioso comprobar los pocos actores españoles que saben hablar bien, con absoluta capacidad de claridad y de vocalización.

Después de Shakespeare nos llegó, y no vale la pena hablar de ello, una obrita, en catalán, del humorista y dibujante, fallecido hace unos años, Valentín Castanys. Nada. Y la reposición de la ya anacrónica obra de Santiago Rusiñol titulada *Gente bien*, una pieza satírica de los nobles de compraventa de títulos y de los nuevos ricos. Pero el público, claro está, se divirtió mucho y acudió en mayor número, naturalmente, que a las representaciones de Shakespeare.

Y esto es todo por hoy, amigos.



MURIO EN MALAGA JOSE MARIA SOUVIRON

El pasado día 23 falleció en Málaga, su ciudad natal, el escritor José María Souvirón, víctima de una afección cardíaca. José María Souvirón nació el año 1904 y fundó con Manuel Altola-guirre la revista *Ambos*. Perteneció después al grupo de la revista *Litoral*. Durante varios años residió en América y fue catedrático de Literatura Moderna en la Universidad Católica de Santiago de Chile, siendo nombrado académico honorario de la Academia de la Lengua de aquel país. En la actualidad dirigía la Cátedra «Ramiro de Maeztu» del Instituto de Cultura Hispánica. En 1967 obtuvo el Premio Nacional de Literatura, correspondiente a ensayo, por su obra *El Príncipe de este siglo: la literatura moderna y el demonio*. Ediciones Cultura Hispánica ha publicado recientemente un tomo titulado *Poesía entera*, donde se recoge toda su obra poética. Sus libros son los siguientes:

Poesía: *Gárgola*, 1923; *Conjunto*, 1928; *Fuego a bordo*, 1932; *Plural belleza*, 1936; *Romances americanos*, 1937; *Olvido apasionado*, 1941; *Del nuevo amor*, 1942; *Canciones de la llegada*, 1953; *El corazón durante un año*, 1954; *Don Juan el loco*, 1957; *El solitario y la Tierra*, 1961; *El desalojado*, 1969. Novelas: *Rumor de ciudad*, 1935; *La luz no está lejos*, 1945; *El viento en las ruinas*, 1946; *Isla para dos*, 1947; *La danza y el llanto*, 1952; *Cristo en Torremolinos*, 1963; *Un hombre y unas mujeres*, 1964. Ensayo: *La nueva poesía española*, 1933; *Compromiso y diserción*, 1959; *El Príncipe de este siglo: la literatura moderna y el demonio*, 1967.

JOSE LUIS SANCHEZ CUÑAT, GANADOR DEL II PREMIO «CIUDAD REAL» DE NOVELA CORTA CON SU OBRA «MUNDO DE YERBA Y AGUA»

QUEDO FINALISTA PASCUAL ANTONIO BEÑO, CON «EL RETRATO DE ARTURO»

En el transcurso de una cena celebrada en los jardines de la Fuente Talaverana de Ciudad Real se dio a conocer el fallo del Jurado calificador del II Premio «Ciudad Real» de Novela Corta, convocado por el Ayuntamiento de la capital manchega y dotado con 75.000 pesetas.

Componían dicho Jurado el concejal delegado de Cultura, don Daniel Céspedes, en representación del alcalde, y los escritores Luis María Anson, José Gerardo Manrique de Lara, Angel Palomino, José González Lara y Raimundo Escribano, actuando como secretario el del Ayuntamiento de la capital, don Crisanto Rodríguez Arango.

Tras haber sido leídas todas y cada una de las novelas recibidas al certamen, proceden-

I CONGRESO GALDOSIANO EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CONCURRIRAN LOS MAS FAMOSOS HISPANISTAS
DEL MUNDO Y EXPERTOS EN LA OBRA DEL ESCRITOR

Se ha celebrado una rueda de Prensa en la que se ha informado de todos los pormenores referentes al I Congreso Galdosiano que se celebrará en Las Palmas de Gran Canaria a partir del 29 del corriente mes hasta el 5 de septiembre próximo. Organiza este Congreso el Cabildo insular de Gran Canaria. A esta manifestación galdosiana asistirán más de noventa personalidades españolas y extranjeras, sobre todo especialistas y estudiosos de la obra de Galdós. Entre los congresistas extranjeros, la Delegación más numerosa será la de Inglaterra, con un gran contingente de hispanistas galdosianos, que tendrán a su cargo el desarrollo de ponencias especialmente programadas para ellos. Otras delegaciones proceden de Estados Unidos, Alemania, Francia y Rumania. La representación española la integrarán catedráticos de lengua y literatura y especialistas en Galdós de la mayoría de las Universidades del país.

El Congreso, que estará presidido por Dámaso Alonso, en su calidad de director de la Real Academia Española, se desarrollará bajo el signo del centenario de la publicación de *Los episodios nacionales*, obra cumbre del escritor canario.

Las ponencias y conclusiones del Congreso serán dadas a conocer oportunamente.

tes de los más alejados puntos de España y países americanos de habla española, fue designada ganadora del II Premio «Ciudad Real» de Novela Corta, correspondiente al pre-

sente año, la titulada *Mundo de yerba y agua*, de José Luis Sánchez Cuñat, y quedando finalista *El retrato de Arturo*, del escritor manchego Pascual Antonio Beño.

FALLECE EL POETA CONRAD POTTER AIKEN

Conrad Potter Aiken, uno de los más importantes poetas norteamericanos, que se inspiró en Beethoven y Freud para escribir su obra, ha fallecido en Savannah (Georgia), de un ataque al corazón, a la edad de ochenta y cuatro años.

Con Poemas selectos Aiken obtuvo el premio «Pulitzer» de poesía 1930. Durante medio siglo de actividad literaria publicó cuarenta libros de verso y prosa. La más importante, según la crítica es Tierra triunfante, publicada en 1914.

Aiken dio a sus poemas una forma musical que recuerda las frases de una sinfonía de Beethoven o de una cantata de Bach, músicos que, junto a Mozart y Haydn, formaban el cuarteto en el que el poeta encontró una fuente de inspiración.

Conocía perfectamente la obra de Sigmund Freud, cuya doctrina sobre el psicoanálisis influyó poderosamente en él, lo mismo que las novelas de Henry James.

Fue muy aficionado a las tiras de «comics», que leía apasionadamente, y seguía con interés el tenis, deporte del que escribía crónicas para un diario británico.

Su último poema se tituló «Ellos», escrito en 1972.

MUSEO DE PINTURA «AZORIN», EN MONÓVAR

Recientemente se inauguró en Monóvar el Museo de Pintura «Azorín». La inauguración coincide con el centenario del escritor nacido en esta villa alicantina.

En este Museo se exponen obras de Gregorio Prieto, Francisco Arias, J. A. Guijarro, Dimitri Papagiorgiu, González Santana, Antonia Coll, Pura Verdú, Mila Santoja, Luis Corral, Paúl Lou y Leandro Mbomio. Es deseo del Patronato del Museo, que preside el pintor Luis Vidal Maestre, llevar posteriormente las obras expuestas al mismo Museo «Azorín», donde se encuentran manuscritos, libros, cartas, muebles y otros objetos personales de José Martínez Ruiz.

El Patronato pone especial cuidado en que cada obra lleve una inscripción con la fecha, autor y donador de la misma. De la catalogación y conservación de los cuadros se encargará personalmente la Junta directiva de este Patronato, Junta que está integrada por diversas personalidades de las artes y las letras españolas.

Madrid-España, 1 de septiembre de 1973

LA CORUÑA:

CONFERENCIA DE JIMENEZ MARTOS

En la Casa de la Cultura de La Coruña, y organizada por la Asociación Cultural Iberoamericana, ha pronunciado Luis Jiménez Martos una conferencia bajo el título «Visión del mar en la

poesía hispanoamericana», en la que hizo un recorrido desde el Romanticismo hasta nuestros días. Fue presentado por el poeta Miguel González Garcés, director del Centro.

EULOGIO MUÑOA, PREMIO POETICO DE LA VENDIMIA JEREZANA

Presidido por José María Pemán, el jurado calificador del certamen literario de la Fiesta de la Vendimia de Jerez concedió el premio de poesía a Eulogio Muñoa, y el de periodismo, a Francisco Amores. Ambos premios estaban dotados con 30.000 pesetas.

SE HA CELEBRADO LA DECIMA EDICION DE LOS CURSOS DE VERANO EN SALAMANCA

EL MES DE JULIO, DEDICADO A LA CULTURA HISPANO-LUSO- BRASILEÑA

TEMA DE AGOSTO: «LOS ESPAÑOLES UNIVERSALES»

Más de dos mil alumnos de cuarenta países han participado en la décima edición de los Cursos de Verano, que acaba de finalizar en Salamanca, bajo la dirección de César Real de la Riva, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras.

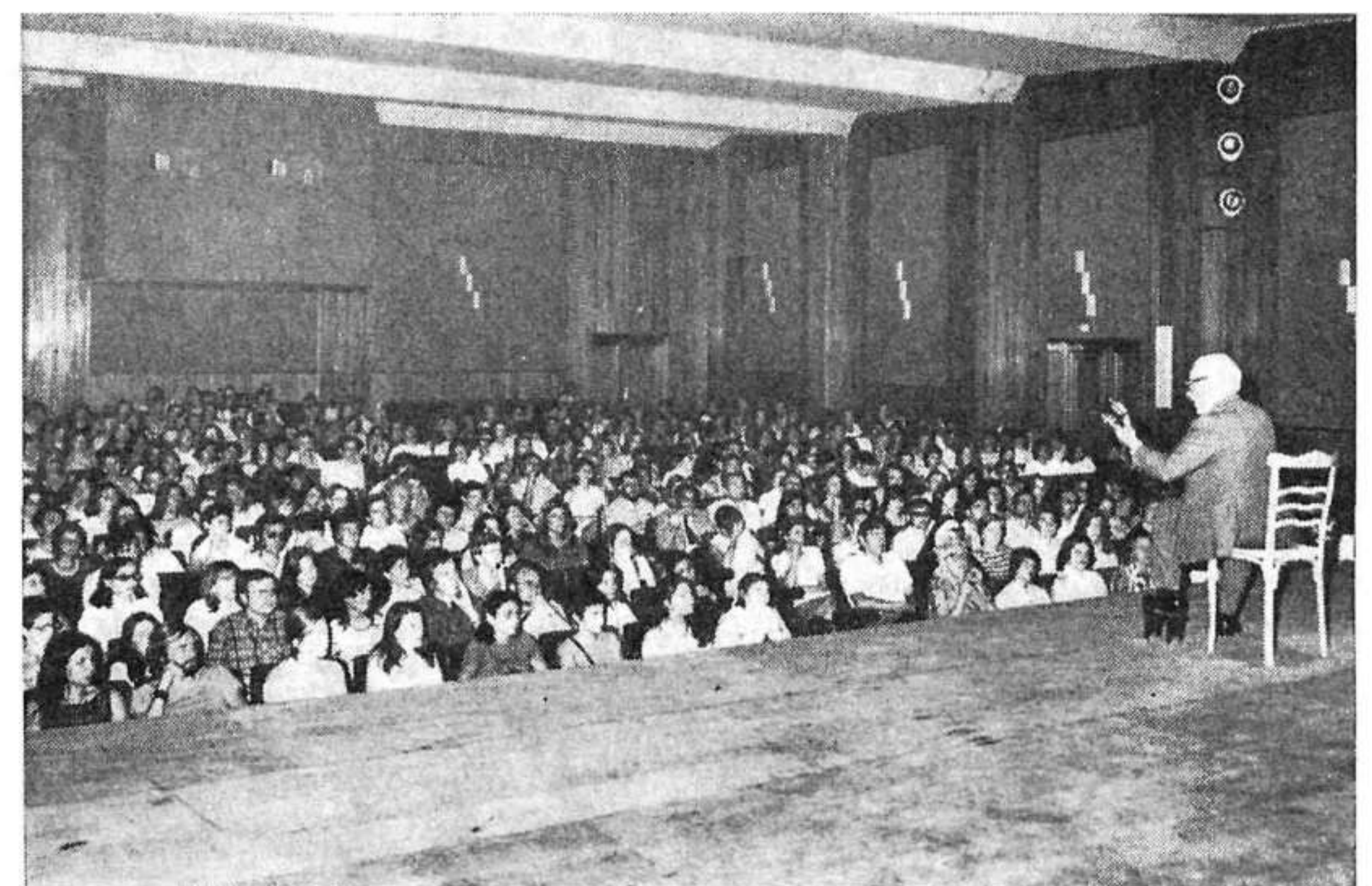
El curso monográfico del mes de julio ha estado dedicado a «Didáctica del español y la España actual», incluyéndose, de un modo conjunto, estudios relativos a las culturas lusa y brasileña. Este sistema, tomado de los departamentos norteamericanos, acentúa su significado con la importancia que estas culturas tienen con respecto a España, por el millón de españoles residentes en Brasil y la proximidad geográfica existente entre Portugal y España, y muy concretamente Salamanca, paso obligado en el camino Portugal-Europa. Esta relación se verá favorecida con la próxima creación en Salamanca de un Instituto hispano-luso-brasileño y de la licenciatura de hispano-portugués.

PORTUGAL

El Instituto de Alta Cultura de Lisboa ha presentado, en el Patio de Escuelas Menores, una Exposición de Grabados y otra de 532 libros de Arte, sobre arquitectura, pintura, escultura, decoración, mobiliario, etc. Entre los grabados, pertenecientes al patrimonio nacional, destacan *As tres Parcas cortando o fio do destino*, de Vieira Lusitano, y *Muerte del Conde Ugolino*, de Domingo Antonio de Sequeira.



Camón Aznar durante su disertación en el ciclo «Los españoles universales».



Recital de guitarra de Segundo Pastor.

La Fundación Gulbenkian ha patrocinado una serie de conferencias sobre el presente portugués, en las que han intervenido destacados especialistas como Veríssimo Serrão, catedrático de Historia en la Facultad de Letras de Lisboa; José Augusto França, director

de la revista *Coloquio-Artes*; Vergílio Ferreira, novelista; David Mourão, secretario de la Sociedad de Escritores; Joao Palma Ferreira, lector de portugués en la Universidad salmantina, y Eduardo Prado Coelho, profesor de Lingüística en la Universidad de Lisboa.

BRASIL

Por parte de Brasil ha colaborado muy especialmente el embajador en Madrid, Manoel Emilio Guilhon, que ha conseguido que acudan a Salamanca importantes figuras de la cultura brasileña, como el poeta Murilo Mendes y los profesores Antonio Rocha Penteado y G'adstone Chaves de Mello.

Las actividades más importantes han sido: La exposición Semana de Arte Moderno de Sao Paulo 1922, muestra didáctica sobre el movimiento modernista brasileño, consistente en paneles, catálogos y proyecciones, con música de Villalobos, en los que se pone de manifiesto el nacimiento del nuevo movimiento cultural. La exposición de arte fotográfico de los hermanos Humberto y José Morais Franceschi, que consta de dos partes: arte sacro y actualidad brasileña. Una semana de cine brasileño en la que se han proyectado: *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro; *Boca de ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos; *O padre e a mãe* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos; *Azylo muito louco* (1970), de Nelson Pereira, y *A casa assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni.

Para completar la visión de la cultura brasileña actual han inter-

venido, además, Ricardo Navas, de la Universidad de Massachusets, y Jaime Delgado, catedrático de Historia de América en la Universidad de Barcelona.

ESPAÑA

Para hablar de la problemática española actual, además de catedráticos y profesores de distintas universidades españolas, y especialmente de Salamanca, han acudido diversos especialistas, como el historiador Ricardo de la Cierva, el economista Nemesio Fernández-Cuesta, José Monleón, Andrés Amorós.

Otras actividades culturales realizadas han sido un concierto de guitarra, a cargo de Segundo Pastor; un recital de canciones folklóricas, por el grupo *Vino Tinto*; un concierto del pianista alemán Levente Kende, y la actuación del grupo teatral *La Cuadra*, de Sevilla, con su espectáculo *Quejío*.

LOS ESPAÑOLES UNIVERSALES

El curso especial «La España profunda», desarrollado durante el mes de agosto, ha versado sobre «Los españoles universales»: Picasso, Miró, Dalí, Madariaga, Sender, Alberti, Aleixandre, Zubiri, Cals, Andrés Segovia y Luis Bu-

ñuel, estudiados por especialistas y críticos.

La conferencia inaugural la pronunció José Camón Aznar sobre «Temario e interpretación de Picasso desde nuestro momento». Asimismo han participado, como profesores invitados, Juan Antonio Gaya Nuño, Víctor Nieto Alcaide, Ramón Barce, Miguel Pérez Ferrero, Félix Martialay, Dámaso Santos, Francisco Ayala, Jesús Fernández Santos, Olegario González Hernández, Antonio Gala, Luis Felipe Vivanco, Dámaso García Fraile y José Simón Díaz.

Como complemento de las actividades propiamente académicas, se han programado una semana de cine dedicada a Buñuel, en la que se han proyectado las películas *La fiebre monte au Pao*, *El ángel exterminador*, *Nazarín* y *Tristana*; un concierto de violoncello y piano, por Pedro Corostola y Luis Rego; un recital de Música Antigua, a cargo del grupo instrumental y vocal *Antonio Cabezón*; nuevamente conciertos de Segundo Pastor y Levente Kende; y la actuación del TEU de Murcia *Joco Seria*, que puso en escena el entremés de *La Ropavejera*, de Quevedo; el entremés del *Viejo Celoso*, de Cervantes; *La Cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán, y *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca.

M.-C. C.

(Viene de la pág. 2)

5.^a La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto, el 31 de octubre de 1973, Día Universal del Ahorro.

6.^a El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidato con suficientes méritos para ser premiado.

7.^a La entrega del trofeo y premio se hará el citado día 31 de octubre de 1973 en la cena que se celebrará en el lugar que oportunamente se designe.

8.^a El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9.^a La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

10.^a Los autores podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes al 31 de octubre de 1973.

EDUCACION

Dotado con 200.000 pesetas y trofeo de plata

Destinado a premiar la mejor tesis doctoral de Medicina leída y aprobada en los cursos académicos 69-70, 70-71 y 71-72, o antes del 31 de julio de 1973.

Se ajustará a las siguientes

BASES

1.^a Podrán optar a este trofeo todos los Doctores nacidos en Córdoba y Jaén o residentes en una de estas provincias o al menos que ejerzan su actividad en la fecha de la convocatoria.

2.^a La tesis doctoral que se presente tiene que haber sido leída y aprobada en los cursos académicos 69-70, 70-71 y 71-72, o antes del 31 de julio de 1973.

3.^a Los concursantes deberán presentar o enviar cinco copias de su tesis doctoral al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 30 de septiembre de 1973, con la indicación: «Para el trofeo a la Educación».

4.^a El premio estará dotado con doscientas mil pesetas y un trofeo de plata.

5.^a La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto, el 31 de octubre de 1973, Día Universal del Ahorro.

6.^a El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidato con suficientes méritos para ser premiado.

7.^a La entrega del trofeo y premio se hará el citado día 31 de octubre de 1973 en la cena que se celebrará en el lugar que oportunamente se designe.

8.^a El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9.^a La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

10.^a Los autores podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes al 31 de octubre de 1973.

VALLADOLID:

CAMPAÑA CULTURA 73

Como una primavera del arte se ha venido desarrollando en Valladolid la Campaña Cultura 73, un buen prólogo para la semana grande de ferias y los Festivales de España, con los que enlazará la campaña en un puente sobre el río seco del verano, donde acaba el curso y las actividades culturales... Hasta septiembre, que ahí será el volver a empezar...

Teatro, fotografía, pintura, música..., son manifestaciones que han estado presentes en esta Campaña Cultura 73. Un programa rico en calidad, no demasiado cosido a unas fechas en que cabe el peligro de cansar al espectador, sino desgranado a través de dos meses. Programa variado, enfocado a los distintos gustos del público y a la mayor atracción de espectadores.

Dentro del capítulo de teatro cabe destacar la representación de *Gaspar*, de Peter Handke. Producción y dirección de José Luis Gómez. Esta obra estuvo dos días en cartel y recibió una buena acogida de ese público vallisoletano que goza fama de entendido. Tuvo por escenario el Teatro Valladolid, donde también se presentó el Teatro Nacional de Juventudes de la Sección Femenina «Los Titeres», con la puesta en escena de Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez,

obra dedicada especialmente a los escolares.

En el mismo escenario del Teatro Valladolid se presentó la Compañía Lírica Nacional, dirigida por José Tamayo, con El huésped del Sevillano, que arrastró a un numeroso público amante del género, que todavía, pese a lo que algunos creen, goza del aplauso y del lleno. Cuestión de gustos... En el mismo escenario y bajo la dirección de Tamayo se ofreció El carnaval de Venecia, a la que también acompañaron sus adeptos, como no podía ser menos...

Gran actuación la del ballet mejicano de Amalia Hernández, que parece ser ha venido a revelarnos mucho duende del otro lado del Atlántico. Este ballet ya tuvo afortunada intervención en otros festivales. Dos días de actuación en las tablas del Teatro Valladolid.

En el Museo de Pintura estuvo abierta al público la Exposición de Pintura Contemporánea de Rumania; una exposición, nueva, para el espectador curioso. Gran exposición de pintura, en el mismo museo, la de José Caballero, que atrajo al crítico y al entendido, y también al profano.

En el mismo Museo de Pintura estuvo abierta una exposición de fotografía, sobre música, de Gyenes. La fotografía cada día

gana más adeptos. Se dice que es fácil y cómoda. Se dice... Muchos se preguntan si de verdad es un arte.

La música también tuvo su sitio de honor en esta Campaña: en el Museo de la Pasión, concierto de violín, por Mariano de Amicis. ¿Es el violín instrumento ilustre pero pasado de moda? Parece ser que no y tiene su público, con un violín solo.

En el Teatro Valladolid ofreció un concierto la Orquesta de Cámara de Valladolid, que goza del favor de sus incondicionales paisanos.

Finalmente también música, esta vez en el patio del Museo Nacional de Escultura; concierto a dos pianos por Frechilla y Zuloaga, Zuloaga y Frechilla; tanto monta... Dos virtuosos que gozan especialmente del favor del público intelectual.

Así, pues, un programa rico en variedad y calidad; sobre todo en calidad. Una campaña que llena un vacío: la ausencia de compañías de teatro o líricas, de ballets, de conciertos... Un vacío que se deja sentir a pesar de la esporádica visita de alguna compañía; a pesar de que Valladolid es ciudad de privilegio en este aspecto, después de Madrid y Barcelona.

S. A.

II LLAMADA A LOS POETAS

Organizada por la R. E. M. en colaboración con la DELEGACION NACIONAL DE CULTURA DEL MOVIMIENTO

En el XX aniversario de su fundación, la Red de Emisoras del Movimiento dirige una nueva convocatoria a los poetas, recordando la favorable acogida que de ellos mereció su primera Llamada en 1964, con el feliz motivo de los 25 Años de la Paz Española. En la presente ocasión, a fin de celebrar su efemérides, invita a los poetas de habla castellana a cantar a la Radio en todas o en alguna de sus valoraciones como medio de expresión y de comunicación que, a través de su difusión sonora, se manifiesta en el mundo actual. Con esta iniciativa, aspira la R. E. M. a incorporar a su celebración un testimonio artístico de homenaje a todos los profesionales de este medio, a la vez que contribuye con tal aportación a los actos conmemorativos del Cincuentenario de la Radio en Europa.

La «II Llamada a los Poetas» se regirá por las siguientes

B A S E S

1.^a Los poemas que se presenten a concurso, con absoluta libertad de metro y rima, no excederán de los 150 versos y estarán escritos en castellano. El tema obligado será, como se expone en el preámbulo, la Radio.

2.^a Podrán participar en esta «Llamada» los poetas de cualquier nacionalidad, con tal de que sea el castellano el idioma utilizado en su expresión poética.

Se establece como única excepción la de todas aquellas personas que figuren en la plantilla de la Red de Emisoras del Movimiento, las cuales no podrán presentarse a concurso, siendo descalificadas las que tal hicieren en el momento de descubrir su identidad y vinculación, fuese cualquiera la fase de la «Llamada» en que esto ocurriera.

3.^a El período de admisión de originales comenzará el día 1 de junio de 1973 y se cerrará a las catorce horas del día 15 de septiembre próximo.

Los poemas se presentarán en sobre cerrado, en cuyo interior se contenga otro, también cerrado y lacrado, que incluya una tarjeta con el nombre, apellidos y dirección del autor. En el exterior de este sobre figurará solamente el título del poema.

Si el envío fuese por correo, se hará por certificado, cuidando de que el remite contenga un nombre y señas que, sin revelar la identidad del autor, permita hacer llegar al mismo el recibo que acredite su participación en el concurso.

4.^a Los poetas podrán presentar una o varias obras, en todo caso originales e inéditas, con cuatro copias escritas a máquina, a tamaño folio, y figurando en las mismas solamente el título y el texto del poema sin ningún lema ni, por supuesto, nombre de autor.

5.^a Un Jurado, integrado por personalidades literarias y los expertos en la materia que al efecto sean designados por la Organización, llevará a cabo la selección de los poemas que estime aptos para ser recitados y difundidos en la primera fase de la «Llamada a los Poetas», que se celebrará, una vez se haya cerrado el plazo de admisión de ori-

ginales, en los días y horas que se determinen. Durante la misma, los poemas seleccionados se darán a conocer en programas producidos y retransmitidos por las Estaciones de la Red de Emisoras del Movimiento. Previamente los títulos seleccionados se publicarán en dichas emisoras y en las páginas de la Prensa del Movimiento, comunicándose también a los interesados el hecho de haber sido preseleccionadas sus composiciones, por medio de carta enviada a la dirección a que se alude en el párrafo tercero. La información regular del Certamen aparecerá en los diarios de la citada Cadena de Prensa, además de ser dada a conocer en las emisiones radiofónicas de la R. E. M.

6.^a Los poemas preseleccionados e interpretados en la primera fase serán calificados por el Jurado al objeto de determinar los tres poemas premiados que serán presentados en el programa-espectáculo final, que se celebrará en Tarragona en el próximo otoño, como culminación de los actos conmemorativos del «XX Aniversario de la fundación de la R. E. M. y XL de La Voz del Mediterráneo».

7.^a Los premios a los poemas serán los siguientes:

- Primero, de 100.000 pesetas y trofeo.
- Segundo, de 50.000 pesetas y trofeo.
- Tercero, de 25.000 pesetas y trofeo.

Ningún premio podrá ser declarado desierto ni dividido.

8.^a La Organización se reserva el derecho a realizar una primera edición de los poemas clasificados en los lugares del uno al veinticinco, considerándose los veintidós últimos como galardonados con mención honorífica. Dicha edición, caso de llevarse a cabo, tendría el carácter expreso de aportación española, promovida por la R. E. M. en la efemérides de su fundación, al Cincuentenario de la Radio en Europa.

9.^a Los poemas no premiados podrán ser retirados, previa presentación del recibo a que se alude en el párrafo tercero de la base 3.^a, desde el momento en que el Jurado precalificador dé por terminado su trabajo de selección y hasta el 31 de diciembre del año en curso, procediéndose, una vez transcurrida esta fecha, a la destrucción de los originales que no hayan sido retirados.

10. Los concursantes, por el mero hecho de participar, se entiende que aceptan las normas contenidas en las presentes bases, así como las decisiones del Jurado, que serán inapelables.

11. La R. E. M. se reserva la facultad de interpretar las presentes bases.

12. Las oficinas de la «II Llamada a los Poetas» quedan establecidas a todos los efectos en:

Avenida del Generalísimo, 142, planta 5.^a, Madrid-16.

Teléfonos 215 06 40 y 215 22 40, extensiones 259 y 339.

7.^a Las cuatro obras premiadas pasarán a propiedad del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

8.^a La entrega del trofeo y premios se hará el citado día 31 de octubre de 1973 en la cena que se celebrará en el lugar que oportunamente se designe.

9.^a Las obras deberán enviarse convenientemente empaquetadas y serán devueltas en las mismas condiciones. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba no se responsabiliza de los desperfectos que las obras puedan sufrir a causa del transporte, siendo los gastos del mismo por cuenta de los concursantes.

10.^a La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

PREMIOS FIN DE CARRERA

Dotados con 20.000 ó 10.000 pesetas y medalla

Estos premios serán adjudicados a los alumnos que obtengan mejores calificaciones al terminar sus estudios en las Facultades y Escuelas Técnicas ya indicadas, sin necesidad de solicitud por parte de los mismos.

Los decanos y directores de dichos Centros, previa selección, propondrán los candidatos, acompañando expediente y calificaciones de los que, a su criterio, sean merecedores de estos premios.

Los premios de 20.000 pesetas serán para estudiantes de la Facultad de Veterinaria, Escuela de Ingenieros Agrónomos y ETEA.

Los de 10.000 pesetas, para estudiantes de los restantes Centros que figuran reseñados en la presente convocatoria.

Los galardonados recibirán el premio en el mismo acto de entrega del resto de los trofeos.

PREMIOS AL MAGISTERIO

Cuatro medallas de plata
Dotadas con 25.000 pesetas cada una

Destinadas a premiar la importante y abnegada labor que el Magisterio viene desarrollando en Córdoba, su provincia y en nuestra zona de actuación de Jaén

La selección para el otorgamiento de estas medallas se efectuará de la forma siguiente:

1.^a Las inspecciones de Enseñanza General Básica de las provincias de Córdoba y Jaén facilitarán al Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba una terna para cada una de las medallas de aquellos maestros y maestras que, a su juicio, son merecedores del premio; una de estas ternas corresponderá a maestros y maestras con plaza en Córdoba y otra a maestros y maestras con plaza en Jaén.

Las ternas vendrán acompañadas de una relación con los méritos y servicios de cada maestro o maestra propuestos.

2.^a Un Jurado de reconocida competencia en el campo de la enseñanza elegirá de entre dichas ternas al maestro y maestra que considere acreedores al premio.

3.^a Estas medallas serán concedidas el 31 de octubre de 1973, Día Universal del Ahorro, y la entrega se efectuará en la cena que se celebrará dicho día en el lugar que oportunamente se designe.

BECAS DE ESTUDIO

Solicitudes hasta el 30 de septiembre, acompañando buen expediente académico.

INVESTIGACION

Dotado con 200.000 pesetas y trofeo de plata

Destinado a galardonar el mejor trabajo original, individual o en equipo, desarrollado sobre: «El olivar. Su cultivo. Industrialización. Sus incidencias sociológicas en las regiones».

Se ajustará a las siguientes

B A S E S

1.^a Podrán optar a este trofeo investigadores españoles, bien individualmente o formando equipo científico.

2.^a El trabajo de investigación que se presente será original e inédito.

3.^a Los concursantes deberán presentar o enviar cinco copias del trabajo al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 30 de septiembre de 1973, con la indicación: «Para el trofeo de Investigación».

4.^a El premio, que será indivisible, estará dotado con pe-

setas 200.000 y un trofeo de plata.

5.^a La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto, el 31 de octubre de 1973, Día Universal del Ahorro.

6.^a El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidato con suficientes méritos para ser premiado.

7.^a La entrega del trofeo y premio se hará el citado día 31 de octubre de 1973 en la cena que se celebrará en el lugar que oportunamente se designe.

8.^a El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9.^a La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

10.^a Los concursantes podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes al 31 de octubre de 1973.

ARTE

Primer certamen nacional de Pintura «Córdoba»

Dotado con 200.000 pesetas en premios y trofeo de plata

Se ajustará a las siguientes

B A S E S

1.^a Podrán concurrir a este trofeo cuantos artistas españoles lo deseen.

2.^a Cada pintor podrá presentar una obra original. El procedimiento y el tema serán libres. Las dimensiones del cuadro no excederán de 100 x 81 ni podrán ser inferiores a 81 x 65 y se presentarán enmarcados con varilla de madera.

3.^a Los concursantes deberán presentar o enviar su obra al Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, avenida del Generalísimo, 22 y 24, Córdoba, hasta el día 30 de septiembre de 1973. Para su identificación los cuadros se presentarán firmados y al dorso de ellos se harán constar por

medio de una etiqueta los datos siguientes: Nombre y apellidos de su autor, domicilio, título de la obra, procedimiento y técnica empleada, así como el precio de venta.

4.^a Se establecen los siguientes premios:

Un primer premio de 100.000 pesetas y trofeo.

Un segundo premio de 50.000 pesetas.

Dos accésit de 25.000 pesetas cada uno.

5.^a Las obras presentadas serán objeto de previa selección por el Jurado, que estará compuesto por personas de reconocida competencia, en la materia, cuya composición se hará pública, juntamente con el fallo, el día 31 de octubre de 1973, Día Universal del Ahorro.

6.^a Con las obras seleccionadas por el Jurado se celebrará una exposición en fecha y lugar que se anunciará oportunamente. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba editará un catálogo de las obras expuestas, reservándose a este único efecto el derecho de reproducción de las mismas.

X CERTAMEN PROVINCIAL DE FOTOGRAFIA ARTISTICA

BASES

Tema.—Libre, a excepción de una de las fotografías que deberá representar a nuestros «arrantzales» o a cualquier otro motivo de pesca.

Presentación.—El tamaño de las fotografías en blanco y negro será de 30 x 30 ó 30 x 40 centímetros, sin enmarcar y montadas sobre cartulina sin recuadro. Las medidas de las fotografías en color serán de 24 x 30 ó 24 x 24 cm.

Número de obras.—Cada concursante podrá presentar cuatro obras como máximo en cada sección. Deberán ser rigurosamente inéditas y no haber sido premiadas anteriormente en otros concursos.

Cada fotografía vendrá acompañada de una copia de 7 x 10, aproximadamente, para el archivo de la Asociación Artística Vizcaína, rogando a los autores indiquen marca de la cámara y tipo de objetivo empleado.

Concursantes.—Podrán serlo todos los aficionados residentes en la provincia, quedando excluidos los profesionales.

Envío.—Se hará previa anotación de un lema, escrito con toda claridad en el boleto que debe adherirse a la obra. Este lema, que será único para todas las fotografías enviadas por un mismo concursante, se repetirá en el exterior de un sobre que se remitirá a la Asociación Artística Vizcaína acompañando a las obras. Dentro del sobre, que debe enviarse cerrado, se incluirá, debidamente cumplimentado y firmado, el formulario impreso que ha de servir para identificar a los respectivos autores.

Premios.—La Caja de Ahorros Vizcaína concederá 20.000 pesetas en premios, distribuidas así:

Fotografía en color

Primero: 5.000 pesetas y trofeo de honor.

Segundo: 3.000 pesetas y trofeo de honor.

Tercero: 2.000 pesetas y trofeo de honor.

Cuarto: 1.000 pesetas.

Dos accésit de 500 pesetas. 1.000 pesetas.

CONCURSO LITERARIO SOBRE «AZORIN Y LA GENERACION DEL 98»

La Institución Cultural Española y el Centro de Estudios Hispanoamericanos, bajo los auspicios de la oficina cultural de la Embajada de España, han organizado un concurso literario sobre el tema «Azorín y la generación del 98», en el que podrán participar los escritores de habla española de cualquier nacionalidad. Se otorgarán dos premios de 100.000 y 50.000 pesetas. También se concederán las menciones que el jurado estime convenientes.

Los trabajos, con una extensión mínima de cinco hojas de tamaño comercial, mecanografiado a dos espacios y una extensión máxima de diez hojas, deberán presentarse por triplicado—con seudónimo y, en sobre aparte, los datos personales del concursante—antes del 30 de septiembre, en Bernardo de Irigoyen, 672, primer piso, de lunes a viernes, de 16 a 19 horas.

Fotografía en blanco y negro

Primero: 3.000 pesetas y trofeo de honor.

Segundo: 2.000 pesetas y trofeo de honor.

Tercero: 1.500 pesetas y trofeo de honor.

Cuarto: 1.000 pesetas.

Quinto: 500 pesetas.

Se concederán, además, otros premios en especie de las Casas productoras de material fotográfico y de los comerciantes del ramo. Ningún concursante podrá obtener en cada sección más de un premio en metálico o en especie. No podrán declararse desiertos los premios.

Plazo.—La admisión de obras se hará del 1 al 30 de septiembre de 1973, en los locales de la Asociación Artística Vizcaína, Jardines, 10, 3.º, los días laborables, de siete treinta a nueve de la noche, excepto los sábados.

Jurado.—El Jurado calificador del Certamen será designado por la Asociación Artística Vizcaína, actuando como secretario el de la misma entidad.

Fallo.—El Jurado calificador se reunirá para emitir su fallo, que será inapelable, en la

primera quincena del mes de octubre de 1973.

El fallo se hará público a través de la Prensa y Radio locales. A los galardonados se les comunicará por carta.

Exposición.—Las obras premiadas y las seleccionadas por el Jurado formarán parte de la exposición o exposiciones que se organicen durante los días 17 al 31 de octubre de 1973, en la Sala de la Caja de Ahorros Vizcaína o en la de la Asociación Artística Vizcaína, o en ambas, según sea el número y calidad de las obras.

Devolución de las obras.—Durante el mes de noviembre de 1973, contra entrega del recibo que se facilitará a cada concursante en el acto de la presentación, todos los días laborables, de siete treinta a nueve de la noche, excepto los sábados, en los locales de la Asociación Artística Vizcaína. Las obras no retiradas durante dicho mes quedarán en propiedad de la Asociación.

Imprevistos.—El solo hecho de concurrir a este certamen implica la total aceptación de estas bases, quedando la Asociación Artística Vizcaína facultada para resolver cualquier caso no previsto en las cláusulas de las mismas.

PREMIOS «CIUDAD DE MURCIA» 1973

Los envíos de originales de los distintos premios se harán a Secretaría General del Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, indicando el concurso en que se presentan.

Los distintos premios se otorgarán por jurados, que a su tiempo quedarán nombrados, dándose sus nombres a la publicidad con antelación al fallo.

El fallo de los distintos premios «Ciudad de Murcia» tendrá lugar en el mes de diciembre de 1973, en un acto social cuya fecha exacta se indicará oportunamente.

VI Premio de Novela

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca por sexta vez su Premio de Novela «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1973, dotado con 250.000 pesetas.

Podrán concurrir todos los escritores, con novelas inéditas, escritas en español, enviando tres ejemplares de la obra, con extensión mínima de doscientas hojas tamaño folio, escritas a máquina, a dos espacios y por una sola cara.

El tema será libre, y los originales se presentarán con el nombre del autor, domicilio y número de teléfono si lo tuviere.

El plazo de presentación se abre con la fecha de esta convocatoria, finalizando el día 30 de octubre de 1973.

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia se reserva el derecho de la primera edición de la obra premiada, pudiendo conceder a su autor las ediciones sucesivas, previo acuerdo de la Corporación Municipal.

VI Premio de Periodismo

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca por sexta vez su Premio de Periodismo «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1973, dotado con 100.000 pesetas.

Podrán presentarse, con tema libre, todos aquellos artículos o reportajes publicados en periódicos o revistas españolas, con referencia a cualquier manifestación de actualidad, sin que sea preciso un motivo murciano.

Los trabajos se enviarán por triplicado, pegados sobre hojas

de tamaño folio, e indicándose la publicación en que aparecieron, localidad y fecha, además del domicilio del autor y teléfono si lo tuviere.

La fecha de publicación será desde el final del plazo del anterior «Premio Ciudad de Murcia de Periodismo», 30 de octubre de 1972, hasta el 30 de octubre de 1973.

El plazo de envío de originales se cerrará el 10 de noviembre de 1973.

V Premio de Pintura

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca por quinta vez su Premio de Pintura «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1973, dotado con 100.000 pesetas.

Podrán concurrir pintores españoles y extranjeros con dos obras como máximo y tema libre, que serán depositadas en el Archivo Municipal, junto con una tarjeta de inscripción donde figure el título de la obra, nombre, domicilio del autor y teléfono si lo tuviere.

Las medidas de la obra habrán de sujetarse a un máximo de dos metros y un mínimo de ochenta centímetros en cualquiera de sus dimensiones, e irán enmarcadas con un junquillo o listón de color natural, blanco o negro, de anchura inferior a tres centímetros.

El plazo de presentación de obras será desde el 1 al 30 de noviembre de 1973.

El Jurado que se nombre para otorgar el premio lo será también de admisión, designando con antelación las obras que hayan de figurar en la Exposición del V Premio «Ciudad de Murcia» de Pintura.

Una vez clausurada la exposición las obras presentadas serán remitidas, en iguales condiciones que las de su envío, excepto las de autores residentes en Murcia, que deberán ser retiradas del Archivo Municipal, en el plazo de veinticinco días, a partir de la citada clausura. Pasado este plazo el excelentísimo Ayuntamiento de Murcia declinará toda responsabilidad sobre ellas.

La obra premiada quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Murcia.

II Premio de Cine Amateur

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca por segunda vez su Premio de Cine Amateur «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1973, dotado con 50.000 y 20.000 pesetas.

Podrán participar todos los cineastas amateur con películas en pasos de 16, 8 y super 8, mudas o sonorizadas, sin limitaciones de duración.

Un Jurado de admisión seleccionará, a puerta cerrada, las películas presentadas.

La fecha de realización de las películas presentadas al concurso no podrá tener más de un año de antigüedad.

El Premio «Ciudad de Murcia» de Cine Amateur estará dotado con 50.000 pesetas. Habrá un segundo premio de 20.000 pesetas para tema murciano, que se otorgará aunque el primer premio sea concedido a película del mismo tema.

Junto con las películas se acompañará boletín de inscripción y ficha técnica.

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia se reserva el derecho de hacer copias de las películas premiadas. Igualmente podrá hacerlas de aquellas otras que estime de interés, de acuerdo con sus autores.

El plazo de presentación se cerrará el día 10 de noviembre de 1973.

Con las películas seleccionadas se realizará una proyección pública.

CONCURSO LITERARIO DE SIGMA DELTA PI 1974

El concurso literario de Sigma Delta Pi para 1974 constará de cinco categorías, cada una con las habituales secciones de cuento, ensayo y poesía. La división en categorías se hace en razón de los requisitos para participar.

Dentro de la categoría A podrán concursar todos los miembros activos de Sigma Delta Pi que sean estudiantes no graduados.

La categoría B estará abierta a los miembros activos de Sigma Delta Pi que sean estudiantes graduados.

En la categoría C podrán concursar todos los estudiantes, graduados o no, que, sin ser miembros de Sigma Delta Pi, estén matriculados en cualquier curso de español en una Universidad norteamericana.

En la categoría D podrán participar estudiantes universitarios de los países de habla española.

Y la categoría E estará abierta para escritores de habla española sin restricciones de ninguna clase.

En cada categoría se otorgarán tres premios de ciento cincuenta, cien y cincuenta dólares en las secciones de:

Cuento (límite de mil doscientas palabras).

Ensayo (límite de mil quinientas palabras).

Poesía (límite de cuarenta líneas).

Los trabajos deberán enviarse a «Concurso Literario Sigma Delta Pi», revista «Entre Nosotros», 201 Little Hall, Orono, Me., 04473 (USA). Sólo entrarán a concurso los envíos recibidos antes de la medianoche del 15 de enero de 1974.

El jurado se reserva el derecho de declarar desierto cualquiera de los premios. No se adjudicará más de un premio a la misma persona. Los concursantes premiados no podrán volver a participar en años sucesivos.

Los trabajos premiados serán publicados en el próximo número de «Entre Nosotros». La revista se reserva también el derecho de publicar trabajos que no hayan sido premiados. No se devolverán los originales.

Los envíos deberán ir acompañados de una declaración firmada por el autor, especificando en cuál de las cinco categorías presenta su trabajo. Cada concursante deberá limitar su envío a un máximo de tres si se trata de poemas y a un máximo de uno si se trata de cuentos o ensayos.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

HACE ya más de diez años que Mariano Roldán nos ofreció en «Adonais» unos poemas de la poetisa italiana Antonia Pozzi. Montale y Ungaretti—nuestro huésped en los Congresos de Poesía—habían ya elogiado la poesía de esta mujer, de esta muchacha que «nace y muere en los comienzos de dos guerras mundiales». Ahora Mariano Roldán vuelve a entregarnos un volumen mucho más nutrido con los versos de Antonia Pozzi: «Primeros cuadernos», «La vida soñada», «Nuevos cuadernos» y algunos poemas inéditos. Nos dice el traductor que todo ello es algo así como la mitad de la obra que nos ha quedado, de la que comenta Montale: «Hay dos maneras de entender este libro: se puede leer como el diario de un alma; se puede leer como un libro de poesía. Y si nos decidimos por el segundo caso, veremos a Antonia dejar de ser fácil y obvia y conquistar el derecho a ser juzgada, en segunda instancia, en el acervo de la poesía de siempre».

Como ocurre fatalmente ante toda buena poesía, resulta difícil dividirse, como lector, para tomar con talante distinto esos dos ángulos que Montale nos propone. Porque en Antonia Pozzi se da, ya desde sus primeros poemas, esa sabiduría que es sustancial en toda voz auténtica y motivada. Si la palabra poética en la mujer arranca frecuentemente de lo que estimamos como una necesidad de comunicación total más arriesgada y biológica que en el hombre, es verdad que este mensaje se queda a veces en lo que Montale puede entender por «obvio» y reiterado, por muy pura que se presente la necesidad transmisora. En Antonia Pozzi las cosas se producen de manera muy distinta y eficaz. A veces el tema puede prepararnos al encuentro con cosas oídas, con repasos por sitios ya adecuados a la consabida cantilena. Podía ocurrirnos en este libro ante poemas como «Por un perro» o «Precoz otoño». Sin embargo, la poetisa entra en el tema sin necesidad de apoyos previos, sin miedo a lo «obvio» y supuesto. Y allí se descubre a sí misma, y se ve pronto rodeada de pequeños misterios que poco o nada tienen que ver con el movimiento inicial... No sé por qué

este pensamiento nos ha llevado a los versos de Unamuno:

Soñé que me moría
y desperté en la muerte...

Antonia Pozzi sueña con un poema y se despierta en él, viviendo algo que se ha convertido en una realidad distinta a la prevista. Así, en el poema citado «Precoz otoño», que termina con estos inquietantes versos y que transcribimos en la noble traducción de Roldán:

Como el último árbol del bosque,
contó el último hombre los muertos;
sin embargo, su muerte
lo encuentra aún atónito.

Hay que agradecer a Mariano Roldán su pulso—ya lo confiesa él mismo en un prólogo escrito con amor y recato también—para caminar entre los versos de Antonia como quien abre una selva que puede parecer clara en los momentos en que la mayor dificultad nos amenaza. El sacrificio de algún bellísimo endecasílabo—en unos poemas muy libres, donde no se encuentran estas joyas sino en contadas ocasiones—era seguramente necesario para no caer en la fragante tentación de lograr un paralelo métrico en castellano que, seguramente afortunado, nos hubiera llevado a otro plano expresivo distinto al encontrado por la autora.

* * *

UN hombre que se pierde a veces en el apresuramiento o en el partidismo de algunas antologías, de muchas de las miradas «panorámicas» que se tienden sobre el bosque, ciertamente in-número, de la poesía contemporánea. Me refiero al de Salvador Pérez Valiente. Una voz difícil en sus inicios, rompedora por naturaleza y designio, empecinada en un vigor que podía hacer chirriar la lamentación, cuando no el grito.

No se ha dicho de él que fue cabeza de puente de una manera de expresión que luego tomó forma—ésta, sí, antologada—en otros poetas posteriores. Su radical tratamiento del lenguaje, sus ternísi-

mas imprecaciones, el gusto por la musicalidad más allá de las habituales y cómodas biensonancias nos han dado siempre un poeta interesantísimo en lo formal y de muy intensa variedad en su temática.

Que él haya dicho siempre las cosas como ha creído que son o como pensaba que tenían que ser nos ha hecho acercarnos con dificultad a alguno de sus libros. Su contención en el tiempo para entregarse y publicar—lo que no cabía esperar de alguien que comenzaba con aquella fuerza de rebeldía y desazón indeclinables—; la angustia y aun la rabia de sus versos, anteriores a modas coincidentes, inmersos en el tiempo de esas modas y fieles a ellos mismos, pasadas las aguas de las citadas modas, para bien y para mal de su «lugar» en los centones poéticos, nos han dejado el nombre del poeta en una apetecible situación de análisis y de estudios profundos y verdaderos.

Acabo de conocer unos sonetos suyos que responden a su voz y que se sitúan sobre lo esperado por maduración y frescura. Algo muy difícil de mantener unido.

* * *

ANTONIO Marichalar ha muerto. Le conocí muy poco en vida. Le he leído siempre con admiración y entrega, desde aquellos sus primeros escritos en «Revista de Occidente». (Algún día habrá que hablar suficientemente de la impresión que nos hacía a muchos jóvenes de aquel tiempo la lectura de unas páginas en las que una nueva andadura traía la prosa en castellano, que resultaba alentadora y magistral para cualquiera que comenzara a escribir. No me refiero tanto a la calidad—con ser muy alta, y en muchos de aquellos escritores—, sino a la claridad, a la elegancia, a la limpieza, al garbo, a la falta de afectación, a la discreta y profunda comunión con la cultura...) Todo esto y muchas gracias más se podían encontrar en los escritos de Marichalar.

Por una extraña coincidencia, yo me había traído a mi lugar de descanso el bellísimo y singular libro de Antonio Marichalar «Riesgo y ventura del duque de Osuna». Mi intención era releer algún capítulo porque tenía que escribir sobre la famosa alameda. Y lo que iba a ser solamente espiguelo aprovechable se convirtió en lectura completa, detenida, de unas páginas que volvían después de treinta años a mis ojos.

Quizá el mismo día en que terminaba la relectura del libro me enteraba de la muerte del autor. Le ofrezco el homenaje de estas horas que he pasado a su lado cuando él se estaba separando de nosotros. Le envío mi gratitud de discípulo, el dolor de mi falta—ya irreparable—de no haberme acercado más a él. Y la memoria de un día, una mañana de domingo en el Museo del Prado, donde nos hemos cruzado tantas veces, donde en la sala de Tiziano le oí hablar—y no para mí—con gusto, con conocimiento, con claridad, con discreta y profunda comunión con la cultura.

Placer del buen bouquet

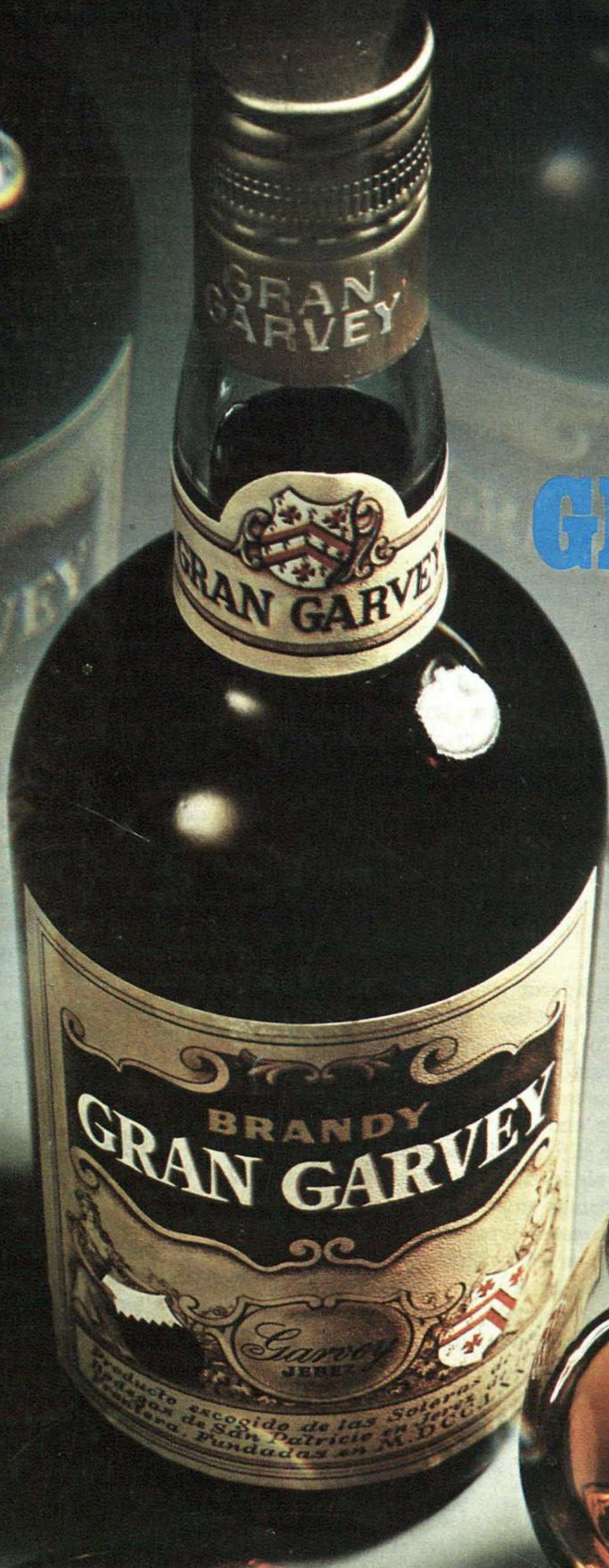
Un brandy, extremadamente grande,
porque lo reúne todo.

- Gran Sabor.
- Gran Clase.
- Gran Reserva.

GRAN GARVEY

El grande de los brandies.

Garvey
JEREZ



estafeta libros

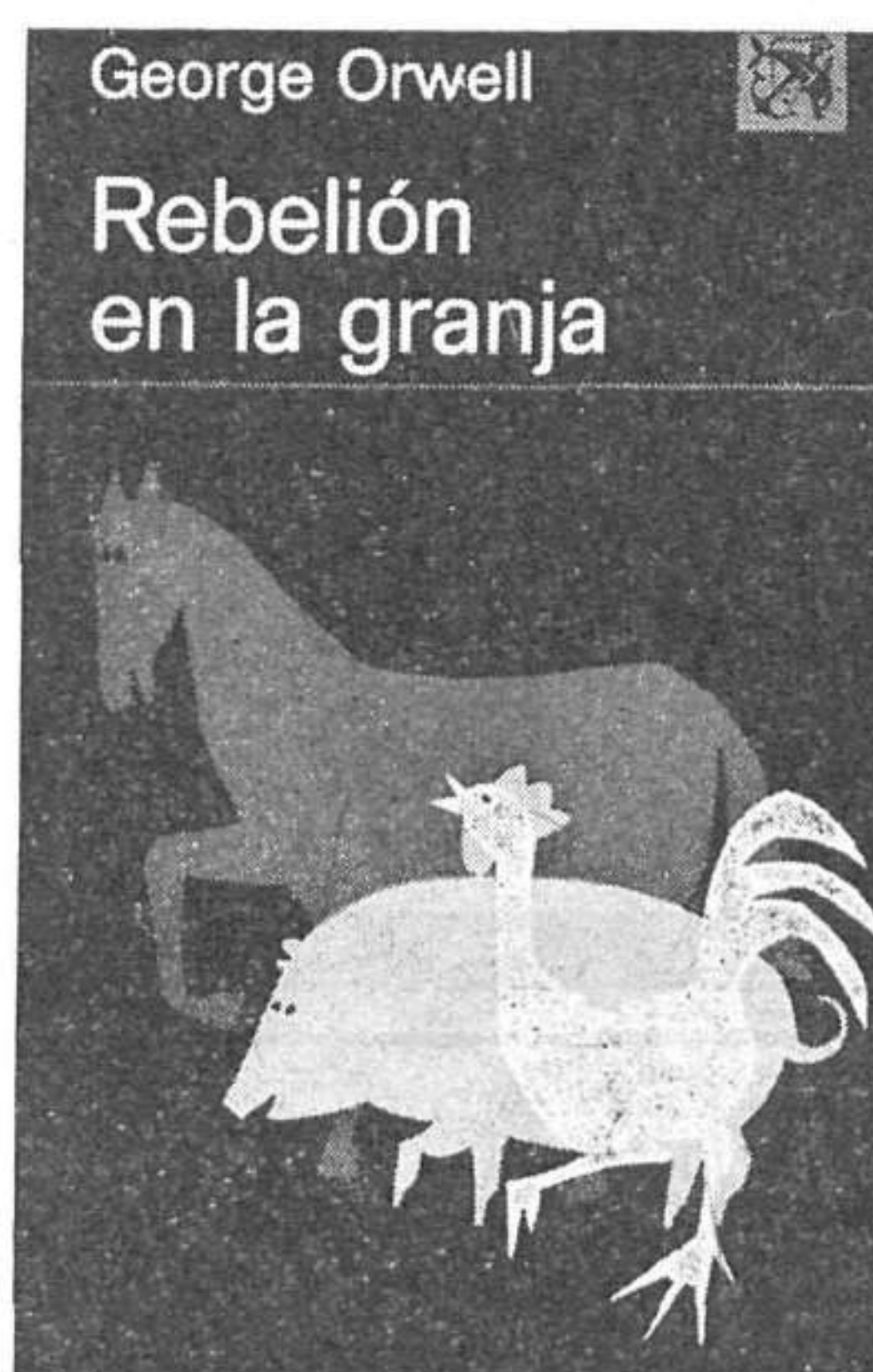
1-septiembre-1973

ORWELL, FABULISTA POLITICO

El hecho de enfrentarse, a estas alturas, con un libro de George Orwell (*), recién editado en España —y por partida doble—, no está exento de dificultades. Ha corrido mucha agua bajo los puentes de la historia de Europa desde que, hace treinta años mal contados, Orwell alcanzó su dilatada fama. Y en ese tiempo, muchos de los presupuestos en que su obra se apoyaba han perdido gran parte de su vigencia o, al menos, se han mustiado bastante al rozar con las innumerables variantes ideológicas que ha proporcionado posteriormente el tan traído y llevado proceso de la aceleración de la historia. Sin embargo, Orwell era un escritor honrado y, como tal, acreedor a una intemporalidad intrínseca que ninguna connotación ulterior debería estorbar. Por otra parte, su exacerbada capacidad de observación, sus innatas condiciones de narrador realista, nunca dejan de proporcionarnos un documento de interés, aunque este interés, a veces, sólo pueda calificarse de «histórico». No hay que olvidar que, como ha dicho F. R. Karl, Orwell vivió uno de los más caóticos períodos de la historia y que, por consiguiente, fue testigo de cambios radicales, algunos de ellos sin precedentes. No obstante lo cual, supo mantener «sus verdades», tan duramente conquistadas, y, sobre todo, mantener su dignidad humana. Lástima que su obsesionante preocupación política le impidiera tener una más anchurosa y objetiva visión de conjunto.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el gran polemista que fue George Orwell —a quien alguien llamara un día «la conciencia de Inglaterra»— se sintió, como tantos otros, invadido por un vasto desánimo ideológico y moral. Antes afanoso de absoluto, consideró, de pronto, que la única actitud satisfactoria que se podía adoptar era la de una aceptación fatalista de la anarquía. A partir de 1945, el autor de *Inglaterra, vuestra Inglaterra* y de *Homenaje a Cataluña* se sumió en un hondo pesimismo, rayano con la desesperación. Orwell había tenido una agitada y desordenada existencia, navegando al garette en unas procelas que tal vez procuraba él mismo. Tras renunciar a la universidad, se hizo policía en Birmania, fue *clochard* en París y en Londres, vivió como un drama personal el aplastamiento de los anarquistas españoles por los comunistas en 1937 y se convirtió en un furibundo antihitleriano, antistaliniano y «antisociedad».

En realidad, el Orwell de los años cuarenta era como un precursor de la generación norteamericana de los *beats*. Y así lo demuestra en sus dos obras fundamentales: *1984* y *Rebelión en la granja*. En ellas dejaba oír su nota angustiada y angustiosa, y extraña la conclusión, más o menos implícita, de que se estaba entrando en una era que se caracterizaría por el sometimiento integral a una organización ferozmente coercitiva, cuya vigilancia constante aboliría cualquier iniciativa del libre albedrío. *1984* es una acerba sátira, no sólo contra los totalitarismos, sino también contra la sociedad comunitaria, en la que toda individualidad desaparece. En esta novela —como casi todos recordarán— se presenta «proféticamente» a un planeta —el nuestro— organizado como un gigantesco sistema socialista. El individuo es perseguido, constantemente y en cualquier lugar, por un sistema policial que, gracias a los formidables progresos de la técnica, cuenta con una rigurosa información sobre todos y cada uno de los habitantes de la Tierra. El quehacer y el simple existir del ciudadano están agobiadamente



presidido por tres *slogans*: «La guerra es la paz», «La libertad es la esclavitud» y «La ignorancia es la fuerza». Sólo parece existir un rebelde: Winston Smith, funcionario del Ministerio de la Verdad, alzado contra Big Brother, el dictador que trata de lograr el bienestar de la humanidad mediante la propaganda a ultranza y la anulación del yo. El fracaso de la rebeldía de Smith es todo un símbolo. Y esta novela-panfleto, la más violenta que se haya producido en Inglaterra después de *Gulliver* y de *Un mundo feliz*, contiene tal atmósfera de opresión y de horror, que, cuando se difundió, transformada en película, por la televisión, cundió el pánico en una buena parte de la población británica, como años antes ocurriera con la radiación en los Estados Unidos de *La guerra de los mundos*, de Wells.

Pero esta tremenda novela ya estaba prefigurada, en carácter y en intencionalidad, en otra obra de Orwell: *Rebelión en la granja*, fábula satírica que, curiosamente, acaba de publicarse ahora en España en dos ediciones diferentes: una, de Editorial Planeta, con claro talante popular, y otra, de Ediciones Destino, en la que también se incluyen un prólogo del propio Orwell, titulado «La libertad de prensa», y una introducción del profesor Bernard, en la que éste explica las extrañas y difíciles circunstancias en que fue escrito el citado prólogo de Orwell. Ambos documentos tienen un notorio interés e ilustran ampliamente sobre las grandes dificultades que se hubieron de vencer para la publicación de esta novela. En *Rebelión en la granja*, como es bien sabido, un grupo de animales domésticos, dirigidos por dos cerdos —Snowall y Napoleón—, se rebelan contra la tutela del hombre, porque, como dice el Viejo Mayor, «el hombre no sirve los intereses de ningún ser, exceptuando los suyos», y, además, «es el único ser que consume sin producir». Tras su victoria sobre el enemigo común, los animales crean una sociedad comunitaria en la cual se descubre, al cabo del tiempo, que, «si todos los animales son iguales, algunos son más iguales que otros». Todos los miembros de la granja acaban explotados por los jóvenes verracos, que, disfrazados de hombres —es decir, remedando al antiguo enemigo—, se ejercitan en

(*) GEORGE ORWELL: *Rebelión en la granja*. Editorial Planeta, Barcelona, 1973; 158 págs. Ø12,5x20Ø.
GEORGE ORWELL: *Rebelión en la granja*. Ediciones Destino, Barcelona, 1973; 252 págs. Ø12x18,6Ø.

andar erguidos sobre sus patas traseras. Obvio es decir que esta especie de apólogo político es una parodia del comunismo stalinista (o, si se prefiere, de su «praxis» convertida en realidad histórica). Escrita en el momento en que Occidente se disponía a abrir los brazos a Stalin (1943), su éxito fue debido, más que a su fuerza satírica—indudable y fácilmente inteligible—, a la oportunidad que tuvo, circunstancialmente, como comentario o apostilla a una realidad política inmediata. De ahí que resulte bastante discutible su vigencia. Por otro lado, el estilo de Orwell, directo, naturalista, de un impresionismo casi periodístico, hace siempre audible, a un nivel medio, su «mensaje». Pero no tiene este libro la mordacidad necesaria, la profundidad crítica que hizo imperecedero el *Gulliver* de Swift. Es indudable que su conclusión final—la de que los animales, puestos en iguales circunstancias que el hombre, reaccionarían del mismo modo que éste—no llega a ser, como, sin duda, pretendía Orwell en su empecinado pesimismo, una exposición de la universal iniquidad del ser humano, sino una burla política bastante pueril.

En realidad, Orwell, al tratar temas de dimensión trágica evidente, no llega a levantar el vuelo sobre su circunstancia próxima. Se encuentra perdido en una tierra de nadie, dubitativo entre sus necesidades individuales y la exigencia social. Tal vez, como alguien dijo, confundiese demasiado las neurosis de índole particular con los verdaderos males que afligen a la sociedad. Su vocación como develador de la hipocresía queda muchas veces enturbiada por su cólera o por su personal escepticismo. Como ya hemos escrito en otra ocasión, la mejor novela de Orwell es—para nosotros—*Subir a por aire*. Y lo es, precisamente, porque se aleja de unas preocupaciones colectivas que, en el fondo, no es capaz de asumir, y se limita a presentar los problemas de un hombre vulgar, lleno de nostalgias juveniles y que entra en conflicto con las duras aristas del mundo que le rodea. En este libro todo es más humano, y, por tanto, más patético y más auténtico.

ENRIQUE SORDO

NARRATIVA



DOMINGO MANFREDI: *Las lobas*. Editorial Cunillera, S. L., Madrid, 1972; 313 págs. Ø12×17Ø.

Pienso si no habría sido más contundente titular esta novela «El lobo» o «Los lobos», puesto que en ella las mujeres no son más que las víctimas de la ferocidad de los hombres; y digo ferocidad en el más amplio sentido de la palabra. Feroces son los de la casta de los Claudio y feroces los de la casta de los Pedro, feroz el falso «hippy» violador de Ana y feroz el señor Cupertino. No existe la piedad en ninguno de ellos y toda hembra en su entorno está destinada a ser hembra-mártir, resignada a un martirio sin queja (salvo en los casos de un pasajero histerismo).

La historia, con visos folletinescos, transcurre en un pueblecito de la sierra fronterizo con Portugal «en la comarca que va desde el Tajo hasta el Guadiana»; pueblecito de pocos habitantes pero que parecen multiplicarse si se juzga por los rencores que mantienen entre ellos.

La línea narrativa es sencilla y directa; se cree escuchar una historia contada «bis a bis» sin el menor adorno estilístico y, fiel a eso, la narración no intenta esclarecer entornos ni claves psicológicas de la intimidad de los protagonistas. Las reacciones son brutales, a pleno sol, sin que haya una profundización de esta brutalidad, ni un detalle de la vida anterior, o interior de los personajes que, al menos de una manera aproximativa nos ponga sobre la pista del origen de tales conductas. A veces el estilo de Manfredi me recuerda el del escritor uruguayo Enrique Amorín en sus tragedias de ambiente rural, de personajes duros, de hombres tallados con piedra y tierra.

Domingo Manfredi, gran viajero, hombre polifacético, a quien no le resulta ajena la comunicación en el campo de la prensa, la radio, la televisión; experto en temas africanos (por cuyas monografías ha recibido varios premios importantes), profesor de periodismo, poeta y traductor, ha ceñido la mayor parte de esta novela que hoy comento al tema social, y dentro de él a la sociedad rural y sus problemas de fetichismo, superstición, odios generacionales, etc.

La historia que se nos narra, «tan verdadera como su temáti-

ca...» según presunción del propio autor, tiene más de leyenda que de realidad, según parece reconocer ese «Se dice todavía...» con que va hilvanándose el último capítulo. La honra familiar, las proféticas amenazas, la sangre revuelta, peligrosamente represada o saltando como un surtidor; la sed de la tierra y la herencia del rencor; disparos, aullidos... Todo esto es lo que Domingo Manfredi nos relata vivamente en las páginas estremeedoras de *Las lobas*.

TERESA BARBERO

PETER WEISS: *El duelo*. Colección «Palabra Menor». Editorial Lumen, Barcelona, 1973; 127 págs. Ø12×19Ø.

El duelo pertenece a la serie de obras escritas en sueco, correspondientes a los años de emigración, cuando el autor despertaba más interés por sus pinturas, grabados y películas experimentales. Después de haber narrado en *Adiós a los padres* y en *Punto de fuga las circunstancias históricas —persecución de los judíos, exilio— de su infancia y de su juventud, en el presente relato asistimos al drama de unos seres en permanente lucha con su entorno, con un mundo irracional y cruel que es vivido como una obsesión. Se trata de un mundo que amenaza con destruirlos, en el cual las relaciones humanas resultan poco menos que imposibles. Existe una agresividad inducida por la intolerancia de ciertas instituciones sociales represivas o por sus patriarcas, representantes de esa clase social legalmente establecida, que acaba adueñándose de los personajes. Estos se tornan irritables; dirigen su violencia, en vez de contra el sistema, contra sus semejantes más próximos, como si sus relaciones afectivas estuvieran marcadas por esa ambivalencia odio-amor características de los estados neuróticos. Una especie de neurosis colectiva se impone sobre todo en la pareja central —los personajes se mueven a distintos niveles intercambiando su identidad— abrumada por terrores e inseguridades totales, que les vuelven susceptibles e irritables, pese a necesitarse —hay cierta desvalidez que los aúna— para protegerse en compañía de la agresividad del medio. La angustia de la búsqueda de sí mismos los lleva a perseguir escapismos que la realidad en que viven impide que sean efectivamente liberadores. El arte como protesta puede incluso convertirse en un tótem, en una puerta falsa por donde caer en el vacío, en una forma más de socorrerse únicamente a sí mismo y el trabajo en una forma insatisfactoria de alienación. Cualquier actividad creadora, incluso traer un hijo al mundo, puede ser vivida como una pesadilla por los seres conscientes de la inutilidad de sus actos, cuando el más mínimo impulso es abortado socialmente, y en el fondo de todo espera agazapada, como al final de un pozo, únicamente la frustración.*

Asistimos al proceso a través del cual los personajes van saliendo de un mundo competitivo,

LIBROS MAS VENDIDOS EN EL MES DE JULIO DE 1973

- 1.º **Hijos de Torremolinos**, de J. A. Michener. Editorial Plaza-Janés.
- 2.º **Pantaleón y las visitadoras**, de Vargas Llosa. Edit. Seix-Barral.
- 3.º **Chacal**, de Frederich Forsyth. Edit. Plaza-Janés.
- 4.º **Odessa**, de Frederich Forsyth. Edit. Plaza-Janés.
- 5.º **Yo creo en la esperanza**, de Díez Alegría. Editorial Desclée de Brouwer.
- 6.º **¡Oh Jerusalén!**, de Lapierre y Collins. Edit. Plaza-Janés.
- 7.º **Se vende un hombre**, de Angel María de Lera. Edit. Planeta.
- 8.º **Banco**, de Henri Charrière. Edit. Plaza-Janés.
- 9.º **Los pecados del Summers**, de Summers. Ediciones 99.
10. **A éstos que los fusilen al amanecer**, de Pérez Morán. Edit. Gregorio del Toro.

el Libro de la Quincena



GREGORIO GALLEGO:
Los Caines. Editora Nacional. Madrid, 1973
314 págs. Ø14×21Ø.

Los Caines, de Gregorio Gallego—premio Guipúzcoa 1965 por la novela *El hachazo*, y premio Ciudad de Irún 1972 por *La otra vertiente*—, se inscribe en una de las más ricas tradiciones de la narrativa española: la que describe el mundo de la delincuencia, sociedad paralela que, a lo largo de los siglos, ha brillado ante al-

gunos con el prestigio de constituir un refugio frente a toda represión. Esa visión idealizante no es la de Gregorio Gallego, quien no sólo se diferencia de la mayoría de sus predecesores en ello—la vida al margen de la comunidad global, justa o no, se revela inviable y, al mismo tiempo, inhumana, en esta novela sobrecogedora, que así, implícitamente, desmitifica la pretensión romántica de combatir victoriosamente a la sociedad establecida mediante la evasión o la violencia individual—, sino también en su negativa a participar en cuanto personaje o narrador en la acción novelesca, y, sobre todo, en el modo como se enfrenta con los seres que pueblan su libro: ni se recrea en la bajeza de estas vidas al margen—porque ello implicaría hacer suyo el punto de vista autojustificativo de las clases en el poder—, ni ironiza sobre ellas—porque asume totalmente la humanidad que las circunstancias impiden a los delincuentes hacer suya

por completo—, ni las considera desde arriba—como si, de alguna manera, él no fuera comunitariamente responsable de las mismas—: de un modo fraternal, sin complacencias ni rechazos culpables, se enfrenta de hombre a hombre con sus tristes personajes, ofreciéndonos de ellos una galería de impresionantes retratos.

Novela tremendamente honrada, hondamente viril—con todo lo que esta última palabra conlleva de ingenuidad, de sana simplicidad, de pudor no gazmoño—, *Los Caines* es el fruto de una perfecta adecuación del proyecto del autor—describir descarnadamente unos ambientes bajo el signo de la tragedia y mostrar cómo un personaje combate y vence sus fatalidades— a su materialización formal: ofrece una visión objetiva, naturalista—de un naturalismo limpio de adherencias científicas—, de hombres y mujeres socialmente marginales y de su ambiente vital, aventurándose tan sólo por aquellas zonas de su intimidad que, a causa de su carácter comunitario, podrían ser exploradas sin indiscreción alguna por cualquier testigo de los hechos que narra.

Alejada de toda tesis, de todo apriorismo ideológico, esta novela dura y violenta acierta a poner al descubierto, por vía exclusivamente narrativa, la interrelación existente entre unos seres de vida irregular y sus condiciones objetivas, al tiempo que nos muestra cómo esa interrelación no es de hierro; cómo el hombre, aun en las peores circunstancias, conserva íntegra la base de su condición: la libertad.

Desde el punto de vista narrativo, en fin, la extrema versatilidad técnica de Gallego, ajena por otra parte a todo virtuosismo gratuito, únicamente es comparable con el dominio del argot que este libro pone de manifiesto. Una y otro aseguran a *Los Caines* su perennidad.

LEOPOLDO AZANCOT

que sentimos que está a punto de hundirse. Un afán destructivo los domina, hasta tal punto que, a veces, no lo son, positivamente, para canalizar, porque cada cual está tarado por sus contradicciones personales, fruto de su pasado, de su bagaje cultural, de su actitud ante la vida.

El duelo crea un mundo perfectamente conocido—y de alguna manera vivido— por el autor. Esa soledad característica de los personajes. Son solamente islas que tienen que adquirir conciencia plena de su situación, en solitario, aunque esta experiencia les resulte dolorosa. Hasta el odio a los opresores es vivido con tanta intensidad que algunas veces les produce aturdimiento. Tratan de buscar, empero, una salida dialéctica, de vivir juntos para matar su antiguo yo. Hay en ellos un deseo de cambio, aunque éste se realice a distintos niveles, dificultándoles la comunicación. En realidad, si se han herido mutuamente ha sido para encontrarse a sí mismos en medio de un dolor universal. Toda la obra es una incesante búsqueda de defensas protectoras contra el medio. Equivale a un símbolo del hombre de nuestro tiempo, enfrentado a una sociedad que lo objetiva. Es un fiel reflejo del marginamiento a que fue sometido el autor. «Escribí este libro en sueco—nos dice Peter Weiss— en 1951. Como no en-

contré quien quisiera publicarlo, lo edité yo mismo en 1953. Hice una tirada de 500 ejemplares... Mi producción no suscitó el menor interés entre los editores durante una década, y me ocupé principalmente en la producción de cuadros y películas... El duelo es el resultado del aislamiento que caracterizaba mi actuación durante los años de la emigración.»

El libro es imaginativo y subrealista. Mas aunque se trata de un Peter Weiss distinto al característico de su teatro dialéctico posterior (Marat-Sade, Trotsky en el exilio, por ejemplo, basados en la documentación sobre la historia), el mundo que recrea está visto desde la misma perspectiva mental. La presente edición incluye una serie de dibujos hechos por Peter Weiss para la edición sueca de 1953.

AVELINO LUENGO VICENTE

ANDREI SINIAVSKI: *La helada*. Editorial Lumen, Barcelona, 1972; 100 págs. Ø12×18Ø.

En un libro publicado por Vintila Horia en 1960, este escritor hace referencia a una novela titulada *¡Ciudadanos, la corte!*, publicada en ese mismo año en la revista *Preuves*, de París, bajo el

seudónimo de Abraham Tertz, por un escritor soviético que temía las represalias del partido comunista al que pertenecía. Vintila Horia decía de esta obra: «—es evidente que el autor es un joven y que no posee todavía la técnica de su arte—, pero el valor de sus obras es más que documental».

El escritor aludido era Andrei Siniavski, que escondía su personalidad en el seudónimo después de haber publicado en Francia un ensayo polémico contra el realismo socialista, el cual le atrajo las iras del partido al que estaba adscrito. Ya por aquellos años, Andrei Siniavski se encontraba en franca lucha entre su ideología comunista y su vocación por la creación libre. En febrero de 1966 fue detenido y condenado a siete años de prisión. Coincide esta reclusión con el triunfo del escritor en sus obras literarias. Un hecho que se repite a lo largo de la historia de los intelectuales de detrás del telón de acero (recordemos a Pasternak, a Solzhenitzyn, a Mayakovski y a tantos otros) cuya literatura está marcada por el abatimiento y la desesperación de sus propias vidas, nacidos (y a veces aireados exageradamente por las propagandas contrarias) de contradicciones ideológicas confusas.

En *La helada*, a Andrei Siniavski le sirve de base una his-

toria de amor para tratar el tema de la transmutación de las almas, con todo lo que de fantástico-trágico tienen estas teorías. («¿Crees que desaparecí para siempre? No. Hombres muertos cantan en tu cuerpo, ánimas muertas chillarán en tus nervios. ¡Escucha!».)

El protagonista de esta historia (un hombre que durante tres semanas posee el don de la clarividencia y el de la visión de la transmutación de las almas) sabe con certeza el punto y las horas, así como las circunstancias de la muerte de su amada, y no podrá evitarlo. Al final de estas tres semanas, el hombre es sólo un recuerdo de sí mismo, un hombre roto, temeroso, lleno de angustia, a la espera de su próxima transmutación para en ella reencontrar a su amada. «Espera otro momento» —dice al concluir su autobiografía—. «El relato aún no ha terminado.»

La novela, felizmente traducida al castellano, es un auténtico poema que canta la supervivencia del hombre. La circunstancia técnica de que la «Nota del autor» que encabeza la novela entronque directamente con la acción narrada, demuestra palmariamente el compromiso del autor con el fatalismo de los hechos, ayudando a explicar algo de sus circunstancias personales.

TERESA BARBERO



ELENA MARTÍN VIVALDI: Durante este tiempo. El Bardo, 89, Barcelona, 1972; 100 págs. Ø12,5x20Ø.

Hay, bajo el título de este volumen, dos fechas: 1965-1972. Durante este tiempo, Elena Martín Vivaldi ha ido conformando sus versos, que han cuajado, finalmente, en libro; versos agrupados en tres partes, «Día a día», «Paisajes», «Las ventanas iluminadas», e hilvanados con sereni-

dad, con muy buen tono, cálidamente. Se advierte en la poetisa granadina una gran carga cultural que, en algunos instantes, parece pesar demasiado sobre el lírico fluir. Una frase de Marguerite Duras (El Square) brinda el título: «... pero lo que usted haga, lo que viva durante este tiempo, contará... más tarde». Encontramos luego citas abundantes: Machado, Diego, Guillén, Salinas, Juan Ramón, Lorca, Neruda, Borges, L. Felipe, D. Alonso, Cernuda, Prados... Hay un poema escrito a raíz de una lectura de Virginia Wolf; resón juanramoniano en un «Abril»; alexandriño, en una ofrenda al poeta de Velintonia. Es posible que parte de todo esto haya sido hecho intencionadamente, pues que la autora dedica su libro a los poetas de la generación del 27, con intención precisamente de homenaje. Pero, en ocasiones —repetimos—, lastra un tanto el natural curso poético de su claro verbo estremecido.

Late en esta mujer una como resignada aceptación de lo inevitable. Vida y muerte danse la mano en sus estrofas, que el tiempo en huida traspasa, huella, moja de su lágrima. Tal sensación cuaja en el poema al hilo

de un preciso decir, pleno de sugerencias:

«Cuando un día se cierran las [ventanas, y el espejo se apaga, y el camino no dirige su flecha, recta, al alba, y detrás de la puerta no hay resquicios; cuando ya no hay asombro, ni certeza de que tengan los ojos nuevo [brillo, y están las lunas rotas, seco el [viento y todo se hace roca y superficie; cuando escuchas la voz que ahorra te urge a romper ligaduras, nudos, rejas, cuando quieres morirte...»

«Vida-Muerte» llámase este poema, en el que se aprecia la gracia del endecasílabo, que Elena Martín Vivaldi encaja con frecuencia en el cauce sonetil, con felices resultados. Acaso donde veamos más nitidamente su buen oficio sea en el apartado central, «Paisajes» (Lunas. Lluvia. Mar), compuesto por una veintena de poemas en los que la motivación surge un tanto condicionada por el elemento externo, si bien adquiera matices entrañables al pasar por el ta-

miz cordial de la poetisa. («Todo lo que llevo dentro / está ahí fuera...», escribió Gerardo Diego, reveladoramente.) «Lluvia que eres mi sangre», dice; o bien, de cara al mar: «Yo soy porque él me sabe y me contempla». Sin embargo, es en las partes primera y tercera donde más abiertamente palpamos el alma de esta mujer, que sabe conjugar la espera y la esperanza, y expresarse con la concisión que es prenda del poeta auténtico:

«Detrás de la ventana: una pregunta. Una certeza dentro; gravedad de un destino.»

Esa interrogante (esa incertidumbre) y esa certidumbre constituyen el eje en torno al que gira el mundo poético de Elena Martín Vivaldi, cuya manera de hacer se baña de delicadeza, sin que por ello su verso pierda vigor, impulso, nervio.

CARLOS MURCIANO

VALENTÍN ARTEAGA: La esperanza del barro y otros poemas. Ediciones Hito, Campo de Criptana, 1972; 68 págs. Ø14x20,4Ø.

Este libro fue, hace unos años, ganador del Premio Ciudad de Palma de poesía en castellano. También, que nosotros sepamos, es el primer poemario que publica Valentín Arteaga, sacerdote posconciliar y poeta trotamun-

SEIS POETAS GRANADINOS Y UN NOVELISTA

Granada está en su frontera andaluza con Levante (se come allí en los toros), con su mundo compuesto de granadas, cosa natural: Albaicín, Sacromonte, Alhambra, Generalife, ciudad propiamente dicha, nieve. Es un pluralismo de paisajes que se contemplan e incluso dan la impresión de que se desafían. No hubo por esos pagos Edad Media cristiana; por eso la prolongó y le ha costado mucho trabajo el despegue de ella, aún no concluido, como tampoco en todo el Sur. Andalucía original, un tanto al margen de las otras; pero no se olvide: allí surgieron García Lorca, máxima expresión poética de lo inconfundiblemente sureño en este siglo, y Falla, máxima expresión musical de lo español andaluzado. Y hace cincuenta años resucitó, entre pitas y caminillos, el cante jondo. La aportación granadina ha sido, pues, fundamental; su aparte cabe referirlo más a circunstancias geográficas que a modo de ser, aunque éste tenga no poco de particularista.

Está visto que de los grandes nombres no se puede vivir. Y el de Federico García Lorca, apabullante por varias razones, es capaz de oscurecer lo que ha seguido tras su paso deslumbrador por la poesía, la vida y la historia de España. Si la generación de 1936, a la que algunos pretenden borrar torpe e inútilmente, hubo de enfrentarse al handicap de ser continuadora de sus extraordinarios mayores, semejante situación, sólo que a otra escala, es la

de los poetas granadinos siguientes a Federico. ¿Quiénes son? ¿Qué han hecho? ¿Cómo se las han arreglado para tener voz propia?

No faltaron algunas tentativas de ilustrar sobre lo ocurrido en la poesía granadina de posguerra, propensa al agrupamiento, pero, no obstante, era visible la necesidad, igual que lo es en otros sitios, de una visión más exigente de su panorama. Todo llega, incluso por sus pasos contados. Ya está aquí este volumen (*), que presenta dos singularidades: la primera, haber sido hecho por un novelista no granadino: Carlos Muñiz Romero; la segunda, el estilo de su autor, acusadamente poético en no pocas ocasiones, quien desdobra su tarea: historia una síntesis de las manifestaciones literarias granadinas a partir de 1939; retrata y antologiza a una media docena de nombres. No ha sido su objeto el montaje de una operación crítica; pero ella valdrá a los interesados en realizarla sobre idéntica materia. Muñiz Romero escogió poetas que, además de significativos, han participado directamente en los trajines literarios granadíes (salvo Luis Rosales); y su dibujo de ellos, lleno de expresividad, comporta rasgos de mucho interés, especialmente por su penetración psicológica. La voluntad de acer-

(*) CARLOS MUÑIZ ROMERO: Seis poetas granadinos posteriores a García Lorca. Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos. Miguel Sánchez, Editor. Granada, 1973; 12,5x18 cm., 280 págs.

camiento y de disposición favorable para penetrar en las personas-poetas y en sus contornos respectivos resultan enteramente aseguradas.

El libro empieza por una cala en el carácter de la ciudad: Granada es cofre y no atalaya, foso más que vitrina. Si Federico pudo hacer creer otra cosa es porque Federico, en la apariencia, tenía muy poco de granadino. Mejor dicho: Federico era un perfecto granadino, a pesar de Federico; aljibe, a pesar de los surtidores. Granada está circularmente ante los ojos; casi no es preciso descubrirla en su abanico de imágenes; por el contrario, el granadino suele ser, como dice el autor en la espléndida página 66, reconcentrado y de varios colores. ¿Tiende a irse hacia adentro porque todo lo encuentra muy afuera y reacciona a la contra? ¿Le influye decisivamente el alrededor porque lo tiene muy encima, lo mismo que al prójimo? Sigán en buena hora las averiguaciones sobre determinantes sociológicas de la poesía, que nos ayuden a analizarla y a valorarla.

Ya digo que Muñiz no se ha propuesto, según él mismo advierte, el estudio completo de tres décadas de poesía granadina —trabajo que prepara el profesor Emilio Orozco—; se limita a recordar y comentar la existencia de revistas y grupos en el trayecto de esos años. Y principia su relación por Veleta, aquella revistilla que yo alumbré siendo estudiante de Derecho (con Urbano Ji-

dos. Valentín Arteaga nació en Campo de Criptana el mismo año que estalló nuestra guerra civil. Conocemos bien su historia. De niño pasó hambre, fue trillador, trabajó en el campo. Luego, cosas de la vida y de la vocación, se hizo sacerdote y poeta casi al mismo tiempo. Ha vivido en Palma de Mallorca, en Roma, en Barcelona, en Mahón... Actualmente reside en Torrejón de Ardoz. Arteaga es hombre comprometido con la amistad, con todo lo que le rodea. Poeta vital en el más amplio sentido del vocablo.

Desde siempre se ha especulado mucho sobre si el autor y su obra deben identificarse totalmente. Es decir, si el contenido de lo que uno escribe ha de corresponder necesariamente a la postura ideológica y humana que hayamos adoptado ante la vida, ante los demás. Opiniones hay para todos los gustos. Nuestro criterio es que sí; que sólo entonces, cuando la obra refleja la realidad existencial y espiritual de su autor es cuando se consiguen los mayores efectos de transmisión literaria. Escribir algo cuya entraña luego no se comparte, pensamos que en cierto modo es un fraude que se hace al lector y a la literatura, y, por supuesto, a nosotros mismos.

Nada de esto —en su aspecto negativo— afecta a Valentín Arteaga. Leyendo sus versos sabemos cómo piensa y siente el poeta, y viceversa. «La esperanza



del barro y otros poemas» es un libro lleno de sugestivas resonancias; un libro pensado y escrito en profunda agonía lírica, dando a esta palabra su pleno sentido unamuniano. Un libro íntimamente autobiográfico, sin anecdótico, sin fariseísmo, deteniéndose especialmente en los fracasos espirituales y anímicos, en los traspies humanos, en las desorientaciones en las que el hombre, a veces, se ve envuelto. Nos parecen oportunas las frases que Francisco Moratalla escribe en el prólogo: «Para escribir de uno mismo hay que ser primero valiente»; también sencillo y humilde. Valentín Arteaga es todo eso. Lo es con autenticidad.

Son éstos, poemas de la esperanza que germinan dentro del propio barro humano. Eterna lucha del bien y del mal, del de-

sasosiego interior de la criatura humana. Valentín Arteaga, en contra de conceptos más o menos nuevos, más o menos discutibles, sigue creyendo en la palabra, en la esperanza, en el amor. Por eso, aunque en su poesía —que es lo mismo que decir en su vida— hay instantes de profunda depresión, como cuando dice: «A veces me sorprende, como un golpe de ortiga, / ese miedo cobarde a entregarte las manos», luego, inevitablemente, se produce la reacción: «Cuando Tú hayas venido, / Amor, todo el perfume / se volcará en mi huerto», o, «Igual que una patena, tus mieses / ya me espigan el corazón del campo».

Estilo sencillo, puro, con lejanas reminiscencias de San Juan de la Cruz, de Juan Ramón Jiménez, de Alcaide. Por reminiscencias enriquecedoras de su poesía, por estar ya completamente diluidas en la misma sangre de sus versos. Un primer libro, en definitiva, que acredita la existencia de un auténtico poeta, del que estamos seguros vendrán otras entregas aún más hechas.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

MERCEDES NÚÑEZ: Pocas palabras. Rodolfo Alonso, editor, Buenos Aires, 1971; 64 págs. Ø14x20Ø.

«Por qué no simplemente perder toda / esperanza / de ser ocasión de / un derramamiento de pala-

bras...» Esta cita de Samuel Beckett, elegida por la autora como pórtico del libro, indica, con fidelidad, esa tarea a la que su pensamiento se encamina, y señala todo el proceso de creación, quintaesenciando, a que en el libro se dirige. Pocas palabras, efectivamente. Pero esas pocas palabras resultan verdaderas. Y, más aún, son exclusivamente, aquellas que aparecen necesarias para expresar la idea perseguida, sin merma de ésta y sin rodeos. Sólo aquellas que, tanto en su significación como en su número, van a tejer lo parco de un suspiro, de una lamentación, de un desamparo, de una luz. Y todas ellas, según digo, las justas. E impregnadas de una mano tierna y dulce, femenina sin equívocos.

De nuevo, un primer libro que llega hasta mi mesa. Y he señalado muchas veces cómo al tocar un primer libro la precaución es grande, puesto que el ojo lo recorre con entusiasmo y pánico, esperando encontrar (que siempre ocurre) esas señales de la edad, lo lógicamente dubitativo e inmaduro en la obra del que empieza. Pero esta vez no ha sucedido, aunque este tipo de «procedimiento» (que es como malgastar todo un limón para extraer sólo unas gotas) no me resulte de ordinario codicioso ni, en la mayoría de los casos, atrayente. Siempre he pensado que nada hay nunca más extraño a la poesía que el simple definir,

ménez Marfil y Rafael Pérez Ruiz, desde Córdoba), de la que sólo apareció un número, para ser continuada después en la ciudad de don Luis de Góngora a base de pliegos con poemas y dibujos que asomábamos al escaparate de la Librería Luque. Pero ese solo número de Veleta tiene mucho de llamada de atención, de salida del cante, jipío inicial. No puedo transcribir sin emocionada gratitud estas palabras; pero he de rectificar a Muñiz el año en que eso ocurrió: 1951, y no 1945, como él escribe.

Viví en Granada durante los cursos 1951 y 1952. Ello me permite asegurar la exactitud (aparte la fecha aludida) de cuanto el autor expone sobre las actividades literarias e intelectuales de ese período, abundante en proyectos y señalado por algunos logros. El ecuador del medio siglo se notó mucho en Granada. Mi recuerdo anota las sesiones del Aula de Cultura de la Facultad de Derecho y del Aula Poética de la Facultad de Letras, donde yo pronuncié, en 1951, una conferencia sobre Miguel Hernández; las lecturas que Pepe Martín Recuerda daba de sus obras; las tertulias y conferencias en la Casa de América; las visitas de Rosales, Alexandre, Jorge Guillén y Thornton Wilder; la contestación universitaria, etc. De ese bulle-bulle, lo de más continuidad y relieve ha sido y es la poesía (es lo acostumbrado): Versos al aire libre, Veleta al Sur y, actualmente, Poesía 70, de otro forastero aportador a la suma granadina: Juan de Loxa.

Es momento de concretar cuáles son los poetas de que Muñiz se ocupa (perdonenme el retraso): Luis Rosales, Elena Martín Vivaldi, Juan Gutiérrez Padial, José Carlos Gallardo, José G. Ladrón de Guevara y Rafael Guillén. Salvo Rosales, y desde 1956 José Carlos Gallardo, todos viven en su ciudad nativa.

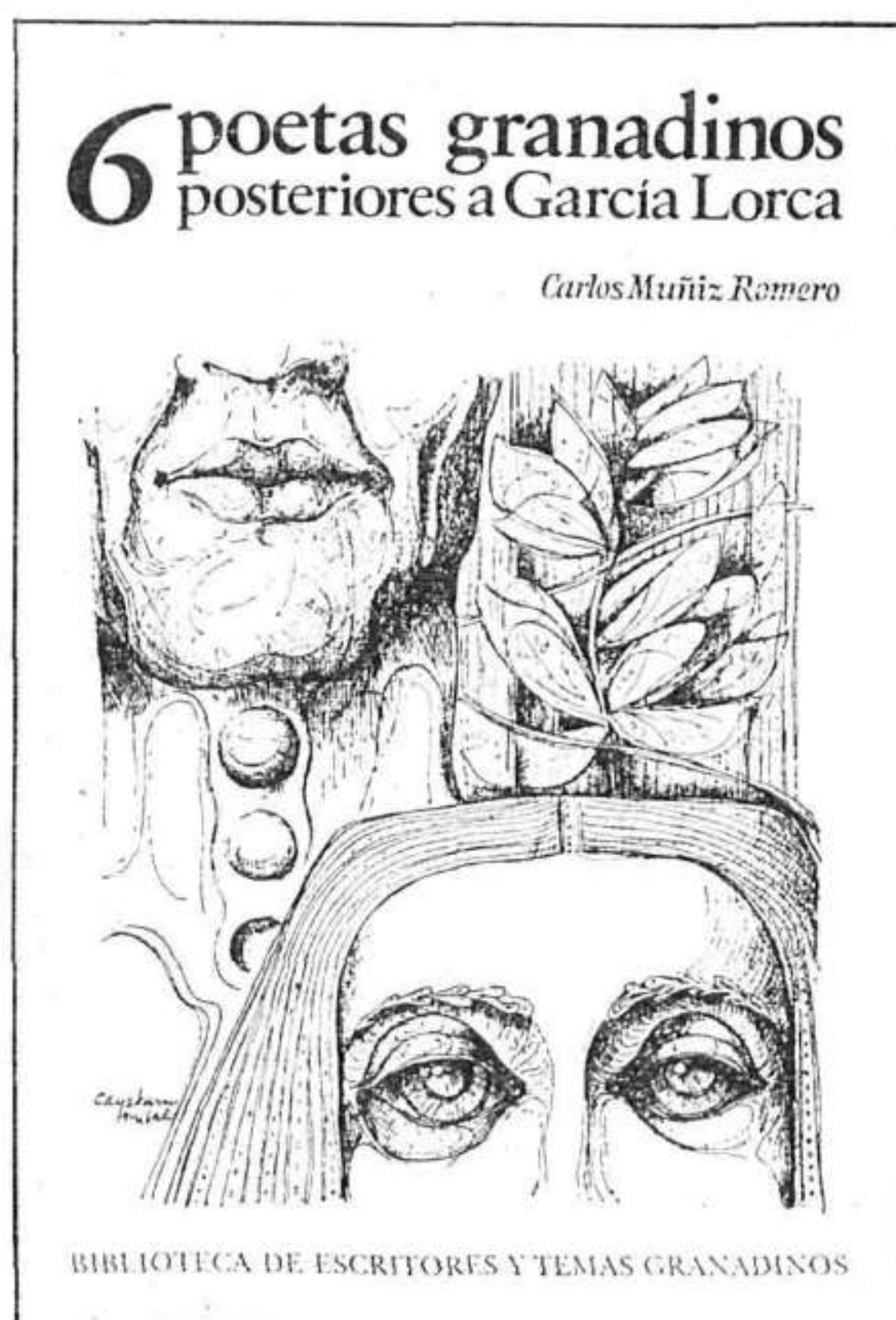
Pudo estar también entre ellos, creo yo, José Gerardo Manrique de Lara, aunque distante siempre de su lugar de origen, llegando así al cabalístico número siete. Encajan en dos promociones, lo que quiere decir que no hubo lapsos vacíos, ya que, además, existen indicios de otra. Poéticamente, urge ver si en esta baraja de líricos se continúa de alguna manera el juego lorquiano. Cabe una respuesta rotunda: no, si se excluyen algunos efectos de segundo orden.

¿Por dónde ha ido la poesía granadina para librarse de ese extraordinario influjo? ¿Cómo se ha configurado? Luis Rosales ya protagonizó, desde 1935, la posibilidad de una ruta diferente, y no digamos tras La casa encendida. El marcaría el camino de la interiorización narrativa o no narrativa, aunque

esto no haya supuesto actitud del estricto discipulaje entre sus paisanos. Interiorización enormemente melancólica en Elena Martín Vivaldi (su sitio es la Granada vegetal y romántica, la del salón y las placetas); impresionante en Juan Gutiérrez Padial (el más aljibe de todos, y junto a él, una higuera estiada); hirsuta a veces, con vueltas y revueltas albaicineras, en José Carlos Gallardo; con algo de Ganivet, por sus rarezas, en José G. Ladrón de Guevara; recogiendo distintos fluires, amplio de registros, dándoles una excelente forma, Rafael Guillén, barroco, el único que hace recordar a Lorca en unos alejandrinos compuestos a la muerte de su madre. El predominio de lo imaginístico sobre lo metafórico ayudó también a trazar fronteras respecto a Federico.

En definitiva, un buen resultado común e individual, conseguido a fuerza de calidad y de no empeñarse en el granadinismo a ultranza. Seis poetas, granadas y granados ellos mismos, que, pese a las diferencias, mantienen un norte donde aproximadamente coinciden: el sentimiento dramático del mundo, y desde él, la búsqueda de algo que impida la asfixia, el retorcimiento verbal, el paraíso cerrado de Soto de Rojas. Han tenido la gran suerte de encontrar en Carlos Muñiz Romero quien les acompañe, radiografía y añada creación a la creación al través de una prosa rica, aguda, reveladora y cordial. Ella hace de guía inmejorable por este orbe granadino, donde se cumple la ley de la geopoética, sólo que, acaso, quien la ha cumplido mejor, con su brillante barroquismo y sus penetradoras intuiciones, sea el novelista responsable de esta obra deliciosa y oportuna. De esta obra con duende. Justo lo que anda en crisis.

LUIS JIMENEZ MARTOS



LE OFRECE
COLECCION «ESCALADA»
LITERATURA DE ESPAÑA DIA A DIA (1970-1971), por Antonio Iglesias Laguna. 526 páginas. 500 pesetas.

Se trata de una selección de crítica literaria, de las más importantes obras españolas y extranjeras, publicadas en los años 1970-1971, hecha por el autor con la erudición, brío y agudeza que le caracteriza.

LIRICA ESPAÑOLA, por Luis Rosales. 435 páginas. 300 pesetas.

Este libro abarca seis ensayos sobre la obra de Garcilaso, Camoens, Duque de Rivas, Rubén Darío, Antonio Machado y Leopoldo Panero, haciendo un análisis riguroso de la lírica española.

BIOGRAFIAS DE GENIOS, TRAIADORES, SABIOS Y SUICIDAS, SEGUN ANTIGUOS DOCUMENTOS, por Paloma Díaz Mas. 215 páginas. 150 pesetas.

Joven autora que refiere biografías de hombres que dedicaron su vida a una sola obra o a una sola actividad; algunas de las que aquí se narran no han existido todavía, pero existirán en el futuro.

VOLVER LA ESPALDA, por Guillermo Ariel Ramón Carrizo. 143 páginas. 100 pesetas.

Obra de un joven novelista argentino, cuyo mayor atractivo es el retrato de una adolescencia, ni dorada ni rosada, retrato que, probablemente, sea el que mejor exprese la vida de infinito número de muchachos.

LOS CAINES, por Gregorio Gallego. 314 páginas. 185 pesetas.

Novela de una familia educada para la delincuencia. Uno de sus miembros, tras larga condena, lucha contra todo para volver al camino de la ley. No regresa más a la cárcel, pero la peripecia conflictiva le ha dejado como un gato destrozado por los perros.

COLECCION «LIBROS DIRECTOS»
HENRY KISSINGER (Una visión de la política exterior americana), por Carlos de Luxán. 178 páginas. 80 pesetas.

Este libro pone al alcance del público no especializado el pensamiento y las opiniones de quien es pieza principalísima en la política exterior de los Estados Unidos.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIAL NACIONAL

 Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos
Avda. del Generalísimo, 29. MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION

Avda. de José Antonio, 51. MADRID-13

LIBRERIA EXPOSICION

Muntaner, 221. BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA

Calle de Paraná, 1159. BUENOS AIRES

con las frialdades y el esquema de una normal definición; que la inmensa mayoría de los poemas diminutos suelen ser fracasos, los retales de algo escrito (por supuesto, no generalizo) que fue perdiendo crecimiento, que perdió «su elegancia solitaria». Así, desde la impunidad del que está fuera y ve desde sus gafas, el poema breve casi siempre se me antoja como el proceso cerebral de conversión en un poema del exclusivo primer verso (ese que «dan los dioses»), frustrado en su gran don gratuito, del que pudiera arrancar (y aquí es donde hay que ver los esfuerzos, los dotes, la conquista del poeta) una larga conjetura, un gran safari de emoción.

Mas hoy, leyendo, llego a entender un poco más. Y llego a la conclusión de esta sabiduría de Mercedes Núñez, de cómo ha superado los impedimentos, de los recursos que posee. ¡Largo camino exige a los jinetes tornar al paso el trote del caballo, llegar a dominar la economía de las palabras! Mercedes Núñez, «sabe». Modelos de concreción y de magnífica poesía pueden ser los poemas titulados «Maternidad», «Las estaciones», «Primer hijo».

Sorprende este poder de síntesis. Nota común observada en cada página es una especie de greguería trascendente. Un pensamiento lúcido y, en muchas ocasiones, dolorido que prende en tan sólo ese mínimo destello momentáneo, tal el poder de brillo de un flash o de un relámpago. Y que, al cegar su impulso, nos deja reflexivos y nos hace volver a su lectura, a exigirnos la atención.

Libro, en fin, que, por motivos variados, habrá que releer. Sus cuarenta brevísimos poemas (breves en el tamaño de sus metros y en el número de los versos que cada unidad incluye) pudieran aspirarse en el rápido intervalo de fumar un cigarrillo. Pero el que tal haga se equivoca. O peor aún, no sabe paladear en la Poesía.

ANGEL GARCIA LOPEZ

CARL SANDBURG: *Antología*. Versión de Agustí Bartra. Plaza & Janés, Barcelona, 1973; 191 páginas. Ø11,5x19Ø.

«Nací en la pradera, y la leche de su trigo, el rojo de su trébol, los ojos de sus mujeres, me dieron una canción y un grito de combate.» Tal confiesa Carl Sandburg en su hermoso poema «La pradera», digno del mejor Withman. Con esa canción y ese grito irrumpió él en la poesía norteamericana, en un momento en que el imaginismo inglés hacía estragos; con Masters, con Frost, Sandburg opuso «su rebelión realista contra el clasicismo exhausto». *Chicago Poems* significó un cambio de dirección, un toque de atención, que Cornhuskers vino a ratificar.

Anticonvencional, vibrante, Sandburg sabe pasar del slang más antipoético a la más cuidada expresión verbal; una extraordinaria sensibilidad, unida a lo que alguien ha llamado el «misticismo humanitario de Withman», dan a su verso el carácter, a un tiempo delicado y vigoroso, que tiene. Cuando escribió que la poesía era «una síntesis de jacintos y bizcochos» estaba manifestándose con absoluta propiedad. «Hay un águila en mí



y un sinsonte», dijo: el vuelo amenazante y el melodioso trino. Así su verso.

Agustí Bartra ha espigado ahora de la obra del poeta de Galesburg medio centenar de poemas, que van desde el desbordado torrente de «La pradera» a «Jan Kubelik» o «Niebla». Buena labor la de Bartra, que ha logrado dar a la versión española de Sandburg el mismo aliento, el mismo ancho son que tiene su poesía en su lengua original; poesía, como él mismo apunta en su prólogo, «donde suenan el banjo y la canción, salta el humor, se deslizan las lágrimas y vuelan las mariposas de la fantasía». Escribió el poeta, sagazmente: «La poesía es el abrir y el cerrar de una puerta que deja a los que miran pensando en lo que se ve durante un momento.» Sandburg nos ha dejado entrever siempre, a través de sus versos, ese misterio inefable e indescifrable, y nos ha hecho pensar. Algún poema de quien esto escribe aparece encabezado con palabras de Sandburg. Son muchos años ya de leer y releer a este poeta, cuya obra actualiza y acerca Bartra con esta excelente *Antología*; y uno confiesa que Sandburg no le ha defraudado nunca; que en cualquier momento que se le tome interesa, cala. El se definió una vez como un hombre «con el corazón lleno de pena de amor»; pero siempre fue capaz de superar, con el amor, la pena. Aún en sus trances rebeldes, la alegría vital de este poeta arrastra, como un viento. Un viento que no cede, que no cesa; que sigue cantando, hoy como ayer, recio, entre los árboles.

CARLOS MURCIANO

GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ: *Libro de quejas*. Compañía Impresora Argentina. Buenos Aires, 1972, 59 págs. Ø17x23,5Ø.

El argentino García Saraví no limita la temática de sus versos. Por su pluma discurren los sucesos, los asuntos, como por la calle, con igual heterogeneidad; lo mismo habla de Buenos Aires, ciudad que «se depila las cejas y enarca las pestañas», de los jóvenes de hoy, «generación de triunfadores, nobles / lobeznos, voluntades a prueba de petardos», del día del padre, «Tercer domingo / de junio», que del divorcio, el psicoanálisis de la prostitución. Ya anota en un poema: «En nuestro tiempo hay varias cosas / irreparables: / la soledad, los barbitúricos, / el psicoanálisis, / el hambre de los niños, / la ponderable bomba de

cobalto». Y puntualiza seguidamente: «Y algo que no figura en los poemas / grisáceos como éste: un solo hombre / —nada más que uno solo— en nuestra libretita / de direcciones y teléfonos / a quien se pueda recurrir / una noche cualquiera...»

La lista de temas es larga. Saraví se constituye en notario de los acontecimientos y, buen observador, da constancia de ellos con fidelidad. La poesía es para el autor una cinta magnetofónica que se pasea por el centro de la ciudad y registra cuantos ruidos y latidos se suceden en el interior de su corazón en marcha; no existe discriminación en la recepción de sonidos. Quiere esto decir que para Saraví no hay fronteras entre la poética y la narrativa en lo que a elección de argumentos se refiere.

La actitud de Saraví, importante por sí misma, merecería un comentario aparte. Sin embargo, hay que formularse antes esta pregunta: ¿encuentra la variada temática del autor correspondencia adecuada con el tratamiento? Las cosas de que habla Saraví, ¿son contadas con la entonación correspondiente? ¿Tienen sus versos la fuerza de persuasión y convencimiento que la dicción poética requiere? Hay que adelantar que no. A lo largo de Libro de quejas se encuentran muy pocas expresiones certeras. El autor escribe con desenfado, su versificación es sonora, correcta casi siempre, resuelve con ingeniosidad la anécdota, pero no acierta. No asoma el poeta diciendo su poesía; al menos aquí.

García Saraví, que se ha dado cuenta del fenómeno moderno de reducción de géneros en literatura, del acercamiento cada vez mayor entre poesía y prosa, no ha encontrado fórmula propia para expresarse. (Seguimos citando el comentario a Libro de quejas.) El autor da impresión de espectador más que de protagonista, de notario más que de derechohabiente.

Hay algo que anotar últimamente: el título del poemario —Libro de quejas— parece que responde a una intención social o contestataria. Tal vez no sea así, o que el autor no ha logrado su propósito. Los versos en que pudiera verse cumplido el objetivo destacan más bien por el matiz irónico, vertiente más acorde con el temperamento del autor. En los momentos en que la protesta es manifiesta, la pobreza de expresión resta eficacia y autoridad a la frase. En poesía, y en prosa, la calidad literaria es conditio sine qua non.

FRANCISCO TOLEDANO



CLASICOS



AZORÍN: Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz. Comentado por J. M. Valverde. Ed. Narcea, Madrid, 1972; 295 págs.

En esta antología se recoge una selección de artículos periodísticos—treinta y uno—que aparecieron a lo largo de diez años (de 1894, el más antiguo, firmado—por cierto—en su primera edición con otro seudónimo juvenil del monovarense: Ahriman, a 1904, fecha de Todos frailes, donde se da ya una muestra del estilo más típico y famoso del que por entonces iba a estrenar seudónimo famoso y consagrado: Azorín).

La edición está prologada y seleccionada por José M. Valverde, de cuya personalidad es obvio descubrir nada—sus Estudios sobre la palabra poética y G. de Humboldt y la filosofía del lenguaje, junto a traducciones de Shakespeare y Rilke o ediciones de Antonio Machado y coautor de una Historia de la Literatura Universal, con M. de Riquer, son suficiente carta de presentación—y que ha publicado recientemente un ensayo, Azorín, en la colección «Ensayos Planeta» (que dirigen los profesores Valbuena Prat y Antonio Prieto), en donde se puede encontrar uno de los estudios más completos y actualizados sobre el alicantino y muy especialmente en esa primera época combativa de prensa, cuando J. Martínez Ruiz—así firmante—publicaba en las páginas de El País, El Progreso, Madrid Cómico, El Globo o su gran deseo, Los Lunes del Imparcial o en Alma Española, la revista rebelde y liberal, que en sus seis meses de vida, y era semanal, consiguió marcar honda huella, fiel a unos ideales de renovación política, quedando así patente toda la realidad nacional coetánea en sus páginas. Estamos, pues, ante una importante aportación—aunque sólo sea antológica—en torno a la época del primer Azorín, cuando aún no había nacido en La Voluntad.

Ya anteriormente, otro conocido especialista en temas azorinianos, E. Inman Fox, había publicado en la Revista de Literatura (1965) una bibliografía anotada de la etapa periodística de Azorín, que en buena parte sirve de base de material para la selección incluida en este volumen. Aquí nos aparece el Azorín crítico literario, caricaturizador de los tópicos del Teatro Aureo

(adaptándolo a su lenguaje) en «Medalla antigua», artículo que Valverde comenta en un apéndice final—junto con otros dos—, como es costumbre en los volúmenes de esta colección; o el Azorín—es decir, el J. M. Ruiz—anarquista de «La nochebuena del obrero»; el enjuiciador de Pi y Margall y de la hipocresía parlamentaria de la época en «Entreviú con Rinconete»; los primeros apuntes de aquel posterior pequeño filósofo en «Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid»; el apunte de estilo ya plenamente azoriniano, como un borrador de La Voluntad, del artículo «Todos frailes»; la admiración—en el último trabajo recogido—por Montaigne..., etc. En el meritisimo Estudio crítico inicial—resumen de las páginas que Valverde dedica en su libro Azorín al tema—, el crítico va señalando el itinerario periodístico de J. Martínez Ruiz, junto a la caracterización de su prosa—preazoriniana— «que es un estilo a la vez deslabazado, y con restos de oratoria decimonónica, en un tono periodístico confanzudo, bromista y a veces algo chabacano», en donde la abundancia de cursiva pone de manifiesto la fuerte ironía combativa que contra todo lo que es «oficial» caracteriza esta «anárquica», en cierta manera, primera época de Azorín, perdón, de José Martínez Ruiz, el «otro» Azorín.

GREGORIO TORRES NEBRERA

MIRA DE AMESCUA: Teatro (III): «La mesonera del cielo» y «Auto sacramental de la jura del príncipe». Edición, introducción y notas de José M. Bella. «Clásicos Castellanos». Espasa-Calpe, Madrid, 1972; 227 págs.

No somos amigos de encuadramientos ficticios y «la escuela de Lope» es un encuadramiento más, que simplifica pero falsifica las cosas (las cosas literarias, claro). Mas el caso es que Mira, para el aprendiz de manual, es un segundón del Fénix (y ante la arrolladora vitalidad del Fénix cualquiera podía ser segundón, pero de otro modo). Quiero decir que estas «calificaciones al uso» disminuyen «a priori» valores que por inercia se mantienen, cuando lecturas detenidas nos revelan mayores valías que las otorgadas—o mejor, sospechadas—por el clisé crítico empolvado en tradición. Y en Mira de Amescua—al comprobarlo en su lectura—residen muy importantes logros de ese arsenal dramático que fue el Siglo de Oro.

Con Jiménez de Enciso, Luis Belmonte y Vélez de Guevara, nuestro autor se alinea en el grupo andaluz que, como el valenciano o el toledano, había sido fecundado por Lope. «De natural impaciente, malhumorado y neurasténico», como lo caracteriza don Angel Valbuena, posee una intensa potencia dramática. Su nombre ha estado presente en las disquisiciones en torno a la autoría de El condenado por desconfiado (el comentarista de esta edición, J. M. Bella, encuentra parecidos «situacionales» entre la pieza atribuida al mercedario

Tirso y La mesonera del Cielo). No obstante, el teatro de Mira carece—como otros muchos autores del momento—de un estudio amplio, serio y más o menos definitivo donde quedasen justamente valoradas y estudiadas perspectivas tan sugerentes con el elemento demoníaco en su teatro (la presencia del diablo es un auténtico leitmotiv), entre otras.

La primera pieza que se recoge en esta reedición de Clásicos Castellanos es una típica comedia hagiográfica como base argumental, pero remontada al vuelo de lo teológico, dramatizando, con propósito apologético, el tema de la pérdida y recuperación de la gracia, desarrollando a través de la anécdota de la pecadora María «convertida» por su tío Abraham (un «galán ermitaño») la cuestión discutida afanosamente en Trento sobre la compatibilidad infalible de la gracia con la libertad humana. Todo ello no es óbice para que Mira, dramaturgo al fin, «forme» la materia según los postulados lopistas de paralelismos y contrastes a través de doble planos. Si en una primera secuencia se recoge el abandono de Lucrecia, prometida de Abraham, inmediatamente será María la que rechace a su prometido Alejandro. El encuentro de estos últimos, con la caída moral de la mujer, ha sido precedida por el encuentro de Lucrecia y Abraham y el peligro de tentación vencido por éste. Casi se puede sospechar—lo decía antes—que el manejo de ambas situaciones está dirigido por el Demonio, que una vez más adquiere corporeización (emparejado y contrastado con Pantoja, un gracioso antológico). J. M. Bella ha rastreado perfectamente la fuente (dos relatos de la vida de San Abraham: el *Flos Sanctorum* y la que hizo Cristóbal Lozano—siguiendo la edición de J. de Entrambaguas—) testimoniando la cierta «popularidad» que el tema alcanzó en el teatro, desde la versión latina en el X por la monja Roswhita de Gandersheim. El antifeminismo (Amescua podría encuadrarse en una cierta línea misógina) que se detecta en *La mesonera...* ha sido también señalado y comentado en el prólogo por J. M. Bella.

El auto sacramental que completa este volumen es uno más de los llamados de «circunstancias», que apunta hacia las grandes creaciones calderonianas en la materia. Efectivamente, Mira se limita a trasponer en exaltación eucarística un hecho real—la jura ante Baltasar Carlos—acaecido poco antes y que recogiera con gran lujo de detalles más de una relación de la época (la de Juan Gómez de la Mora o alguna otra, como señaló en un trabajo J. L. Fleckniakosca). Esta técnica, que es frecuente en la época, responde—a mi manera de ver—a un especial código de comunicación que necesitaban utilizar estas composiciones, una vez que entraban en el terreno de lo alegórico. Efectivamente, en cualquier auto (hablo en términos muy generalizados, pero en este concretamente se da) hay un doble plano denotativo-connotativo (a veces el primero que

da sustentado en la *loa*, como la «tabla de correspondencias» de la alegoría: sobre el plano de la realidad histórica, acaecida y popularizada (misa hubo en el acto regio y misa se representa en el auto) —plano denotativo— el «salto» hacia los postulados teológicos, puramente contrarrefor-mistas, base connotativa de la arquitectura del auto. Esta fórmula, aun simple y elemental, como lo es en Mira, o lo puede ser en Tirso (*El Colmenero Divino*), alcanza una complicada madurez y riqueza en las más logradas creaciones de Pedro Calderón.

Finalmente, esta edición, por lo que al texto y sus anotaciones respecta, es bastante discreta y aceptable.

GREGORIO TORRES NEBRERA

FUTURO PRESENTE

Julio-agosto 1973 - Año III
N.º 21-22

SUMARIO

INDICE SISTEMÁTICO: «Síntesis de los artículos».

FRANCISCO GRANDE: «El futuro de la alimentación».

J. TREMOLIERES: «¿Qué comeremos dentro de diez años? ¿Cómo viviremos dentro de diez años?».

MANUEL GONZALEZ VARELA: «Control tecnológico en alimentos».

FELIX SANZ SANCHEZ: «Los aditivos alimentarios como problemas».

JOSE MARIA SERRATE SERRATE: «Producción agraria en entorno controlado».

TEMAS DEL AÑO:

GEORGES MATHIEU: «Cultura y felicidad».

CARLOS AREAN: «El futuro del arte en la cristiandad ortodoxa».

DIALOGOS

CON LOS FUTURIBLES:

MANUEL CALVO HERNAN-DO: «El desarrollo como componente del futuro».

FUTURIBLES:

EL FUTURO Y EL PRESENTE CIENTIFICO EN F. P.: «Menús para el año 2001», por Julio García de Durango; «La publicidad está en crisis», por Ramos Perera Molina.

PALABRA VIVA:

KOSTAS PAPAIOANNOU: «¿Neocolonialismo o paleo-imperialismo?».

Suscripción: 450 pesetas o 1.000 pesetas como **suscriptor de honor** (10 números)

Extranjero: 11 dólares.

Dirección y redacción:

Avda. del Generalísimo, 29

MADRID-16

Teléfs. 270 25 05 y 270 58 00
Ext. 294

ESTUDIOS LITERARIOS

LUDWIG GIESZ: *Fenomenología del Kitsch*. Tusquets Editor. «Cuadernos Infimos». Barcelona, 1973; 106 págs. Ø10×18Ø.



Los primeros que estudiaron el fenómeno del Kitsch fueron, entre otros, F. Karpfen, Hermann Broch, J. Reisner, K. Markus Michel y Ludwig Giesz. Cuadernos Marginales publicó en 1970 cuatro estudios de Broch sobre este fenómeno del arte. Kitsch significa propiamente el mal gusto y la cursilería, pero su concepto no está todavía suficientemente delimitado. «La escala de los trabajos sobre el Kitsch va desde las inofensivas etimologías hasta las limitaciones estéticas e históricas», nos dice L. Giesz. La frontera que separa este epifenómeno del arte, como algunos lo consideran, y el arte mismo, tampoco está del todo clara. Al ser un problema o un «objeto» de estudio estético, las posturas finales ante el Kitsch dependerán de los principios allí sostenidos. L. Giesz reclama la presencia de una estética antropológica, todavía inexistente, que facilitaría el análisis en cuestión. El mismo hecho de profundizar en el Kitsch exige una apertura de horizontes respecto de su concepto, con lo que L. Giesz amplía el campo inicialmente marcado por H. Broch.

¿Qué método ha de seguirse? El autor se inclina por uno subjetivo, consciente de que el crítico está dirigido de antemano por la impresión que el objeto provoca en él. La fenomenología le presta los instrumentos de trabajo. Su punto de partida es la vivencia. «Por

esto seguimos un camino conscientemente retrospectivo, que parte del ser íntimo de lo cursi que puede, pero no obligatoriamente, objetivarse en productos Kitsch, y que también puede presentarse... en el encuentro con obras de arte.» De esta manera zanja la cuestión metodológica de la técnica como posible tabla de diferenciación entre el Kitsch y el arte.

L. Giesz descubre en el Kitsch una posibilidad latente del arte y, como tal, se convierte en una calificación estética. Abarca incluso al hombre, a todo aquello que comporta afecto consciente y justificativo de una situación humana, en cuanto reflejo de una vivencia cursi. L. Giesz cita con frecuencia los análisis de Nietzsche sobre la persuasión artística, como hizo en *Der Fall Wagner*. «Lo 'bonito' del Kitsch, ese deseo cargante de agradar, se contrapone radicalmente a la trascendente belleza de la obra de arte («una promesa de felicidad», según Stendhal y Nietzsche). Esta trascendencia delimita propiamente la aludida frontera entre el arte y el Kitsch. Aquél es superación de éste. La ascesis e incluso frialdad que comporta la auténtica obra de arte se opone al marco sentimental o sentimentaloides que busca el Kitsch. Los psicólogos de masas, pagados por grandes empresas, estudian los resortes del comportamiento Kitsch para estructurarlo y tecnificarlo en orden a una sociedad de consumo. La reciente producción de *Love Story* es un ejemplo. Hoy día producimos hasta vivencias como objetos mercantiles. El sentimiento y la libertad afectiva quedan a merced del cálculo y de la previsión comercial, sobre todo cuando el individuo no está dotado de una potente base autocrítica.

Finalmente, L. Giesz dice que la sociología, al estudiar este fenómeno, podrá demostrar lo que ya anunciara Ortega y Gasset: que las masas son una «categoría humana», además de un concepto sociológico.

ANTONIO DOMINGUEZ REY



DIONISIO RIDRUEJO: *Entre literatura y política*. «Hora H». Seminarios y Ediciones, S. A., Madrid, 1973; 237 págs. Ø11×18Ø.

Entre literatura y política es un libro mosaico. Al terminar de leerlo vemos la figura, el personaje, cuyos perfiles, nítidos a fuerza de sinceros, son, a su vez, puerta de acceso a un mundo de trastienda: el decorado. Hay, por tanto, dos planos intensivos. Una estructura superficial, externa, formada por un haz de artículos periodísticos en los que el autor, ya en época de siega, va presentando cronológicamente su íntima evolución. Lo que en su día fue nota aislada, adquiere ahora, en el conjunto, un sentido más o

menos global. Paralela a ésta, otra estructura profunda, reversible. Nos referimos a las entradas y salidas de la escena. Vida e historia, con minúscula por falta de perspectiva, se funden. Como resultado de estos dos planos, el resumen de los armónicos precedentes. Aquí necesitaríamos un amplificador.

Libro comunitariamente confesional. Recinto, la cultura activa. Penitente, Dionisio Ridruejo. Confesor, todos nosotros, es decir, el que lea este libro. La absolución será de orden subjetivo, propia del libre albedrío de cada cual. El mismo penitente, sin abandonar nunca la serenidad que le caracteriza, se hace por momentos juez de su propia causa. Algunos fallos ya se han hecho públicos. Y quizá quepa preguntarse cuál será el veredicto de los nietos de Dionisio Ridruejo. Pero antes hay que buscar los golpes de pecho más redondos y sonoros. Dos son los platos fuertes del conjunto, el comienzo y el final.

Para Ridruejo, el conflicto bélico del treinta y seis tuvo tres estratos: socioeconómico, religioso y nacionalista. Uno a caballo del otro. El esquema no es nuevo. Por otra parte, afirma con sinceridad espeluznante que «ha sido una equivocación histórica absolutamente imperdonable».

Palabras mayores de uno de los participantes en el conflicto. Y luego, el cambio y sus concomitancias. La crítica desde un palco de resistencia. Por ser agua pasada no importará demasiado a los que circunstancialmente se hallan fuera de ese entorno vivencial. Sí importan, en cambio, las conclusiones finales, casi apocalípticas. «Yo no excluyo la hipótesis de una nueva experiencia revolucionaria en España, porque tengo una idea muy mala de su clase dirigente, tanto de la económica como de la política.» No hay conciencia civil, «el dedo» es un mecanismo de elección, no sabemos convivir a pesar de ser comunicativos, falta convencimiento objetivo... Estas declaraciones pertenecen al setenta y uno y emborronan cualquier euforia triunfalista. Por eso cabe preguntarse cómo responderán los nietos a estos juicios en progresión vivencial. El efecto quizá sea de repulsa ante todo lo que representa su personalidad conflictiva, conscientes de la ineficacia del parche urgente y del significado destructivo que sus hipótesis alcanzarían caso de cumplirse.

Dejamos para el final la otra orilla, la poética. ¿Otra? Dionisio Ridruejo se declara poeta antes que otra cosa. Y lo hace precisamente en el apartado que titula

Vida política. Hay aquí todo un programa poético. Poesía es centro, esencialización de experiencia real, salvando la peculiaridad innata de cada creador. Poesía con determinativos, pero poesía sustancial. Desde la «fuente pública, sonora» y el «yo sin perplejidad» a estas declaraciones últimas median doce años de reflexión justa y serena. Cambia de perspectiva al pasar del adjetivo al sustantivo. Cambio íntimamente relacionado con su postura política, que conjuga liberalismo, democracia y un socialismo sui generis. La poética de Dionisio Ridruejo regenera la dinámica creadora y, bien examinada, constituye, por sí sola, todo un programa de política a nivel europeo. El poeta es símbolo de su tiempo. Las actuales investigaciones alemanas sobre estética vuelven a resaltar la función representativa del arte, siempre que el artista supere la falsa veracidad creadora, aquella que nace de una pretensión intencionada —el fin predomina sobre los principios vivenciales— de hacer arte y agradar a otros con este producto, sin más exigencias. La representación de lo real, cuando verdadera, trasciende el propio entorno e inyecta potencia al futuro. Pero el poeta son los poetas y sus lectores. Representan y significan desde su campo, aunque sea de parca influencia inmediata. El yo y el nosotros se hermanan en circunstancia cultural. «Yo creo que la poesía es un modo de investigación de la realidad.» ¿No hay en nuestro arte actual, al menos en alguno, vivencias nuevas, regeneradoras, críticas, sí, pero también constructivas, que obedecen ya a otra «realidad»? Aquí hay respuesta clara, aunque formal. La poesía del momento, si bien titubeante, marcha por caminos diferentes, de proyección universal, precisamente por culturalista. No toda, por cierto. Hay que exceptuar la mecanizada, la del «se busca» y se encuentra, hija de la pobreza, del cansancio, de la impotencia y del «dedo». Y aquella que prolonga, sin saberlo acaso, la línea sucesoria, tradicional. Por último, los niños, los poetas siempre infantiles por maduros, más íntimos, cordiales y alejados, a su modo, del mundanal ruido. ¿Alejados? En arte tenemos un mundo mucho más abierto.

El problema sigue siendo de cultura, incluso a cierto nivel artístico, es decir, la carencia de cultivo interno, el uso del tiempo, como el mismo Dionisio Ridruejo apunta.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

JUAN ANTONIO GARCÍA BARQUERO: *Aproximaciones al teatro clásico español*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1973; 223 págs.

El teatro del Siglo de Oro —he aquí un volumen aproximativo más— subyace siempre con su interés en boga cuando el crítico quiere expresar una tradición dramática que en España se le escapa de las manos cuando se acerca a la coetaneidad. A falta de teatro actual de altura, de nombres y obras que citar y estudiar —salvando todas las honrosas excepciones, bien escasas— el teatro áureo, y no sólo a través de Calderón, Tirso y Lope (la triada sacra de los «corrales») llama la atención para ser leído y resumido en aproximaciones

que deben mucho —o casi todo— a los estudios de grandes hispanistas, propios y foráneos. Ese bagaje es el utilizado por Juan Antonio García Barquero en la segunda parte del volumen (lo llama *aproximaciones sincrónicas*) a través de cinco subapartados: 1) Teatro y sociedad del siglo XVII; 2) perfil vital de los dramaturgos; 3) la realidad del corral de comedias; 4) entrada en el gran teatro del mundo; 5) el lenguaje poético en el drama.

Lo que en estas páginas se señala con respecto a nuestro Siglo de Oro dramático, hecha excepción de algunas consideraciones de tipo sociológico y sociohistórico que andan descaminadas, de acuerdo con las acertadas interpretaciones que sobre el tema ha dado recientemente

J. A. Maravall: *Literatura y teatro en la sociedad barroca*, es una bien hecha recopilación de las teorías y estudios más sobresalientes sobre el tema: biografía de Lope, de Entrambasaguas; barroquismo de la vida como teatro, según tesis de E. Orozco; o los trabajos de Ch. Aubrun, Shérgold, Varey..., en torno al ámbito físico de la representación.

La primera parte del volumen —*aproximaciones diacrónicas*— contiene lo único de novedad que he encontrado en este libro: unas anotaciones sobre la infrecuencia con que el teatro clásico, sea adaptado o no, se representó en los primeros años de este siglo, acompañado de unos cuadros estadísticos de las «carteleras» que quieren reflejar la desaparición paulatina del tea-

tro clásico español de nuestros escenarios. El otro capítulo, sobre «el teatro anterior a Lope», vuelve a ser un apresurado resumen —pero bien conseguido— de las diversas tesis (Lázaro, Ruiz Ramón, Criado de Val o López Morales) en torno a la existencia o inexistencia de un teatro medieval castellano y sus conexiones de génesis con los tropos litúrgicos y los ciclos del Nacimiento y Pasión.

Epilogo en Sevilla, más «poética» que «real» recreación del ambiente sevillano, en un día de comedia con el bathojo Lope de Rueda, concluye el volumen, aunque no añade nada de interés. En fin, el libro sólo pretende, como aclara en el título, ser una «aproximación» archisabida. Otra más.

GREGORIO TORRES NEBRERA

CIENCIAS SOCIALES



ANTONIO PINTADO y EDUARDO BARRENECHEA: *La raya de Portugal: la frontera del subdesarrollo*. Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. (EDICUSA), Madrid, 1972; 292 págs. Ø11,5 x 18,5Ø.

¿Qué es la frontera portuguesa? Una raya divisoria a través de la cual España y Portugal se vuelven las espaldas. Una línea por donde nunca pasa nada —salvo quizá el insignificante alijo de algún contrabandista de café—, vacía, perdida, olvidada. Una frontera literalmente muerta. También es «el muro de la vergüenza» —con palabras de Eduardo Barrenechea— ibérica. La parte más subdesarrollada de la península, si el término subdesarrollo no fuera demasiado frío para aplicarlo a situaciones hirientes, a zonas dolorosamente marginadas del resto del país. Se trata del hermano menor, pobre de nacimiento en tierras pobres, sin otra alternativa que la emigración o la deserción, a ambos lados de la frontera, y, por si fuera poco, la muy desigual distribución de la riqueza, contribuye a acentuar esta situación de infracivilización —para una extensión superficial igual en tamaño a Grecia o a Checoslovaquia— la más acentuada de Europa.

Salir de Madrid, de la sociedad de consumo, y adentrarse en Las Hurdes, por ejemplo, es algo así como viajar, no sólo a otro país, sino más bien a otro planeta.

Son las tierras del trigo, del olivo, del alcornoque y de la encina: «la ruta de la bellota». También del latifundio y del minifundio, de los cotos de caza. El señorío de la perdiz, del toro bravo, de las piaras de cerdos...

Tiene razón quien se oculta —cualquiera que sea— bajo el

seudónimo de Antonio Pintado al señalar la pervivencia de la llamada cultura camp en la zona: las canciones, la ropa, los gestos, las costumbres, el decorado de las tabernas... Es cierto que se han quedado dormidas o muertas en los años cuarenta o antes, sobre todo antes, apegadas a su miseria. Basta fijarse en esas viejas vestidas de negro, como si encarnaran la negación de la vida, o, más aún, en esos pueblos donde se viste el traje regional, no sólo por casticismo, sino también, y sobre todo, por no gastar dinero en comprarse otro.

El libro ha sido vivido durante veintiún días por los autores. Han viajado a lo largo de unos cinco mil kilómetros por los distritos portugueses de Faro, Beja, Évora, Portalegre, Castelo Branco, Guarda, Viseu, Vila Real y Braganza, y por las provincias españolas de Huelva, Badajoz, Cáceres, Salamanca, Zamora y Orense. Los datos han sido completados —cuando los hay, porque en Portugal habitualmente brillan por su ausencia— en Madrid y Lisboa. La base del libro ya ha sido publicada, durante la primavera de 1972, en el diario *Informaciones* —del cual son periodistas los autores—, de Madrid.

La primera parte del libro corresponde a Antonio Pintado. Es algo más que una crónica viajera y algo menos que un fugaz estudio antropológico. El autor ha ido anotando en su cuaderno los rasgos generales más significativos de cada lugar. Pero le ha faltado tiempo para familiarizarse con el campo estudiado. Como el viaje lo ha realizado en una determinada época del año, no ha podido captar los rasgos típicos, permanentes, definitivos, si bien esta laguna la salva contándonos alguna que otra anécdota histórica, ilustrativa del genuino carácter de algún pueblo. Para los pueblos de allende la frontera predomina la mera descripción. Pero lo que verdaderamente importa a lo largo del libro es el afán de denuncia. Con admirable garra periodística, los autores nos ponen al desnudo todo el atraso y la miseria de esta zona a ambos lados de la frontera, así como la ineficacia de las seudorredenciones emprendidas por todos los sucesivos planes de desarrollo.

La segunda parte, escrita por Eduardo Barrenechea, nos da una descripción más económica y sociológica de la situación. El autor es un especialista en este tipo de trabajos. Anteriormente había realizado un estudio similar al presente sobre todas las provincias españolas: más de doscientos trabajos que fueron publicados entre octubre de 1968 y diciembre de 1969. Con peculiar habilidad va captando las características socio-económicas de los parajes por donde viaja —aunque a veces da la sensación de cargar demasiado el acento en lo sombrío—, así como los datos, en diversas y sucesivas fuentes, que después se encarga de analizar. Y no sólo discute las soluciones oficiales —cuando las haya— encargadas de promocionar el desarrollo de la zona, sino que aporta las suyas propias, para que su libro —al fin y al cabo, es lo que se pretende— pueda tener utilidad.

AVELINO LUENGO VICENTE

H. G. DAHMS: *La segunda guerra mundial*. 7.ª ed. Editorial Bru-guerra, Barcelona, 1973; 447 págs. Ø10,5 x 17,5Ø.

Cuando sobre un tema concreto —así el de la segunda guerra mundial— se han volcado verdaderas cataratas de escritos, es casi obligado, o frecuente al menos, que el lector se enfrente con una obra sobre el mismo asunto con un cierto aire de suficiencia y escepticismo. Sin embargo, al adentrarse —aunque sólo sea por curiosidad y afición— con los veintiséis capítulos (y un «Epilogo») de que consta este texto, se experimenta, sinceramente hablando, la grata impresión de encontrarse con una reconstrucción de los hechos bastante «nueva» y atrayente. La de ser elaborados por un concienzudo narrador —fuertemente pertrechado en fuentes informativas— que sabe dar a su relato el interés de los sucesos descritos —con científica y desnuda realidad— y la férrea disciplina de procurar alinearlos desde el prisma aséptico de una fuertemente propues-ta objetividad. Si en estas últimas decenas de años ha sido comprensible que nos inunde una arrolladora producción —estudios, «memorias», crónicas, etc.—

en torno al segundo conflicto bélico mundial, el sabor que tan caudalosa cosecha nos ha dejado —y que tantas veces nos sigue dejando— es el de un incontenible relato, teñido por la pasión o coloreado por la propaganda. Creemos, tras la atenta y seguida lectura de esta *Segunda guerra mundial*, que no es éste el caso y que la Editorial Bruguera, en su serie «El libro amigo», ha sabido seleccionar un texto que no dudamos tendrá amplia acogida por quienes deseen aproximarse con talante no contaminado a las ocurrencias, personas y episodios que conmovieron el universo poblado desde 1939 a 1945. Pues el autor es alemán y no parece, cual son tantos en su caso, buscar congraciarse o «justificarse» ante los vencedores. Como decimos, se ha nutrido de muy extensos y acreditados materiales —pongamos como ejemplo la precisa citación de unidades militares que intervienen en la lucha—, tiene indudable soltura descriptiva que sabe dosificar con una disciplina —muy «germánica» al viejo estilo— expositiva para conceder a cada apartado el espacio conveniente, y también —y esto es tan importante en los libros que tratan de este asunto— se propone, sobre todas las cosas, contar los hechos sin juzgarlos o teñirlos de un determinado matiz. Así, y no obstante el carácter primordialmente divulgador de la obra, Dahms nos incluye datos y perspectivas del conflicto y de la actuación de sus protagonistas que no figuran en muchas ocasiones ni en libros de conjunto ni en monografías especializadas. Nos explicamos, sinceramente, por todas estas circunstancias, por la densidad y precisión del texto, y por la conocida ambición divulgadora que mueve tantas de sus producciones de esta índole, el que Bruguera vaya ya, en este 1973, por la séptima edición de la versión —cuidada y de lenguaje directo por Víctor Scholz— castellana que desde 1966 se ha puesto al alcance de los hispano-leyentes con un deseo neto de buena información verídica, de un acontecimiento tan dramático como preñado de consecuencias para nuestra forma vigente de vivir y de pensar. Si algunos temen a ponerse en contacto con las llamadas «tripas de la historia», tal vez este libro de divulgación, bien y exigentemente escrito, pueda intentar inmunizarle contra tanto «engendro» más o menos disfrazado de «originalidad» o de «revelación», como los tiempos nos tienen acostumbrados, casi, casi, hasta la saturación.

NAVARRO LATORRE

CARLOS FRANQUI: *El libro de los Doce*. «Los Libros de la Frontera», 3. Ediciones Saturno, Barcelona, 1973; 187 págs. Ø12,5 x 19,5Ø.

No hace tantos años, España era prototipo de país que se leía poco; desde hace unos cuantos puede pasar por país donde se traduce o se publica todo..., o casi todo. En esto va incluido lógicamente lo insólito, como en este caso. Y lo es por doble razón: porque el libro, sacado del contexto del lector cubano, dice poco, incluso para los fans de la guerrilla y su mística; pero lo definitivamente insólito es que esto se haga unos quince años después que lo que se reseña. El

Diario del «Che» Guevara fue importante en su momento y será importante dentro de una generación. Este Libro de los Doce es una inutilidad, que todo lo más servirá de recordatorio de quiénes fueron los doce, o por lo menos, de cómo se llamaban. De lo que hicieron o de lo que se hizo de ellos, nada o alrededor de la nada. Por su-

puesto que tampoco es el propósito del autor el aclararlo.

Se trata de la docena exacta de supervivientes del «Granma», yate del que desembarcó Fidel Castro con un grupo de hombres. Sierra Maestra sería su refugio y su base de operaciones, hasta que con el comienzo de 1959 les cayó en las manos el poder. Aunque los relatos empie-

zan el 26 de julio de 1953 (nombre del Movimiento de tal fecha) y terminan con la victoria, lo principal se centra a mitad de camino.

Por definición y de siempre sabemos que la guerrilla implica decisión, fe, esperanza, suerte, ilusión y mil virtudes más en grado máximo. Junto con el temor de morir a cada momento sin saber siquiera a qué distancia está el triunfo..., si es que se vislumbra. Si esto es lo que quieren decir los relatos, lo consiguen a su manera, sin literatura. El autor los recogió sobre los Doce a través de seis de ellos, a golpe de micrófono y magnetófono, en cuanto la guerra terminó y antes de que hablasen con nadie más. Es decir, en el ápice de la aventura romántica.

¿Por qué no se nos dice si este libro ha sido publicado previamente en Cuba o en alguna parte? ¿Por qué no se explica el retraso o la oportunidad de hacerlo ahora en España? Esto lo escabulle la introducción de M. Vázquez Montalbán, mezcla de lugares comunes, inexactitudes (más copias de amateur que de otra cosa) e interpretaciones estrafalarias del panorama internacional del momento, no tanto porque los norteamericanos no hubieran enseñado sus uñas (Guatemala, 1954), sino porque Fidel no había mostrado las suyas, hasta el punto que a la mayoría de los observadores (sin descontar el inefable Partido Comunista Cubano, o como se llamase para significar lo mismo) y hasta combatientes castristas les parecía algo pequeño-burgués. Y si «enigma» hubo en el fenómeno de Sierra Maestra, esta publicación no nos aclara ni toda ni mínima parte de ella. Quedamos como estábamos. Todo es elemental y también muy humano. Lo político-político no transpira por ningún sitio, aparte precisamente lo que se inserta del propio Guevara. Digamos, por último, los nombres de esos Doce —a su manera apóstoles— de la fama: Efigenio Amejeiras, Juan Almeida (el único negro, al parecer), Universo Sánchez, Celia Sánchez, Haydée Santamaría, Guillermo García y Manuel Fajardo, Faute Chomon, Camilo Cienfuegos, Ernesto «Che» Guevara y Vilma Espín. Y respire tranquilo el lector: aunque los guerrilleros fidelistas tuvieron traidores y bastantes fueron ejecutados como tales, entre los Doce no hubo ningún Judas. Una buena cronología y un vocabulario cubano-castellano cierran la pequeña obra-testimonio.

TOMAS MESTRE

KURT BLAUHORN: *Europa, ¿continente de segunda categoría?* Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 1972; 336 págs. Ø15 x 22,5Ø.

Kurt Blauhorn, el autor de este libro, es un veterano periodista alemán especializado en temas técnico-socio-políticos. Entre sus varios cargos desempeñados hasta la fecha figuran la dirección de la sección de política interior en la revista *Der Spiegel* y la jefatura del departamento de economía. Siempre se ha destacado por su sólida formación y su clara visión respecto al futuro de Alemania y Europa. Hace algún tiempo una obra suya, *¿Ausverkauf in Germany?*, al-



ORAN R. YOUNG: *Sistemas de ciencia política*. Colección «Popular», 115. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1972; 216 págs. Ø11 x 17Ø.

La ciencia política ha adelantado mucho, si pensamos que hace apenas una generación todavía la gente se embelaba con cosas sobre el «bien común» o por el estilo. De esta abstracción angélica se ha alejado para entrar en otras aparentemente mucho más sofisticadas, que incluso alguna vez tienen que ver con la política.

Qué es política, cuáles son sus límites y su naturaleza, son piedras angulares y fundamentales para que sobre ellas pueda construirse científicamente un mundo científico. Intuyo que la mejor guía para orientarnos al respecto es observar qué dicen, qué hacen, qué no dicen, qué no hacen, los políticos. Estos suelen ser un tipo de gente a la que no les gusta perder el tiempo, a no ser que tal pérdida potencie y rentabilice lo político.

Por supuesto, teorizar es inevitable, pero teorizar sobre lo irrelevante en cuestiones tan «sociales» como la política puede no pasar de ser una magnífica manera, al tiempo que elegante, de perder el tiempo, hacer tragarlo a un mundo de estudiantes que deben aprenderse para adquirir el correspondiente diploma, y, finalmente, lanzados a la vida real, en este caso de la política, darse cuenta que son unos pobres infelices desorientados en un mundo en que a veces hasta los tenderos tienen sentido político. Este peligro también puede obviarse, desde luego, haciéndose politicólogo, ayudando a proyectar más ciencia envuelta con menor o mayor confusión. El que se ocupe científicamente de la política debe huir de lo pedestre y lo ramplón, sin caer en la acera de enfrente, que es el esoterismo, la irrelevancia o el cotarro entre colegas. Tratar de comprender y hacer comprender las leyes de la política es, en principio, el oficio del científico político. Y algunos, hay que reconocerlo, hasta lo consiguen.

El autor de este pequeño libro trata de sacarnos de esta jungla politicológica, situándose en un plano ecléctico que, reconozco con él, suele ser el más provechoso. Con ello se rehúye el «enfoque teológico» y el cultivo de capillas y subcapillas, cada una de ellas tratando más de justificarse frente a las otras que ante el problema que, en definitiva, debería abordar y tratar de hacer inteligible. Pero el mismo espacio le constriñe no sólo a condensar, sino también a suprimir y a ignorar. Al preocuparse fundamentalmente de determinar los rasgos esenciales de los enfoques sistemáticos del análisis político, ignora de entrada algunos enfoques, como las teorías de la organización, de la negociación, del hombre político... Se concentra, en cambio, en la teoría de los sistemas generales y el análisis político, las derivadas de sistemas, en enfoques tomados de la teoría de las comunicaciones y la cibernética, análisis distributivo, teoría de grupos y utilización de enfoques. Es un libro, no nos engañemos, que sólo apreciarán los profesionales y los estudiantes avanzados en la materia (en el caso español habría que hablar de muy avanzados). Unas lecturas recomendadas y un glosario mínimo acompañan al texto, que ve la luz en español cuatro años después de haberse publicado en inglés.

TOMAS MESTRE

WALTER BENJAMIN: *Discursos interrumpidos I* (prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre). Taurus Edic., Madrid, 1973; 203 págs. Ø13,5x21,0Ø.

El título del libro pudiera sugerir tal vez una recopilación de piezas oratorias inacabadas, bien en ellas mismas, bien en la serie programada por el pensamiento de su autor. Resulta, sin embargo, que aquella sugerencia sería equívoca, ya fuere en lo primero o ya en lo segundo. En efecto, Walter Benjamín utilizó el término «discurso» en aquella acepción extensiva con que en la actualidad lo emplea Foucault, esto es, como una estructura literaria organizada para la comunicación de los saberes no sólo en el orden de las cosas, sino en el de las representaciones que podemos obtener de ellas. En cuanto a lo segundo, también aclararemos que no se trata de una calificación *post mortem* recaída sobre unas piezas ensayísticas, por alguna razón interrumpidas. Cierto es que Benjamín, en aquel torbellino de la guerra, tras haber fracasado en su intento de huir por los Pirineos, se suicidó el 27 de septiembre de 1940 en Port-Bou. Mas la verdad profunda es que, tanto su violenta muerte como esa adjetivación de sus discursos, obedeció a su concepto filosófico de una existencia y una producción fatalmente *interrumpidas*. Como dice Jesús Agui-

re en su breve pero muy inteligente prólogo (al cual, por ironía amarga, tituló «Interrupciones sobre Walter Benjamín»), hemos de hacer hincapié en que *la interrupción benjaminiana nada tiene que ver con la inconclusión o inacabamiento casuales e imprevisibles. Incluso en el nivel biográfico: la exclusión de Benjamín de la vida académica, la precariedad de su vida como periodista sin contrato, los sucesivos exilios, son preludios metalógicos del suicidio, del hiato final.*

Conviene establecer cierto orden en esta idea de interrupción, impresa con trágica e irreversible voluntad en la vida y la obra de W. Benjamín. El primer ámbito de operación de aquella idea se podría fijar en sus concepciones sobre el mundo; más exactamente, en su apreciación gnoseológica: estaba convencido Benjamín de que la realidad es discontinua, y aquella convicción estaba alimentada por una vocación de que así realmente fuera. ¿Masoquismo o tal vez inteligencia que obraba como fuerza de ley sobre su mundo empírico?... El segundo orbe de influjos de aquella idea interruptora se refleja en el entendimiento de una pluralidad movible y discordante, como carácter esencial de las fuentes de la inspiración. Aquella concepción, tan opuesta a la matematización de lo viviente, tal como aparecía el pensamiento clásico en nuestro mundo occi-

dental, le habría de convertir en un escritor controvertible y utilizable por antagónicas facciones. La verdad sea dicha, aquel insólito filósofo y aquel agudo esteta estaba muy elevado, muy hermosamente por encima de las pequeñas guerras topológicas, de la enana política del hombre, de aquella misma praxis que pudieran emanar sus ideas. Podría su pensamiento ser manejado, instrumentado, tanto por la derecha como por la izquierda, igual por el inmovilismo que por la revolución. Su filosofía de la historia no es exactamente restauradora; sin embargo, no era un anticuario, sino un soñador de la verdad histórica. Todo un mundo pretérito alentaba, de una manera agónica, en sus libros. Podría decirse que él creía en una restauradora fuerza de la evocación. Aquella filosofía interruptora acuñaría conceptos como los de la «detención del pensamiento», la «detención mesiánica del acontecer» o la «suerte revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido». Y así construiría esos ensayos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, como *Tesis de filosofía de la Historia*, o como *Fragmento político teológico*, incluidos, entre otros ensayos tal vez menos importantes, en este primer tomo de sus magistrales *Discursos interrumpidos*.

RAFAEL SOTO VERGES

canzó notable éxito en gran parte del mundo, informando en ella sobre las ambiciosas transformaciones del patrimonio en la República Federal. De nuevo Blauhorn ha vuelto a ser noticia con *Europa, ¿continente de segunda categoría?*, un amplio ensayo, muy documentado, sobre un tema de enorme interés y actualidad.

Comienza recordando cómo a partir de la segunda guerra mundial Norteamérica se hizo con la hegemonía científica y tecnológica que anteriormente estuvo en manos de ingleses, alemanes y franceses. Poco después de estallar el conflicto armado, el presidente Roosevelt dio un empujón decisivo a la industria de su país. Como se sabe, dicha industria quedó vinculada a la economía de la guerra, y desde ese instante se la espoleó para hacerla aportar el máximo rendimiento técnico, lo cual originó, entre otras cosas, el desarrollo de la bomba atómica. Mientras tanto —explica Blauhorn—, en el viejo continente se hundían los baluartes de la investigación básica, el progreso técnico desaparecía entre escombros y cenizas. Extenuados y desangrados, los países europeos, al fin, lograron restablecer el contacto con el emporio tecnológico de los Estados Unidos, pero esto sucedía diez años después.

Pero era ya un poco tarde. Diez años suponen un tiempo demasiado largo si lo aplicamos al campo de la investigación, más cuando por razones sobradamente conocidas, Norteamérica importó a los más grandes sabios europeos y los puso a su servicio. El libro de Kurt Blauhorn profundiza en las claves del despegue yanqui: «Como productos derivados de la investigación militar y los grandes encargos militares figuran innumerables

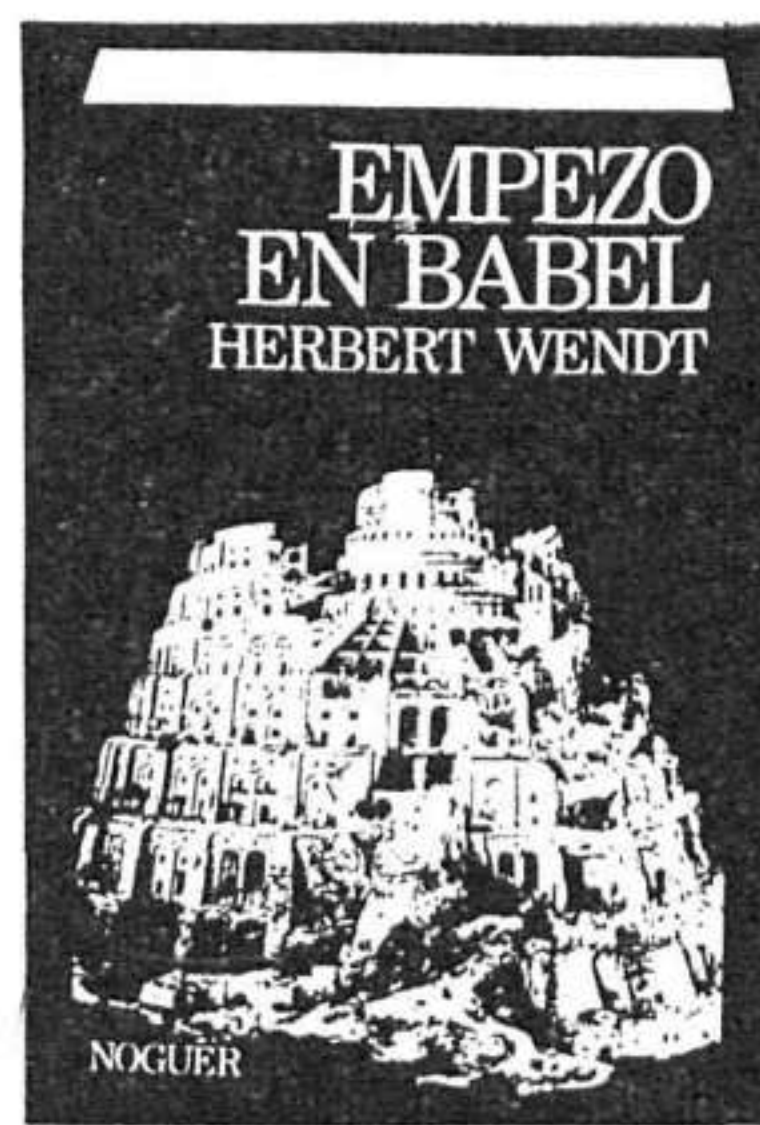
artículos ultramodernos para las necesidades civiles, particularmente la electrónica comercial, la industria aeronáutica y también la química. Ahí fundamenta hoy su superioridad la industria americana progresista del futuro.»

Entonces, de aquí en adelante, ¿será Europa un continente de segunda categoría? Esta es la cuestión fundamental que se plantea y nos plantea Blauhorn. El, la verdad, no se muestra demasiado optimista de cara al porvenir. Reconoce que Europa no afronta todavía una situación desesperada. Opina que en determinadas industrias como la investigación atómica, la química y la técnica aeronáutica los países europeos denotan avances de gran trascendencia para el futuro, pero las posibilidades de mantener el paso con las superpotencias tecnológicas se reducirán apreciablemente si los europeos no erigen su comunidad de energía atómica e insuflan nueva vida a la agonizante organización del Euratom.

De gran interés informativo son también las frases del ex ministro federal de investigación científica de Bonn, doctor Gerhard Stoltenberg, dichas en una entrevista de prensa concedida a Blauhorn hace cuatro años e incluidas en el libro: «Creo —afirma el ex ministro— que sin un aumento considerable del esfuerzo nacional patrocinado por el Estado y la Economía, y sin unas formas más eficaces de colaboración europea, la laguna tecnológica se agrandará y generalizará.» Y agrega: «Temo que si no creamos definitivamente las instituciones necesarias para una política tecnológica europea más efectiva nos rezagaremos también con el tiempo respecto a los Estados Unidos en campos donde aún podemos com-

petir. Como no obremos así, Europa terminará siendo un continente de segunda categoría.»

JOSE LOPEZ MARTINEZ



HERBERT WENDT: *Empezó en Babel*. Editorial Noguer, Barcelona, 1973; 607 págs. Ø11,3x17,6Ø.

El título no define realmente lo que este magnífico libro representa. No es que la cultura empezase en Babel, sino que el autor utiliza el símbolo bíblico de la confusión de las lenguas, o imposibilidad de que los pueblos hayan logrado entenderse desde hace miles de años. Constituye esta obra una historia panorámica de las culturas primitivas y de la Antigüedad, así como de sus relaciones; viene a ser como un conjunto de crónicas que sacan del olvido a pueblos, razas, e inquietudes de la Humanidad. La forma dinámica y atractiva de los relatos, su estilo tan ameno, no desvirtúan el fondo rigurosamente científico de los datos históricos.

Si hemos aludido al que nos parece poco afortunado título de *Empezó en Babel*, es para salir al paso de una errónea interpretación de quien se enfrente al libro sin conocer su contenido. Sin

embargo, el mismo autor declara muy acertadamente que: «En la época del apogeo de Egipto y de la antigua Babilonia también hubo un florecimiento cultural parecido en el Extremo Occidente» (página 53). Los planteamientos del autor, basados en las investigaciones más actuales, sitúan al lector objetivamente, fuera del panorientalismo, o mejor dicho, del abusivo y frecuente babilonismo histórico en la supuesta cuna de la cultura. Precisamente, el capítulo donde el autor se refiere a la expansión entre los años 2500 y 1200 a.J.C. de la cultura tartesa del Sudoeste español hacia la Europa atlántica, es uno de los más aclaratorios, y totalmente de acuerdo a nuestro concepto del desarrollo e intercambio cultural en Occidente.

Cada uno de los capítulos del libro constituye un auténtico centro de interés del que irradian una diversidad de sugerencias etnográficas y culturales, tratadas con una gran experiencia que acredita al autor al recoger y actualizar las aportaciones más significativas de los investigadores; entremezcladas de jugosos comentarios que llevan con toda sencillez a situar al lector ante el vasto panorama de opiniones, que si a veces son contradictorias ofrecen por eso una riqueza dialéctica en la confrontación histórica. Evidentemente, entre los temas desarrollados, unos son más elementales y conocidos, mientras otros aportan hipótesis nada vulgares, donde el autor expone sus puntos de vista sobre cuestiones que aún no han sido auténticamente aclaradas, y quedan planteadas con indudable acierto dentro de la concisión a que obligan los límites de extensión al desarrollar tan ambiciosa y amplia perspectiva mundial.

LUIS BONILLA



JEAN GUITTON: *Lo que yo creo*. Ediciones Acervo, Barcelona, 1973; 171 págs.

Existen épocas con decidido afán de sinceridad y que se esfuerzan por «individualizar» sus valores. La nuestra es una de ellas. Y los valores religiosos han entrado en esta perspectiva. Si el católico de hace pocas décadas tranquilizaba su conciencia diciendo: «Creo lo que me han enseñado», «creo lo que los demás creen» o «creo lo que cree la Iglesia católica», ahora sólo parece válido afirmar: *lo que yo creo*. Esta personalización de la fe, puesto que nadie puede creer por mí, es legítima. Pero está acosada por ciertos riesgos: la *inseguridad* que cerca a una fe que se expresa a solas, en nuestra intimidad vacilante y, tantas veces, atormentada por incoherencias doctrinales y obnubilaciones semi-patológicas. Esta actitud, a fuer de valiente, es un tanto dramática, agraz y desgarradoramente comprometida. Hay quien, al adoptar tal postura, da un testimonio personal poco edificante para muchos —ahí está el caso de Díez-Alegría—, aunque su testimonio esté marcado por una rigurosa fuerza de sinceridad y un inequívoco afán de verdad.

Si tuviera que definir a Jean Guitton con una sola frase, estamparía ésta: *es un claro y distinto espíritu cartesiano*. Juega con la frase bien construida, pero es una especie de luz que se proyecta, aproximándose y alejándose, para configurar mejor los perfiles de una doctrina o de un dato a analizar. Da visiones como en un espejo, al estilo de una parábola evangélica. Su adensada cultura no se cruza dentro de la exposición como un obstáculo, sino que ofrece fuerza creadora para abrir perspectivas lúcidas y exactas valoraciones de los temas en cuestión. Una como fuerza de *magia* irradia en todo su libro, en el que lo *sincero* no engloba lo verdadero, sino que lo *verdadero* es lo que sirve de fin a lo sincero. En Jean Guitton la verdad tiene mayor rango de valoración que la sinceridad. Su lema reza así: «El honor de los filósofos y los sabios consiste en situar lo verdadero por encima de lo sincero». La sinceridad es la verdad para uno mismo, la verdad será la certeza y no la aproximación, es evidencia y convicción y es, en última instancia, fe y firmeza en el creer. Para nuestro autor son coincidentes, a fuer

de auténticos, el contenido de la verdad y el del catolicismo: «Si yo supiera que el catolicismo no es la verdad, no concibo ningún motivo que pudiese inducirme a permanecer en él un solo día.» Pero, sin darse cuenta, Jean Guitton identifica también sinceridad y verdad. Porque cuando la sinceridad aspira a la perfección de sí misma, limita y se funde con la verdad.

Es admirable la estructura en que está concebido este libro. Con geométrico espíritu cartesiano, tiene una contextura en cuatro partes: examen de la verdad (primera), lo que yo pienso (segunda), motivos más secretos (tercera) y perspectivas (cuarta). Con un imaculado estilo de escritor-filósofo se ciñe a una lógica interrogatoria y dialéctica para dar vigor y relieve a los temas. Todo ello, urdido sobre un *humanismo personalista*, que es el estilo de pensar en que se inspira este autor, recibido de su maestro Emmanuel Mounier. Con esta línea de pensamiento el tema de la fe está enriquecido por una vivencia integral de ella, dentro de un *espiritualismo abierto*, y en armonía entre valores espirituales y materiales. Además, pensamiento y acción colaboran al unísono dentro de su personalidad de intelectual cristiano.

Afronta la respuesta a su íntima forma de creer como una obligación indeclinable. Así valora el testimonio de su fe como si fuera la defensa de sí mismo en lo más real y más sagrado. Y quisiera que este principio sirviera de ley universal: «La interpelación sobre lo que se cree en secreto es la única a la que ningún hombre tiene derecho a sustraerse. Aunque el que os interroge sea un sabio, aunque sea un niño, aunque sea un transeúnte, aunque sea un dios: todo hombre tiene el deber de contestar a todo hombre que le pregunte "los motivos de la esperanza que alienta en él", como dijo el apóstol Pedro.» Pero una cuestión hiere el pensamiento del filósofo creyente: definir su fe, ¿es posible?; ¿entre lo que creo que creo y lo que de verdad creo, no mediará un abismo?; ¿no habrá farsa, aunque inconsciente, en mi fe? Este serial interrogante afila sus incisiones en los cerebros mejor dotados a la hora de dar razón de una fe personal, que sobrepasa los prejuicios, el puro aprendizaje y el autoengaño. El veredicto para distinguir una fe

neta de una fe prostituida lo fija Guitton en estos términos: «Sólo se cree realmente aquello por lo que se aceptaría, llegado el caso, ser tenido por un imbecil o sufrir.» Esta sinceridad depuradora, puesta a la base de su estudio —como una «duda hiperbólica» cartesiana colocada en el origen del pensar— abre los cauces a la verdad. La reflexión es llevada por el autor a un grado límite: diferencia entre un creyente y un incrédulo. Es cuestión de *nivel* espiritual: el creyente se «sobrepasa» a sí mismo en un esfuerzo gigantesco —eso es la fe, don y gracia de lo alto, que nos obliga a aceptar más de lo que puede soportar nuestra razón—, y el incrédulo se deja llevar por el peso del vivir y por el entorno natural que le impulsa como atmósfera espontánea. El creyente, si es un pensador, tiene que reprimir su raciocinio a favor de una reverencia ante lo sagrado e incomprensible de su creer. Por eso nos advierte Guitton: «Antaño me decía Albert Camus, aquel espíritu tan probo y tan atento: "Después de todo, ¿por qué no habría de tener usted razón? ¿Por qué no aceptar, también yo, su fe razonable? Pero si en Roma conocieran su manera de creer sería usted excomulgado inmediatamente por la Iglesia romana." Estaba cogido en una trampa: o conservar mi reputación de hombre listo, y aparecía como un hipócrita en la Iglesia; o me llamaba católico en el sentido más ortodoxo y aparecía como un cómplice... o como un tonto.» El problema consiste en que el creyente y el incrédulo están en condiciones desiguales: el incrédulo concibe al creyente como una especie de loco y, en cambio, el creyente aprecia que el incrédulo lo es por ceguera, pero que, una vez que encuentre la luz, le dará la razón. Dos planteamientos desenfocados y fanáticos. La fe es como una luz en la sombra, pero es una gracia misteriosa.

Su itinerario en la fe no ofrece profundas convulsiones, pero tampoco está marcado por una línea recta. Fue educado en una «escuela laica», un Instituto, con profesores judíos y protestantes. La crisis religiosa, la corriente del «modernismo» y el espíritu abierto y progresista de país y época (1908), están a la base de su conciencia de creyente. Puede decir con serena objetividad: «Me sentí muy pronto, lo mismo en casa que en la escuela, discutido, interrogado y responsable.» Su fe se forja al contraluz de otras creencias y en fricción con la no-creencia. Su equilibrio espiritual madura al ritmo de su formación humana, sin fanatismos y sin convencionalismos.

Parece, en algún momento, que Guitton coincide con Unamuno en concebir la fe como un «crear lo que no vimos». Pero con una marcada diferencia: Guitton señala que la fe hay que *inventarla* cada día, porque es necesario alimentarla en la *piEDAD*; Unamuno ofrece un gigantesco esfuerzo de creación espiritual para que la fe tome cuerpo. Observa Guitton: «En realidad, no puede existir una fe que no se apoye sobre un ejercicio conti-

nuo de lo que puede llamarse *piEDAD*. Me doy perfecta cuenta, observándome a mí mismo, de que si yo no hubiese estado formado desde la infancia en ese ejercicio, mi fe no habría podido alimentarse; hubiese sido una planta sin tierra.» Y, bajo este criterio, se articula su pensamiento de una fe incesantemente creada en mí: «Se trata, por otra parte, de un hábito creador, muy distinto de los hábitos del automática, y podría decirse que el hábito de amor que hay que mantener sin cesar en uno mismo, si se quiere conservar un amor, es *el hábito de inventar* contra todo hábito.» (Lo destacado es mío.) El ejemplo del amor —porque la fe se mide a ese nivel— explica sobre qué raíces toma savia y en qué tronco adquiere frágil firmeza.

El motivo de la fe es Cristo, pero El no es identificable con ningún hombre. Cabal expresión de nuestro autor: «Los santos se parecen a Jesús, pero Jesús no se parece a los santos.» Cristo vino, como dice Pablo a los Efesios, a crear el *hombre nuevo*; la fe, si goza de fuerza fertilizante, tiene que ser promotora de vida creadora de dignidad humana, en lo personal, en lo social-cultural y en lo político-económico. Pero, bien sabido, que Dios no es reducible a ninguno de sus atributos y que ninguno de los seres humanos pueden sustituirle o representarle. La fe es el encuentro, en esperanza, reverencia y amor, con Dios que es espíritu y misterio. Guitton aprendió de San Agustín, de Bergson y de Newman que existe una equivalencia entre la idea de un amor infinito y la fe católica. De ahí que haga suya esta definición de fe: «La fe es la intimidad de la eternidad, una intimidad consciente de sí misma.» Y un problema surge ahora: «Los grandes místicos nos dicen que, a medida que se acercan a la fuente infinita, ven aumentar su temor a no ser lo bastante puros; viven tan atormentados como los pecadores.» La fe es una desazonante prueba que da temple a la fortaleza de espíritu del creyente. La fe no es tranquilidad de almas serenas, sino fermento de inquietud de almas que buscan ininterrumpidamente a Dios. Guitton estima que, con frecuencia, «la luz brota de las tinieblas, y la esperanza de la desesperación». Esta dialéctica de la fe, en el hombre, se cumple una y otra vez.

Y, para terminar, Guitton, acepta que «la fe reside en una experiencia personal, y, en consecuencia, incommunicable: existen tantas maneras de creer como personas y destinos». Sin embargo, dentro de la excelsa unidad de la Iglesia católica encuentra la base de lo uno en lo múltiple. Ahí reside la armonía de la fe personal con la fe de la Iglesia.

En conclusión, esta obra es de una luminosa clarificación para la fe de todo creyente católico, profundamente reconfortante y que le incita a la esperanza de una vida futura en plenitud. Todo el libro está trazado sobre el *aspecto positivo* del catolicismo. De ahí que sea ampliamente optimista. Lástima que la empresa editorial haya usado esta obra para fines menos nobles, al señalar la portada con un subtítulo combativo, que ha añadido a la edición francesa y que el autor nunca pensó.

FRANCISCO VAZQUEZ

1. PHILIP LAND, S. J.: *Visión de conjunto*. Ed. PPC, Madrid, 1973; 64 págs. Ø12x21Ø.
2. PEDRO ARRUPE, S. J.: *El testimonio de la justicia*. Editorial PPC, Madrid, 1973; 55 págs. Ø12x21Ø.
3. JUAN ALFARO, S. J.: *Cristianismo y justicia*. Ed. PPC; Madrid, 1973; 45 págs. Ø12x21Ø.

Nos llegan estos tres primeros folletos publicados por la Comisión Pontificia «*Justitia et Pax*» y editados por la Editorial PPC de Madrid. Se trata de una serie de comentarios sobre el documento del Sínodo de los Obispos de 1971 «*La justicia en el mun-*

do». Es éste un tema que está cobrando cada día más importancia en la Iglesia y en la Teología católica, sobre todo a partir del Vaticano II y de su célebre Esquema XIII: «*La Iglesia en el mundo actual*».

1. Como en su mismo título indica, el padre Land nos da una visión de conjunto sobre el documento del Sínodo de los Obispos de 1971. El folleto trae una carta de presentación del cardenal Roy, presidente de la Comisión Pontificia «*Justitia et Pax*».

Comienza el autor haciendo unas observaciones sobre el estilo y el método del documento. No se trata de una declaración doctrinal, sino de una llamada

a la acción; por consiguiente, su metodología parte de los hechos concretos de la realidad presente para analizar sus causas y ver los nuevos caminos a seguir.

Presenta luego una visión teológica de la acción de la Iglesia en favor de la justicia, y pasa al núcleo del documento señalando las tres áreas fundamentales en las que la Iglesia debe actuar: su propio testimonio, su educación pastoral en favor de la justicia y su compromiso por establecer la justicia en el mundo. El Sínodo, a su vez, señala otras dos áreas unidas a este compromiso de la Iglesia: la cooperación de las Iglesias de los países ricos con las de los po-

bres, y la colaboración ecuménica de todas las Iglesias, aún más, de todos los hombres.

Como se sabe, el padre Land es miembro del Secretariado de Justicia y Paz desde 1967, desde donde sigue los problemas de la justicia y del desarrollo mundiales.

2. El autor de *El testimonio de la justicia* es el padre Arrupe, prepósito general de los jesuitas. Participó en el Sínodo de los Obispos de 1971 y sabe por experiencia que los problemas de la justicia no se han de resolver sólo con palabras. «No basta recordar principios, formular intenciones, poner el dedo en la llaga de injusticias que cla-

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

ISAAC ASIMOV: *El Universo*. Alianza Editorial, Madrid, 1973; 414 páginas. Ø18x11Ø.

Isaac Asimov trata en este libro de las cosas que se saben y de las cosas que se suponen, que se imaginan y que se ignoran. El Universo es tema de tentación y de riesgo aun para el hombre de ciencia. Pensamos en Isaac Asimov como el escritor de ficciones científicas. Es, además, profesor de bioquímica, disciplina que, aunque parezca ajena al estudio de las estrellas, acredita el afán del investigador, la curiosidad que tan primordial función cumple en libros de esta índole. La exposición divulgadora que realiza Asimov indica una seria dedicación. Tal vez la misma ficción que le ha atraído, la fantasía que ha cultivado, le hayan preparado el espíritu para ir al encuentro de la realidad comprobada o supuesta, apresada por la ciencia del hombre o que lo ha rebasado con su misterio impenetrable.

Asimov empieza por plantear algunas preguntas: «¿Se extiende el Universo hasta el infinito, o existe, por el contrario, un fin en alguna parte? ¿Se expande y contrae el Universo como un acordeón, invirtiendo en cada uno de estos movimientos miles y millones de años? ¿Hubo un momento en que explotó definitivamente? ¿Será que los fragmentos, productos de esta explosión, se están alejando unos de otros hasta que ese fragmento en que habitamos se encuentre definitivamente solo en el Universo? ¿Tiene el Universo capacidad de renovarse? ¿Es eterno, sin origen ni fin?» Parece que de una parte nuestra generación es una generación afortunada, porque las respuestas a tales preguntas se encuentran, cree el autor, al alcance de la mano. Pero las preguntas siguen planteadas, reproduciéndose sin cesar y sin que ninguna respuesta llegue a calmar la inquietud de una incógnita indescifrable y del último indesvelable misterio. Mientras tanto el hombre, sin cejar en su empeño, ha ido empujando los límites, iluminando un campo cada vez más amplio de conocimiento.

Los pasos del hombre en la aventura del espacio son los que va a seguir Asimov. Se entiende que se trata de la aventura intelectual, la que precedió a la aventura de la exploración apoyada en la técnica, de la teoría que fue consecuencia de la labor del pensamiento y de la investigación. En el libro vamos al encuentro de una comprensión del Uni-

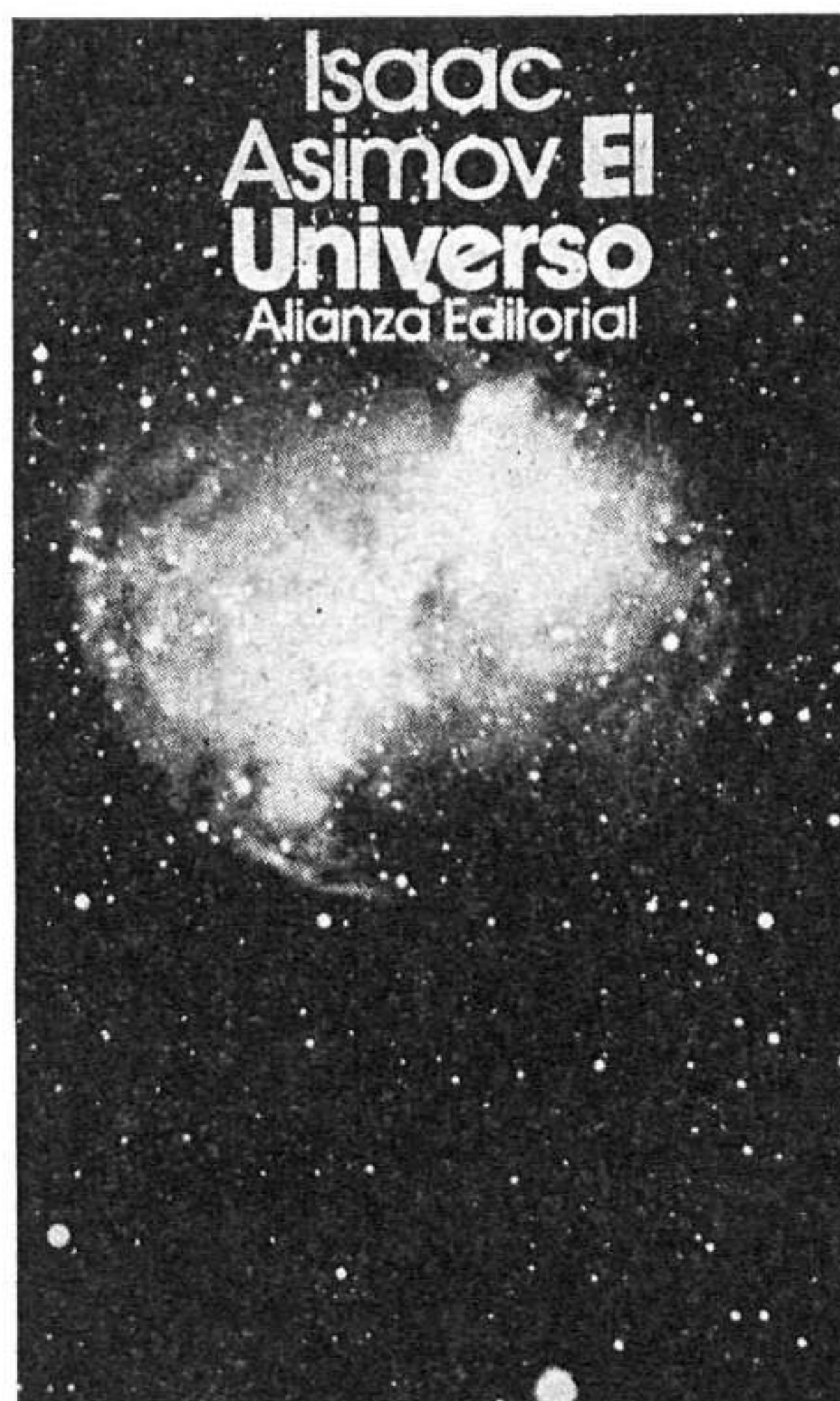
verso desde la «cosmología» y la «cosmogonía». Estamos sin duda en un terreno científico, por más que la exposición asuma el estilo de un relato, partiendo de la tierra plana, que fue creación mental del hombre feliz en su trozo acotado, inicialmente temeroso de salir de él con pocas excepciones de curiosidad y de aventura. La Tierra tenía que ser el primer objeto de descubrimiento. En este descubrimiento empieza la historia de lo que los hombres creyeron y de lo que observaron. Después está la historia de otros afanes, cuando el firmamento empieza a tentar con su grandeza y con su misterio. La racional y lo mágico se enfrentan con análoga fuerza en el empeño de descifrar las incógnitas, pero éstas permanecen. Sin recurso a la lógica, el hombre se refugia en el mito que no alcanza a cerrar los límites que se abren ante él. Dice Asimov, partiendo del primer concepto de la Tierra plana, en la que «abajo» indica una dirección concreta: «Cabría suponer que el material del que está compuesto... el suelo que pisamos se extienda hacia abajo sin límite». Pero en ese caso nos veríamos enfrentados de nuevo con el concepto de infinito. Con el fin de soslayarlo puede imaginarse la Tierra apoyada sobre algo. Los hindúes, por ejemplo, la concebían asentada sobre cuatro pilares.

«Mas ello no hacía sino posponer la dificultad. ¿Sobre qué se apoyaban los cuatro pilares? ¿Sobre elefantes! ¿Y sobre qué descansaban estos elefantes? ¿Sobre una tortuga gigante! ¿Y la tortuga? Nadaba en un océano gigantesco. Y este océano...» El océano exigía la invención que lo sucediera. Por cualquier camino que se le busque, el Universo va quemando los límites que se le marcan.

Aun en el terreno de la ciencia, dice Asimov, la idea del infinito repelía a la mente humana. Pero en 1800 se había pasado de la idea de las seis mil estrellas observables a simple vista a la de un número infinito y un espacio sin fronteras. Y nos vemos ante la paradoja de Holbers, el astrónomo alemán que, partiendo de la noción de un número infinito de estrellas, tuvo que enfrentarse al problema y a la supuesta explicación de por qué no era infinita la luz que llegaba a la tierra. Aun aceptando, dice Asimov, que el inmenso Universo sea finito, su escala, advierte, es tan desconocida que, a su lado, empalidecen todas las galaxias, y añade: «de nuevo nos vemos obligados a preguntarnos dónde está el fin».

Organizado el tema, el libro contiene una exposición científica que se enfrenta a los fondos energéticos, a la radiación, llegando a la teoría de los púlsars y de los quásars. «De la tierra plana a los quásars» es el subtítulo muy justamente definitivo del panorama que se abarca en él. El autor cumple su promesa de seguir paso a paso la investigación del hombre en pos de un horizonte cada vez más cercano. Comenzando en la limitadísima visión de un trozo de Tierra plana, termina en un punto en que el hombre tiene ante sus ojos un Universo de 26.000.000.000 de años-luz de diámetro. «Pero tampoco —afirma— hay razón para pensar que hemos topado con los últimos confines del Universo.» Y añade: «Si convenimos en que escarbar lo desconocido y arrojar luz sobre lo que antes era oscuro constituye un juego sumamente intrigante, entonces es seguro que el futuro nos deparará cada vez más intrigas.» Juego, y el gran juego, cabría decir, que obliga a muy seria atención para afianzarse en el conocimiento de lo que hasta ahora han permitido obtener sus leyes, tal y como la gran aventura de la mente del hombre queda, tan sencillamente como es posible, pero dentro de un inevitable rigor, expuesta en este libro.

CONCHA CASTROVIEJO



man al cielo y proclamar denuncias proféticas. A estas palabras les faltaría peso si no van acompañadas en cada individuo por una conciencia más viva de la responsabilidad personal y por una acción efectiva.» Estas indicaciones de la «Octogésima Adveniensi» de Pablo VI dan pie al padre Arrupe para su tema: la justicia no es cuestión de palabras, sino de obras.

Estudia el padre Arrupe el alcance y el valor del testimonio de la justicia para lograr una actitud de compromiso, es decir, una justicia vivida. El testimonio profético denunciará con valentía la injusticia, pero a su vez exige discernimiento y ha de buscar, ante todo, la reconciliación.

Señala unas normas de acción para trabajar por la justicia, tanto en el terreno individual cristiano como en el de la Iglesia institucional. ¿En qué consiste la tarea de la Iglesia?, se pregunta. Y responde: en proclamar de palabra y de obra el mensaje evangélico de amor y justicia; en denunciar las injusticias que han sido probadas; en recordar principios y normas éticos; en ayudar a los que tienen responsabilidad para llegar a la solución de los problemas... El testimonio

ha de ser de todos: de las personas y de las instituciones. El mayor motivo de credibilidad ha de ser la vida, no la teoría. Con nuestro modo de vivir y actuar daremos el testimonio de justicia que arrastre a creer.

3. Juan Alfaro, uno de los más profundos teólogos del actual momento español, traza en breves páginas una clara exposición del sentido de la justicia en el Antiguo y Nuevo Testamento.

El último capítulo, «Cristianismo y justicia en el mundo», es una formidable síntesis de la actual Teología de la liberación. «La salvación integral del hombre por la gracia de Cristo comienza ya desde ahora en la existencia del hombre en el mundo, para llegar a su definitiva plenitud en la participación comunitaria en la gloria de Cristo resucitado». La esencia de la escatología cristiana está en la anticipación presente de la salvación futura, a saber, en la inauguración actual (en la tierra) del futuro de Dios. Es precisa, pues, una acción eficazmente comprometida por la liberación integral del hombre.

Autor de un bello libro, Esperanza cristiana y liberación del hombre (Barcelona, 1972), apun-

ta aquí las mismas soluciones estudiadas en su obra. El cristiano (la Iglesia) debe comprometerse en la liberación integral del hombre, partiendo de una conciencia de las injusticias enormes de nuestro tiempo en el campo económico, social, político e internacional; de un reconocimiento sincero de nuestro silencio aun de nuestra identificación con las estructuras económico-sociales opresoras de los débiles y marginados. Proclama el primado de la praxis sobre la teoría en la lucha en favor de los oprimidos: esta práctica del amor eficazmente comprometido en la liberación integral del hombre será la única garantía de credibilidad en nuestro tiempo. Este ha de ser el nuevo lenguaje del cristiano que sigue a Jesús y que practica el mandamiento del amor.

La Editorial PPC hace con esta colección un estupendo servicio a los españoles cristianos que, como tales, han de estar comprometidos en esta dimensión fundamental del amor evangélico: la justicia.

RAFAEL ALFARO

país, cómo las teorías y proposiciones de Pauwels y Bergier han sido, y siguen, furiosamente el mundo animal, el espacio teatracadas algunas veces por eminentes científicos e investigadores. Por eso he dicho que no siempre están en posesión de la verdad, que pueden hallarse muy equivocados. Pero, eso sí, nos hacen interesarnos por una serie de materias que llegan a sorprendernos.

Realmente *El planeta de las posibilidades imposibles* es una obra debida más a Jacques Bergier que a Louis Pauwels. Este último solamente es autor de dos capítulos. Dos capítulos que abren el libro y que, si mal no recuerdo, en su día fueron artículos publicados en los primeros números de la revista «Planète». Lo mismo se puede decir de los capítulos debidos a Bergier, mucho menos escritor que su compañero pero más investigador. El presente libro es una selección de artículos aparecidos en la mencionada revista y debidos a los autores que lo firman. Bergier, con su estilo inconfundible, que está entre el del divulgador científico y el del escritor de fantasía científica, nos habla de temas tan interesantes como la telepatía, inteligencias extraterrestres, cerebros artificiales, el código genético, la antimateria o los *quasars*. Libro que se lee con gran interés, que vuelve a abrirnos fronteras a nuestra imaginación y del que no hace falta decir que ni los autores pretenden que todo lo expuesto en él sea verdadero ni que sea necesario que el posible lector se lo crea todo.

JUAN JOSE PLANS

GEORGE LANGELAAN: *Los hechos condenados*. Enciclopedia Horizonte. Plaza & Janés, S. A., Barcelona, 1972; 254 págs. Ø16,5x18Ø.

«Escriba de milagros» llamó alguien a Charles Fort. Jacques Bergier, en el prólogo al libro que nos ocupa, le llama «gran amante de lo insólito». Es lógica la presencia de Fort en el umbral de este libro; y justa. Porque George Langelaan no hace sino seguir sus huellas: prolongar y completar sus investigaciones, sus recopilaciones de hechos inexplicables, malditos. «Existen —afirma Bergier— acontecimientos malditos, aguas subterráneas. Existen sucesos sobre los que ni los periódicos ni los libros harán jamás alusión.» Los ingleses los denominan «expedientes F. F.»: *File and Forget*, archivar y olvidar.

A Langelaan, la guerra le dio ocasión de sumergirse «bajo la capa aparentemente apacible del mundo en que vivimos. Su curiosidad natural ha hecho el resto». Y este libro es una muestra de la tenacidad, de la paciencia de su búsqueda. El lector va de sorpresa en sorpresa. Son tantos y tan varios los sucesos que narra, que ni su propio esquema clasificatorio es capaz de ayudarnos a retenerlos. A veces el misterio surge de la mera coincidencia («la forma más simple de lo extraño», como define el autor). Pero, en general, es la vida, el cotidiano discurre, el que pone en las manos del estudioso el caso extraordinario.

Hombres y objetos de singulares poderes, extraños medios de

OTROS AMBITOS



L. PAUWELS y J. BERGIER: *El planeta de las posibilidades imposibles*. Plaza & Janés, Barcelona, 1972; 282 págs. Ø15x22Ø.

Teilhard: «A escala cósmica sólo lo fantástico tiene posibilidades de ser verdadero»; Oppenheimer: «Estamos empezando a calibrar la profundidad de lo extraño en el mundo»; Haldane: «La realidad es no solamente más fantástica de lo que suponemos, sino mucho más de lo que podemos imaginar.» Estas y otras muchas frases de idéntico contenido debidas a filósofos, científicos o investigadores pueden darnos una idea de los fines que se proponen L. Pauwels y J. Bergier: «Para la mayoría de los espíritus literarios, lo fantástico queda definido como una violación de las leyes naturales, una aparición de lo imposible. Junto a lo insólito y lo curioso, es un aspecto más de lo pintoresco. Investigar lo pintoresco nos parece una actividad ociosa y, resumiendo, una ocupación burguesa. Según nuestro parecer, lo fantástico no es jamás una violación, sino una manifestación de las leyes naturales. Con la realidad observada directamente, pero no filtrada a través de nuestros prejuicios viejos o nuevos.» L. Pauwels y J. Bergier, fundadores de la revista «Plané-

te», que se publica en nuestro país con el título de «Horizonte» (pero que no contiene todo lo que se publica en la original), se han propuesto el fin de inquietar, de llevarnos al conocimiento de materias poco conocidas o de acercarnos a posibles que algunas veces parecen estar reñidos con la razón: «No se trata, por supuesto, de rechazar en bloque nuestra cultura humanística clásica. Aunque no logre ajustarse plenamente a la realidad, nos resulta todavía necesaria para resolver ciertos asuntos cuya solución depende de la claridad de nuestra razón y del respeto incondicional a la persona humana. Tales asuntos son siempre numerosos y candentes, y debemos cuidarnos de menospreciarlos. No conduce a nada disponer de genios en el laboratorio y dejar la enfermería en manos de salvajes. Pero se trata de lograr la distinción entre la naturaleza profundamente distinta de ciertos problemas. Estos que nos ocupan exigen, no ya para ser resueltos, sino, simplemente, observados, una posición de espíritu a veces en desnivel con la asignada por nuestra cultura consagrada.» Tanto Pauwels como Bergier irrumpen en los campos de las ciencias y de las letras, y también de las artes, intentando dar una nueva concepción, una nueva filosofía a escala cósmica, una perspectiva inédita de lo que somos y de lo que es cuanto nos rodea. «El hombre que hace muchas preguntas puede parecer a veces ligeramente idiota, pero el que jamás las hace lo será toda su vida.» Pauwels y Bergier, inquietos investigadores que profundizan en todos los campos del saber, prefieren pertenecer al primer grupo de los hombres catalogados en ese viejo proverbio que nos sirve, además, para de-

finir la postura que adoptan ambos escritores. Para ellos es mejor errar varias o muchas veces que no concederse ni la oportunidad de errar ni una sola vez al no llevar nada a cabo. De ahí que jamás se pongan obstáculos a las más arriesgadas y atrevidas conclusiones a las que llegan tras, indudablemente, unos serios conocimientos de las materias que tratan, que puede decirse que son todas. Los autores de *El retorno de los brujos*, la obra que les dio fama en el mundo y que ha sido traducida a muchos idiomas, no siempre están ni mucho menos en posesión de la verdad. Pero creo que tampoco esto es realmente importante si atendemos a lo que ellos se proponen, que no es otra cosa que levantar el interés, suscitar la curiosidad sobre materias poco tratadas o sobre hipótesis que algunas veces se nos pueden antojar como fantásticas: «En numerosos aspectos del conocimiento y de la creación, nuestra filosofía general se fragmenta o revela sus insuficiencias. Nuestra mejor labor consiste en localizar esos fragmentos y situarnos inmediatamente en el lugar, con el propósito de ver y comprender. Ocurre tal cosa unas veces en un sector de la Zoología, otras de la Biología, Arqueología, Psicología, Matemáticas, Historia o de las Artes. No hay un frente único: es el estilo de una guerra revolucionaria. Este es el supuesto que nos asignamos: testigos de las guerrillas que preparan nuevas formas de acción y pensamiento. A la búsqueda, en el tren de la Historia, del enlace con el mundo futuro.» Creo haber comentado, con ocasión de *La rebelión de los brujos*, libro de los mismos autores que éste y de no hace mucho su publicación en nuestro

LIBROS DEL MUNDO

Una de las novedades más importantes del año ha sido el *Liber librórum, 5.000 ans d'art du livre*, recientemente editado, en Alemán, por Weber, y en francés, por Arcade.

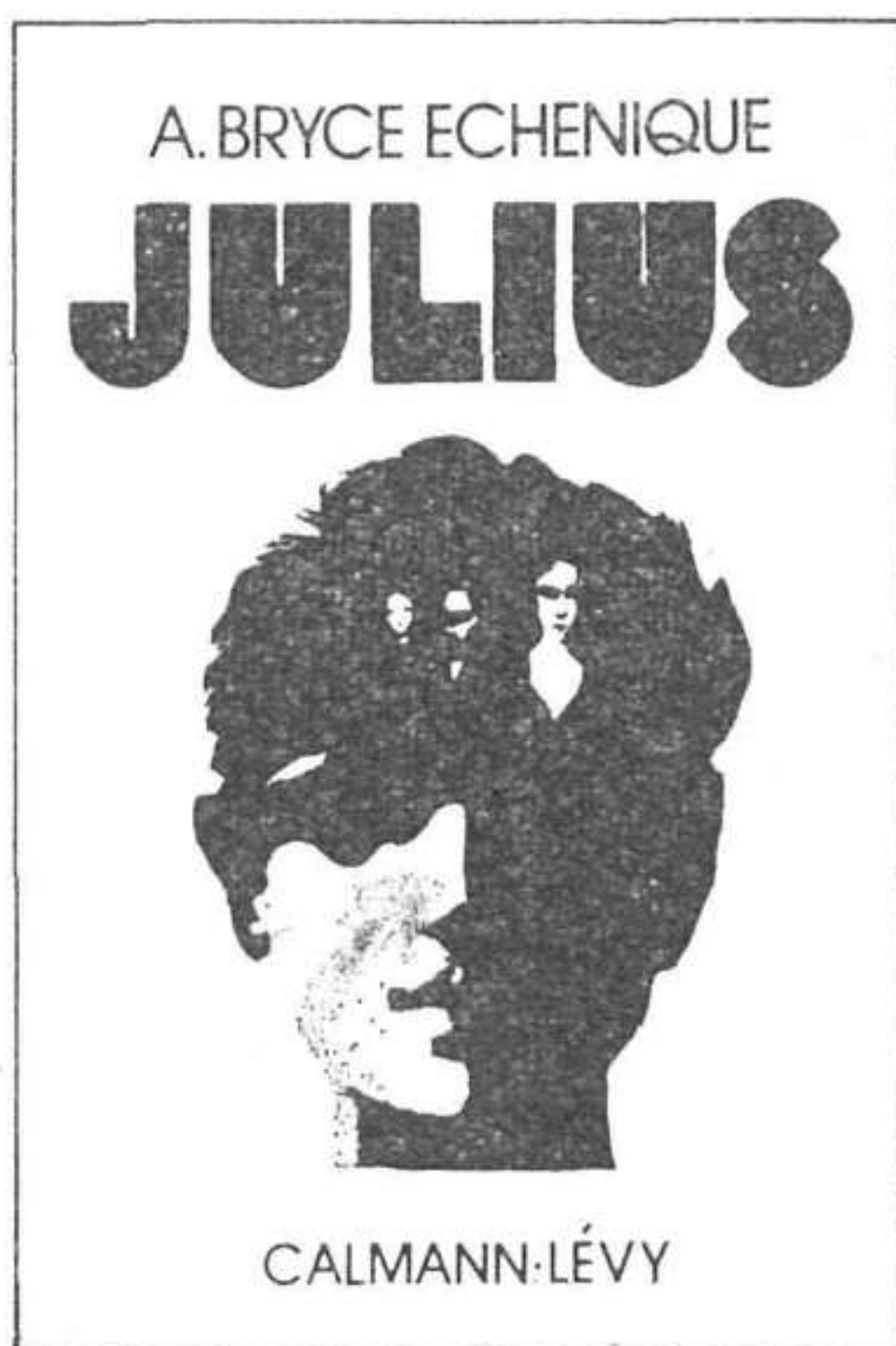
Gran formato (27,5x31 cm.); en sus más de quinientas páginas se reparten 264 ilustraciones, 112 de las cuales van en cuatro colores. Hasta el próximo día 1 de octubre se vende, por suscripción, al precio especial de 230 francos suizos.

Es obra colectiva, en la que han intervenido 25 autoridades en bibliofilia, bibliografía, arqueología, paleografía e historia del arte. La dirección del texto corre a cargo de H. D. L. Vervliet, conservador que fue del Museo Plantino-Moretus y actual bibliotecario en la Universidad de Anvers. El libro es, desde luego, verdadero homenaje de un grupo de eruditos a la comunidad mundial de lectores y al libro como soporte de la cultura.

Se divide la obra en cuatro grandes apartados: La prehistoria de la escritura y del libro, el libro en Oriente, el libro manuscrito en Occidente y el libro impreso en Occidente. Cada capítulo ha sido redactado por una verdadera autoridad en la materia.

Calmann-Lévy ha publicado la novela del peruano Alfredo Bryce Echenique *Julius*, traducida al francés por Albert Bensoussan.

Nacido en Lima (1939), Bryce Echenique dice ser descendiente del último virrey español y de un presidente de la República. Licenciado en Derecho y doctor en Letras con una tesis sobre Hemingway, desde hace tres años ejerce la docencia en Nanterre. Antes de escribir esta su primera novela había publicado una selección de poemas en Cuba.



Como es natural, y siguiendo la ruta del «boom», en la presentación del libro se destaca que ha sido recibido como la última y gran revelación literaria por los mejores escritores latinoamericanos, García Márquez, Vargas Llosa y Neruda. Este último ha dicho que «Bryce Echenique entra en liza con traje de rico torero, con fina espada y un corazón tan grande como el Perú».

En la novela se cuentan los once primeros años de la vida de Julius, el descubrimiento de la muerte y de la injusticia social, el panorama de su riquísima familia y, junto a los esplendores oligárquicos, la miseria imperante en la ciudad de Lima.

La misma editorial ha lanzado recientemente un nuevo libro de Raymond Aron: *Republique Imperiale*, historia de los Estados Unidos de América de 1945 a 1972. También ha publicado una colección de novelas cortas de Hermann Hesse, *Le dernier été de Klingsor*.

Prentice-Hall destaca, en su sección de Arte, una obra del profesor de la Universidad de

Florida, F. Licht, dedicada a Goya. Por primera vez, se advierte, han sido traducidos al inglés textos básicos para el entendimiento del genial aragonés. «La introducción del libro muestra futuros caminos para la investigación y el imperecedero significado del arte goyesco en la generación actual.»

En la sección de estudios lingüísticos incluye la traducción de H. Rodríguez-Alcalá (Universidad de California) y R. Verzasconi (Universidad de Oregón) de *El llano en llamas*. Edición escolar, con vocabulario y notas. También unos *Ensayos españoles*, recopilados por G. Mazzeo (Universidad George Washington) y dedicados a los autores más destacados en este género a lo largo de las tres últimas centurias. No se especifica quiénes son estos trece ensayistas, pero sí se dice que tienen en común su preocupación por los problemas de «la juventud actual and other topical matters»...

Stock, siguiendo una de las últimas vertientes editoriales, anuncia la inmediata publica-



ción de *Kazan par Kazan* y de unos conversaciones con *Marcel Pagnol*.

Michel Ciment es el transcriptor de la larga confesión de Kazán (304 páginas), e Ivan Audouard del texto dedicado a Pagnol.

The Viking Press ha publicado, en julio, un libro del mexicano Octavio Paz: *Conjunctions and Disjunctions*. Presenta al autor como el gran poeta de México y uno de los mayores escritores y pensadores de nuestro tiempo, concluyendo que Paz «is here at his provocative best».

También recientemente ha editado una obra de Arthur Miller: *The Creation of the world and other busines*. Adán y Eva salen a escena junto a Dios y a Lucifer.

Para terminar, destaquemos la aparición, en esta misma editorial, de otro libro dedicado a Goya, *The third of May 1808*, del que es autor el profesor inglés Hugh Thomas. En el boletín informativo de novedades se dice que «estas obras son importantísimas dentro de la pintura de tema guerrero y que, por sus implicaciones políticas y su ambigüedad, siguen pareciendo las más modernas». Thomas trata de aclarar las intenciones del pintor, desentrañando el contexto histórico y examinando el papel de Goya durante la ocupación francesa, concluyendo que el verdadero tema de su trabajo era el nacimiento del nacionalismo español. Es un libro de 112 páginas, con 59 ilustraciones en blanco y negro más cuatro en color, que se vende a siete dólares y medio.

LS

conocer y comunicar, el universo del sueño y el de la muerte, el mundo animal, el espacio terrestre y el extraterrestre, van brindando a Langelaan sus acontecimientos inauditos, sus terribles secretos. Coleccionistas, clarividentes, gentes que se consumen, bestias surgidas del cielo o del suelo, fenómenos del cráneo sólido, catástrofes de origen des-

conocido, y un larguísimo etcétera, desfilan ante nuestros ojos asombrados y hacen pensar a algunos que pudiera tratarse de «experiencias hechas sobre nosotros», de acuerdo con la célebre frase de Fort: «Somos propiedad de alguien.»

Más allá del interés científico, quizá los acontecimientos malditos permitirán un día grandes

síntesis filosóficas. Compilándolos, Darwin construyó la hipótesis de la selección natural. Reflexionando sobre otros similares, quizá un futuro Darwin construirá una gran teoría. Así piensa Bergier, quien ve en la obra de Langelaan base para esos genios de mañana. Pudiera ser. Pero, a un lado su posible trascendentalidad, de lo que no cabe

duda es de que el raro ramillete de este inglés inquieto, desazona tanto cuanto atrae. El lector se sumerge en sus páginas y pasa por ellas, por sus enigmas, como si recorriese uno de esos túneles de feria, sobrecogedores y oscuros, en cuyos recodos aguarda siempre la turbación y el sobresalto.

CARLOS MURCIANO

CLAUDE ESTEBAN: *Chillida*. Maeght, París, 1971; 200 páginas dobles de 28x29 centímetros. 142 reproducciones, gran parte de ellas en color.

Maeght acaba de hacer incluir en su aleccionadora colección, dedicada a los más prestigiosos artistas del siglo XX, un excelente estudio monográfico sobre Eduardo Chillida. El autor del texto literario es Claude Esteban, en quien la sagacidad crítica y el perfecto conocimiento del arte contemporáneo se alían con unas envidiables dotes de poeta finísimo y altamente revelador. Baste, para probarlo, recordar como botón de muestra la manera de aludir en el primer capítulo a las búsquedas incesantes de Chillida.

«El camino —afirma Esteban en la página 14 de su estudio— es más largo que todos los pasos de un hombre... y Ello constituye, en verdad, el drama del que nos habla también la mano rota. Pero lo contrario sellaría todavía mejor nuestra finitud y la verdadera muerte. ¿Qué otra cosa podría haber más trágica para Chillida, que el acabamiento perfecto, la habitación cerrada y sumisa, el pájaro cautivo en un espacio enteramente sometido a nuestras leyes? La luz-naturaleza es, sin duda, una sacerdotisa más exigente. Ella es la que, en contra de nuestros proverbios y de su pobre sabiduría, sacrifica la presa a la sombra y prefiere cien pájaros en el cielo, en vez del pájaro

único que conservamos para nosotros mismos.

Porque no es la mano lo que importa, sino el gesto que la ha hecho surgir; no el pájaro, sino su afán de altura, esas alas que atraviesan el reino infinito de lo abierto, lo inflaman con sus signos y no lo agotan.»

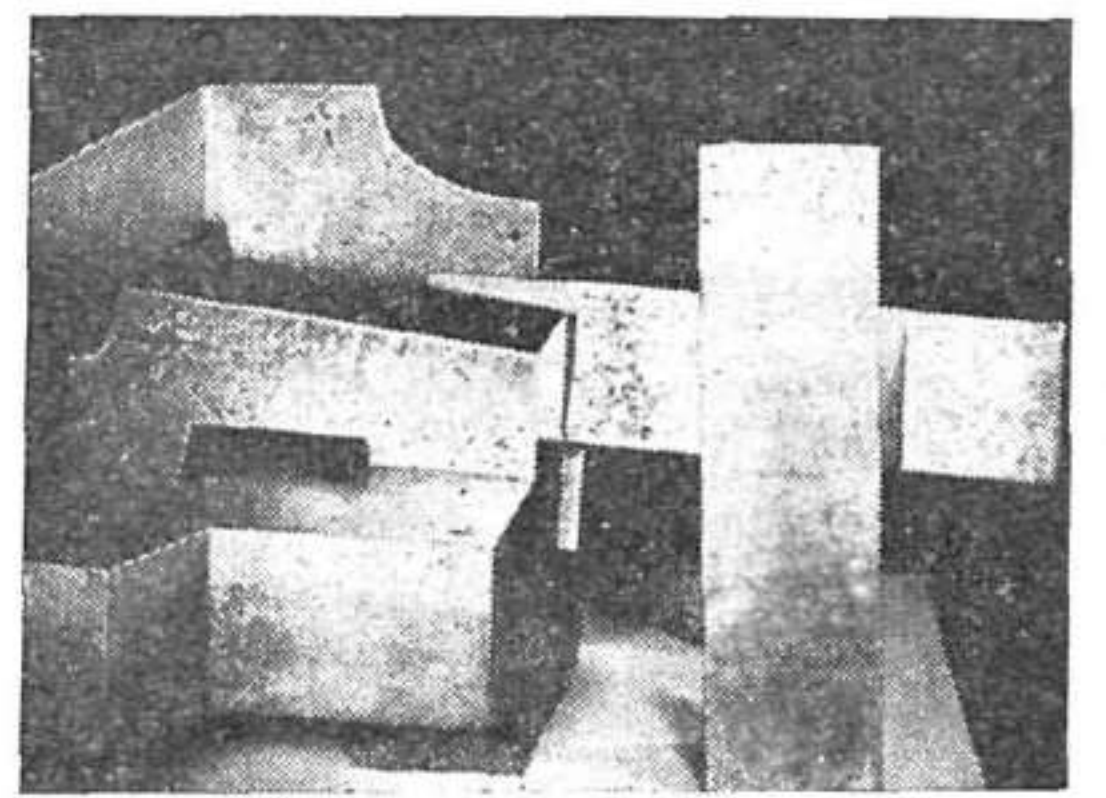
Este poeta que es, por añadidura, un crítico clarividente, divide su estudio en cinco preñados capítulos, cuyos títulos son asimismo gratamente líricos y sugestivos: «Prehistoria de piedras», «Eros y Hephastos», «La agonía de los signos», «Las estructuras del ambiente» y «Los tres espacios».

A lo largo de estos cinco capítulos, realiza Claude Esteban un estudio total de la evolución de la obra de Chillida, desde los yesos helenizantes —uno «clásico» y otro «arcaico»— de sus torsos femenino y masculino de 1948, hasta los alucinantes Oyarak II y Leru del último quinquenio, obras en las que el acero tiembla en el aire y tiene, como misión casi única, darle una forma viva y fluyente al espacio.

En todos estos estudios parciales no soslaya su autor en ningún instante los análisis técnicos o estilísticos, ni renuncia a señalar los hitos fundamentales en la evolución de un artista que ha evitado siempre las singladuras bruscas; pero lo que Claude Esteban más habitualmente prefiere es la crítica del sentido, el descenso hasta las fuentes últimas en las que Chillida bebe una concepción de la

interpenetración entre los espacios envolvente y envuelto, que es, por una parte, la suya propia, pero que constituye, por otra, la conclusión lógica de todos los tanteos de sus más ilustres predecesores. A ese respecto es especialmente significativo el último capítulo del libro de Esteban, en el que al analizar los tres espacios que «se imbrican y se sostienen los unos a los otros», nos hace ver—acudiendo para ello a una oportunísima cita de Heidegger— la íntima correlación existente entre «el espacio en el interior del cual puede la presencia plástica ser reencontrada como un objeto dado, el espacio que encierra cada uno de los volúmenes de la figura y el espacio que persiste entre esos volúmenes».

En este último capítulo opera Claude Esteban con realidades metafísicas y realiza un desvelamiento de las correlaciones entre tiempo y espacio, que aunque se hallen más allá de la física y sean impalpables en cuanto ideas o en cuanto punto de partida intuitivo para el hallazgo de las formas-madres de todas las estructuras universalmente válidas, se nos hacen presentes a través de unos objetos palpables que ocupan un lugar en el espacio y que son volumen y espacio en sí mismos. Este capítulo último es—tal como acontece con toda crítica de altísimos vuelos—Filosofía del Arte y Filosofía de la Cultura y desborda, por tanto, todas las limitaciones catalogales. La voluntad de conformación espacial de Chillida, nos parece más asequible después de haberlo leído y esa es —la posibilidad de hacernos más viva y más directamente intui-



ble una obra—la más noble tarea que puede proponerse toda crítica de arte que quiera ayudar a la creación de la luz y a la comprensión, en vez de limitarse al lucimiento propio.

Esta importante investigación de Claude Esteban se completa con una quincena de páginas de documentación, recopiladas por Gisele Michelin, en la que se incluyen—entre otros varios apéndices—una biografía detallada, una bibliografía en exceso sumaria, que creo debería ser revisada a fondo en ediciones posteriores, y un utilísimo «catálogo razonado de la obra esculpida».

Claude Esteban, igual que Chillida, magnifica la luz y vive en la luz. Es significativo, a este respecto, que tras habernos recordado que «el espacio es una respiración sublime, el alma ligera del cosmos», cite tres versos de Jorge Gillen que parecen, en efecto, ser los mejores para definir a Chillida. Yo termino con ellos mi nota, pero en homenaje no sólo al escultor, sino también al autor de este libro:

Pero la luz resbala
sin fin sobre los límites.
¡Oh perfección abierta!

CARLOS AREAN

estataleta discos

■ JOHN DENVER: *Rocky Mountain High*. RAC. LSP-4731.

John Denver se incluye dentro de esa nueva generación surgida en los Estados Unidos que combina acertadamente *folk* y *country* y de la que forman parte, entre otros, John Stewart o el canadiense Gordon Lightfoot. Tras una brillante etapa folklórica, Denver ha alcanzado una notable madurez tanto en sus ideas como en la forma de expresión, siendo este disco buena prueba de ello.

Letra y música nos presentan la visión de la naturaleza, la belleza del paisaje, la sinceridad de sus moradores, la suavidad de las praderas o la dureza de las escarpadas elevaciones. John canta a su ambiente, a la tierra que le vio nacer, en la que ha vivido, a los abiertos espacios, la tranquilidad, la paz, el sosiego, la muerte del hombre en la ciudad, su renacer en el retorno al campo. *Rocky Mountain High* es disco de agradable sonido y elevada calidad. En él se incluyen, junto a composiciones de Denver, temas de Lennon & McCartney y de John Prine, folklórico que ha logrado alcanzar la fama tras largo tiempo de denodado trabajo, así como un tradicional, *For Baby*, que en la portada viene atribuido al propio intérprete. Títulos destacados dentro del álbum son el que le da título, el ya citado *For Baby*, *Goodbye Again*, y la ma-

ravillosa *Season Suite*, que alcanza su mejor momento en la parte dedicada a la primavera. Toda la grabación merece una atenta escucha.

F.-J. PELEGRIN

■ CANTAORES GADITANOS. Vol. 2. El Flecha de Cádiz. CLAVE 18-1269 S.

El Flecha viene a ser la continuación más fidedigna de la vieja escuela gaditana del cante. Por si fuera poco, El Flecha es, además, el más aventajado discípulo del maestro Aurelio Sellé. Estas son importantes razones para conceder a este modesto artista que es El Flecha toda la confianza que los aficionados le vienen prestando, más que nada porque ha sabido conservar y transmitir toda la pureza del cante de su tierra, cuando apenas si ya existen quienes sepan mantenerlo.

Quiere esto decir que El Flecha es un especialista de alegrías, cantañas, tientos, bulerías gaditanas y malagueñas del Mellizo. Todos estos cantes los dice admirablemente en este LP que comentamos. Otros cantes, por soleá o por fandangos, tienen en El Flecha una aceptable interpretación. Pero hay que insistir en que su escuela es gaditana, y por lo tanto, a los aires de su tierra se adapta mucho mejor que a ningún otro. En El Flecha hay buena solera a la hora de cantar, y su voz rota, muy parecida a la de Aurelio, sabe decir pero que muy bien todo lo que es y representa el cante de Cádiz.

■ ASI CANTA EL PERRO DE PATERNA. RCA-Camden. CAS-226.

Antonio Pérez Jiménez (El Perro de Paterna) es, ante todo, un cantaor de voz eminentemente melodiosa. Asombran sus portentosas facultades y el agudo timbre de su gaditano eco. También sus amplios conocimientos del cante, como de aficionado que lo ha estado rumiando durante muchos y largos años, para sacarlo definitivamente a la luz en concursos y festivales, hasta llegar al disco por derecho propio.

Para nosotros, El Perro de Paterna es la otra cara de la moneda del cante. Donde los gitanos ponen sombra, lamento y llanto trágico, este hombre pone claridades serranas, serenidad y dulzura. Así el cante, en la voz de Antonio el de Paterna, es algo totalmente andaluz, como debió de ser hace ya mucho tiempo.

Quizá donde más destaque este artista, fiel seguidor de la escuela bonita del cante de Vallejo, sea en el cante de su tierra, la petenera, y en saetas, granaínas, medias granaínas y cantes de Levante. Desde luego, y si lo juzgamos objetivamente, a la luz de su particular concepto de entender e interpretar el cante, a la manera paya andaluza, El Perro de Paterna nos tiene que sonar realmente bien en todos sus cantes, porque en todos pone a contribución una sensibilidad nada común y una melodía increíble.

JUAN DE LA PLATA



SONETO TRAGICO A LA GLORIA

Tan dura está la tierra en que trabajo,
que el pozo se me va de la piqueta.
Mi mano pierde ardor, se apaga en grieta,
y esta sed de llegar se viene abajo.

Nunca encuentro tu entraña. Y me desgajo
cardando el cardo de mi vida asceta.
Me aprieta tanto el ansia que me aprieta,
que al rajar del terrón, mi pecho rajo.

Voy perdiendo la luz. Casi ya estoy
mellándome en mí mismo, en el esfuerzo
de hacer polvo una costra que me gasta.

Soñando hacer brocal, minando voy.
¿Qué haré yo con mi lirio y con mi escuerzo
si no encuentro tu vena viva y casta?...



BREVE ANTOLOGIA
DEL POETA
JUAN ALCAIDE





FOTOGRAFIA

«Donde habite el olvido, allí estará
mi tumba.»

(Bécquer.)

Ese soy soy. Frenaros la extrañeza
de encontrarse mi imagen tan a mano.
Perdonadle al alcaide el gesto humano
de exhibir su postrera fortaleza.

Los ojos de distancia y de tristeza.
La boca, en la mitad de su verano.
Como un humilde casco barojiano,
mi bisoñé de paño, en la cabeza.

Pájaro de carmín por mi solapa,
Santiago, abierto en cruz, como en un nido,
cosiéndome a los astros con su grapa.

Lívica luz de ayer. Voces sin ruido.
Y este terrible adiós que se me escapa
desde no sé qué cimas del olvido.

Gabriel cerró con luceros
los bordes de su camino.
(Con la flor de los esmeros
quedaba el polen divino.)
Se hizo de pluma el espino,
de miga de pan el cuarzo,
de veinticinco de marzo
todo almanaque de hiel.
La cuerda, el verso, el pincel...
conmovieron su reposo.
¡Todo el aire se hizo Esposo
por la gracia de Gabriel!

La Virgen miraba.
Un vientre celeste se le removía,
y toda su carne se le despegaba.

La Virgen miraba, miraba, miraba...
¡¡Se quedó sin carne la Virgen María!!

EL TRILLADOR

Grumete de una barca de madera
con quilla de afilados pedernales,
sobre un mar de redondos litorales
inscrito en el cuadrado de la era.

Torrado al sol, bajo la tarde entera,
y al ritmo de una copla sin finales,
retuerce con la sed de los ramales
la inopia de su triste soñarrera.

La sierra, con su tábano giboso,
le pica al sol su belfo canceroso
y araña al pajonal su seca escama.

Y el trillador —grumete de su trilla—
prosigue hacia una playa... sin orilla,
sobre un vicioso círculo de llama.



EL ANGEL DEL SEÑOR ANUNCIO A MARIA

La Virgen miraba. Miraba y veía
que toda su carne se le desprendía.
La Virgen miró...
Doraba al momento su dulce armonía.
¡Qué largo el momento que la desmayó!

Se le dobló la cintura.
Sintió un calambre en el pecho.
Se le sembró de Hermosura
su más íntimo barbecho.
Se sintió como en acecho
de la primavera toda.
La naranja de la boda
le puso zumo en la voz.
Rompióse su asombro atroz;
y al acatar el mensaje,
voló un pájaro de encaje
desde sus dientes de arroz.

La Virgen miraba. Miraba y veía
que se iba quedando transparente y fría.

J U A N

Un cadejo de carne.
Se iba desenrollando
con el primer soplido en los pulmones.
Era el alma. Era el alma.
Era una voluntad que se imponía
para darle hermosura al pobre cieno.

«Es niño», gritó al mundo
la redoma de Sócrates, partera.
Sin rubor, con nostalgia, quizá gozosamente,
las mujeres sintieron dolerles la cintura.
Pero todo era tierno, virginal, pequeñito.
Sin embargo, un calambre de muslos sintió el ascua.

Será Juan. Y pensaban. Pensaban mil majuelos,
mil tinajas matronas con vientres rezumantes.
Ya miraban las orzas con peluconas rubias.
Ya el sol de la llanura valorado en las cribas.
Todas le vieron genio de cautela y refranes,
despaciioso y seguro jinete de lo práctico.

La madre y la madrina soñaban solamente...
Solamente soñaban. Soñaban y soñaban.
Y hubo un Guadalquivir de golondrinas
que embarcó por Sevilla cinco letras.

Un cadejo de carne...
Respiración y lágrima en el limo...
¡Oh Dios! ¿Qué dice el barco?
POETA nada más. Llanto hacia proa.

A Y E R

Del corazón del atlas del olvido
me brota, como un mapa que revive.
Rumor de caracola de mi oído.
Sangre de pluma enferma que no escribe.

La claridad más clara,
y un pueblo que abre en cal su escarapela.
Me he pasado las manos por la cara...
(—¡Mi ayer! ¡Mi ayer de jueves sin escuela!)

DOBLE

El ancho corralón de mi tristeza,
más yerto a luz solar que en noche oscura,
tiene un pozo de espejo en negra hondura
donde a veces naufraga mi cabeza.

Me descubro en el zaque, y mi torpeza
me va descalabrando, me madura...
Salgo después temblando, de locura,
vertiéndome en luceros de belleza.

¡Qué soledad, Miguel! ¡Cuánta agonía!
¡Qué hielo soledoso en claro día!
¡Cuánto cerdo al olisque del dornajo!

Voy, canto tú, sajado de reveses.
Con duques, con Frestones, con yangüeses...
¡Y este viento terral, como un zancajo!

MORIR EN EL CERCAO

Este majuelo del cerebro. El vino
de esta sangre inmortal. La borrachera
que clava en nuestra trágica cantera
la fiebre del barreno más divino.

La cuadra y su candil: Luz de Aladino.
La sombra del ayer: Triste dentera.
Y aquesta copla hiriente—llanto y tuera—
que araña en nuestro yelmo de Mambrino.

Surco de nuestra vida: labio hambriento
que aguarda la senara del contento,
la paz que llueve Dios cuando se exprime.

Recolección: balance de la muerte.
Gavilla de vencido y llama fuerte...
—¡Señor, venga el trasiego que redime!



S E D

Pienso en mi sed, Señor; mi sed de todo.
La sed la cuida el agua, y Tú me riegas.
Pero si Tú te cansas, si te niegas,
¿qué va a ser de mi cielo y de mi lodo?

Si de esta sed de sed donde me acodo,
secando mi soñar Tú me despegas,
ya no podrán mis páramos ser vegas:
se habrá secado el charco, y no habrá modo.

No tendré ni una flor que me desclave,
ni un sapo que remueva mi delito,
ni el jabón de una estrella que me lave.

¡Señor, Señor, tu lluvia necesito!
Quiero nutrir mi sed, que no se acabe...
¡No quiero verme en bloque de granito!