

la **estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº
534
15 febrero 1974
20 ptas.

**GIBRALTAR en los
'EPISODIOS
NACIONALES'**

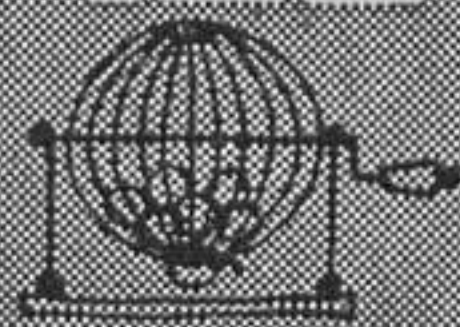
2-44
coloquio: **la magia como cultura
y como arte**

**premios
ESTAFETA para
MENORES de 25 AÑOS**

EL SIGNO DE LA RUEDA



LOTERÍA DE las artes y las letras



**PUEDEN
JUGAR**

PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE LA «ESTAFETA LITERARIA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS

«La Estafeta Literaria», con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular, convoca por cuarta vez sus premios para cuentos y poemas, destinados a estimular a las vocaciones jóvenes y géneros tan desasistidos. Tendrán carácter anual y se regirán por las siguientes bases:

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

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

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

4.^a Los textos (acompañados de fotocopia del Documento Nacional de Identidad de los autores) deberán ir firmados con nombre y apellidos, y deberán enviar dos copias de los mismos a «La Estafeta Literaria», Prado, 21, Madrid-14, consignando en el sobre «Para los Premios Estafeta Literaria».

5.^a La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 30 de octubre de 1974.

6.^a Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en «La Estafeta Literaria» desde la fecha en que se inicie la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de diciembre de 1974. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de «La Estafeta Literaria». Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán, en concepto de colaboración la cantidad de 1.500 pesetas.

7.^a La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de pesetas 25.000.

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

9.^a El fallo de estos PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE «LA ESTAFETA LITERARIA» se hará público a finales del mes de diciembre de 1974.

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

ASOCIACION PRO SEMANA CULTURAL BARBASTRENSE

La Asociación Pro Semana Cultural Barbastrense convoca un certamen literario para celebrar la VII Semana Cultural, que tendrá lugar en la segunda quincena del mes de abril o primera de mayo de 1974, de acuerdo con los siguientes premios y bases:

PREMIOS ORDINARIOS

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

Premio «López Novoa», dotado con cinco mil pesetas, para el mejor cuento o narración breve de tema libre y extensión no superior a cinco folios, escritos en lengua castellana. Deberán enviarse por triplicado, con lema y plica.

Premio «Altoaragón», dotado con tres mil pesetas, para el mejor cuento o narración breve de tema libre, escrita en lengua aragonesa o ribagorzana en cualquiera de sus variedades locales. La extensión no será superior a cinco folios, debiendo ser enviados los trabajos en ejemplar triplicado, bajo lema y plica.

Los trabajos que concurren a los premios referidos deberán ser enviados, antes del 15 de marzo de 1974, a la Casa de la Cultura, calle Argensola, número 26, Barbastro (Huesca). Los premios podrán ser declarados desiertos o concederse accésit si el jurado lo estima oportuno.

PREMIO DE NOVELA CORTA «CIUDAD DE BARBASTRO»

Dotado con 200.000 pesetas

B A S E S

1.^a La novela deberá ser original e inédita.

2.^a Podrán concurrir escritores españoles y extranjeros, debiendo enviar los originales en lengua castellana.

3.^a Los ejemplares deberán estar escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara, y presentarse por triplicado en tamaño folio, con márgenes normales a razón de treinta líneas por página con setenta pulsaciones mecanográficas por línea. La extensión mínima será de 100 folios y la máxima de 150.

4.^a Los ejemplares no irán firmados por el autor y sí contrasignados por un lema o seudónimo, el cual con el título de la obra se escribirá en sobre aparte cerrado en cuyo interior se incluirán los datos personales del autor, indicando nombre y apellidos, domicilio y localidad de residencia y, a ser posible, número de teléfono.

5.^a El plazo de admisión de originales finalizará el día 1 de marzo de 1974. Las novelas deberán enviarse a la siguiente

DEBEN (DE) HABER COBRADO

5.000

Martín Martí Ortega, tercer premio concurso de prensa en torno a Pemán.

10.000

Domingo Domenech Sánchez, segundo premio en el anterior certamen. Carlos Querol, segundo premio en el concurso «Manuel Brunet». Ramón Mavent, segundo premio en el concurso «Ramón Dimas». Rafael Fernández Pombo, premio de poesía «Angaro». María Dolores Pérez Lucas, Jorge Ferrer-Vidal Turull, Luis Marañón Richi, Manuel Alonso Alcalde, Jordi Solanas i Font, Lorenzo Guardiola, Vicente Soto, Alicia Canales, Luis J. Sánchez-Cuñat y Raúl Guerra Garrido, sendas «Huchas de Plata» en el concurso de cuentos «Hucha de Oro». Manuel Ramis Sánchez Cano e Iñigo Morales de Rada Quiroga, premios «Ciudad de Palma» de fotografía. Marcos Mayer Olivé, premio «Ciudad de Barcelona» de tesis doctorales (Filosofía y Letras). Tomás Porrás, Eduardo Mendicuti, Carlos Murciano, Alfonsa de la Torre y Mauro Muñiz, cinco «Huchas de Plata» más.

15.000

Antonio Fernández Márquez, primer premio de artículos sobre Pemán.

20.000

José Lorite Vico, premio de fotografía en los concursos nacionales de Bellas Artes. Nicolás Rico Morales, tercer premio en el certamen de poesía «Olivo».

25.000

Jorge Urrutia, premio «Fray Luis de León» para traducciones. Pedro Gómez Aparicio, premio «Rodríguez Santamaría», de periodismo. Pilar Narvió, premio «Víctor de la Serna», de periodismo. José Cavero Yáñez, segundo premio de prensa de la Delegación Nacional de la Juventud. Maruja Callaved, premio de Televisión, y Andrés Sánchez-Marín, premio de radio en el mismo concurso de la Juventud. Marino Viguera, Geli del Castillo y María Dolores Pérez Lucas, sendos accésit al premio «Nuevo Futuro» de cuentos. Norberto Arauz, premio «Manuel Brunet». Pedro Martínez Carrión, premio «Ciudad de Barcelona» de fotografía en negro.

30.000

José Antonio del Canizo, premio de cuentos Ateneo de Sevilla. José G. Ladrón de Guevara, segundo premio en el concurso de poesía «Olivo». Oscar Estouga, María Antonia Sánchez Escalona y Francisco Prados de la Plaza, premios de dibujo, grabado y literatura en los concursos nacionales de Bellas Artes 1973. Juan Catalá Soler, premio «Ciudad de Barcelona» de fotografía en color.

35.000

Pablo Vila San-Juan, premio «Ciudad de Barcelona» de periodismo. Rafael Pujol Matamoros, premio de radiodifusión mismo concurso.

te dirección: Premio «Ciudad de Barbastro». Casa de la Cultura. Calle Argensola, número 26. Barbastro (Huesca).

6.^a El fallo del jurado, que estará compuesto por destacados críticos y novelistas, será inapelable y se hará público durante la cena de clausura de la VII Semana Cultural, que tendrá lugar en la segunda quincena de abril o primera de mayo.

7.^a Cada autor podrá presentar una o varias obras.

8.^a Una semana antes del fallo definitivo se harán públicos en los medios informativos que se crea oportuno, los títulos de las obras seleccionadas para pasar a la final.

9.^a La novela premiada será publicada por Editorial Bruzguera, de Barcelona (España), y el autor galardonado no percibirá derechos de la primera edición. En caso de publicarse ediciones sucesivas, el autor percibirá los derechos a razón del diez por ciento sobre el

40.000

Félix Antonio González, poesía castellana; Xavier Bru de Sala, poesía catalana; José Antonio de la Loma, cinematografía profesional, y Juan Olivé Vagué, cinematografía amateur, los cuatro, premios «Ciudad de Barcelona». Cristina Lacasa, poesía castellana; Ramón Falcón Balasch, poesía catalana, y «Diario de Mallorca», periodismo, en los premios «Ciudad de Palma».

50.000

Fernando Quiñones, premio «Olivo» de poesía. Carlos Murciano, primer premio de prensa en el concurso de la Delegación Nacional de la Juventud. Eduardo Munilla Gómez, premio «Africa» de literatura. Juan Cantarella, premio «Nicolás González Ruiz» de periodismo. Julio Merino González, premio nacional de teatro «Juan del Enzina». José García Nieto, premio «Boscán» de poesía. Rvdo. Román Barriga, premio «Francese Carreras Candi». Francisco Giménez Alemán, accésit al premio nacional Renfe de periodismo. Premios «Ciudad de Barcelona»: Jorge Díaz—teatro infantil—; María de los Angeles Pérez Samper—investigación (letras)—; Jorge Cervelló Garriga—música—, y María Asunción Raventós Torres—grabado—.

60.000

Antonio Roger Justafre y Guillem de Estack, premios «Ciudad de Palma» de teatro en castellano y catalán, respectivamente.

75.000

Montserrat del Amo, premio de cuentos «Nuevo Futuro». José María Carrascal y Daniel Cortezón, premios «Ciudad de Barcelona» de novela y teatro, respectivamente.

100.000

Antonio González Lindín, premio «Ciudad de Barcelona» de pintura. Alcón, premio «Ciudad de Palma» de pintura. Cristo Peregrín García y Pedro María Alorriaga Urriaga, premios de pintura y escultura, respectivamente, en los concursos nacionales de Bellas Artes. Guillermo Sánchez y Pedro Crespo, premio «Florián Rey», compartido. Marcos Ordóñez Divi y Juan Carlos Remón, premios «Arriba» de cuentos y reportajes, respectivamente. Jesús Vila Rojo y Ramón Barce, premio de música—compartido— en los concursos nacionales de Bellas Artes. Octavio Aparicio, premio de periodismo otorgado por el Comité Nacional Lechero. Agustín Salgado, premio «Cáceres» de novela.

130.000

José Miguel Rey Salgado, premio especial «Ciudad de Palma».

150.000

Pedro J. de la Peña y Nuria Mínguez de Panadés, premios «Ciudad de Palma» de novela en castellano y catalán, respectivamente.

200.000

Alejandro de la Sota Martín, premio de arquitectura en los concursos nacionales de Bellas Artes. Rafael García Serrano, premio nacional Renfe de periodismo. José A. G. Blázquez y Llorenç Villalonga, premios de novela «Eugenio Nadal» y «Josep Pla», respectivamente. Premios Nacionales de Literatura: Antonio Perpiñá, el «Francisco Franco»; Angel García López, el «José Antonio Primo de Rivera»; Luis Rosales y Antonio Gallego Morell, el «Miguel de Unamuno»; José Luis Martín Abril, el «Miguel de Cervantes»; José María Castroviejo, el «Valle-Inclán», y Andrés Amorós, el «Emilia Pardo Bazán».

Suma y sigue: 5.515.000 pesetas

precio de venta al público de los ejemplares vendidos. Si alguna novela seleccionada mereciera ser publicada a juicio del jurado, se abriría la plica en el mismo acto del fallo definitivo del premio, dándose a conocer la identidad del autor, que percibirá también el diez por ciento sobre el precio de venta al público de los ejemplares vendidos, y que será publicada por Editorial Bruguera.

10. Los autores que lo de-

seen, premiados o no, podrán ponerse en contacto con Editorial Bruguera para la publicación y protección editorial de sus obras.

11. Las novelas se devolverán a los autores que lo soliciten.

12. La composición del jurado se dará a conocer oportunamente.

13. Participar en este concurso equivale a aceptar las anteriores bases. No se mantendrá correspondencia alguna

sobre este certamen, a excepción de facilitar las bases a quienes las soliciten, pudiéndolo hacer a Casa de la Cultura, calle Argensola, número 26, Barbastro (Huesca).

PREMIO «OSCAR ESPLÁ» 1974

El excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, en sesión plenaria celebrada el 28 de diciembre de 1972, acordó aprobar las siguientes bases del concurso internacional para optar al premio «Oscar Esplá», creado por dicha excelentísima Corporación, en homenaje al eminente compositor alicantino y en beneficio de la cultura musical.

B A S E S

1.ª A partir de la fecha de publicación de estas bases se abre concurso para optar al premio «Oscar Esplá», creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante. El premio está dotado con doscientas cincuenta mil pesetas; en el caso de que ninguna de las obras presentadas al concurso lo merezca, el jurado tiene la facultad de dividirlo en un segundo premio de ciento cincuenta mil pesetas y un tercero de cien mil pesetas.

2.ª Todos los compositores, sin limitación de edad ni de nacionalidad, pueden optar al premio «Oscar Esplá», sujetándose a las disposiciones expresadas en las bases siguientes.

3.ª Las composiciones presentadas a concurso han de pertenecer al género sinfónico y pueden adoptar una cualquiera de estas formas: sinfonía, «suite», poema sinfónico, concierto para uno o varios instrumentos y orquesta, composición coral (religiosa o profana) con orquesta, o, finalmente, otras formas orquestales actuales. La duración será de veinte minutos aproximadamente.

4.ª Las composiciones deberán ser originales e inéditas, entendiéndose que si la partitura de alguna de ellas hubiese sido confiada a una orquesta para su interpretación, la obra será rechazada, lo mismo que si se hubiera ejecutado en público. Y si una vez resuelto el concurso, se comprobara esta circunstancia, la adjudicación del premio quedaría anulada y sin efecto. En tal caso podría premiarse la obra siguiente en el orden de clasificación establecido por el jurado, si éste la estimara digna de tal adjudicación.

5.ª Tendiendo a estimular la fantasía y la facultad de invención melódica de los compositores, se exige que las obras sean originales no sólo en cuanto a su desarrollo formal, sino también en cuanto a su materia temática. No serán admitidas, por tanto, las composiciones en que aparezcan melodías ya utilizadas por sus autores en obras precedentes. Por la misma razón, se recomienda a los compositores que eviten el empleo directo de los cantos populares, si bien se les permite inspirarse en la textura modal o en el sentido armónico y cadencial de dichos cantos. Consiguientemente, el jurado dará preferencia, en igualdad de méritos técnicos, a las obras que se acomoden a lo recomendado en esta base.

6.ª El jurado tendrá en cuenta, sobre todo, a más de la corrección técnica de las formas y de la escritura en general, la significación de las obras en cuanto a su contenido expresivo o intencional en relación con las exigencias es-

(Pasa a la pág. 46.)

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, 426 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 534

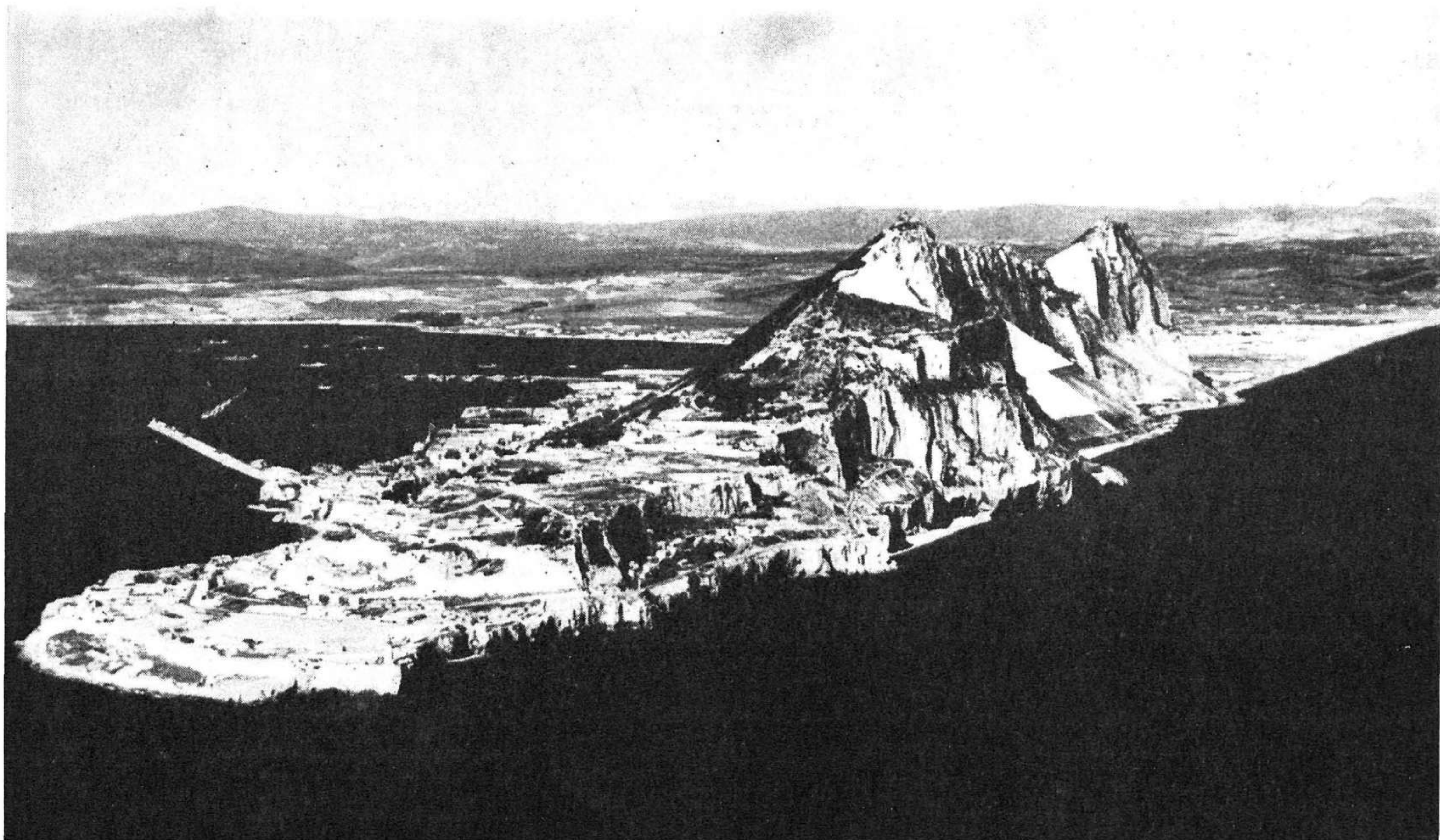
- GIBRALTAR, EN LOS «EPISODIOS NACIONALES», por Pedro Ortiz Armengol. (Páginas 4 a 7.)
- EL NOVELISTA CUBANO RAMIRO GOMEZ-KEMP, por Manuel Gómez Ortiz. (Páginas 8 y 9.)
- MARCEL PROUST, VISTO POR SU AMA DE LLAVES, por Luis Gómez de Aranda. (Páginas 10 y 11.)
- COLOQUIO: LA MAGIA COMO CULTURA Y COMO ARTE. Coordina Jacinto López Gorgé. (Págs. 12 a 15.)
- PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS: «La sorpresa» (cuento), por Catalina Paravati, y «Porque el poema irrumpe con la fuerza de un seno adolescente» (poema), por Manuel Díez Corral. (Páginas 16 y 17.)
- LA FUNDACION RODRIGUEZ-ACOSTA, por José López Martínez. (Págs. 18 y 19.)
- EL SIGNO DE LA RUEDA, por Luis Bonilla. (Páginas 21 a 24.)
- CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: De Ginebra, por José Méndez Herrera. (Páginas 25 y 26). De París, por María Fortunata Prieto Barral. (Págs. 26 a 28.)
- ANGEL ROSAS, CON LA VIDA POR DELANTE, por Luis López Anglada. (Páginas 29 a 31.)
- EL MUNDO FUERTE Y DELICADO DE ISABEL VAZQUEZ Y SU TRANSFIGURACION DEL MAGICISMO, por Carlos Areán. (Páginas 32 y 33.)
- MARTINEZ NOVILLO, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 34 y 35.)
- CARLOS CRUZ DE CASTRO, VENTANAS A LA MUSICA, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 38.)

Págs.

Secciones:

- LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... 2
- FOTOS QUE DAN PIE, por Emilio Rey ... 11
- EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... 14
- EL MUNDO DE LAS ANECDOTAS, por «Cojuelo» ... 28
- MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente ... 32
- ITINERARIO DE EXPOSICIONES ... 33
- MUSICA, por Carlos-José Costas ... 36
- CINE, por Luis Quesada ... 39
- TEATRO, por Juan Emilio Aragonés. 41
- ESTAFETA NOTICIAS ... 43
- BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... 44
- LA QUINCENA DE LA CULTURA, por Manuel Gómez Ortiz ... 47
- ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1417 a 1432.)
- PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega número 56: UNA ALTA CASA CON VENTANAS COMO ESTA, por Alicia Cid. Ilustraciones de Martín Bóveda.

PORTADA DE MARTRO



GIBRALTAR, EN LOS «EPISODIOS NACIONALES»

Por Pedro ORTIZ ARMENGOL

I

Ya que estamos de centenario del comienzo de la publicación de los *Episodios Nacionales*, si os parece, galdosianos o no galdosianos, vamos a ver lo que a lo largo de casi medio siglo escribió don Benito sobre esa piedra en la que tropiezan su entendimiento los españoles y los ingleses. Las citas al gran Galdós no serán sospechosas de mezquindad ante los últimos o, al menos, ante los numerosos admiradores que don Benito tiene en la Gran Bretaña.

Y vamos a comenzar desde el principio de 1873, cuando, en los primeros párrafos del primero de los episodios del gran ciclo novelesco, nos cuenta el personaje que en ellos se autopresenta —Gabrielillo Araceli, el héroe de toda la primera serie— cómo en su imaginación infantil e ignorante los países eran islas; todas islas, tanto Inglaterra como Génova, lo mismo Londres como Francia o Malta, de igual modo que «Jibraltar» o Mahón, e incluso la misma España, «y no necesito decir que entre todas estas naciones o islas España era la mejorcita, por lo cual los ingleses, unos a modo de salteadores de caminos, querían cogérsela para sí» («Trafalgar» I). No hay que insistir en que para el joven escritor de 1873, y para el joven personaje por él creado y puesto en 1805, los

ingleses eran vistos como los dueños de «Jibraltar» y los patrones de los contrabandistas que infestaban el Campo.

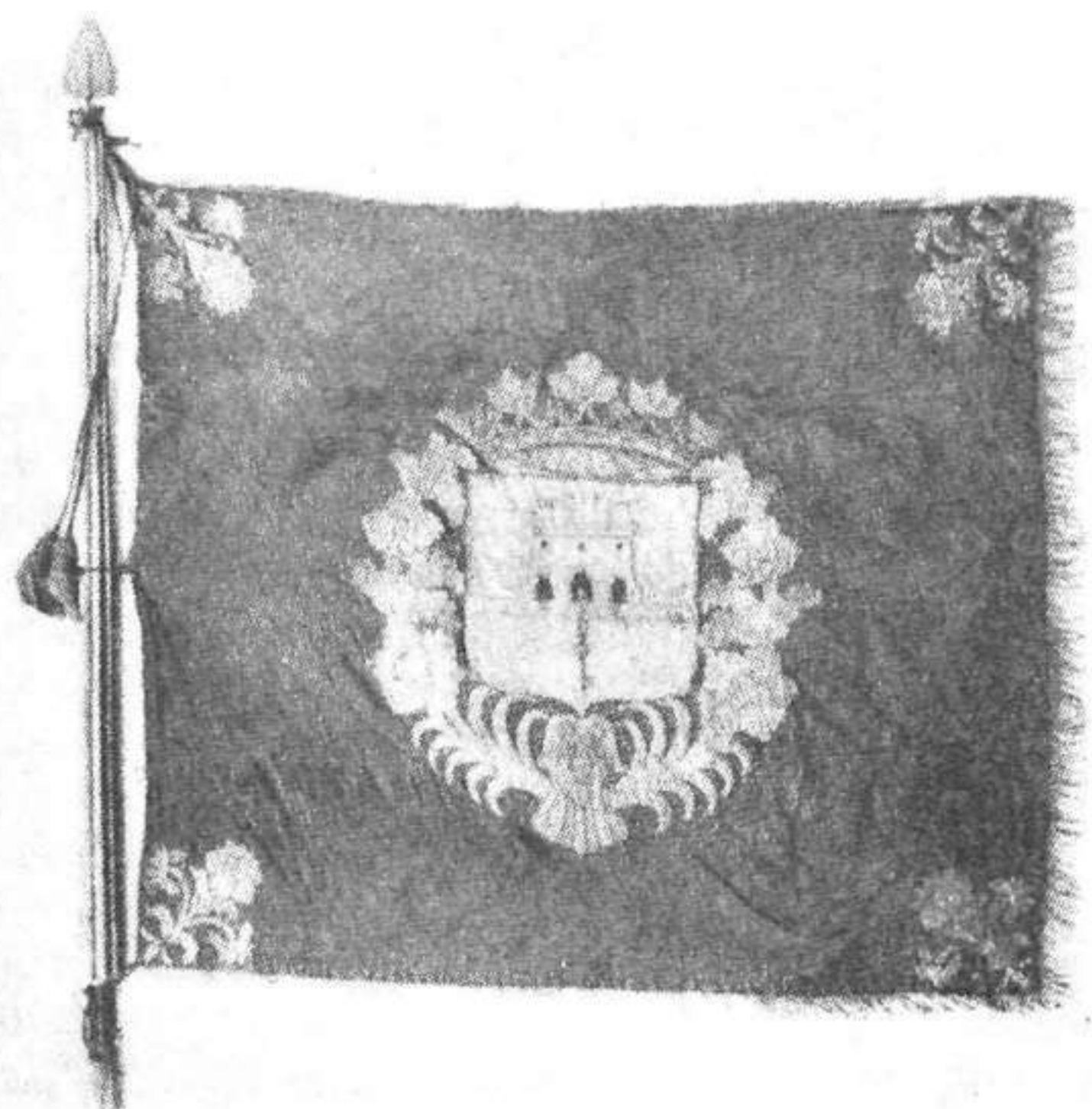
Pero no son solamente personajes populares quienes están a la sombra de esa realidad, pues es el propio «amo» de Araceli, el caballero Gutiérrez de Cisniega, que nos recuerda que en 1782 había estado en el ataque contra «Jibraltar» dirigido por Crillon («Trafalgar» III), ni tampoco este es el único marino que luchará contra los ingleses para que en otras páginas se nos presenta a un tal Marcial —una especie de marinero de islas de aventuras, pues no olvidemos que esta novelita primera tiene un aire adolescente parejo al de los libros anglosajones que nos muestran a un caballero que sale de su casa para correr aventuras bélicas navales—, y este Marcial, «Medio Hombre», ha luchado contra los ingleses en muchas aguas y sabe, y dice, que el inglés «siempre ataca por sorpresa, buscando las aguas malas y las horas de cerrazón», como en el año uno, cuando, saliendo de Algeciras, les atacaron los casacones salidos de «Jibraltar» en la noche.

Conciencia para todos esos andaluces de que «Jibraltar» es un nido de contrabando y nido de asaltadores ingleses que operan en aguas propias, y siempre actuando con ventaja («Trafalgar» IV). Con todo, y ya a la luz del día, ha de reco-

nocerse que iniciativa, destreza y técnica dan en la pelea la victoria a quienes mejor procuran obtenerla, y, así, los ingleses vencen en Trafalgar, y es al peñón donde intentan llevar como trofeo el «Santísima Trinidad», que pasaba por ser el mayor navío por entonces construido. Hubo que el «Prince» no pudo finalmente remolcarlo y el gran barcote se hundió en las aguas del mar. Después de la lucha, a todo marino vencido le parecía terrible «la idea de ser llevado a Jibraltar como prisionero», menos a Araceli, chiquillo de catorce años, que no tenía entonces los prejuicios morales de un adulto y a quien no le parecía mal la idea de ver cosas nuevas. El caso es que los naufragos de la novela se salvan de la afrenta y llegan a costa gaditana, pero otros barcos sí que se llevaron los ingleses al peñón, como ese «San Juan Nepomuceno», que quedó allí por muchos años conservado como un objeto de veneración o sagrada reliquia («Trafalgar» XVI). El escritor Galdós, de veintinueve años de edad, se finge viejo irónico al escribir estas páginas que en la ficción se suponen escritas en 1875 por el ya anciano Araceli, rememorando la batalla. De ello resulta que no es un viejo que haga hablar a un muchacho, sino más bien un muchacho o joven el que hace hablar a un viejo. Con todo aquello, las aguas de «Jibraltar»



El ladrillo de Varela



Pendón de Gibraltar, depositado en el Ayuntamiento de San Roque

ALES»

quedaban aseguradas para los ingleses por mucho tiempo.

Y no vuelve a aparecer ese nombre hasta el episodio que se refiere a Bailén, y está puesto en boca de un propagador de bulos, un personaje grotesco que «sabe» que ahí, en San Roque, cerca del peñón, está formándose el ejército español que va a barrer a los franceses fuera de la Península («Bailén» III). Ironía otra vez, y amarga, de Galdós, que—ahora hace un siglo justo—tiene que poner a la sombra del peñón las esperanzas bélicas de aquella sociedad que había fracasado como estado político coherente. Acíbar y algo de dulce al mismo tiempo, pues a aquel ejército de San Roque que mandará Castaños se incorporarán los muñecos del escritor que van a participar en la batalla que se avecina («Bailén» X).

Las dos caracterizaciones más patentes que puede ofrecer la colonia inglesa durante la Guerra de la Independencia—que son las de fortaleza y trampolín para la reconquista—están presentes y claras y apenas hay que redondearlas con la cita que figura en la novela de la defensa de «Zaragoza» cuando se dice que al aprestarse a la defensa la ciudad aragonesa, «comparada con Amberes, Dantzig, Metz, Sebastopol, Cartagena, Jibraltar y otras célebres plazas fuertes, tomadas o no, era entonces una forta-

leza de cartón. Y, sin embargo... («Zaragoza» III).

Prosiguen las novelas de la serie, y en la antepenúltima de ellas—episodio que escribe su autor, hombre joven de treinta y un años, en 1874—condensa con visión total la artificial presencia inglesa en el estrecho a través del diálogo airado de Araceli y Lord Gray. El español proclama su desconfianza ante el país que nos ayuda por su exclusiva conveniencia; resulta que Wellington ha pedido permiso a la Junta Central para desembarcar marinería inglesa y ayudar a la defensa por tierra de Cádiz; la escarmentada España no se fía del aliado y Araceli así se lo dice al Lord, en fiel... correspondencia de lo vivo a lo pintado. Para el gaditano es casi seguro que Cádiz gusta demasiado a los ingleses, ya «que no es más que un buque anclado a vista de tierra. Jibraltar casi nos está oyendo y lo puede decir» («Cádiz» III). Y entonces Galdós, que está construyendo conscientemente en el Lord Gray un tipo paradójico frente a los hombres simples de nuestra tierra, nos sorprende con un cohete inesperado que surge del relato: el Lord Gray es el inglés antiinglés, byroniano, y reconoce que por haber traído Araceli tan oportunamente «el recuerdo de Jibraltar ocupado traidoramente para convertirlo en almacén de contrabando», concuerda en que los ingleses, sus compatriotas, no deban desembarcar y han de quedar en los barcos («Cádiz» III).

En las empresas comunes, para unos y para otros, la roca es tropiezo y mal recuerdo. Ante el campo de los Arapiles, como si Galdós tuviera presente la paradoja de Lord Gray, pone ahora sobre los hombros de Araceli otra no menos sorprendente: el ya oficial español proclama que no desea otra cosa que morir por la Gran Bretaña.

II

En la segunda serie los escenarios se desplazan al norte de la Península: Victoria, Madrid y Gibraltar, que se presenta otra vez con su silueta, pero ahora bajo otra caracterización. Cuando la persecución fernandina a los liberales, el absolutismo labra fatalmente a Gibraltar otro prestigio. Los faluchos y las corbetas que entran y salen de la colonia inglesa son escapatoria para los perseguidos, y—fiel siempre a los grandes tópicos—Galdós hace que el héroe Monsalud escape desde Puerto Real en una corbeta británica para que los esbirros de Fernando no le echen mano («Los cien mil hijos de San Luis» XXXVI). La

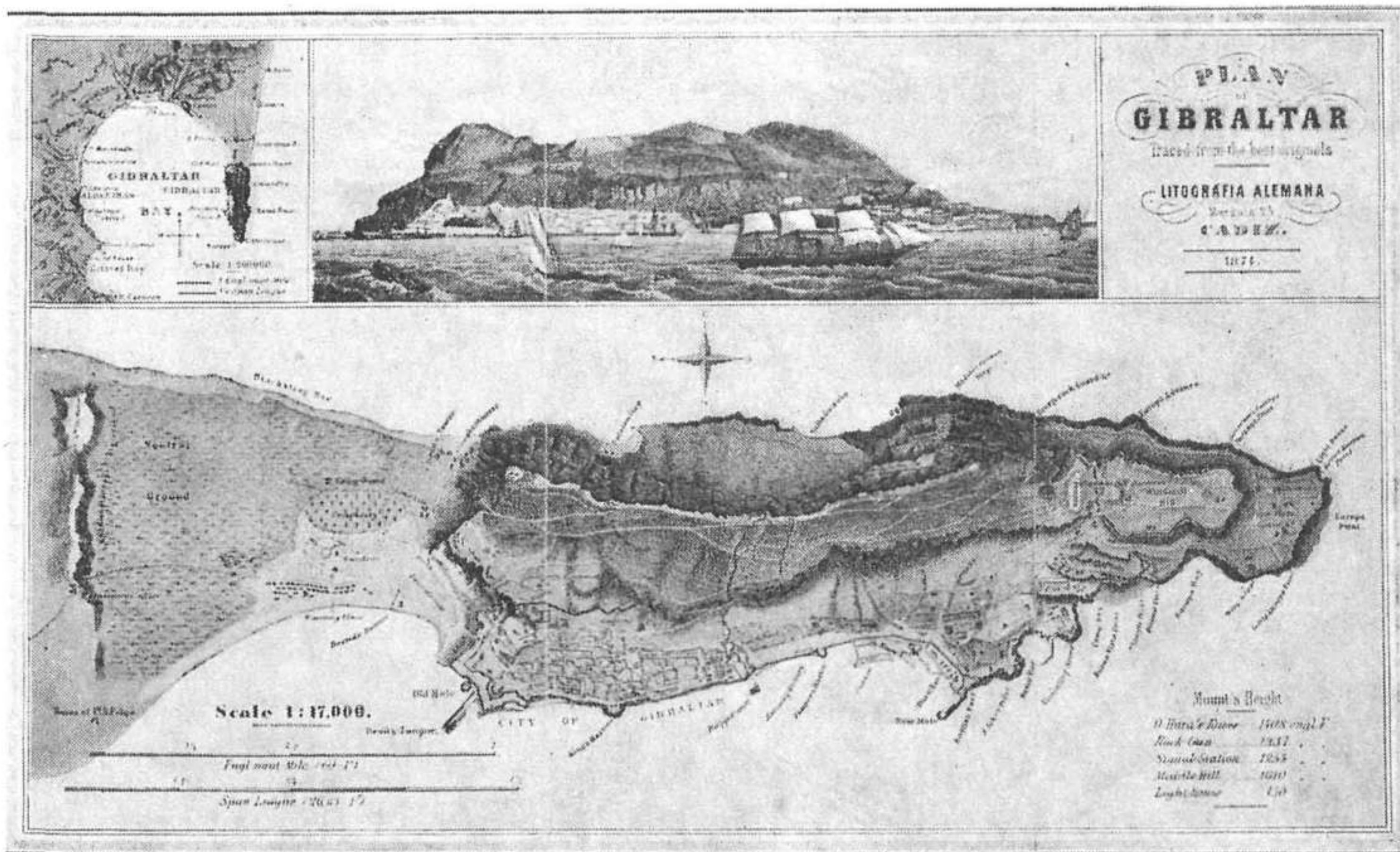
amante del héroe queda en tierra, fiel a las leyes de la novela, que necesita complicaciones para ir las después resolviendo. Lo que también quedará es el prestigio de refugio liberal que a lo largo de toda la ominosa década tendrá la roca, lo que se refleja naturalmente a lo largo de toda la segunda serie galdosiana.

III

Y en la tercera—que se desarrolla aproximadamente desde 1834 y 1846—el peñón está casi del todo ausente, y únicamente en la novela final de esta serie vuelve ese nombre—ya ortografiado con G y no con J—, cuando en las pugnas entre Espartero y Narváez, uno de los personajes de ficción supone que el andaluz, «como el más cuco de los invasores, embestirá por Andalucía desembarcando en Gibraltar, que siempre fue playa de todo contrabando». La cuestión era que el manchego recibiera problemas de parte del andaluz, y era secundario que en el revuelo quedasen «vacíos los depósitos de tabacos y tejidos de Gibraltar, y abastecidos para largo tiempo los almacenes del comercio grande y chico» de los andaluces. Estamos en 1843... («Bodas Reales» III).

IV

Pasan más años y llegamos al de 1859. El escritor ha pergeñado su «Aita Tettauén» entre 1904 y el 1905. Son ya otras décadas y otros personajes, y es en esta novela de la intervención española en Tetuán donde nos hace don Benito a ese niño Vicente Halconero, cojo por accidente y que sueña con la gloria militar para su país exangüe. También soñaban en ella los mayores, y por eso son aquellos desfiles por la calle Mayor de Madrid de las tropas que salían para África. El niño estaba en aquel rincón de la Concepción Jerónima, frente al palacio del Duque de Rivas, rincón entristecido entonces por las campanillas de las monjas del convento, soledad inquietante y recodo traicionero, de donde los Halconeros se mudan a las Platerías para que el niño tenga algo que ver desde el balcón. Pues, repetimos, que el niño soñador tenía su pierna enferma apoyada en sus barandas de hierro y no podía ni siquiera bajar a la calle. Galdós anuncia la prosa barroca de Valle-Inclán en esa hora—casi la última—en la que el país partía optimista hacia una guerra que no iba a ser perdida. Dice la novela, descubriendo la cara del Halconero mayor: «Su rostro castellano, de auste-



ra y noble hermosura, que podía dar idea de la resurrección de Diego Porcellos, de Laín Calvo o del caballeresco abad de Cardeña expresaba un vago renacer de grandezas atávicas.» («Aita Tettauen» I.) Pues el Halconero grande también soñaba con Gibraltar, como vamos a ver: «Y no debían los españoles contentarse con hacer suya toda la tierra de berberiscos, y abatir sus mezquitas y apandar sus tesoros, sino que, al volverse para acá victoriosos, debían dejarse caer como al descuido sobre Gibraltar, y apoderarse de la inexpugnable plaza antes que la Inglaterra pudiese traer acá sus navíos. Una vez dueños del famoso peñasco, quedaría bien zurcido aquel jirón de la capa nacional, y ya podíamos los españoles embozarnos muy a gusto en ella» («Aita Tettauen» II). El optimismo, ya se sabe, es contagioso.

Páginas más adelante, cuando nos ha dado ya el novelista la visión de la guerra a través del personaje llamado el Nasiry—un renegado español que es otro de los hijos del hermoso Ansúrez—, hay una rápida mención a Gibraltar al explicar aquél, desde el campo marroquí, que «el día tal, que debía ser día cual en el calendario de ellos, visitó el campamento cristiano el gobernador de Gibraltar, que no iba más que a curiosear» («Aita Tettauen» V, de la parte III). La presencia alerta y astuta de Inglaterra está de manifiesto en todos los momentos y en todas las situaciones. Es el Galdós, ya maestro de su estilo, quien no puede dejar constancia de ello.

La visión se amplía en el siguiente episodio, donde el peñón es meca deseada de los personajes novelescos que desean ir a «Gilbartal» para hallar en él remedio a sus grandes problemas personales. Y no son pocos éstos, pues él es Santiuste, neurótico de múltiples actividades, soldado español que en Tetuán inspiró fortísimos sentimientos de amor a la judía Yohar. Aquí se va acentuando más y más la fórmula de Galdós de retratarse ahora en sus personajes, y algunos rasgos de este simpático Santiuste son los de quien le inventa. El soldado en Tetuán es un buscador de harenes por todas las calles de la ciudad ocupada. Y Yohar—la judía tetuaní conquistada por ese ocupante—es hija de una sefardí de apellido Riomesta, amada por el gibraltareño Acebedo.

Complejo mundo que parte de nuevos supuestos y se extiende desde el capítulo II hasta el VI de «Carlos VI en la Rápita». La colonia británica, donde se asientan la riqueza y la seguridad para el judío, es un modo europeo de vida para quienes allí se han refugiado y

practican su fe libremente. El soldado galdosiano—hombre de dudas y de contradicciones, inquieto y con hormiguillos espirituales en su cabeza—sabe que para pasar por todo y unir su vida a la judía había de ir al puerto de Gibraltar. Ya se lo decía ella: «Oye, tú, mi Yahia: ¿no percatas que ha de enfurecirse el Dio cuando vea que troco mi ley y me jago cristiana? Dejarme has como so y tú lo mismo con tu Jesucristo. Onde por ello diremos a casarnos a Gilbartal y allí moraremos tú mercador yo señora polida y esponjada de ropa... A casarnos por lo inglés. Yahia, y a ser ricos con cuenta grande de doblas, doros y fluses.» Ya sabía Yohar que allí enfrente podía tener cabida su «vaga ensoñación de grandezas», sus deseos de vida europea conservando la fe judaica, «pues había visto a mujeres de su raza y religión deslumbrando con su bienestar», y todo ello movía a Santiuste a dejar su vida presente, renegar y cambiar de piel y pasar la mar.

«Lo más próximo, lo más hospitalario, era sin duda el peñón, aquel pedazo de tierra híbrida y cosmopolita que aún tiene algo de España, algo más de Inglaterra y mucho de los vecinos países africanos. En aquel solar anclado en el océano viven en santa paz la libertad, el comercio, el contrabando, y en busca del bienestar andan allí de la mano todas las religiones.

A Gibraltar, pues, dirigí mis propósitos, discurrendo la granjería en que más fácilmente podíamos Yohar y yo ejercitarnos. Pensé que el comercio de fruta no tiene hoy la extensión debida por la indolencia de estos pobres berberiscos, y me sentí con ánimos para darle mayor vuelo.» Etcétera y etcétera. («Carlos VI en la Rápita» II.)

Sueño efímero, pues Yohar—libertada del encanto que sobre ella ejercía Santiuste—le abandona y se va de vuelta a Gibraltar con su «Papo Acebedo», hebreo lejanamente procedente de Castilla la Vieja, una guasa más galdosiana y un escarceo que añadir a los muchos de don Benito con el mundo hebraico, tratado aquí de modo muy diferente al que empleara en otras ocasiones. En la visión irónica de todas estas páginas—tan interesantes incluso lingüísticamente—hay un clima de esperpento en el que Santiuste es traído a la Península para restablecer su equilibrio psíquico, y es un fante más en el espacio en el que Gibraltar aparece como un refugio de costumbres diferentes, mejores o peores, pero en todo caso más actuales. Cuando cruza las aguas, con el hermoso espectáculo del estrecho, a la vista de Tánger

y del monte Tarik, el renegado del Nasiry dijo al desequilibrado, que volvía sin renegar:

«Allí tienes la tierra de la caballería y del honor. ¿Ves aquel caserío que blanquea en la orilla del mar? Es Tarifa, donde Guzmán llamado el Bueno..., ya sabes... Corre la vista hacia la izquierda y verás blanquear otro pueblo. Es Conil...; más acá verás un cabo... Es Trafalgar, donde los ingleses..., ya sabes...» («Carlos VI en la Rápita» VIII).

Percibimos la omisión de Gibraltar a la derecha de ese panorama, pero no hay que esperar sino al capítulo siguiente, el IX, para encontrar la palabra, referida otra vez al contrabando; se ven los cárabos y faluchos que hacen la navegación del estrecho «y algún vapor de Marsella o Gibraltar», y no lejos sigue la enumeración de los bienes mercantiles: «Trajo Ibrahim las pipas o fumaderas, que yo acepté porque no eran del maldito kif, sino de buen tabaco de Gibraltar, y en esto se reclinó El Nasiry sobre el cojín que tenía por el lado derecho, y fumando y sonriendo, con un tonillo agridulce y socarronas pausas, me dijo...» (No interesa lo que dijera, pero dejemos al renegado en ese blando ambiente de Tánger, a la sombra de su bienestar fumante.)

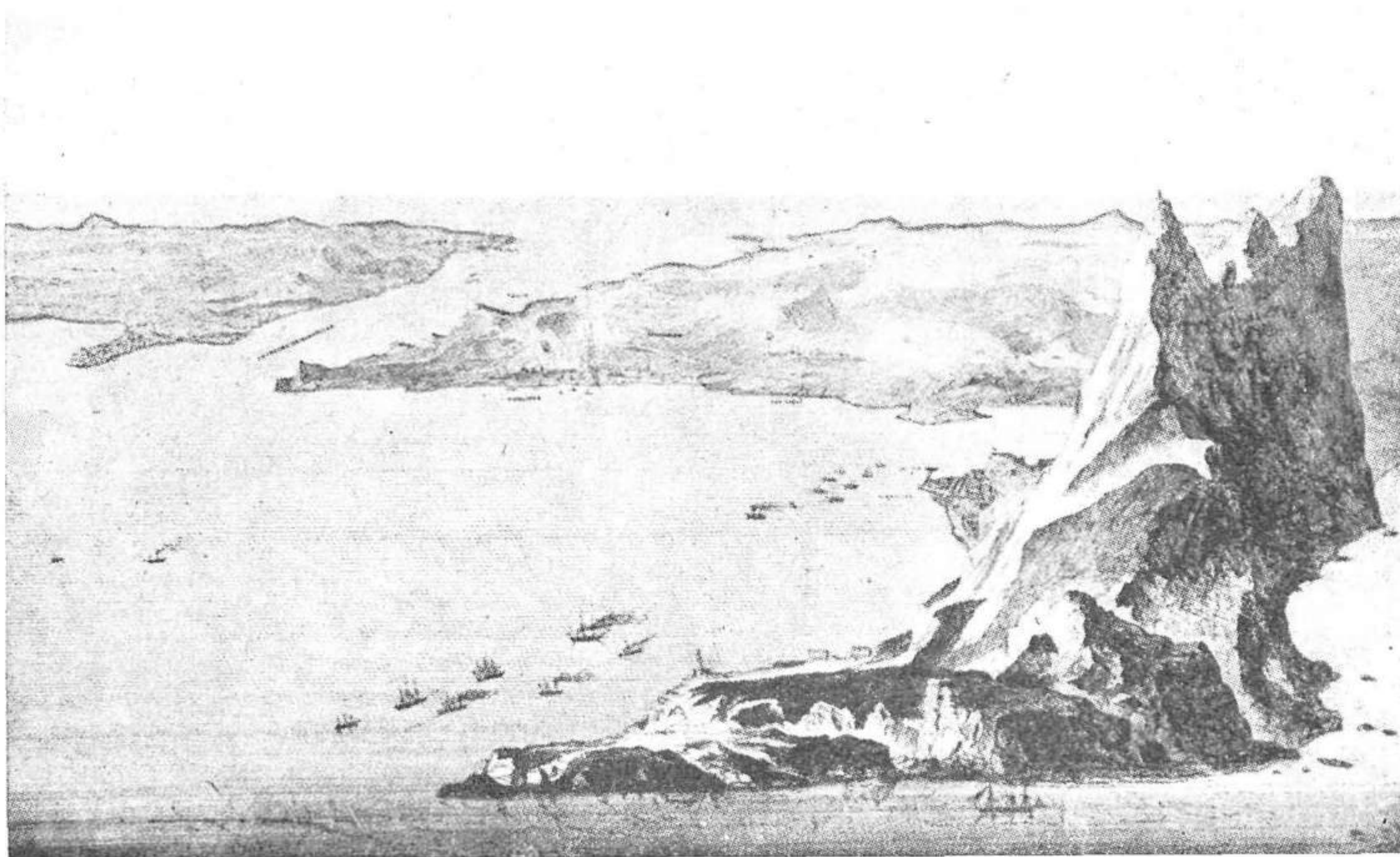
En la novela «Prim» vuelve la imagen del contrabando cuando por tierras del sur tienen lugar las aventuras de los futuros revolucionarios de septiembre. Un aventurero de 1864 paró por tierras de Argelia y llegó a un pueblo llamado Nemours... «De allí fui a Orán. En Orán me contraté en un jabeque español, que iba al contrabando de Gibraltar... Fui a Gibraltar, metimos contrabando, y fuimos a echarlo en Estepona... Digo que fuimos, pero no que lo alijamos, porque nos salió una escampavía... Era una noche más negra que el dormir..., ¡con un mar...!» («Prim» XVII.)

Aventuras en las que el realismo está—como siempre en Galdós—, muy cerca de la sombra de Cervantes, porque este aventurero prosigue su aventura con un griego llamado Periandro, como el personaje de «Persiles». Más tarde Santiago Ibero, el héroe, se meterá en empresas más altas, olvidando esta etapa de héroe en apuros, cercano al pícaro.

Hemos de irnos de las aguas del Estrecho para hallar en «La de los tristes destinos» otra vez el recuerdo del Peñón. Está Ibero en Madrid, preparando la revolución, en las filas de «Prim», cuando una tarde salió de paseo con aquel Vicentito Halconero que era cojo, y por los pobres suburbios de Madrid tienen un día de 1866 un alto análisis histórico de lo que el país es o podría ser. Y cuando llegan a la conclusión de que se acerca al trono Don Alfonso XII, tiene ocasión Santiago Ibero de hablar del que fue Once:

«—Así es. Le llamaron el Justiciero... Gran monarca en la guerra y en la paz..., murió joven frente a Gibraltar, después de haber ganado a los moros la ciudad de Algeciras. Este Alfonsito que ahora tenemos me parece que ha de ser también un rey muy glorioso. ¿Será un Carlos Primero que conquiste muchos pueblos, o un Carlos Tercero que nos ponga buena administración, sociedades económicas de amigos del país, obras públicas y demás cosas de riqueza y fomento? Vamos, hombre, adivina un poco más y dime cómo será este nuevo rey.» («La de los tristes destinos» V.)

Más tarde, en agosto de 1868, hallándose Ibero en el exilio de Londres ha de sostener una trifulca en un tabernucho de Whitechapel, donde—hallándose con un grupo de franceses y amigos catala-



nes—, se organiza una bronca entre un francés y un griego. Quiso intervenir Ibero para aquietarlos hasta que un irlandés borracho enconó la cuestión y empleando «palabras despectivas y canallescas en un castellano soez aprendido en los muelles de Gibraltar» injurió a los españoles provocando un bofetón de Ibero que produjo un inmenso tumulto y una «greguería espantosa». («La de los tristes destinos» XXVI.) (Hace un momento vimos un adelanto de la velleinclanesca pipa de Kif, ahora se nos adelanta en la pluma de Galdós la gran palabra que Ramón Gómez de la Serna llevaría a los escenarios de nuestra literatura muy pocos años después.)

Pero más importante es Gibraltar en otras páginas de la novela que en ese momento tabernario, pues sería por el puerto de la colonia por donde entrará en la península el conspirador don Juan Prim camino del éxito y del poder, según queda bien explicado en el capítulo XXVII.

Héroe también en apuros, el general revolucionario entraba por el portillo contrabandista disfrazado de criado de un matrimonio inglés, picarescamente vestido de librea y en camarote de segunda. Y no lejos, por supuesto, de los agentes ingleses que velaban su camino. Y Sagasta, haciéndose pasar por viajante de comercio, viajaba en el mismo barco y entraba en la península bebiendo café y «Gin cocktail», una de las primeras alusiones a estas bebidas que se nos entraban a caballo del prestigio inglés. (Y no era en esta novela, escrita en 1907, la primera vez que Galdós lo nombraba, pues ya está en su pluma a las páginas de «Angel Guerra», publicada en 1891.)

Ibero se ha tomado unas páginas antes un «small whisky», pues no le gustaba el «cocktail de gin», y pasamos por alto la ortografía errónea del «whisky» y del «cocktail», tal como vemos en las páginas que manejamos. Antes, en Londres, nuestros personajes bebían, naturalmente «pale ale», y no hay que decir que Galdós nos cuenta todas estas menudencias para encuadrarnos a los septembristas que iban a dar a España un gran salto hacia adelante y que traían no pocos elementos de quienes se habían ganado el cetro, y aun los cetros.

El capítulo XXVIII nos lleva al día 16 de septiembre de 1868 para presenciar el desembarque en el peñón de los pasajeros del vapor que llevaba el rayo. Todos están allí: Prim, Sagasta, Ruiz Zorrilla Paul y Angulo; coroneles, conspiradores y paisanos en el ajo. Cerca espera la escuadra con Topete y Malcampo, para sublevarse. Los servicios ingleses manejan no poco el cotarro y es un comerciante inglés de Gibraltar quien lleva a Prim a Cádiz en una embarcación ligera para meterlo en la fragata «Zaragoza» y encender la mecha. No se puede caracterizar de un modo más gráfico todo el triste fondo de este imperecedero episodio: Gibraltar impone su presencia política al servicio de Inglaterra y frente a una España de 1868 con el pulso más que perdido y con los pudores y las honras menos que escasas.

V

Y vamos con la quinta serie. En «España trágica» nos hallamos en el año 1879 y en todas sus desilusiones. Los federales están ahora perseguidos por Prim y en huida por Francia, Londres, Lisboa, Madera y Gibraltar (capítulo V). Y en tan inoportuno momento el peñón aparece bajo otra imagen en la vida de la nación y correspondientemente en la



I

Se me permitirá que antes de referir el gran suceso de que fui testigo, diga algunas palabras sobre mi infancia, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciar la terrible catástrofe de nuestra marina.

Al hablar de mi nacimiento, no imitaré a la mayor parte de los que

transcripción galdosiana: es ya nada más que un sueño en esas décadas de preocupaciones ibéricas y aparece su nombre entre las ideas políticas de aquel infante don Enrique, cabeza de la masonería española, que muere en duelo frente a Montpensier. El ambicioso don Enrique—más o menos secreto aspirante a la Corona de España—tiene en su programa político un Gibraltar que «le entristece» (capítulo VII). Mas aún surge de nuevo el nombre cuando se cita como puerta de salida, camino de América, del cura apóstata Romeral («España trágica» XXII).

Y llegamos al último libro en el que el esperpento parece asomar la oreja con anticipación a los del «Ruedo ibérico» de don Ramón, cuando un personaje llamado «Colau» vive contrabandista en las aguas de Gibraltar y Orán, pirata y héroe popular y aún un poco héroe a parte entera en el grotesco episodio de

la guerra naval del cantón de Cartagena, «Trafalgar al revés» escribe Galdós en su capítulo III de la penúltima novela «De Cartago a Sagunto». Y en penosas páginas siguientes se expone cómo la flota «unitaria» española fondea en Gibraltar, escenario de nuestro palpable desprestigio y punto más bajo de esa cadena de citas que comienzan en tono heroico y terminan en la farsa trágica.

Otras muchas referencias hay al tema en las páginas de don Benito—en sus novelas y en sus crónicas periodísticas, como las enviadas entre 1890 y 1893 a «La Prensa» de Buenos Aires—, pero no nos hemos propuesto sino señalar lo que Gibraltar evocaba en la conciencia de los españoles entre 1805 y 1880. Bien clara está la imagen, así como va implícita la esperanza de que una dignificación de nuestra vida nacional suponga planteamientos radicalmente distintos que abran paso a una consecuencia lógica.

EL NOVELISTA CUBANO RAMIRO GOMEZ-KEMP

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

el escritor,
al día *



Ramiro Gómez-Kemp es alto, fuerte y ancho, y casi le viene chico el apartamento madrileño de su hija, donde está de paso; tras de probar fortuna en el «Planeta», en Barcelona, y no haberle tocado, prepara las maletas del regreso al Miami-Dade Community College de la Florida, donde es profesor coordinador bilingüe.

8 —Usted, que nació en el catorce, no ha empezado a es-

cribir novela hasta el setenta y dos. ¿Por qué? ¿Piensa que no es un género de juventud?

—Yo sabía, desde siempre, que llegaría el momento en que me decidiría a escribir novela. Mis guiones de cine eran realmente novelas hechas para la pantalla. En mi etapa de televisión en Puerto Rico iba a hacer una intentona, pero me aguanté, porque necesitaba tranquilidad de espí-

ritu para la gestación. El factor que me hizo esperar fue, simplemente, que la vida no me daba tranquilidad, sosiego.

—No es de los que se pueden poner a crear, en medio de un torbellino de actividades.

—No. Yo envidio a esos, a quienes lo consiguen así. Yo necesito no tener cosas pendientes que me interrumpan. Primero la televisión y todos

mis trabajos anteriores; luego, el exilio, que era comenzar de nuevo la vida, a los cuarenta y cinco años; todo esto me tuvo parado.

—Hasta que llegó la Universidad.

—Esta fue la gran bendición de mi vida, que me mandó Dios. Hasta tal punto que acabo de recibir y rechazar una oferta para Nueva York, muy interesante desde el pun-

to de vista económico, pero que me alejaría del remanso encontrado.

—¿Usted es escritor en dos idiomas?

—Yo no sería capaz de escribir en inglés, aunque lo domino; lo he intentado y me sale una cosa rígida. Del inglés al español me sale a gusto, instantáneamente.

—¿Y le ha dañado el inglés a su español?

—En absoluto. Yo no creo que pueda llegar a pensar en inglés. Nuestra visión del mundo se halla en las antipodas con respecto a la anglosajona. Yo me he cuidado mucho, además, de no caer en un exceso de americanismos. Me ha sorprendido mucho comprobar que ustedes están más americanizados que nosotros, más afectados por el inglés.

—¿La mayor cercanía geográfica les hace, quizá, adoptar una postura más defensiva?

—Puede. Y creo además que hay algo de esnobismo en la postura española. La creación en España de una verdadera clase media ha traído paralelamente cierta dosis de esnobismo y un lenguaje nuevo, prestado.

—Y funcional.

—Exacto. Pero a esto contribuye el alejamiento del medio rural, la muerte de palabras que ya no les hacen falta, porque las cosas que nombraban se han quedado atrás.

—Pero volvamos al novelista Gómez-Kemp y a su tardía incorporación a la narrativa. ¿No se habrá animado usted a coger la pluma, por mor del boom?

—Todo esto del boom hispanoamericano es algo curioso. Es un fenómeno de coincidencias.

—¿Cuáles?

—Se ha aprovechado de la marea baja de la novela española. También las gentes de Hispanoamérica leen más y, sobre todo, han desaparecido las fronteras literarias entre los países de habla castellana y han formado un bloque de cara al mundo, y se habla de tal escritor hispanoamericano, olvidándose en principio de su nacionalidad.

—¿Y, hoy, cómo ve la novela española?

—Ahora goza de una marea alta.

—Y su obra, la novelística de Gómez-Kemp, ¿qué puesto puede ocupar?

—Creo que es una obra menor, y no es falsa modestia. Hay muchos valores en la novelística actual. No es fácil, por otra parte, encontrar lectores con calma para juzgar

Don Luis Nibot me presenta una tarde a un gringo millonario, que representa una de las grandes compañías petroleras que extrae diariamente de los pozos del lago, miles y miles de barriles de oro negro. El gringo es tejano y se llama Ben Williams. Lleva catorce años en Maracaibo y todavía no ha aprendido a decir en español ni los buenos días. Es la típica representación del «ugly american», el americano feo, que no oculta el profundo desprecio que siente por todo lo que no sea parte de su escala de valores, de su rasero de excelencias, para quien todo el que no es anglosajón es mestizo, y el que no hable su idioma, a los efectos prácticos no existe. En Maracaibo, como en cualquier otra ciudad de la América hispana, estos gringos opulentos viven aislados de la comunidad, dentro de la cual se insertan y forman su Country Club, crean su barriada, su mundo propio, con fronteras no por invisibles menos firmes y rigurosas en su exclusivismo. Estos Ben Williams le han hecho más daño al concepto panamericanista que Washington ingenuamente ha tratado de moldear, por control remoto y desde un refrigerado despacho del Departamento de Estado, que los apasionados discursos de los demagogos nacionalistas que han denunciado la política del Big Stick y el continuo afán intervencionista del representante de las grandes corporaciones que esté de turno ocupando la presidencia de los Estados Unidos. Y la razón es muy sencilla: Ben Williams, aunque vive aislado la mayor parte de su tiempo, tiene suficiente contacto con el mundo nativo donde está injertado, como una sanguijuela gigante con el signo del dólar tatuado y visible, como para ir creando con su insolencia, su estupidez y su actitud entre condescendiente e insultante, una imagen que el nativo cree sinceramente que es la del norteamericano promedio, y que no lograrán borrar ni alterar, ni la política del Buen Vecino del New Deal rooseveltiano, ni la Alianza para el Progreso de Kennedy años más tarde, ni los sinceros y humanísticos empeños del Peace Corps ni de VISTA posteriormente.

RAMIRO GOMEZ-KEMP
(De Los años verdes)

equitativamente. Se produce mucho y con mucha metralla, queriéndole sacar filo a la actualidad.

—¿Qué ideología aletea en su obra?

—En el panorama de América se contemplan situaciones de países en revolución. Mis novelas tratan de ser un canto al nacionalismo, en el sentido de buscar propias so-

luciones dentro y no mirando al Norte ni a la U. R. S. S.

—¿Cree usted que su condición de exiliado entorpece su tarea y le merma audiencia?

—Estoy en un limbo cultural que es Miami, una ciudad gigante, trampolín de América y una ciudad de vacaciones. Las influencias culturales no llegan. En el terreno de la promoción todo es un puro problema. No tenemos una sola revista con entidad y hay que acudir al diario con sus limitaciones. Lo sajón es un elemento predominante que absorbe a todo lo demás y los va tornando en imagen y semejanza suya. Lo del crisol de culturas es un mito.

—¿Formalmente cómo es su narrativa?

—No me gusta el lenguaje rebuscado, ni ampuloso. La única virtud que encuentro en la literatura anglosajona es la síntesis. Yo huyo del fárrago. La crítica más serena que se me ha hecho es que tiendo a no sacarle todo el partido a una situación; me comprimo, sintetizo. Admito los atrevimientos de forma y los prácticos, cuando los siento necesarios, cuando lo pide lo que cuento, pero no prefabricados.

—¿El cine, su condición de muchos años de guionista, se nota en sus novelas?

—Yo diría que sí. Sobre todo en los diálogos, que es muy importante.

Actor, cantante, escritor, profesor. Ramiro Gómez-Kemp ha encontrado el sosiego que buscaba y no piensa perderlo, ni dejar de escribir.

BIOBIBLIOGRAFIA

Ramiro Gómez-Kemp nace en La Habana en 1914. Su padre era médico otorrinolaringólogo. Su madre, descendiente de ingleses. Por dificultades políticas cursa la segunda enseñanza en Estados Unidos.

A los veinte años de edad empieza a trabajar como cantante y actor profesional. Más adelante ocupa puestos directivos en distintas televisiones hispanoamericanas y escribe guiones para el cine en México. Vuelve a Cuba, hasta que llega el castrismo y se marcha a Puerto Rico para seguir en la radio y televisión. Tras una estancia en Caracas, marcha al Miami-Dade Community College de la Florida, donde sigue de profesor.

Ha publicado los siguientes títulos:

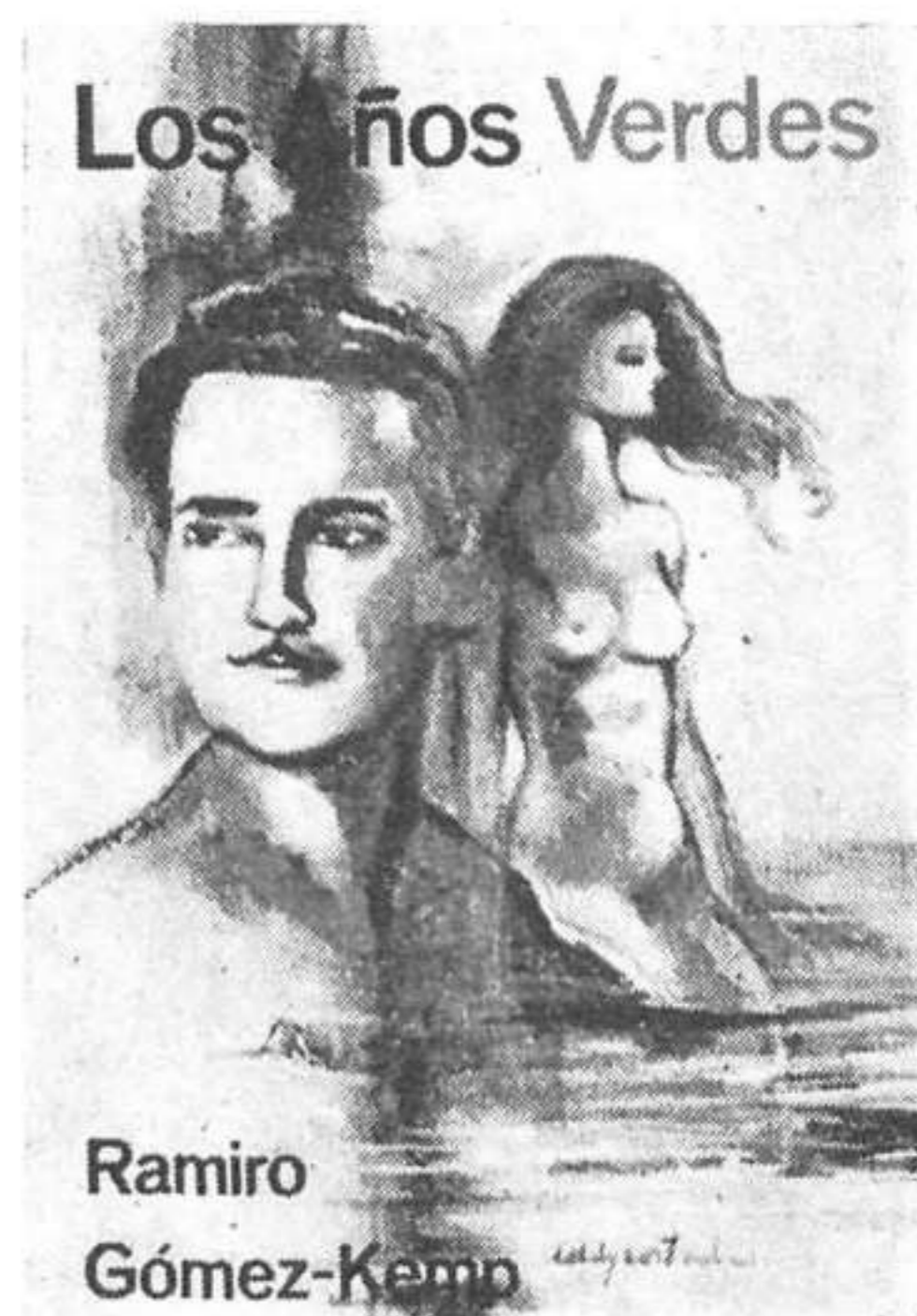
Acento negro (poemas afroantillanos). La Habana, 1934.



Playa Girón (20 poemas del destierro). San Juan de Puerto Rico, 1963.

Los desposeídos (novela). Premio «Café Gijón» 1972. Miami, 1972.

El Turpial (novela). Editorial Diana, S. A. México, 1973.



La garra y la carne (novela). Editorial Planeta. Barcelona (España), 1973.

Los años verdes. Ediciones Universal, 1973.

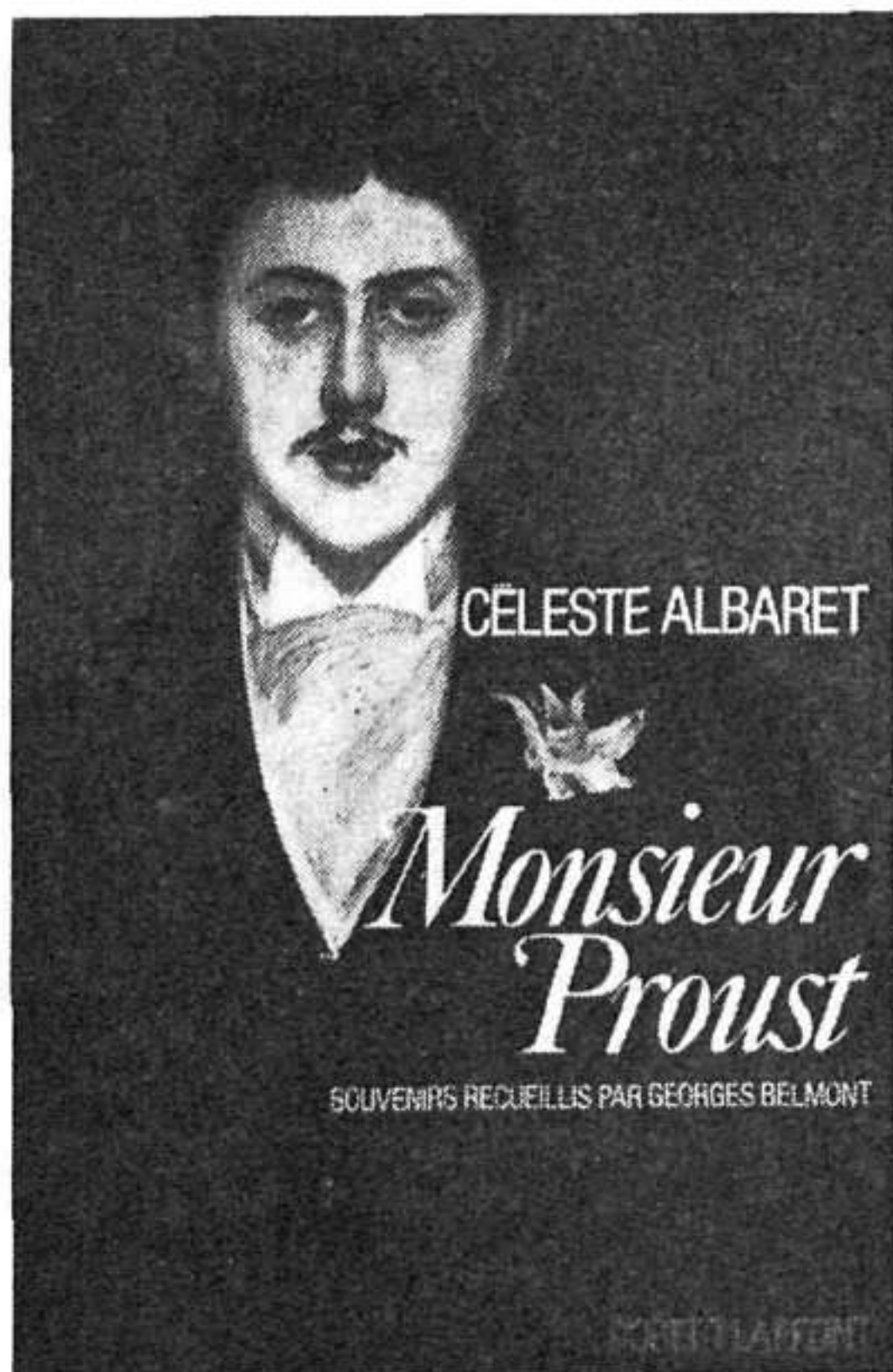
Obras inéditas:

La noche del arquero y LSD a las cinco treinta de la tarde.

MARCEL PROUST,

VISTO POR SU AMA DE LLAVES

Por Luis GOMEZ DE ARANDA



samos que, con un poco de sentido común, no es tan difícil discernir una y otra aportación.

El libro tiene una envoltura, un adobo literario cuya procedencia parece inequívoca. Por ejemplo —uno entre mil—, cuando se dice que Proust daba el tono como en una canción. «Cuando la vida se detuvo para él, se detuvo también para mí. Pero ha quedado la canción.» Cuesta trabajo creer que estas expresiones sean originales de Celeste. Se supone que Belmont le haya refrescado la memoria en el tema de los editores de Proust y se deberá a inspiración de aquél cuanto se puntualiza, con un sentido muy de crítico literario, sobre la importancia relativa de las claves en la obra. Es ésta lo que importa, con los tipos tal como quedaron descritos y no tanto la persona física o el fundido de varias de ellas que sirvieron al autor para su inspiración.

Pero la aportación testimonial de Celeste Albaret es muy considerable, muy rica en hallazgos curiosos, y esto convierte en una joya este libro de recuerdos proustianos a los dos años de su conmemoración centenaria. En primer lugar, resulta hermoso, conmovedor, el fervor, de adoración casi, que manifiesta Celeste por Marcel Proust, y so-

bre todo es bello saber que no se trata de una postura artificial, fingida a posteriori, sino de una realidad contrastada por la entrega y el sacrificio que hizo Celeste de ocho años de su vida, en lo mejor de su juventud, recién casada, a un hombre como Proust, encantador sin duda, pero difícil como pocos, aunque no fuese más que por los duros condicionamientos que a su modo de vivir imponía una salud tan precaria. Celeste, una chica de veintidós años que había pasado toda su infancia en la libertad del campo y en la ternura de su madre, y que según dice, se acostaba con las gallinas y la despertaba el canto del gallo, logra adaptarse a un horario de vida plenamente invertido. En un apartamento donde el día nunca penetraba, las cortinas herméticamente cerradas, siempre con luz eléctrica o en la noche perpetua, y en donde no se oía ni el estrépito de los tranvías en el «boulevard». Celeste se explica ahora —quizá con expresión prestada por Belmont— que toda la búsqueda de Proust, todo su gran sacrificio por su obra, consistió en colocarse fuera del tiempo para reencontrarlo; le hacía falta ese silencio, para no oír más que las voces que quería escuchar, las que están en

sus libros. Pero en aquella época, Celeste no podía comprenderlo, y sin embargo nunca vaciló en su absoluta sumisión a un sistema de vida tan contrario al suyo natural y tan ajeno a su entendimiento, porque lo que sí que apreciaba era la categoría de Proust como un ser superior, «más que un encantador un mago», a quien su «charme» transfiguraba en una especie de monarca del espíritu que atraía como un sol. La identificación de Celeste con el escritor fue tan grande que llega al mimetismo de hablar con él, y aun con una voz tan semejante que por teléfono los amigos se confunden tomando a Celeste por Marcel, quien sin duda por eso la llama «Reine des pastiches» en la dedicatoria de su libro «Pastiches et Mélanges».

Esa absoluta, fidelísima, adhesión, es la que, según nos explica, ha movido a Celeste a volcar sus recuerdos en este libro. Se resistió durante cincuenta años, pero ha terminado por decidirse —dice— porque demasiadas cosas inexactas e incluso completamente falsas se han escrito sobre su ídolo por «gentes que lo conocieron menos que yo, o que ni siquiera lo han conocido en absoluto, salvo en las bibliotecas y en los chismorreos... Una anciana que se decide, a

EL libro de recuerdos de Celeste Albaret, que fue ama de llaves de Marcel Proust, está siendo muy leído y comentado en Francia, con un éxito sin duda merecido. En el vecino país, tan literario, se ha discutido mucho la parte que corresponde al recolector de los «souvenirs», el escritor Georges Belmont, y la estrictamente debida a la octogenaria Celeste; pero la verdad es que sin ser ningún especialista en biobibliografía proustiana, sino tan sólo fervoroso lector de su obra, pen-

los ochenta y dos años, a decir todo lo que sabe, ¿qué interés puede tener que no sea el de la verdad? Vivo Proust, jamás pude mentirle; no voy a empezar ahora, pues es a él a quien mentiría. Antes de desfilarse a mi vez, he querido tan sólo restablecer su imagen en la medida en que pueda hacerlo».

La verdad es que aparte del delicado tema del homosexualismo de Proust, que de intento dejamos fuera de este artículo, y que Celeste niega apasionadamente, no son grandes los mentís que sus recuerdos contienen. Algunos resultan tan insignificantes como aquello de que no le hacía el nudo de la corbata. Otras rectificaciones son más interesantes en orden al conocimiento de su vida y carácter. Cuando niega que Proust se pintaba los ojos y las mejillas; que abusase de fármacos, ya que sólo en caso necesario tomaba cafeína y veronal, nunca adrenalina; que adoleciese de otros padecimientos, como vértigos, otitis o síntomas de parálisis facial; o que a fines de 1921 experimentase deseos de suicidio.

Pero si las rectificaciones no son sustanciales, ya dijimos que resultan interesantísimos en su conjunto los muchos detalles que Celeste puntualiza y que pocas personas podrían conocer. En orden al carácter, no oculta Celeste algunos rasgos de tipo histérico o de absurdas manías. Por relato de Marcel, conoce el gesto odioso que tuvo en su juventud, al destrozar contra el suelo un jarrón antiguo que su madre estimaba muchísimo, para vengarse de que ésta le había comprado unos guantes grises en vez del deseado color de manteca fresca. A Celeste le hizo trizas un pañuelo con unas tijeras, porque no resultaba lo bastante fino para su nariz. Recibía a ciertas personas en casa con los guantes puestos por miedo al contagio y las cartas tenían que ser desinfectadas con formol. Nunca aceptó, con un terror increíble, que se le pudiese inyección alguna. Pero todo esto, y su carácter exigente y desconfiado se lo perdona generosamente, y aun lo magnífica Celeste, justificándolo como muestras de su amor a lo perfecto.

Las virtudes de Marcel Proust eran, desde luego, muy considerables también. Resulta ejemplar la dedicación absoluta a su obra, con un sentido de la responsabilidad y un espíritu de sacrificio de temple heroico. Rompe las amarras con el mundo—«casado con su obra»—, casi sin más lazo de unión que Celeste Albaret, y se entrega a escribir hasta quemar su vida, aterido de frío en su último apartamento de la rue Hamelin, al no poderse encender fuego a causa de su asma, luchando contra el reloj implacable pa-

ra escribir esas páginas prodigiosas, con un titánico esfuerzo de creación. Como él mismo explica a Celeste, su inactividad forzada le llevó, a lo largo de toda su vida, a una extraordinaria sutileza en la contemplación: «a fuerza de mirar, de observar, se termina por interesarse en las relaciones y, como los científicos, de las relaciones, con la reflexión, se llegan a descubrir las leyes». Pero la cosa no es nada sencilla. La obra genial se

produce merced a la observación, más el genio literario y la inspiración buscada cada día, que, como se ha dicho, la inspiración acude a la cita convocándola cotidianamente con un trabajo de forzado. No se trata sólo de evocar un momento del pasado, sino de obtener, de aislar, de inmovilizar—«la durée d'un éclair»—, lo que el ser no aprehende nunca: «un peu de temps à l'état pur».

Eso es el tiempo recobrado,

y por conseguirlo está Marcel Proust en el olimpo de los genios inmortales, aunque André Gide rechazase, como pasatiempo de un ocioso dandy, el manuscrito de la primera parte de su saga, sin abrir siquiera el paquete, según nos puntualiza Celeste Albaret, al aclarar que aquél volvió intacto, pues Nicolas, entonces criado de Marcel, tenía una manera muy especial de anudar los lazos, con arte especial y estilo inimitable.

FOTOS QUE DAN PIE



Se ha tronchado el silencio, la paz, el tiempo, los caminos... diez, nueve, ocho... segundos fuera para el combate metálico del más rápido todavía. La liturgia de la carrera tiene su introito en la concentración de la mente tensa, el pie pisando a fondo y los ojos pegados a la cinta de alquitrán y luto que serpentea la sinuosidad de la sorpresa, reducida en la diminuta circunferencia del cristal supraumentado en los prismáticos del espectador.

Enfundados en monos, presos de diminutos dientes metálicos engranados bordeando la geografía del cuerpo, los corredores esperan el ¡bang! producido por percusión en el punto de salida. Acodados en las seudo aves metálicas son—releyendo a Leonard Co-

hen—, «solamente pájaros asustados pavoneándose sobre patitas rojas, desesperadamente lejos de nuestros dedos curvos»; saetas metálicas que pugnan por elevarse y lamen el asfalto. Quizá, en la curva superprotegida de paja y goma, se transformen en personaje de copla manriqueña, «cómo se pasa la vida, cómo se viene la muerte».

Acelerar, romper la frontera de la familia del tiempo y sus segundos. Para W. B. Yeats, caminan «combatiendo eternamente», y, mientras, las órdenes del Cónsul del Senado de Julio César, 44 años a. de C., quedarán como flor marchita de archivo empolvado, «de aquí en adelante, no se permitirán vehículos de ninguna especie...» Diez, nueve, ocho, ... y el veloci-

metro va engullendo, con placer intenso, el tiempo perdido. Héroes para ostentar la corona de laurel seco sobre frágil podio. Son números y «marcas» en la feria de la velocidad, enmarcada en los grandes «posters» metálicos que flanquean a los anónimos tragamillas, anunciando los ajenos productos a la vida de hombres que ensayan la trepidante sinfonía del salto al récord. El efímero matrimonio de hombre y máquina sólo desea pasar en primera posición ante la cuadrículada bandera blanca-negra del triunfo, atrás quedan las duras horas del entrenamiento, vacías de gritos y expectación las tribunas del circuito. Diez, nueve, ocho...

EMILIO REY

Por Jacinto LOPEZ GORGE

LA MAGIA COMO CULTURA Y COMO ARTE

intervienen:

RAFAEL SOTO VERGES

ELENA ANDRES

RAMON GOMEZ REDONDO

JUAN TAMARIZ

Azarosas circunstancias —¿influyó en nosotros la magia del tema?— perturbaron la grabación de este nuevo *Coloquio* y aplazaron más de la cuenta su publicación. Entre los coloquiantes estaba —debiera haber estado— Julio Caro Baroja, el conocido etnólogo, sobrino de don Pío, que es un gran especialista en brujología. Pero las brujas —sí, no hay duda que fueron las brujas— se lo llevaron —por vía aérea, claro está— a Vera de Bidasoa, dejándonos plantados —a nosotros y al Club Urbis, donde luego tenía prevista una conferencia— aquella tarde de la grabación. Alguna rezagada bruja —no hay duda tampoco— se quedó con nosotros en la redacción de LA ESTAFETA. ¡Y nos embrujó el magnetófono! Alfredo Marquerie —otro especialista en temas mágicos— se cansó de esperar a que la embrujada máquina funcionara. Y cuando por fin comenzó la grabación —que luego registró sólo a medias las voces y hubo que recomponerlo casi todo—, sólo quedaban, con quien esto escribe, cuatro pacientes coloquiantes: Rafael Soto Vergés, poeta, premio Adonais, autor de un libro sobre «Literatura mágica»; Elena Andrés, poetisa, profesora de Literatura e iniciada también en cuestiones mágicas; Ramón Gómez Redondo, escritor, director de Cine y TV, especialista en temas mágicos igualmente, y Juan Tamariz, director cinematográfico también y campeón mundial de cartomagia en el Congreso Internacional de Magia de París en 1973.

Estos fueron —pese a las brujas— los cuatro decididos coloquiantes, vencedores de un «tour de force» increíble, como todo el universo fantasmal y alucinante de la magia. Como verá el lector, ellos se lo tomaron muy en serio, y pese a tanta contrariedad, resultó un *Coloquio* de gran altura. Pero dejemos ya que hablen ellos.

ELENA ANDRES.—Estamos ante un campo extensísimo y vidrioso, lleno de sugerencias, donde caben numerosas interpretaciones. La magia siempre ha sido como la cara oculta del ser. No sólo la magia explícita de magos y de brujas, que llenó la Edad Media, sino la magia implícita, originaria de la otra, por supuesto. La magia como vivencia íntima, como aventura individual. Como si el hombre tuviera más o menos consciencia de ser poseedor de una fuerza oculta que puede, concentrando su pensamiento cargado de intención, influir incluso en los acontecimientos; y otras veces, percibir lo que los sentidos no alcanzan «normalmente». Incluso estas tendencias fueron armas defensivas: recordad las razas subyugadas, el «ghetto». Toledo fue una ciudad de magos. Recuerdo a este respecto el cuento de Don Illán, en «El Conde Lucanor», de don Juan Manuel. Otras veces, estas inclinaciones actuaron como arma de ataque: algunas fosilizadas en fórmulas y recogidas en el folklore. Dejemos patente que la magia se puede y suele interpretar como una aventura psicológica que tiende a rozar los límites más audaces de las potencias mentales «no frecuentadas». A veces, esto fue y es juzgado como oscuro y satánico; otras, como algo propio de los pueblos primitivos, por la incapacidad de dar a los fenómenos una explicación lógica. Pero lo cierto es que la magia, término amplísimo, surge también en los momentos de decadencia de las culturas racionalistas: el molde racionalista queda pequeño para explicar y meter en él la realidad, y entonces se reconsidera a ésta: ¿qué es la realidad? Creo que es imprescindible recordar a Julián Huxley. Según él, el cerebro y la tensión psíquica del hombre todavía no están desarrollados y aprovechados en toda su potencia. En determinados momentos, algunos individuos tienen en vislumbre esa psique adelantada que todos los hombres tendrán dentro de varios ciclos. Esto, hoy, lo podemos llamar mágico, esotérico... Aún no nos da una plena satisfacción científica.

RAMON GOMEZ REDONDO.—Según eso, Elena, tú entiendes que estos vislumbres son como un aviso del hombre futuro y que hoy se le llama magia a una falta de conocimientos más precisos. Es decir, magia como exclusión, como algo no conocido aún, pero conocible en el futuro. En ese sentido, entiendes que, en un momento determinado, desaparece el misterio, ¿no?

ELENA ANDRES.—Es que el misterio estará un poco incorporado a la otra realidad, que no será estrictamente la realidad de los racionalistas. En el arte, interpretado como «una forma especial de conocimiento del mundo y de nuestra interioridad», no falta esta dimensión mágica. Se ha dado en un sinfín de novelistas, poetas: Poe, Lautréamont, Mallarmé, Stefan George, Lorca. Se ha dado en el surrealismo. En Hölderlin y en Rilke. Un universo de invisibles. Esta aventura de la psique sería como un adelanto de lo que podrá ser la percepción psíquica futura. En otro terreno, en la ciencia-ficción, por ejemplo, el novelista nos da, ensañando, una interpretación de lo que será la realidad material del futuro.

JUAN TAMARIZ.—Quizá se trate no tanto de una desaparición del misterio como de una aceptación del mismo; y, sobre todo, de un acercamiento del misterio por distintos métodos, por caminos menos lógicos y más intuitivos, menos racionales y más, podríamos llamarlo así, «mágicos».

RAFAEL SOTO VERGES.—Yo quisiera hablar sobre el carácter dialéctico de la cuestión. Observemos que, en determinados momentos históricos, se produce un radical ataque de lo irracional contra la razón. Estos momentos de la historia se distinguen como un estado «crítico» de la cultura. Por ejemplo, en la literatura y la plástica actuales se advierte cómo el arte intenta, está intentando, de una manera agónica, desesperadamente revulsiva, la «magiquización» de sus sistemas expresivos, de sus recursos estilísticos, de su visión del mundo. El abandono de la lógica, de las formulaciones académicas, de las



respuestas racionales, de las convenciones y los cánones que informan a una cultura, viene a representar a mi juicio una franca repulsa de esa misma cultura, caída en desprestigio bajo el peso de la desgracia histórica. Así, el surrealismo no hubiera aparecido sin esa coyuntura catastrófica que nos trajo la Guerra del Catorce. El desplome de los valores humanísticos, aquella crisis dolorosa, general y profunda del espíritu, trajo el advenimiento de Dadá y del Surrealismo, como una carreta cargada de desesperación y desencanto, de tensiones estafalarias y absurdas, pero también repleta de interrogaciones puras, infantiles y mágicas, al destino del mundo. Con la Segunda Guerra, el ciclo se repite. Michel Tapié redacta el testamento del humanismo clásico. Los artistas que vuelven de los frentes, manchados por el asco y por la sangre, por el terror de un mundo adulto, racional y lógico, que se había destruido a sí mismo, refugian su esperanza y su futuro en una regresión a la visión inmaculada y virgen de las cosas.

ELENA ANDRES.—Yo creo que el surrealismo puede ser también consecuencia de una crisis. Pero no hay duda de que ha abierto nuevos conocimientos, y no hay que olvidar aquí que sigue un cierto paralelismo con el mundo onírico que descubrió Freud. Y el enfoque surrealista y el freudiano amplifican el campo de la realidad.

RAFAEL SOTO VERGES.—Naturalmente. En su aspecto de revolución o de revolución cultural, el surrealismo se ajusta plenamente a un carácter dialéctico, puesto que implica una transformación de las estructuras del conocimiento. Así pues, está de acuerdo con el desarrollo dialéctico de la historia.

RAMON GOMEZ REDONDO.—Qué duda cabe de que en un coloquio —formal o informal, que tanto da sobre lo mágico y el arte— el surrealismo es un invitado oportuno y feliz. Pienso que los caminos del arte, en cualquier época, en cualquier cultura, no han sido, estrictamente hablando, los caminos de la lógica, aun-

que resulte, muy al fondo, que sí que lo son; pero por aquí nos meteríamos en un terreno conceptual excesivamente sutil para los propósitos de esta conversación. Lo que diferencia al surrealismo de cualquier otro entendimiento, aventura o escuela de arte es su propósito consciente de rehuir la metodología tradicional del pensamiento lógico; esto es, la utilización deliberada y sistemática del pensamiento mágico en sus procesos creativos, en su metodología y en su propósito revolucionario. Por ello, también el surrealismo es una criatura saludable, de larga vida y difícil definición, que no sólo compromete su ámbito más inmediato, sino cualquier forma posterior de análisis del fenómeno. El historicismo, de algún modo, se ve obligado a considerar el surrealismo como el producto de una crisis de cultura, de moral, de economía y de sociedad situada, exactamente, en el período de entreguerra y en Europa. Yo no me atrevería a decir si esto es verdad o no lo es. Pero sé perfectamente que el surrealismo empieza por desmontar —para negarla— la lógica del criticismo historicista. En todo caso, si el surrealismo es producto de una crisis de cultura, no es un producto en crisis, decadente, crepuscular, sino que amplía los límites de esa cultura alicaída de la que nace.

RAFAEL SOTO VERGES.—El hecho de que el surrealismo desmonte o niegue la lógica del criticismo historicista no invalida, en modo alguno, el que el surrealismo pueda ser objeto de su metodología. Pero aquí se está tratando de la magia como cultura y como arte. A nivel de antropología cultural, la magia ha de considerarse no sólo en su aspecto dialéctico, sino también estructural; esto es, entendida como el conjunto de las relaciones específicamente irracionales entre el «yo» y el «no yo», entre el hombre y el cosmos. Estas relaciones son fácilmente distinguibles por su carácter religioso o parareligioso; digamos mágico, por extensión. El contenido de estas relaciones abarca desde las supersticiones

y el folklore hasta la religión, el arte y algunas formas de filosofía. En cuanto a la literatura, se observa hoy una nueva afloración; habría que referirse a esa promoción editorial en favor de la literatura mágica.

RAMON GOMEZ REDONDO.—La proliferación de libros sobre lo mágico no es una demostración del fenómeno de recuperación de la magia en la cultura actual, sino una consecuencia de la astucia editorial y de las necesidades de nuevos pastos literarios para el inagotable estómago del consumo libresco. Las señales de esta «recuperación» son más profundas y afiladas que la simple enumeración de los títulos acumulados en los escaparates de las librerías. Pero el fenómeno existe y su formulación básica es bien simple: ¿cuáles son las razones de ese «gusto» por lo mágico en el hombre moderno? Pregunta que conduce, inevitablemente, a otra pregunta que, de algún modo, es respuesta a la primera: ¿cuál es la razón del «disgusto» del hombre moderno ante el pensamiento lógico?

JUAN TAMARIZ.—Creo que, matizando un poco, el gusto por lo mágico ha estado presente siempre en el hombre. Quizá sólo ante la invasión del cientifismo, quedó aparentemente reducido a algo «no muy serio» y cuyo cultivo era cosa vergonzante. Pero, como era de esperar, hoy —hablamos de un hoy muy amplio— ha resurgido y exige que se considere no su existencia, que es un hecho objetivo, sino sus cartas de nobleza intelectual.

ELENA ANDRES.—Levi-Strauss dice que hay que tener en cuenta todo lo folklórico y mágico de los primitivos, porque precisamente en esto se encuentra algo de lo más genuinamente humano; incluso, y precisamente, como visión científica y cultural profunda.

RAFAEL SOTO VERGES.—Ya que estamos planteando la cuestión en general como una invasión de la realidad, bien sea por los caminos de la lógica y el raciocinio, bien sea por las vías de lo intuitivo o mágico, se me ocurre recurrir también al etnólogo

Levi-Strauss. El entiende la realidad como «una amplia lógica de lo sensible, cuya originalidad más impresionante consiste en instaurar a la inversa una ficción de la ciencia que asegura la reciprocidad de los elementos y de los principios». Esto, aunque quizás no nos parezca demasiado congruente con la teoría medieval de la magia, coincide fundamentalmente con aquella teoría. En efecto, la ciencia mágica medieval suponía la continuidad de la materia y la interrelación de causas y de efectos. Hoy, el vudú es una muestra de esa fe en la reciprocidad de los fenómenos. Volviendo al tema de lo mágico en la literatura, conviene recordar las palabras de semiólogo Roland Barthes: «Es demasiado tarde para conservar el texto como un fetiche, a la manera de los clásicos y los románticos; demasiado tarde para cortar este fetiche con el cuchillo del saber castrador, como hacen los científicos, los positivistas...» Henos aquí con una clara profecía —magia, literatura— sobre otra forma de conocimiento.

RAMON GOMEZ REDONDO.—La contraposición magia-lógica no deja de ser un malentendido de dimensiones cósmicas que ni siquiera tiene un respetable «bouquet» de antigüedad. El hombre medieval que manipula con procedimientos científicos no se opone en absoluto al hombre medieval que utiliza procedimientos mágicos. ¿Por qué limitarse? Los alquimistas de la Edad Media no desdeñan ir sistematizando sus descubrimientos químicos en el transcurso de esa larga búsqueda de la piedra filosofal. Los astrónomos que establecen los movimientos de los planetas al borde del Renacimiento estudian también los misterios de la astrología. Y si en el siglo XVIII, exaltador de la razón y de la ciencia, aún se quemaban brujas, es porque se cree en ellas. En realidad, la contraposición excluyente del conocimiento mágico y del conocimiento científico es un hecho moderno. Salvo que aceptemos, como único punto de vista interpretativo, el criterio positivista



«En la literatura y la plástica actuales se advierte cómo el arte intenta, está intentando, de una manera agónica, desesperadamente revulsiva, la magiquización de sus sistemas expresivos, de sus recursos estilísticos, de su visión del mundo.»

RAFAEL SOTO VERGES

«Dejemos patente que la magia se puede y suele interpretar como una aventura psicológica que tiende a rozar los límites más audaces de las potencias mentales no frecuentadas.»

ELENA ANDRES



del pasado siglo, habrá que admitir que un planteamiento más correcto de la cuestión es aquel que propone «lo mágico» no como algo estrictamente irracional, sino como una forma de «conocimiento paralelo» que posee una metodología propia y que ambiciona, al igual que el conocimiento científico, con el cual quizá algún día se encuentre en la cúspide, el control de la naturaleza visible e invisible.

RAFAEL SOTO VERGES.—En este punto es donde hemos de revalorizar el concepto de lo maravilloso, de esa apertura de conocimiento, de esa revolución cultural que propugnó el surrealismo. Aldo Pellegrini, estudioso de aquel manifiesto, nos dice que «lo maravilloso no constituye una negación de la realidad, sino la afirmación de la amplitud de lo real. La fuente primera de lo maravilloso es la vida misma».

Pero hay hombres que «fabrican» lo maravilloso y lo mágico, que cultivan la magia como arte.

RAMON GOMEZ REDONDO.—He aquí dos hermosos conceptos, magia y arte, amorosamente unidos desde siempre y para la eternidad. Una «liaison» notablemente duradera que abarca, cuando menos, tres aspectos: la magia como tema, la magia como procedimiento, la magia como juego. Como tema, como objeto de consideración artística, lo mágico fluctúa a todo lo largo de la historia del arte. Citar ejemplos me parece banal. Como procedimiento, y por la propia naturaleza del arte, lo mágico es una constante del lenguaje artístico. Escritura, pintura, invención sonora, se desarrollan según reglas, leyes internas, no estrictamente lógicas. Como juego, digamos que los brujos modernos, unos brujos benévolos y amables que devuel-

ven, con sus propias armas, las burlas de los «honorables-positivistas-con-sus-locos-cacharros» hacia todo lo prodigioso; los queridos brujos modernos han reinventado un viejo arte que consiste en la utilización de ciertos procedimientos científicos, unidos a grandes dosis de imaginación y habilidad, para obtener lo prodigioso. A estos brujos modernos, que manipulan la lógica para ponerla en evidencia, se les llama, con toda justicia, ilusionistas.

JUAN TAMARIZ.—Como bien dice Ramón, la magia-ilusionismo es un tercer aspecto, relacionable con el tema de la magia, que aquí tratamos en su más amplio sentido. El ilusionismo se basa, efectivamente, en un proceso lógico-racional para aparentar lo maravilloso, lo no racional, lo no lógico-cartesiano. Es decir, utili-

zar la inteligencia lógica para burlarse en cierto sentido de esa misma lógica o, al menos, de su cáscara más superficial. Por otro lado, es indudable que, al producir la apariencia de lo mágico, el ilusionismo nutre ese gusto por lo maravilloso y lo misterioso que todos sentimos. Así, el ilusionismo produce una emoción estética peculiar y característica: la emoción del misterio. Y creo que es así como el gusto por el buen ilusionista testimonia un gusto y un interés, no tan consciente quizá, por la magia, debido a ese paralelo sistema de conocimiento que pudiera ser el conocimiento mágico.

ELENA ANDRES.—Entonces podemos decir que en el ilusionismo no entran en acción las fuerzas «ocultas». Ahora bien, es algo muy útil, como una especie de gimnasia de la psique. Además, en lo lúdico siempre se amplían

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

La limpísima trayectoria poética de Luis Rosales se ve ahora señalada con un nuevo libro, *Canciones*, que han llevado su voz a un difícil punto de concisión y detenimiento. Breves, brevísimos esos aciertos—dos versos son suficientes en algunos momentos—para el hallazgo, que es sentencia, o aviso, o premonición, o sospecha, o cruel acotación de una dolorosa realidad:

Dicen que se enriquecía
pensando en cobrar impuestos
sobre la envidia...

Pero sobre todo ello, esa palabra de Rosales, que se adelgaza, como si no quisiera hacernos demasiado daño, pero que nos somete también a su inevitable temblor:

Entonces
me equivocaba de llanto
todas las noches.

Quando hemos pensado en las dificultades que encierra el largo camino de

un extenso poema—y muestras excelentes tenemos del poeta—, también sabíamos de los escollos que amenazan al mar chiquito de expresión donde estas canciones se revelan. ¿Son el principio o el final de un grito...? A veces diríamos que quien canta ha arrancado, violento y seguro, y se ha detenido para no dar un paso más. Esto es lo justo; así es suficiente; «no le toques ya más»... Otras, en cambio, parece que nos encontramos al final de un estremecedor sendero, donde resume el que canta mil páginas de lo que se podía haber «contado»:

¿Recuerdas el puente,
la mano tendida,
y el humo en la mano
de la despedida?

¿Qué es lo mayor y lo menor en poesía...? Precisamente cuando un poeta de la talla de Luis Rosales nos ofrece un cambio en la forma, nos somete a una disposición distinta para golpearnos intermitentemente, con estos pálpitos de

distinta y alterada frecuencia; cuando la lucidez del descubrimiento vivo se queda en la brevedad de su ráfaga estelar, cabe preguntarse, como nunca, qué espacio debe cubrir «la palabra esencial».

Veo en el libro un ejemplo para los más jóvenes, para los cultivadores de veladuras confusas, de retóricas envolventes. Hay que atreverse, alguna vez al menos, a dejar el vocablo en su más pura desnudez manantial. Es una prueba de la que es difícil salir airoso. Porque aquí no se puede hablar, además, sin una casi agresiva claridad. El misterio viene otorgando sus dones desde la profunda sustancia que ha decantado tan estrictamente la expresión. No hay escapatoria posible. Hay que tener el valor de entrar por puertas tan angostas y delicadas:

La poesía
no es cosa tuya ni mía.

Habría ahora que empezar a escribir de otras páginas que nos abre este hermoso libro, que se completa con poemas de más extensa andadura y de no menos

«Pienso que los caminos del arte, en cualquier época, en cualquier cultura, no han sido, estrictamente hablando, los caminos de la lógica, aunque resulte, muy al fondo, que sí lo son.»

RAMON GOMEZ REDONDO



«Quizá se trate no tanto de una desaparición del misterio como de una aceptación del mismo y, sobre todo, de un acercamiento por caminos menos lógicos y más intuitivos, menos racionales y más, podríamos llamarlo así, mágicos.»

JUAN TAMARIZ



conocimientos del azar, sin casi proponérselo. Por otra parte, es interesante también el ilusionismo como experiencia, para observar el comportamiento psicológico no sólo individual, sino de una colectividad: alucinaciones en masa, por ejemplo. Todo en un plano de respeto humano. No puedo menos de recordar la reacción de Mario en esa formidable narración de Thomas Mann que es «Mario y el mago».

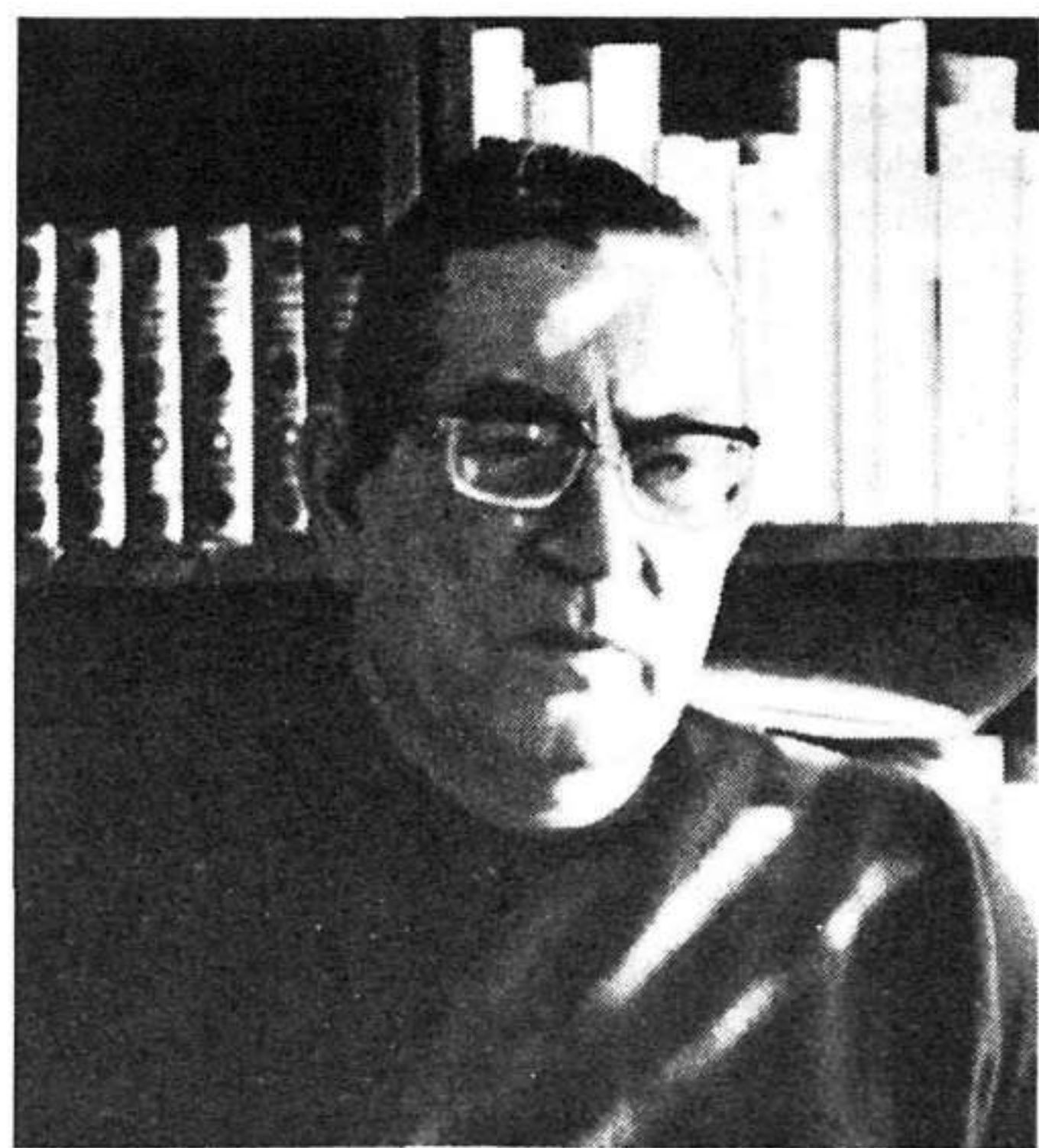
JUAN TAMARIZ.—Como ha dicho Elena Andrés, el elemento lúdico tiene en el ilusionismo un papel fundamental. Se trata, todos de acuerdo, en jugar con las apariencias. Hay una complicidad entre el mago-ilusionista y el espectador. Ambos juegan a que todo-les-va-a-parecer-misterioso, aunque todos conocen el secreto de lo que va a suceder; no el secreto concreto de cada juego

de manos o de cada prueba, sino que el secreto genérico de que lo que allí suceda es sólo la apariencia de lo mágico, aunque hay un procedimiento lógico detrás.

RAFAEL SOTO VERGES.—Hay que tener también en cuenta la función desmitificadora de la magia. En la llama «Escuela Mágica de Madrid», a la que tengo el honor de pertenecer, junto con prestigiosos magos como Juan Tamariz, Arturo Ascanio, Salvador Peña, se propugna el cultivo de la magia como una actividad intelectual y desmitificadora, ajena totalmente al fraude malintencionado o a la falsa aureola de satanismo o sobrenaturalidad con que la adornan o la han adornado ciertos espíritus soberbios o malévolos. En este aspecto de la pedagogía de la magia podría hablarnos suficientemente Juan Tamariz.

JUAN TAMARIZ.—Lo que propone Rafael Soto, que está aquí como escritor y como mago, es enormemente interesante; la magia-ilusionismo nos pone en guardia contra el engaño, contra el fraude psicológico. Me explico: el espectador de una sesión de ilusionismo, a pesar de que está en guardia, acaba siendo engañado, en el buen sentido que decimos. Esto le indica, le hace comprender que la lógica tiene también sus fallos, que en la vida cotidiana puede ser también engañado, de forma menos ética, aunque él no se aperciba de este engaño. El ilusionismo tiene su base, en un pequeño porcentaje, en la habilidad manual, y, en un gran porcentaje, en la habilidad psicológica del mago-ilusionista para «manipular la mente» del espectador. Es decir, hace ver lo que no es; desvía la atención del espectador de lo que «no» desea que se piense, le coloca

trampas psicológicas, pistas falsas para que la mente del espectador penetre en ellas y quede así engañado (valdría mejor decir ilusionado). El espectador aprende así, de una manera empírica, a desconfiar de las apariencias, de la cáscara más superficial de la realidad, y puede enfrentarse más lúcidamente a, por ejemplo, cierta publicidad engañosa, o a cierta información supermanipulada y tergiversada. Resumiendo: creo que el ilusionismo es productor de una emoción estética a la que somos bien sensibles: a la emoción del misterio; tiene, por otra parte, un valor lúdico de muchos quilates, y además es una excelente gimnasia de la psique. Finalmente, nos hace más conscientes de que se nos puede manipular la mente, nos pone en guardia contra ello y nos hace así, en cierto sentido, más lúcidos.



fortuna. Por ejemplo, el estremecedor poema a Felicidad Panero: «No puedo recordarlo, pero quizá lo pueda transmitir cuando se acaben las palabras...» «No lo que pasa, lo que vive; no lo que vive, lo que queda: este es el orden del cansancio.»

* * *

Entre las biografías de Miguel Hernández hechas hasta ahora, ésta de Vicente Ramos es obra de acertado entendimiento, de documentación profusa y fiel; de fiel amistad también a una figura que casi parece imposible que haya pasado tan cerca. Vicente Ramos, al recordarlo, al tocarlo, nos hace vivir al lado del poeta, nos hace seguir la dramática trayectoria de quien —«como el toro he nacido para el luto»— en cada página se alza

uniendo verso y vida como dos fatalidades inseparables.

El autor de este libro, tan buen conocedor de la Orihuela de Miguel, sabe colocarnos desde la primera página en un escenario, en una circunstancia que nos deja más entrañados con la estatura humana y lírica del genial autor de «El rayo que no cesa». Están muy fundamentadas y clarificadas, desde ángulos distintos, las influencias primeras en el poeta, que van de Gabriel Miró a Garcilaso...; la permanente gravedad de una adolescencia atormentada—lo que Vicente Ramos subraya cuando nos dice: «nos hallamos ante el hontanar de su honda pasión orcelitana»—, esa aceptación existencial que «es un vivir sabiéndose».

* * *

Haces de luz se estrellan contra la arena, como si fuesen de un sol a otro sol. Orbitas increíbles, deformaciones submarinas, descubrimiento, reencuentro o revelación de lo que hemos perdido en la memoria de un sueño, y vuelve a los ojos para despertarnos a otra realidad... La fotografía ha desbordado sus rígidas orillas—«foto fija», ya sabéis—para remontarnos a aquello que vimos, sentimos una vez y nunca pudimos contarle.

Vicente Ibáñez ha logrado evadirse y evadirnos. Y salvarnos también de toda fugacidad, porque en ella misma estaba el secreto. Ya no habrá nunca reposo para lo que no fue más que un instante que no pudimos detener. La palabra, define y encierra; la imagen, identifica y hiela. Aquí todo se ha convertido en una llama fantasmal, evocadora de prodigios.

Cantaba Miguel Hernández para decir del amanecer del toro a la hora justa de su muerte y de su gloria:

Heraldos anunciaron su prevista presencia, como anuncia la aurora en cuanto la pidieron a la vista...

Y nos hemos enajenado en esa víspera y en esa consumación sin saber bien adónde íbamos conducidos, con la mirada vuelta al infinito. Ahora, de la mano mágica, de los ojos alucinados, del corazón que late con la sangre contenida hasta esa misma sangre, hecha misterio y temblor estelar, Vicente Ibáñez nos sume en una fiesta dramática donde todo aparece como más allá de la propia vida, de la crujiente realidad, del confuso rincón de lo memorable. La fiesta de los toros era así, y no lo sabíamos. Podía ser así y no acertábamos a confesarlo. Una estremecida belleza agitándose entre contrarios que quieren abarcar lo inaprehensible. Y, por fin, ahí está, ahí estaba. Con el prodigio del verso de Jorge Guillén: «Trasluz seguro de la luz versátil.» Y en esa seguridad, la luna o gola del alguacilillo en el cielo del caballo; la capa, ya sangre, que huye antes de tiempo; las torres altas de los genealógicos carteles—palos mayores de un navío a la orilla de la tempestad—; el celeste hallazgo de un toro, solo en su zodiaco...

No es que la fotografía se haya hecho pintura, sino pintura de la pintura, creación de la creación, tránsito del espíritu, látigo que sacude la espalda del sol para que se precipite apocalíptico sobre los que miramos, y nos convierta en vivísimos destellos de la mortal y dorada convocatoria.

premios Estafeta para menores de 25 años

LA SORPRESA

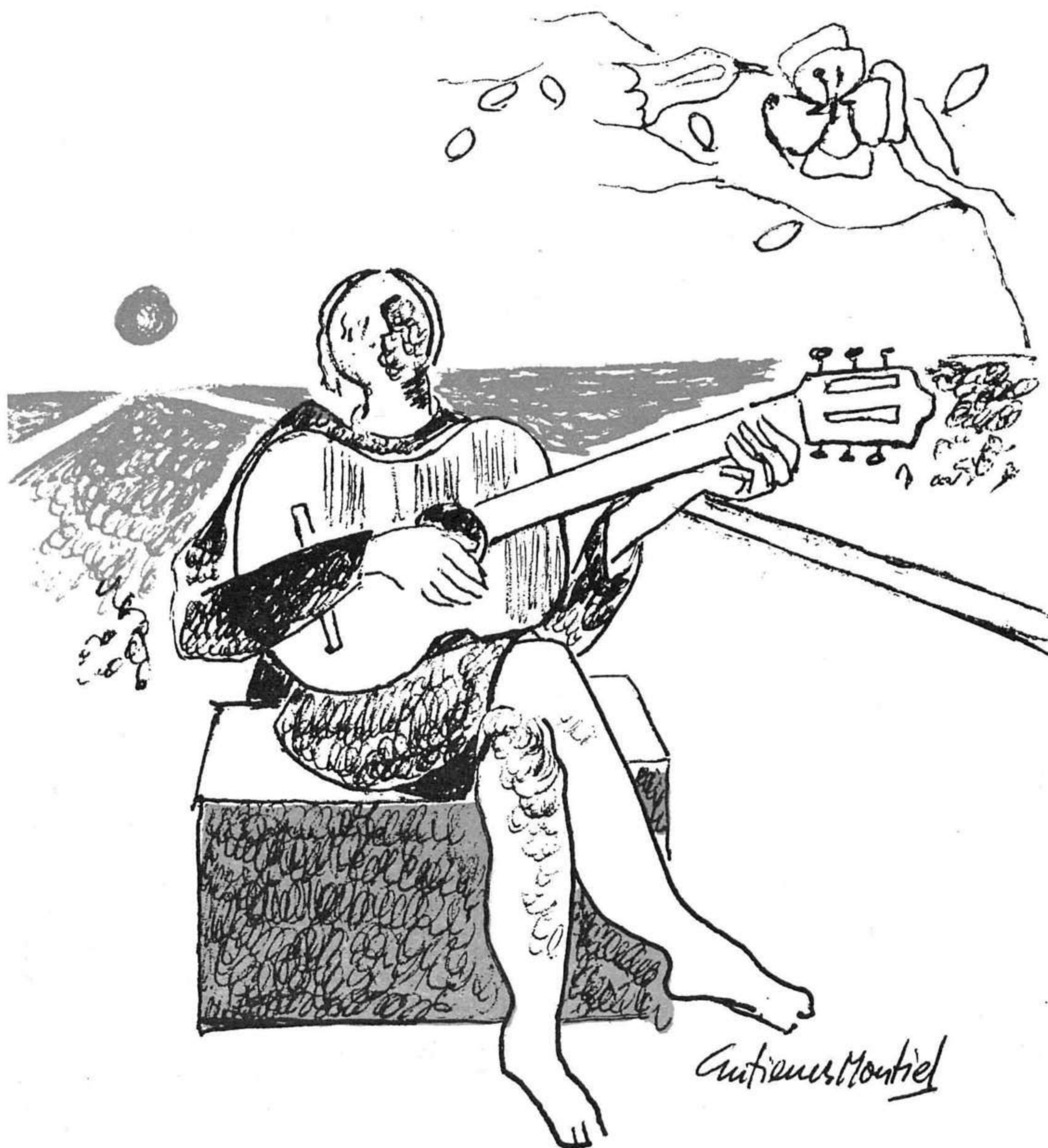
Por Catalina PARAVATI

CUENTOS 1

LA oscuridad húmeda de un viernes por la noche. Salí corriendo, huyendo de un presentimiento. Quería aniquilar con mis pasos apurados la tensa parodia de esas horas luchadas entre las esperanzas infundadas de mis alumnos lisiados y la máscara sonriente de esta señorita Soledad, que les regala una tarde de su «fortaleza» por semana.

Como de costumbre, me había demorado más de la cuenta entre juegos y repetidas explicaciones. Pero hoy, hoy me importaba... Hoy llegaría tarde.

No sabía bien que debía tomar para salir rápido de esas calles hormigueadas de gente, despiadadamente atormentadas de bocinas, de humo, de polvo pegajoso. Todo se me antojaba estorbo a mi paso: luces rojas me demoraban—curiosa silueta impaciente—en las esquinas; antipáticos rieles de tranvías inexistentes; riesgosos adoquines que convertían los pasos en tropiezos... Las miradas insinuantes, ésas que ensucian cuando se posan, todo era freno para mi carrera. Al fin, un autobús. Estaba sobre la hora, pero él me esperaría.



Poco a poco va quedando atrás la plaza de Miserere y su trasmundo. ¡Qué emoción! Hacia tanto tiempo que esperaba esta cita... Tantos meses de ir acostumbándonos al trabajo compartido—su pintura y mi cerámica—, al café humeante y cordial, excusa para las confidencias y las charlas en voz baja; tantos meses de ir consolidando una suerte de amistad que jamás había vivido antes. El había llegado de repente a mi pequeño mundo de muchacha simple, retraída, dedicada a sus fantasías y a sus hijos inanimados de barro cocido. Había penetrado por primera vez en el reducto frágil y aún intacto de quien no aprendió que no siempre una mano tendida es señal de franqueza.

Juntos habíamos ido descubriéndonos uno al otro: él, con su inocultable inseguridad, con su fina sensibilidad, con una infancia que, por mutilada, se iba asomando en la ingenuidad de su sonrisa, había despertado cuanta capacidad de sostén, de comprensión y hasta de maternalismo quedaba dormida en mí.

Y a la vez, mi actitud tímida, fruto natural de tantos éxitos soñados, aproximados y nunca alcanzados: mi afán de llegar a los últimos porqués, mi aceptación incondicional del otro, hacían cada vez más claro su dilema, más plena su necesidad de afecto, más serena su voz.

Su voz... Esa que me hablaba de su campo poblado de nostalgia y desamparo; esa que me descubría el nombre de las flores que perfumaban en primavera un lejano patio de naranjos y cedrones; esa que de repente me sorprendía por teléfono cuando a media noche se disculpaba por inoportuna, pero necesitaba contarme las habituales tristezas o las esporádicas alegrías del día concluido, entre pinceles, papeles de oficina y la soledad de toda su familia distante.

Por fin, desde que decidimos probar suerte con nuestras cerámicas, ahora embellecidas por la exquisitez colorida de su buen gusto, ya no concebíamos la separación. Es cierto que jamás hubo entre nosotros nada que hiciera pasar esa relación de una profunda y leal amistad, algo así como el haber hallado el complemento ideal sin el cual cada uno de nosotros dejaría de ser el que era, pues había aprendido a vivir gracias a la obra y a la necesidad del otro.

Sin embargo..., tantas tardes de caminar juntos, tantas horas de charlas que se nos transformaban por extraño artificio en fugacísimos minutos, tanta coincidencia en cuanta elección hubiera que efectuar, no podían quedar en la simple categoría de camaradería. Por eso, mi impaciencia para esta primera «cita», tan formal, con lugar y horario extrañamente prefijados, me desborda.

El autobús va avanzando. Llegaré a Callao y Tucumán y él estará con su sencillez de siempre, hojeando distraídamente unos libros. Charlaríamos tanto..., y lo más novedoso, iríamos juntos a buscar a nuestra ahora común amiga Marita y le entregaríamos un rato de compañía; eso: le prestaríamos un rato de la felicidad que los dos vivimos. A ella, pobrecita. Siempre asustadiza, como temiendo entender lo que le dicen. A ella, que acaba de llegar de su pueblo y que no se habitúa a dejar la lentitud del tiempo medido por faenas ancestrales. A ella, que se introdujo en nuestro mundo traída por una ingenuidad desprotegida, con su mirada anhelante de un cariño, mezclando casi una sonrisa. ¡Claro! Qué mejor que regalarle nuestra tarde de paseo. Qué mejor que cambiarle, siquiera por un día, ese gesto tristón, ese mohín a flor de labios, por la sonrisa fresca

que nos desborda cuando estamos juntos...

Sólo falta que los semáforos me ayuden... Las últimas esquinas van quedando mudas ante la chillona velocidad de este endemoniado transporte... Rauch y su cueva misteriosa aguarda sus fantasmas. Callao. ¡Al fin!

Aquí también hay más gente que de costumbre. Rostros preocupados, seres autómatas que tienen como único panorama el par de talones del ocasional individuo que camina adelante. Largas melenas rubias que enmarcan una boca insinuante, lista para la conquista. Un grupo uniforme de tocás y rosarios desciende parsimonioso las escaleras de la iglesia, mientras las campanadas del impasible reloj les recuerda la hora de Dios. Una pareja logra demostrar que, para su embeleso, el tiempo y el espacio no existen. Con mi corazón expectante de presagios, deseos y temores, me acerco a la esquina. Claro, a pesar de todo, no es tan tarde. Y me toca esperar.

Voy caminando unos pasos, recorriendo las vidrieras... Modas exóticas para nuestros gustos sencillos, libros acechantes, para nuestro apetito devorador de cuanta poesía peligrase caer en un alma soñadora: estampas, rosarios, cuadros piadosos... Repaso una y otra vez tantos objetos estáticos... Mi impaciencia llega al colmo. ¡Qué ocurre! No llega... Y la humedad ya se hace llovizna... Una multitud de cabezas se moviliza, ondulante, con el paso libre de las luces verdes. Trato de individualizar... ¡Es ese su mechón travieso! ¡No!, él llevaba una campera gris... ¡Ah, pero ahí está, ahí viene! Sí, qué extraño... Vienen juntos... Pero... Creo adivinar... Es que todo se me nubla... Ha de ser el frío... ¡Ay! Pierdo el equilibrio... Sin embargo, ahí están. Y he de ser fuerte. Y he de tragar todo esto... Se acercan... ¡Fuerza! Ya no queda nada que decir, nada que esperar...

—Hola, Flaca.

—Pues... ¿cómo te va? Perdónanos, pero la culpa de la demora es mía, te pido mil dis...

A la empalagosa suavidad de Marita le opuse mi seca respuesta.

—No te preocupes, Marita. Está bien así.

Por suerte, nada advirtió. Mis ojos esconderán en un disfraz de frío esa mezcla de dolor, de decepción, de rabia. Total, ya él no buscará más conocer por ellos lo que las palabras no pueden alcanzar. Total, nadie se conmoverá por aquello que ya no le importa.

Y echamos a andar. La llovizna, cada vez más densa, facilitaba nuestro silencio. Mis libros ocuparían mis manos, ahora, libres, vacías...

Yo, la intuitiva, la que había crecido gracias a él, los veía fundidos en una amorosa silueta, dándome una oportuna prueba de su floreciente y meloso cariño.

—¿Sabes? Eres la primera en enterarse. Convinimos en darte la sorpresa. Como los dos te queremos tanto... Serás la única en saberlo, por un tiempo.

—¡Gracias!, no hace falta la recomendación. Ya lo había imaginado desde mucho, mucho antes.

PORQUE EL POEMA IRRUMPE CON LA FUERZA DE UN SENO ADOLESCENTE

No quiero hacer historia; solamente busco la afirmación de mi conducta. Porque hay en el reflejo de unos ojos —lejana edad, papel amarillento— la tristeza del tiempo no vivido. Es la fatalidad, no la lujuria; el barro, el pulso, no la imagen bella; el amargo dolor lo que persigo. Como sombra recubre las palabras. Difícil me va a ser este poema. —¡Salva la tarde!, el corazón me grita. Y es el otoño en mi sortija el centro donde la luz refracta su hermosura. El mar se esfuerza en contemplarse azul. Llega a mi entraña el eco de su queja. Pero un fresco revuelo de gaviotas reaviva los sonidos, los colores, en un temblor de carne original. Como si se aplicara el hacha al tronco, salta el mundo en astillas de emoción. ¡Qué soledad conmigo en esta torre donde se esculpe el verbo! Fuera, todo —sueños, clamores, realidades, prisa—, todo lo ya creado estalla al tacto con pudor traducido en desenfreno. Se desliza la noche como un río. La fiesta de los cuerpos va a empezar. Ebrio de lluvia, dócil me apresuro al lícito rechazo del amor. El desnudo se abrasa y no hay remedio. Quiero estar solo y no pensar en nada. Si acaso, humedecer el paladar con brebaje de nueces y hojas ásperas. Porque el poema irrumpe con la fuerza de un seno adolescente provocado. Por eso escribo muerte y digo vida; si pienso en ti, el recuerdo se despeña, y algo que está en los dos confusamente halla correspondencia en el silencio. Secreto juego ordena las raíces. Y la palabra engendra lo imprevisto. No preguntéis. Al borde de la duda, lo mejor es callarse y esperar. Pensad una inscripción para la rosa, un epitafio para el sufrimiento. Habrá una sensación de semejanza



con lo que nunca nadie comprendió. ¡La satinada piel de la belleza tatuaje ya del tedio! ¡Y todavía queréis arrebatarme el fuego sacro! Vale más detener la juventud. Podéis hacer ruido entre el follaje, respirar confianza hacia el futuro, encerrar en un círculo apretado toda la dicha ajena a la razón... Pero a nadie ofrezcáis una moneda, ni hagáis una estructura de metal.

MANUEL DIAZ CORRAL

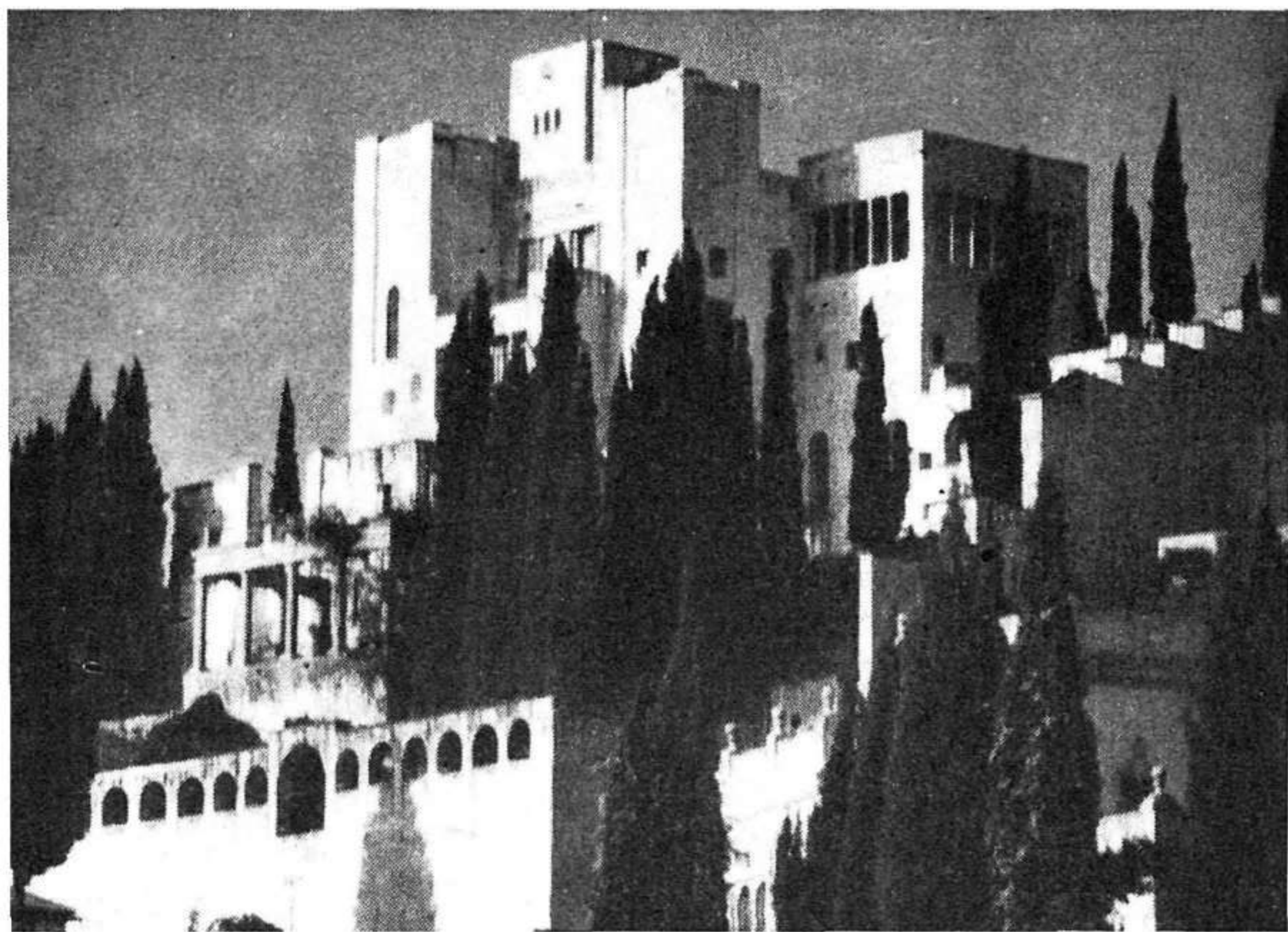
POEMAS 1

LA FUNDACION RODRIGUEZ-ACOSTA

Por José LOPEZ MARTINEZ



Don Miguel Rodríguez-Acosta, presidente del Patronato de la Fundación



Vista de la Fundación

CON motivo de un reciente viaje a Granada, hemos tenido la oportunidad de visitar la Fundación Rodríguez-Acosta, una de las instituciones culturales más importantes de España. Ubicada en los alrededores de la Alhambra, el edificio de la Fundación tiene el encanto artístico propio del lugar. Arbolado y surtidores forman una especie de decorado natural muy grato para el visitante. Allí, en su despacho particular, hemos entrevistado a don Miguel Rodríguez-Acosta Carltröm, presidente del patronato que gobierna la entidad. Don Miguel nos ha dado toda clase de facilidades para realizar este trabajo. Comienza diciéndonos que la

Fundación Rodríguez-Acosta, fue creada por legado testamentario de don José María Rodríguez-Acosta González de la Cámara, en memoria y recuerdo de sus padres don Manuel y doña María Angustias. Don José María Rodríguez-Acosta falleció en Granada el año mil novecientos cuarenta y uno.

—Explíquenos cuáles son los fines esenciales de la Fundación.

—Según palabras del propio fundador, esta institución se creó «con el fin de tener a Granada al corriente de todos los movimientos del progreso humano, sirviendo de estímulo a las personas de espíritu elevado. Dado la amplitud de fines que

se deducen del pensamiento del fundador, imposible de realizar en toda su extensión actualmente, esta institución ha canalizado su actividad al fomento y desarrollo de las Bellas Artes, en cuyo sentido realiza las siguientes actividades:

Ayuda en becas y en metálico a artistas españoles, a través de concursos-exposiciones que se celebran en ciclos bienales; difusión de los grandes maestros andaluces a través de exposiciones antológicas, asimismo con carácter bienal; becas para su residencia de artistas en Granada, para pintores, escultores y escritores, que quieran venir a trabajar en un ambiente idóneo de paz y sosiego; fomento y desarrollo de las artes gráficas, a través de taller de grabado instalado en Granada, donde se pueden realizar las técnicas de: punta seca, aguafuerte, aguatina, azúcar, xilografía, etc.; publicaciones especiales de carácter técnico, relacionadas con las artes y el conocimiento de la ciudad de Granada.

ACTIVIDADES REALIZADAS ULTIMAMENTE

El patronato de la Fundación está formado por las siguientes personalidades: presidente, don Miguel Rodríguez-Acosta; vocales de honor, doña María Elena, doña Natividad y doña Carmen Gómez Moreno; vocales: don Emilio García Gómez, don Alfonso García Valdecasas, don Emilio Orozco Díaz, don José Ma-

nuel Pita Andrade, don Jesús Bermúdez Pareja, don José Manuel Rodríguez-Acosta Carltröm, don Antonio Gallego Morell y don Gonzalo Moreno Abril.

—Entre las personalidades ya desaparecidas, designadas por el fundador para la composición del patronato que habría de iniciar las tareas de esta Fundación —nos informa el presidente—, destacan los nombres de don José Ortega y Gasset, don Manuel de Falla, don Fernando de los Ríos, don Francisco Mesa Moles, don Antonio Marín Ocate, don Rafael Mora Guarnido y don Joaquín Izquierdo Groselles.

Pedimos a nuestro interlocutor una relación de los actos y actividades culturales realizados por la Fundación últimamente. Han sido los que a continuación vamos a mencionar: Concurso-exposición sobre «El arte de la Ilustración», dedicado a la obra poética y literaria de Federico García Lorca. En él han intervenido setenta y seis artistas con un total de trescientas quince obras. Se ha creado el taller de grabado anteriormente citado, en el que trabajan y estudian diariamente de doce a quince artistas. Se han concedido diez becas para estancia en la Residencia de la Fundación en Granada, a otros tantos artistas procedentes de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de España. Exposición de obras (pintura y dibujo) de los trabajos realizados por los mencionados becarios, durante su estancia en la Fundación. También, por iniciativa de la Fundación Rodríguez-Acosta, se ha proyectado y realizado por el Banco de Granada, dentro de su

nuevo edificio, una galería de arte y auditorium, donde se llevan a cabo muy interesantes exposiciones, conferencias y conciertos, en los que la Fundación colabora y patrocina de forma directa. Por último, en trabajo simultáneo y estrecha relación con la citada entidad bancaria se ha realizado la gran subasta de arte en favor de los damnificados por las inundaciones catastróficas sucedidas hace unos meses en el sureste de España, que bajo el patrocinio de Su Alteza la Princesa de España ha tenido lugar con gran éxito en las ciudades de Madrid y Granada; se celebrará la última subasta el próximo día dieciocho de febrero en Barcelona.

ACTOS PROGRAMADOS Y PREMIOS. PUBLICACIONES

—¿Cuáles son los actos programados para lo que resta de curso?

—Se trabaja intensamente para la preparación de unos coloquios a nivel internacional, bajo temática general de «Centro de comunicación de la materia». Estas sesiones de coloquios se complementarían con el montaje de una singular muestra, como testimonio de la perspectiva que ofrecerían las cuestiones tratadas en los coloquios. Se organizaría la exposición, de carácter monográfico, que se dedicaría preferentemente a mostrar las posibilidades que ofrece el arte de la tapicería. No se trataría tanto de una exhibición antológica, como de una presentación de sus diversas facetas, incluyéndose, como ejemplo vivo de lo que significa esta actividad, telares funcionando según diversas técnicas y sin olvidar entre ellas las desarrolladas en la Alpujarra granadina. Asimismo, volverán a concederse las becas para artistas, para la Residencia de Granada.

Hablamos ahora de los premios que concede la Fundación. Su cuantía oscila entre las cuatrocientas y las seiscientas mil pesetas anuales. La relación de galardonados el año pasado es la siguiente: Irene Iribarren, Juan Gutiérrez Montiel, Alejandra Izquierdo Menéndez, Francisca Delano Gaete, Manuel Castro Mellado, Joaquín Villegas Forero, Cayetano Aníbal González, Niyoski Yamaoka y Lorene Karol. Todos ellos corresponden a los premios otorgados en el concurso «El arte de la Ilustración», cuyo éxito ha sido muy notable.

—¿Realizan algún tipo de publicaciones? Si es así, indíquenos los títulos y autores editados durante el curso y los que tengan pendientes de publicar.

—Sin carácter periódico y cuando las necesidades lo aconsejan, se realizan algunas publicaciones cuyos títulos y autores



Exposición de becarios de la Fundación 1970, celebrada en las salas de la Dirección General de Bellas Artes en el Museo de Arte Moderno de Madrid



son los siguientes: «Granada, guía artística e histórica de la ciudad», de Antonio Gallego Burín; «Música en la catedral de Granada en el siglo XVI, de José López Calo; «Granada, la ciudad y su paisaje», de Alfonso García Valdecasas; «Sentido de la historia de los festivales», de Federico Sopena; «Bibliografía de don Manuel Gómez Moreno», publicación realizada con motivo de su homenaje al cumplirse el centenario de su nacimiento. Además de las obras enunciadas, se realizan los catálogos correspondientes a las exposiciones que anualmente se celebran, tanto antológicas como las de los concursos.

Como consecuencia de las gestiones realizadas por la Fundación —continúa diciéndonos el señor Rodríguez-Acosta—, y con su colaboración y patrocinio, ha sido posible la realización en España de una serie de publicaciones —cuadernos de arte— dedicados a temas españoles, dentro de la colección «Forma y Color» que prepara la Editorial Sadea-Sansonì, de Florencia, y que tanto éxito han tenido en nuestro país. También tenemos en preparación la edición facsímil de la guía de Granada, de don Manuel Gómez Moreno, que realizara éste en colaboración con su padre.

EL INSTITUTO GÓMEZ MORENO

—¿Algún proyecto importante de la Fundación de cara al futuro?

—Un proyecto ambicioso que la Fundación tiene en consideración en la actualidad es la instalación en Granada de un centro artesanal, o de comunicación de la materia, que tomaría sus directrices de las conclusiones que se establecieran, como fruto de los coloquios, que como premisa a la realización

de este centro, se están preparando. En el mismo se podrán realizar trabajos artesanales en tejidos, cerámica, vidrio y trabajos al fuego (esmaltes, orfebrería, etcétera), todo ello con carácter experimental y de estudio.

—¿En qué consiste el Instituto Gómez Moreno? Quisiéramos saber en qué forma está vinculado a la Fundación Rodríguez-Acosta.

—El Instituto Gómez Moreno nace con el fin de perpetuar la memoria de don Manuel Gómez Moreno Martínez y de doña María Elena Rodríguez Bolívar, permitiendo que la documentación, biblioteca, archivos y obras de arte reunidas por don Manuel a lo largo de su vida, sirvan para que futuros estudiosos continúen en la línea de sus trabajos e investigaciones. La institución Gómez Moreno, pues, nace como un acto generoso de las hijas de don Manuel Gómez Moreno, quienes permiten a la Fundación Rodríguez-Acosta formarla en su seno, dando posibilidad así de realizar los fines previstos anteriormente.

Vamos a formular al señor Rodríguez-Acosta la última pregunta de la entrevista; no sólo como presidente del patronato de la Fundación, sino, también, como estupendo pintor que es.

—¿Qué caracteriza al arte granadino actual de forma más perceptible? —tarda unos instantes en contestarnos.

—La gran trascendencia que Granada ha tenido y tiene en el arte, por su belleza paisajística, su ambiente y su propia historia artística, hacen de esta ciudad un lugar ideal para que en ella crezcan y se desarrollen valores muy importantes y con gran trascendencia para las artes y las letras.

Hombre de grandes inquietudes, de gran talento y sensibilidad, don Miguel Rodríguez-Acosta acaba de ofrecernos una interesante panorámica de cómo fue creada, cuál es su ideal cultural y sus realizaciones, y de cuáles son los proyectos de la Fundación cuyo patronato preside con el mayor acierto. Nosotros, en nombre de nuestra revista, le agradecemos sinceramente esta deferencia.

Jardines de la Fundación



MEXICO

LE ESPERA CON SU MAGICO ESPLENDOR

UN PAIS DE MIL FACETAS MARAVILLOSAS



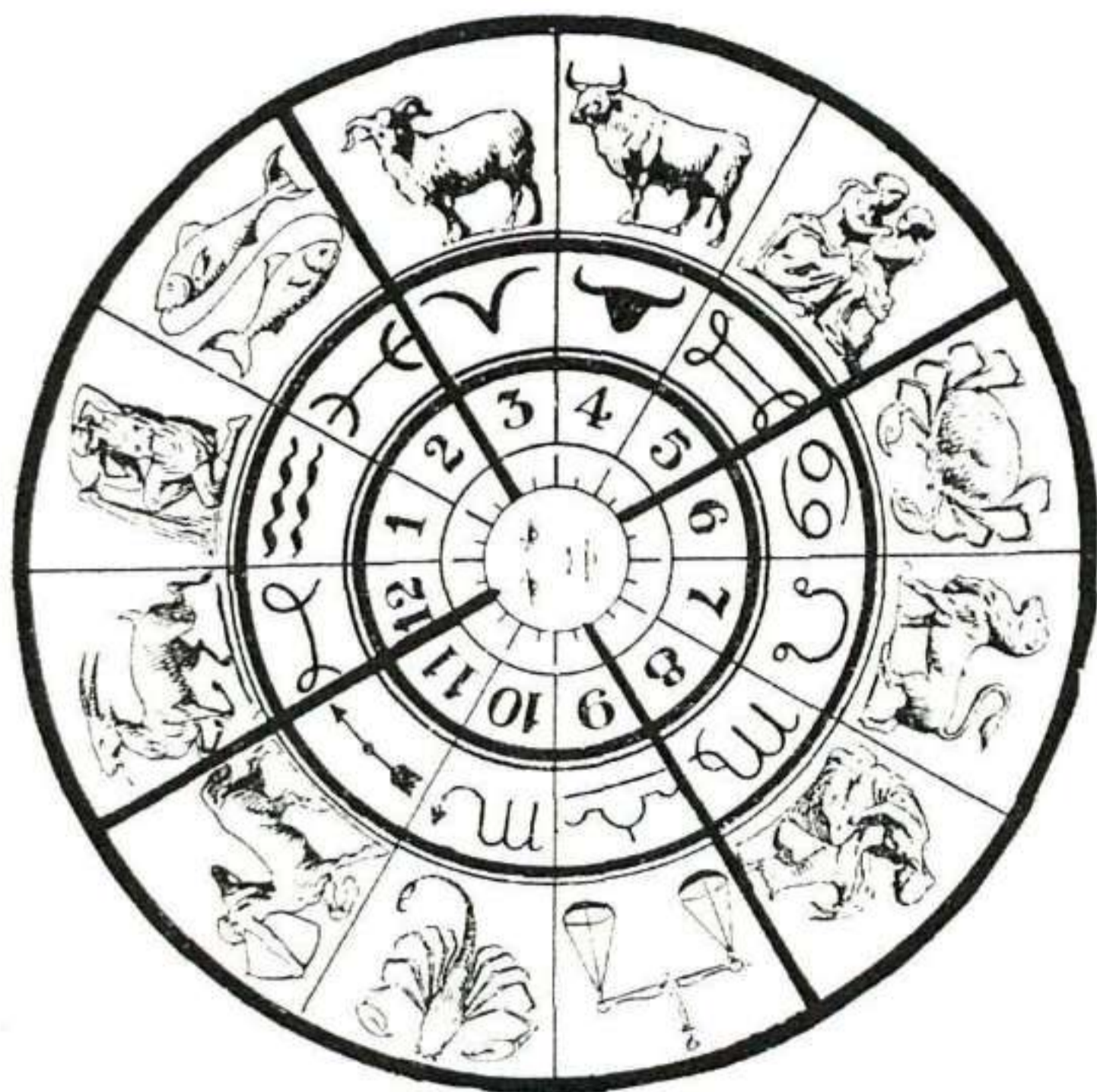
CONSULTE A SU AGENCIA DE VIAJES O

AEROMEXICO

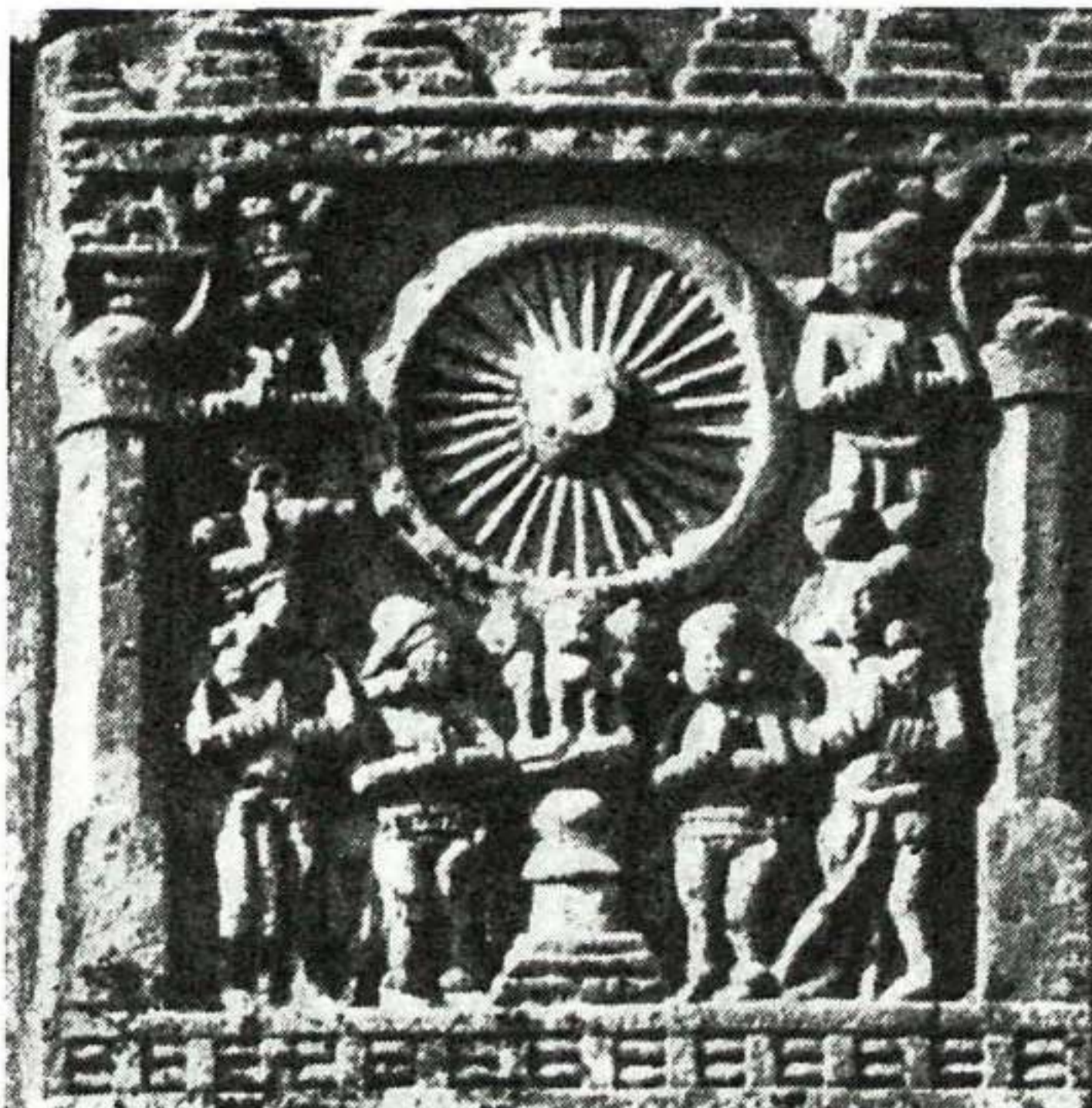
AERONAVES DE MEXICO

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





La rueda del Zodiaco en las cuatro estaciones. En el círculo exterior los animales simbólicos; debajo los signos. Los números corresponden al mes del año. 12, 1, 2, diciembre, enero, febrero, estación Invierno; signos Capricornio, Acuario y Piscis. 3, 4, 5, marzo, abril, mayo; Primavera; Aries, Tauro, Géminis, 6, 7, 8, junio, julio, agosto; Verano; Cáncer, Leo, Virgo. 9, 10, 11, septiembre, octubre, noviembre; Otoño; Libra, Escorpio y Sagitario



Entre los viejos símbolos indos, interpretados por los artistas que plasmaron las escenas de la vida de Buda. La Gran Rueda en lo alto simboliza siempre su predicación. (Relieve en piedra. Sanchi.)



Primitiva representación asiria de una rueda celeste, grabada en piedra, donde se aprecia la disposición zodiacal de los signos

EL SIGNO DE LA RUEDA

Por Luis BONILLA

Cuando la presencia de la rueda o su evocación actúa con el carácter de signo, hace surgir un historial de simbolizaciones encadenadas que se archivaron en el inconsciente colectivo por vía «cultural» y no por cauce «biológico», como sucede con tantas elaboraciones de simbolismo primario. Lo «cultural» no es dominio exclusivo de la conciencia ni lo inconsciente procede sólo de los instintos. En la conducta subconsciente del individuo intervienen dos corrientes tradicionales: la de génesis biológica y la de procedencia cultural, que íntimamente determinan reacciones humanas. Es en la segunda esfera, la de interacciones culturales, la extrasomática o de legado histórico-psicológico, donde el signo de la rueda pone en actividad ciertas evocaciones inconscientes.

El signo de la rueda no es de los que provocan la rememoración de problemas pertenecientes a la vida instintiva, sino de nivel intelectual. Activa el discurrir de una serie de simbolizaciones que forman la urdimbre de varios mitos, relacionados o interdependientes. Son los que pudieran denominarse en su conjunto: ciclo mitológico de la rueda y el círculo, cuya resonancia persiste en nuestro tiempo inadvertidamente o suele escaparse al «sesudo» análisis de lo racional, pues como se diría vulgarmente «carece de toda lógica». Hay en esto un ideológico proceso milenar, cuya raigambre histórica ofrece el cauce más seguro para desentrañar su trascendencia psicológica y las repercusiones de su significado mitológico.

SIMBOLISMOS BIBLICOS

Uno de los pasajes más difíciles de interpretar en las profecías de Ezequiel es precisamente aquel donde se vale de la imagen de la rueda con trascendencia simbólica. Según lo describe, vio aparecer sobre la tierra una rueda de gran tamaño que tenía «cuatro caras» y sus círculos «estaban llenos de ojos a su alrededor». Parece ser que al decir «cuatro caras de la rueda» no se refiere a una sola rueda, sino a dos

atravesadas en plano perpendicular y con el mismo centro, según se deduce de la continuación del relato. De tal forma, la gran rueda, constituida por dos ensambladas en un todo, venía a generar en su movimiento una esfera.

El pasaje cobra interés no sólo por la complejidad al presentar este simbolismo universal de la rueda (que en cierto modo es común a varias mitologías), sino por hallarse aquí entretelado o auxiliado de otro juego simbólico; porque inmediatamente an-

tes de la aparición de esta gran rueda han surgido primero, en medio de un gran torbellino y resplandor, cuatro animales con semejanza de hombre, pero dotados de alas y cuatro caras cada uno: «Y era la semejanza del rostro de ellos cara de hombre, y cara de león a la derecha de los mismos cuatro, y cara de buey a la izquierda de los mismos cuatro, y cara de águila en lo alto de los mismos cuatro. Sus caras y sus alas extendidas en alto: dos alas de cada uno se juntaban, y dos cubrían los cuerpos de ellos» (Ezequiel I, 5 a 11). Entonces fue cuando apareció junto a este grupo de figuras la gran rueda. Según se deduce de la descripción, animales y rueda estaban impulsados del mismo ritmo, cuyo movimiento se verificaba simultáneamente. Cuando ellas se movían, se paraban o subían, igual movimiento realizaba el grupo animal. Pero aún el simbolismo se hace más complejo cuando menciona a continuación el Espíritu: «A cualquier parte que el espíritu iba, yendo allá el espíritu, las ruedas también se alzaban, siguiéndole. Porque había en las ruedas espíritu de vida.»

Si en las ruedas había *espíritu de vida*, la alegoría es quizá la más clara respecto al sentido rotatorio del curso de la existencia y de la evolución de las especies. Sin embargo, es preciso añadir que de acuerdo a los oscuros simbolismos de la época, el león es la fuerza; el buey, el sacrificio, y el águila, lo espiritual. La apariencia de hombres, con manos, pero también con alas, parece referirse al tradicional concepto de ángeles. Resulta así que el simbolismo de

los animales se puede aplicar a las cualidades de: inteligencia «de hombre», poderío «de león», laboriosidad y sacrificio «de buey». Según las más universales coincidencias de varias mitologías, respecto a la utilización de estos símbolos, puede establecerse que en conjunto expresan diversas manifestaciones de la energía. Las alas, como de águila, simbolizan penetración o vinculación al espíritu del Cosmos, cuya energía reproductora o fertilizante viene a simbolizarse en el toro; así como el león es su fuerza insuperable y abrasadora. El aspecto humano, en los brazos, manos y cabeza, junto a las anteriores alegorías sintetizadas o centralizadas en él mismo, representa el superior destino del hombre como ser espiritual, donde se funden todas las otras atribuciones con alcances trascendentes.

La íntima relación de las mencionadas imágenes con la gran rueda, impulsadas por el mismo ritmo en su movimiento, en su avanzar y pararse, unifica los diversos signos en un todo de gran complejidad simbólica, similar al planteamiento brahmánico de los viejos filósofos indos, cuando intentaron expresar alegóricamente el sentido histórico y cíclico, rotatorio como la rueda, de la Humanidad y el Cosmos. El paralelismo mítico en este caso, como en varios otros, entre planteamientos bíblicos y los de la teosofía inda, o el eco latente de mitos sumerios, babilónicos y egipcios, parecen señalar remotas fuentes de influencia védica en los místicos del Próximo Oriente.

Otra notable utilización bíblica del signo de la rueda se encuentra en el pasaje de unos libros atribuidos a Salomón: concretamente el *Eclesiastés*, capítulo I, donde el planteamiento del giro circular de la existencia abarca desde el discurrir zodiacal del Sol hasta el del espíritu, y el curso y retorno de los hechos al cabo de los siglos:

Gira por el Mediodía y se revuelve hacia el Aquilón: andando alrededor en cerco por todas partes el espíritu va y vuelve a sus rodeos (1, 6).

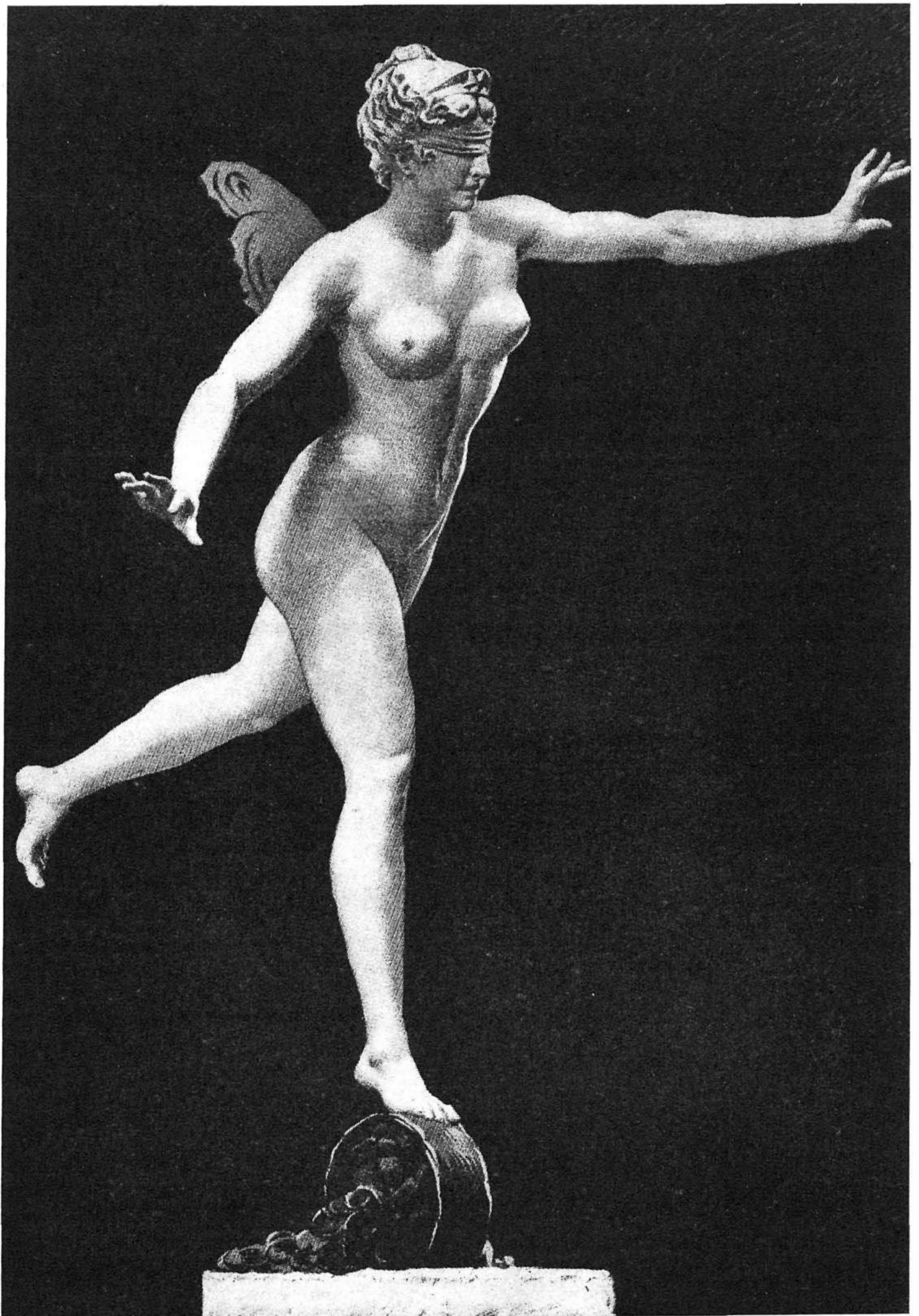
.....

¿Qué es lo que fue? Lo mismo que ha de ser. ¿Qué es lo que fue hecho? Lo mismo que se ha de hacer (I, 9).

No hay cosa nueva bajo el sol, ni puede decir alguno: Ver aquí esta cosa es nueva; porque ya precedió en los siglos, que fueron antes de nosotros (I, 10).

LA «GRANDE» Y LA «PEQUEÑA» RUEDA EN EL SIMBOLISMO BRAHMANICO Y BUDHICO

Cada uno de los simbólicos elementos de la trilogía Brahma-Visnu-Siva vienen a representar en el concierto universal del Cosmos, respectivamente: el primero, movimiento creciente o constructivo, el tercero, movimiento involutivo, decreciente, hacia la destrucción; y el segundo, equilibrio. Es el ritmo de la «gran rueda» del más viejo mito filosófico del eterno retorno, en el cambio constante de la naturaleza, de los mundos y los seres, como ritmo vital de la energía del Universo, en el macrocosmos y en el microcosmos y a nivel humano. A todo este movimiento de astros, seres y átomos, en su evolución rotatoria, sirve la imagen alegórica de la rueda su más primaria expresión simbólica.



Todavía a finales del siglo XIX y comienzos del XX, los artistas hacen persistir los atributos clásicos de la Fortuna, con un pie sobre «la rueda» en su alado caminar con los ojos vendados. Se trata aquí de una magnífica escultura por Justo Gandarias, exhibida por primera vez en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona (1888) con motivo de la Exposición Universal

En el arcaico planteamiento chino, todo esto vino a expresarse en el círculo que forma el equilibrio del Tao en la polaridad contrapuesta e íntimamente unida del Yan y el Yin, como en la teoría del filósofo neoconfucionista Chao Yung respecto a los ciclos constructivo-destructivos de la existencia y el mundo (1). Desde el punto de vista occidental, hay como una evocación a este viejo esquema en el «corso» y «ricorso» de Juan Bautista Vico a escala de Filosofía de la Historia.

Según las tradiciones de los mitos védicos y brahmánicos incorporados al budismo, el giro de la gran rueda constituye un ciclo completo de la existencia, una Edad mundial o Kalpa, que al concluirse da paso al

siguiente. Cada ciclo completo comprende doce períodos, divididos en dos grupos: seis ascendentes y seis degenerativos, todos los cuales se representan como una rueda de doce radios que gira eternamente. De aquí se extraen también consecuencias respecto a cada ciclo, que dura millones de años, y determina un «fin del mundo», por diluvio o por fuego (2). Otros aspectos de la utilización de la rueda como símbolo, llegan a una abstracción mayor y más difícil de interpretar, como el pasaje del *Atharva-Veda* que alude a las siete ruedas sobre las que cabalga el Tiempo, como si fueran corcel de siete rayos y mil ojos, con lo cual volvemos a la idea de la visión bíblica de Ezequiel.

Como un eco del referido planteamiento cíclico y rotatorio de la Gran Rueda del Universo, hay cierto paralelismo en la persona humana, según las creencias hindúes

(1) El místico sabio Laot-sé, hace veinticinco siglos, confirmó en sus aforismos y en todo el tratado *Taoteking* los planteamientos mucho más remotos del anónimo *Libro de las mutaciones*, sobre la base de que el mundo no es un mecanismo estático, sino en perpetua mutación, aunque sujeto a la ley de la oposición polar de fuerzas, como transformación cíclica dentro de la general evolución.

(2) Puede ampliarse en mi obra: *Mitos y creencias sobre el fin del mundo*, cap. II: «Antiguas creencias de Indochina y la India». Escelicer, Madrid.

de transmigración, de tal manera cada espíritu humano se considera sujeto a evolucionar en la pequeña rueda de sus reencarnaciones sucesivas: del insecto al ave, de ésta al cuadrúpedo, después al hombre, seguidamente al *deva*, hacia la perfección que lo eleva a lo celeste; o contrariamente también, involucre y desciende hacia lo terreno, según su conducta.

LOS ZODIACOS

Las referencias a la rueda zodiacal se infiltraron en el mundo de Occidente por vía de la cultura griega. Etimológicamente Zodiaco es *zoon* (ser viviente) y *diakos* (rueda). Aplicado en su más abstracto simbolismo viene a ser la *rueda de la vida*. De los doce signos consabidos, seis se consideraron ascendentes o hacia lo espiritual: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, y seis descendentes o hacia lo material: Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis, que en conjunto evocan los seis radios ascendentes y seis descendentes de la ya citada *Gran Rueda* de la mitología hindú. En realidad el Zodiaco no es una invención genuinamente griega, y procede con la rueda brahmánica de una común fuente de creencias ancestrales indoeuropeas. Así, cada nombre griego de los signos zodiacales tuvo su correspondiente indio en idioma sánscrito: Aries (*Medra*), Tauro (*Richabha*), Géminis (*Mithuna*), Cáncer (*Karkâta*), Leo (*Simha*), Virgo (*Kanyâ*), Libra (*Tulâ*), Escorpio (*Vrischika*), Sagitario (*Dhanus*), Capricornio (*Makara*), Acuario (*Khumba*), Piscis (*Mîna*) (3).

Indudablemente, la rueda del Zodiaco se aplicó siempre a dos géneros de significación: el astronómico y el humano, que llegaron a relacionarse porque el movimiento de los astros y el destino de las personas fueron objeto de una conjunta indagación en los planteamientos de los astrólogos. Pero todo hace suponer que el más ancestral esquema de rueda zodiacal (caldea, india, egipcia) comenzó en la división de la circunferencia por dos diámetros que formaron cuatro campos, y éstos a su vez divididos por otros cuatro radios intermedios. De tal manera, los mitos babilónicos, egipcios e indos, en su recíproca influencia se trasladaron a una paralela simbolización en constelaciones de estrellas, hasta denominar primero ocho regiones del cielo y luego doce, como otras tantas zonas giratorias de la rueda y su influencia en los destinos de las personas, según la fecha de su nacimiento bajo la influencia de este o aquel signo. De la posición zodiacal se aventuraba también el pronóstico favorable o desfavorable de algunas decisiones importantes para el individuo o para los pueblos, al verificarse en los días de predominio de un determinado signo.

El primitivo Zodiaco de ocho signos perteneciente a la remota mitología china, comenzó por el círculo de los dos diámetros que marcaban los cuatro puntos cardinales y también las cuatro estaciones del año. Subdivididos luego por otros cuatro radios, sirvieron de base a escala más compleja para las ruedas llamadas *Lo-King* o círculos mágicos. Cada una de estas ocho zonas correspondía no sólo a la posición de planetas, estrellas, sol y luna, sino también al signo de un animal alegórico; así por ejemplo, la cuarta parte del círculo correspondiente a la zona Verano contiene la serpiente, caballo, oveja, mono, gallina y perro, colocados sucesivamente en el sentido gira-

torio que planetariamente corresponde a Marte y Saturno en el círculo concéntrico más externo; así como en el más interno de la rueda zodiacal contiene los signos de las constelaciones del Cuervo, Hidra, Cáncer y Géminis; pero todavía más al interior, junto al centro, se halla la indicación de que a dicha zona corresponde el elemento fuego.

La idea de la rueda zodiacal donde se realiza el engranaje del hombre, la cultura y el Universo, es un arquetipo donde se imita el plan cíclico de la Naturaleza; rotación de los días, de las estaciones, de los años e igualmente del nacimiento y muerte no sólo de las personas, sino también de las civilizaciones, o del auge y ocaso de los pueblos. Se plantea aquí, en cierto modo, la clásica idea del sentido, trayectoria o destino, característicos de toda Filosofía de la Historia. De ello existen testimonios muy antiguos del Extremo Oriente, del Próximo Oriente y de Europa; pero también en América puede hallarse la idea zodiacal, de la que fue el mejor testimonio la gran rueda en piedra del calendario azteca (de más de veinte toneladas) con los signos de los días aztecas grabados (4). También hay vestigios del empleo por los Mayas del Yucatán de un Zodiaco, del cual se conserva sólo la sección del medio en el llamado *Códice Pe-*

(4) Fue esculpida hacia finales del siglo XV y descubierta casualmente en los cimientos de la catedral de Méjico el año 1790. El virrey español conde Revillagigedo ordenó instalarla en un museo.

riano (5) con tres de los signos: Escorpión, Tortuga y Serpiente Cascabel.

A partir del esquema zodiacal de los Mayas, los demás pueblos americanos con nivel cultural para sentir la inquietud del tiempo y los destinos humanos, elaboraron algún sistema rotatorio para calendario y predicción, donde la sucesión de los fenómenos de la Naturaleza se engranan a las inquietudes del humano destino, con la evocación mental en su fondo de la consabida *rueda de la existencia*. Junto a todo esto se advierte en el patrón maya y azteca un dominio de la Aritmética, capaz de la utilización del signo numérico del cero, es decir, del valor relativo de la colocación de los números, cuyo invento se atribuyó siempre a la India antigua, de donde lo tomaron sucesivamente árabes y europeos. Surge entonces la pregunta de si estos zodiacos centroamericanos, y ese conocimiento matemático eran propios o ajenos. En civilizaciones de un nivel primitivo (en Agricultura e Industria) podría ser un espontáneo anacronismo cultural. Pero también es posible que hubieran recibido infiltraciones esporádicas de navegantes indostánicos y del Sureste asiático, a través del Pacífico, en la época de las emigraciones que lograron alcanzar las costas americanas. Allí, dichos conocimientos, llevados por grupos escasos de emigrantes, quedaron archivados en el vedado mágico del sacerdocio, y siguieron un ritmo autóctono de adaptación ambiental, al



La persistencia inconsciente del signo circular, surge en este caso extraordinario del castillo gótico de Bellver, único en Europa por su patio de círculo perfecto y la disposición en muros y galerías de circunferencias concéntricas; todo lo cual evoca a quien lo contempla el viejo arquetipo metafísico, y lo lleva (precisamente cuando se observa a vista de pájaro en su perspectiva sintetizada) a la idea básica que provocó el diseño de esta monumental rueda en la mente del arquitecto Pedro Salvá, que lo terminó el año 1314 para residencia de los reyes de Mallorca



Complejo signo astrológico encerrado en una rueda, tallada en el estuco de una placa que formó parte de la decoración de un palacio derruido del período sasánida de Persia

igual que otros indicios evocadores en el arte y la concepción arquitectónica de los templos indostánicos o del Sureste asiático, e incluso de signos (como la esvástica) muchos siglos antes de que los viajes de los vikingos ofreciesen la posibilidad histórica en sus travesías atlánticas de alguna arribada forzosa a las costas centroamericanas.

Respecto a los conceptos medievales y renacentistas sobre el Zodiaco, poseemos en España notable información en el acúmulo de datos recogidos por el profesor de Astrología de la Universidad de Salamanca, Abraham Zacut, a finales del siglo XV. De sus obras, la que más información aporta sobre la rueda zodiacal, es su manuscrito *Tratado de las influencias del cielo*, escrito en 1486, donde funde Astronomía y Astrología de la época en relación al conocimiento que según dice debe tener el médico de estas influencias. Es en suma un pequeño

(3) Los citados nombres en sánscrito proceden del estudio de T. Subba Row: *Los doce signos del Zodiaco*, y el *Glosario*, de H. P. Blavatsky.

(5) Se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

tratado de Astrología médica. Clasifica los doce signos de la rueda zodiacal en correspondencia a los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua. Pertenecen al fuego: Aries, Leo y Sagitario. A lo terrenal: Tauro, Virgo y Capricornio. Al aire corresponden: Géminis, Libra y Acuario. Son del agua: Cáncer, Escorpión y Piscis. También los signos se relacionan aquí a las diversas regiones del cuerpo humano, por ejemplo: la cabeza corresponde al signo Aries; el corazón, a Leo; el pecho, a Cáncer; a Virgo, el vientre; los riñones, a Libra; los genitales, a Escorpión; los muslos y glúteos, a Sagitario; las rodillas, a Capricornio; las piernas, a Acuario; los pies, a Piscis, y los brazos, a Géminis. Con lo cual presenta un esquema idéntico al que vemos en dibujos de la época como el del célebre manuscrito de Koenisberg, o el ya impreso de la obra de Andrés de Li: *Repertorio de los Tiempos*, publicada en Zaragoza por la imprenta de Paulu Huros el año 1495 (véase grabado adjunto referente a la anatomía zodiacal).

En toda Europa se reavivó la idea importada por los sabios árabes y judíos a través de las escuelas de traductores en España, y el nuevo contacto con el Próximo Oriente desde las Cruzadas. Es una corriente de pensamiento con alcance científico que halla un terreno propicio en la inconsciente persistencia del esquema de la rueda, solar, celeste y mágica, de las antiquísimas tradiciones de los celtas. El estudioso y consciente devaneo medieval sobre una ciencia oculta, provoca involuntarias evocaciones de aquellos remotos sacerdotes druidas, aunque ya entonces sólo subsistían de las creencias célticas los rituales vulgarizados de cierto ancestral paganismo, no extinguido en el inconsciente colectivo, e incorporado popularmente al folklore. Esta transformación, que se presenta *inocua* ante la censura teológica, de lo ritual a lo folklórico, es el cauce de subsistencia del paganismo milenario, que rindió culto a las fuerzas de la Naturaleza y pretendió hallar el misterio de la relación del ser humano y el Cosmos.

LAS RUEDAS CELTAS

El disco solar hecho de ramas, y lanzado a rodar, envuelto en llamas, desde lo alto de un cerro, fue un ritual celta del Solsticio, aún conservado en el folklore aldeano de muchos pueblos europeos hasta principios de nuestro siglo. Hay en ello dos simbolismos íntimamente relacionados. El primero, más popular y rudimentario, representa al Sol. La alegórica rotación ígnea de la rueda, significa el recurso de magia imitativa para incitar al Sol a proseguir su curso; un sortilegio que infundió confianza a la gente congregada en los festivales como garantía inconsciente de un nuevo ciclo. El segundo simbolismo no es tan elemental, sino de cierto alcance filosófico al presentar alegóricamente la remota idea (común a todos los pueblos de raigambre indoeuropea) de la energía cósmica, dinamismo hecho luz, escatología y creatividad en su forma más abstracta de la *rueda de la vida*.

Cuando el arte romano llegó a infiltrarse en las Galias dominadas, llegó un ejemplo bien claro del eterno mecanismo de interacción entre dos culturas, la dominante y la dominada. Esta última no pierde sus mitos y creencias sino que las adapta como recurso de supervivencia a la corriente ideológica de los conquistadores. Así, el símbolo de la rueda céltica, se armoniza entonces de una u otra manera al arte en boga de la religión romana, por lo cual aparecen esculturas, por ejemplo, de un dios que lleva una rueda o está sobre ella. Dice S. Reinach que estas esculturas galorromanas representan a Júpiter; pero no debemos olvidar



La influencia de cada signo del Zodiaco en las diversas zonas del cuerpo humano, según dibujo de la obra de André Li, titulada: *Repertorio de los Tiempos*, publicada en Zaragoza el año 1495. Es uno de los primeros libros de imprenta confeccionado en el nuevo taller tipográfico del alemán Paulu Hurus, instalado en España desde 1476 procedente de Constanza con la nueva técnica que hizo desaparecer a los antiguos copistas de manuscritos

que se trata de un dios innominado, y ese mismo arte ofrece otras esculturas donde pueden distinguirse más claramente divinidades de la mitología centroeuropea y nórdica, como Thor con su maza o doble hacha.

La frecuencia del signo de la rueda, hecha de diversos metales, e incluso en discos colgantes de adorno y labrados en piedra para numerosos monumentos de las Galias, atestiguan la persistencia, común a toda la Europa Central y Occidental, de la mitología de los primeros iniciadores de la Edad del Hierro. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que las creencias, divinidades y simbolizaciones de origen celta nos llegan a través de la interpretación romana, que las asocia a sus propias creencias. Así, dice Lucano que los celtas llamaban *Ogmios* a Hércules. Suelen citar igualmente un Júpiter, Marte y Mercurio celtas, pero existen indudables diferencias psicológicas. Una muy significativa es que ese *Ogmios* (o irlandés *Ogma*), a pesar de coincidir con Hércules en estar vestido con piel de león, es un venerable anciano, tipo de sacerdote druida, que según la misma fuente informativa representaba un vencedor por la inteligencia o la reflexión, y no por la fuerza hercúlea, lo cual nos lleva a la idea de un héroe cultural divinizado.

PERSISTENCIA PSICOLÓGICA DE LA RUEDA

No es preciso demostrar que el signo de la rueda constituye un milenario *mandala* y paradigma que subsiste en el inconsciente colectivo. Se manifiesta en múltiples esquemas culturales no sólo como estructura de planteamientos míticos, escatológicos, teleológicos, artísticos y arquitectónicos, sino también en cierto modo al servicio de esquemas mentales de carácter científico en cuanto dinamismo circular de repetición de fenómenos.

Desde la mitología romana hasta nuestro tiempo, cuando los poetas y artistas quieren representar ese fenómeno enigmático del azar o la fortuna, que tanto parece intervenir en los acontecimientos casuales, pero con cierto matiz de destino, recurren a la idea inextinguible de la diosa Fortuna, la de los hechos *fortuitos*. En su interpretación plástica, el atributo más significativo es el de la *rueda* sobre la que apoya un pie en su alado caminar con los ojos vendados, como puede verse en la ilustración adjunta. Pero hay dos tipos de hechos casuales que pertenecen a cierta polaridad, ya marcada en la mitología romana con el *Fors* masculino y la *Fortuna* femenina. Se planteó en esto cierta dialéctica que hallaba su síntesis en la complejidad del signo *Fors-Fortuna*. Equilibrio *fortuito* que en el juego iniciático de las cartas del Tarot, tan cargado de simbolismos, se refiere al equilibrio de fuerzas (ascendente y descendente) cuya básica alegoría es la idea universal de la rueda, sobre cuyo esquema similar al de la rueda del Zodiaco, se buscan las circunstancias y destinos de la evolución e involución de la existencia.

Hay un gran número de símbolos antiquísimos a los que la rueda sirve de esquema básico en su aspecto circular y rotatorio, como el de los dos dragones, o también serpientes, que en forma de anillo se muerden la cola recíprocamente. Otras veces, los dibujos reproducen una sola serpiente o dragón, que gira circularmente al morderse la cola. Es frecuente la inclusión de este simbolismo en tratados alquimistas, donde se acompaña de los signos de los cuatro elementos colocados simétricamente alrededor, porque pasa en su giro por cada uno de ellos: agua, fuego, tierra y aire. También hay numerosas ilustraciones medievales referentes a la práctica alquímica en relación con los signos del Zodiaco. De tal forma, es en el centro de la rueda zodiacal donde se halla entonces el símbolo de los dos dragones (6).

En realidad, tanto el simbolismo astrológico como el alquímico, recogen un esquema mental ya dado milenariamente cuando se valen del signo de la rueda. Incluso hasta en notables manifestaciones arquitectónicas, ya sean decorativas o prácticas, se produce a veces cierta evocación del signo de la rueda; en este aspecto, destaca por su concepción monumental la planta circular y disposición concéntrica de los muros y columnas del castillo gótico de Bellver, que más bien parece a vista de pájaro un palacio iniciático. Insospechado eco del legado griego en un sentido, y romano en otro, como el de aquel viejo templo circular dedicado a la diosa Vesta. Pero lo importante de unas y otras reminiscencias psicológicas (más o menos expresas del signo de la rueda) es que todas ellas pueden ayudarnos a recorrer en sentido inverso el proceso «histórico» del inconsciente humano.

(6) Puede ampliarse en la obra de C. G. Jung: *Psicología und Alchemie*, en relación a la presencia del citado arquetipo en aquellos sueños donde intervienen el esquema del círculo, del centro y de la rueda giratoria.

de Ginebra

HACIA UNA NOVELISTICA SUIZA CON JACQUES CHESSEX

Por José MENDEZ HERRERA

Componen una literatura nacional aquellas obras escritas en una misma lengua, aunque ésta se hable en distintas naciones. Así entendemos por literatura francesa, no forzosamente los libros escritos en Francia, ni siquiera creados por autores franceses, sino los escritos en idioma francés, sea cual fuere su lugar de nacimiento.

Siguiendo este orden de ideas, que acaso pudiera tener algunas objeciones que no nos interesa en este momento anticipar, al no existir un idioma suizo, no sería posible hablar realmente de literatura suiza. Y no será porque no existan autores meritísimos nacidos en la Confederación Helvética, sino porque en este conjunto de territorios que la forman se hablan tres idiomas, aparte del dialecto retorromano (la lengua de los grisonos). Todo porque no puede dejar de sentir la influencia de sus vecinos fronterizos, que son los alemanes, los franceses y los italianos.

Por la misma razón, poco más o menos, no se ha oído hablar de literatura belga, pues que en esa nación flamencos y valones se disputan la hegemonía lingüística.

Conocemos los primeros textos latinos que el César nos legó y que hablan de la *Belium Helveticum*. Sabemos de los textos alemanes de Lavater. Se aprecian las novelas de Maser y Burckhart, los poemas de Spitteler, las obras psicológicas de Jung, pero todos estos volúmenes, escritos por nacionales de Suiza, se consideran integrados en la literatura alemana.

Del mismo modo, la literatura francesa acoge en su recinto a autores como Henry Vallot, Denis de Rougemont,

Ramuz y Leon Savary, todos ellos nacidos en Suiza.

Y aunque solamente el nueve por ciento de la población suiza es italiana (hablamos del cantón del Ticino), también hay escritores como Francesco Chiesa, Carlo Castello y el poeta Patocchi, que, siendo suizos, escribieron en italiano.

En cuanto al cuarto idioma, el retorromano, sólo fue declarado como tal en 1938, y también cuenta en su acervo literario con algunas obras.

Refiriéndonos a nuestra época actual, son universalmente conocidas las obras dramáticas de Max Frisch y de Dürrenmatt, pero sus nombres, cuando se citan, quedan incluidos en el acervo de la literatura alemana, a pesar de que nacieron dentro de la Confederación, del mismo modo que la bondad rousseauiana y sus Confesiones, encerrada queda en la literatura francesa.

No existe, pues, una literatura suiza propiamente dicha, pero quién sabe si no ha sonado ya la hora de que, si no de una literatura suiza realmente, comience a hablarse sin duda de una novela suiza, en la que el primer estandarte proclamador lo alce Jacques Chessex, sobre cuyos hombros acaba de plegarse el manto de la fama por obra y gracia del Premio Goncourt.

Sean cuales fueren los sambenitos que se le han colgado al premio, éste tiene tal resonancia, que se convierte en un suceder de ecos sin fin. El importe del premio son cincuenta francos nada más, pero es lógico que los editores se relaman los labios pensando en los 500.000 ejemplares que pueden venderse de cada novela premiada. De la Academia Goncourt, Massis, por ejemplo, dijo que era «un es-

cándalo anual». Gracy la pintó como «un conjunto de atentados al pudor». Aragon la acusó de canibalismo, y Descaves la definió como «una feria donde todo se vende». Ya en 1953

nació en ella la primera disensión, al no obtener el premio Alain-Fournier. Y no ha habido otoños sin que haya dejado de surgir algún conflicto entre el conjunto de académicos sin uniforme y las casas editoras.

Todo ello, sin embargo, contribuye a que el estruendo que nace de la decisión sirva de propaganda al libro elegido, y las voces de los críticos y los contra-críticos formen el ambiente donde se cuece la gloria de un nombre.

Este año, las trompetas de la fama resuenan en los aires proclamando el nombre de Jacques Chessex con su novela *L'ogre*. Son diez los votos académicos, y ostentan estos nombres: Hervé Bazin, un niño rebelde que publicó su primera novela a los treinta y siete años, hoy tiene ya sesenta y dos; Armand Salacrou, novelista y dramaturgo, epígono de la angustia metafísica; Raymond Queneau, surrealista, amante del billar y del cine; Armand Lanoux, esposo

Colección «SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA»

Pesetas

Recientemente aparecido:

POESIA GALLEGA CONTEMPORANEA 250

En la misma colección:

POESIA (1956-1971), de Enrique Badosa	150
ANTOLOGIA POETICA, de Dámaso Alonso	125
ANTOLOGIA (1950-1972), de Carlos Murciano	175
ANTOLOGIA, de Leopoldo Panero	100
CONTAR Y SEGUIR, de Antonio Pereira	125
POESIA (1958-1971), de Manuel Mantero	150
ANTOLOGIA (1941-1971), de Manuel Alvarez Ortega ...	125
CEMENTERIO CIVIL, de Gerardo Diego	95
LA GENERACION POETICA DE 1936, de Luis Jiménez Martos	200
POESIA EN TREINTA AÑOS, de Guillermo Díaz-Plaja ...	150
CIEN POEMAS DE UN AMOR, de Gabriel Celaya	95
PAIS, de Blas de Otero	100
POESIA (1953-1966), de Claudio Rodríguez	125
OBRA POSTUMA, de Adriano del Valle	125
POESIA (1956-1970), de Eladio Cabañero	125
ANTOLOGIA POETICA (1950-1969), de Gloria Fuertes. Segunda edición	125
LOS «PREMIOS BOSCAN» (1962-1966)	125
ANTOLOGIA POETICA, de Luis Cernuda. Segunda edición.	125
ANTOLOGIA POETICA DE SALVADOR ESPRIU (texto bi- lingüe), de Enrique Badosa. Segunda edición, aumen- tada	125
ANTOLOGIA DE J. V. FOIX (texto bilingüe), de Enrique Badosa	125
POESIA PLURAL, de José Ramón Medina	125
POEMAS DE LA CONSUMACION, de Vicente Aleixandre. Segunda edición	100
POESIA (1946-1968), de Leopoldo de Luis	100
POESIA TOTAL, de Victoriano Crémer. Segunda edición.	100
POEMAS, de Miguel Hernández. Quinta edición	100
POESIA (1947-1964), de María Beneyto	100
POESIA AMOROSA, de Gerardo Diego. Segunda edición.	100
POESIA (1942-1962), de José Luis Cano. Segunda edición.	100
TRESCIENTOS POEMAS, de Juan Ramón Jiménez. Segun- da edición	100

PLAZA & JANES

Virgen de Guadalupe, 21-33
Esplugas de Llobregat (Barcelona)

impenitente (va ya por su tercer matrimonio); Bernard Clavel, psicólogo y realista; Robert Sabatier, sentimental y barroco; Michel Tournier, académico oficial; Jean Cayrol, experimentador de la angustia, y Emmanuel Roblès, de familia obrera, como Camus, y paladín contra la injusticia. De estas diez voces, seis fueron para Chessex, el primer suizo que resulta galardonado con el premio.

Jacques Chessex nació en Payerne, tiene treinta y nueve años y se licenció en letras en la Universidad de Lausana. Ha escrito novelas y poemas, y su obra premiada es un estudio psicológico y poético a la vez de una preocupación filial. Profesor de la lengua francesa en Lausanne, donde vive, ejercía su noble profesión en una calle con nombre de augurio: «la rue de l'Académie». Sus preferencias literarias van hacia Bernanos, Baudelaire y Maupassant; es amante de su sacerdocio docente y mezcla su vida con la de sus alumnos. Tiene un poco de la rudeza campesina que rodeó su nacimiento, y su segunda vida es escribir; en su transcurso supo también del fracaso pasado, olvidado ya en esta hora del éxito supremo. No más lejos de 1967 se vio rechazada por el editor una obra que muchos juzgan admirable: Confession du pasteur Burg. Pero ya hoy todos le consideran como el primer escritor suizo de lengua francesa.

Los primeros telegramas cuentan que viajaba en un taxi, junto a su esposa, Isabel, cuando la radio anunció su triunfo, a la quinta vuelta de escrutinios. Todo el otoño se le pobló de oro, de imágenes de cobre, de paisajes de rey Midas. Era la primera vez que Francia le daba su espaldarazo a un escritor suizo. El cronista, Philippe Dubath, revela que su mujer lloró un poco y reclinó su cabeza sobre su hombro.

No sé si el autor, ensoberbecido sin quererlo, recordará muchas cosas de esos momentos y de otros singulares que habrían y habrán de seguir. Pero quizá es hermoso, más que nada, poder recordar esa caricia velada por el llanto, que buscó expresión en un gesto dulce. El, como poeta, quizá percibiera toda la armonía ritmada que se le vertía en aquella suavidad, singular y excelso homenaje de admiración de un pedazo de alma unida a la suya en un instante inolvidable e histórico, porque parece ser que, oficialmente, Suiza había comenzado a tener literatura.

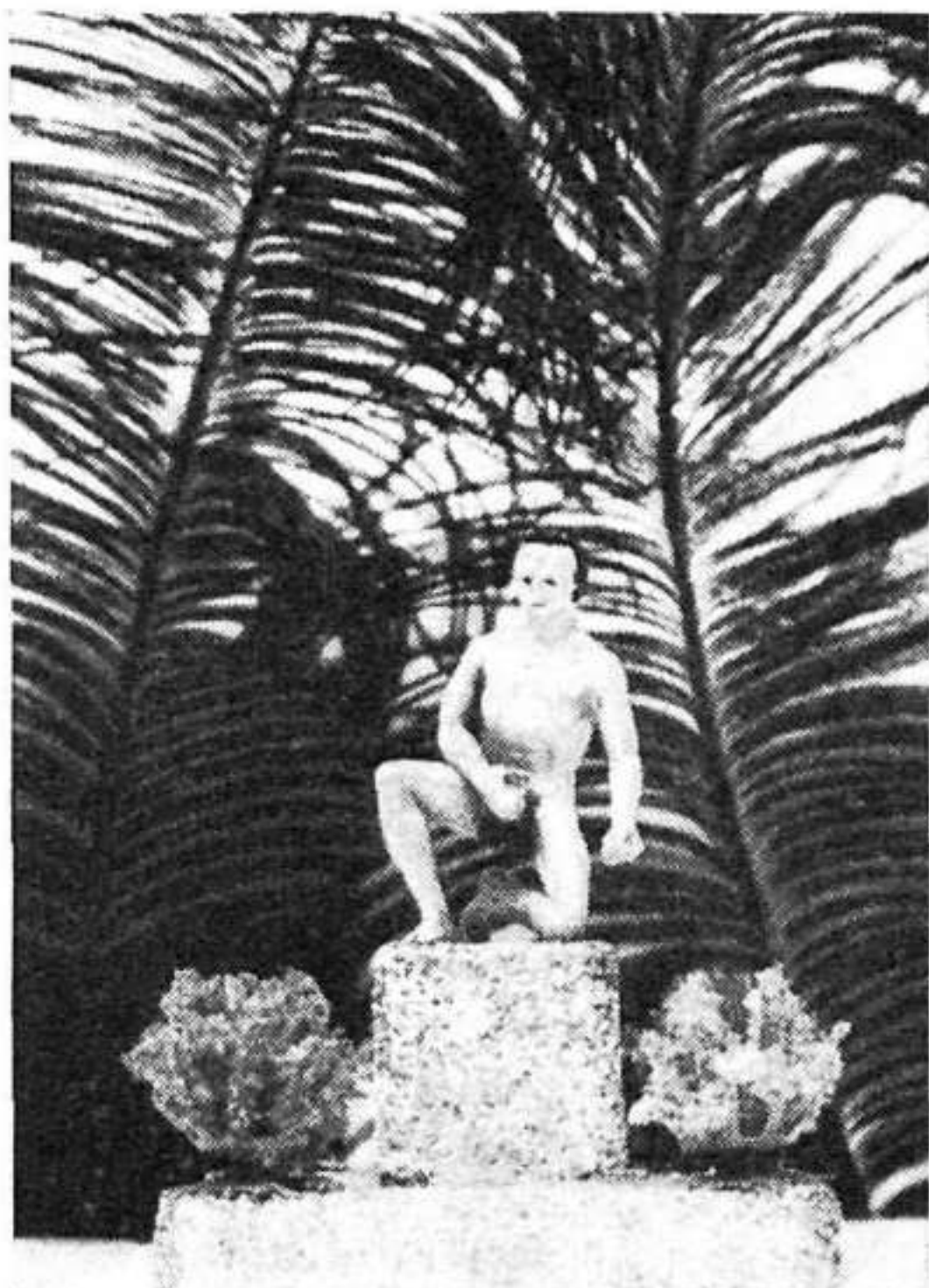
de París

GRAN ACTIVIDAD EN EL TEATRO Y EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL



Obra de Picasso



Obra de Wolfgang Weber, expuesta en la Bienal

Interesante se desarrolla la temporada en París, con nutridas manifestaciones en todos los terrenos y algún que otro tema directa o indirectamente hispano: triunfo breve, pero sonado, de Yerma en el Teatro de la Villa, con muchos más aplausos para Nuria Espert y para Victor García que para el autor poeta; una libre interpretación de Don Quijote y un Don Gil de las calzas verdes en teatros de la periferia, donde se practica la cultura popular bien entendida; un Festival de otoño que ofreció hasta mediados de diciembre buenos programas de música y ballet, y, sobre todo, la actividad de los museos nacionales y municipales, donde se suceden importantes muestras de arte de todos los estilos (Bienal de Arte Joven, Futurismo, los Cubistas, una grandiosa antología de Dubuffet, otra de Braque, una selección de artistas americanos con Rauschenberg en cabeza, etc.). Mucha materia, en fin, para poder admirar, comparar, reflexionar y deleitarse.

LA BIENAL

Reorganizada y saneada, la selección de arte joven ha suprimido las secciones por países, bajo la responsabilidad de un comisario, para evitar cualquier posible criterio nacionalista, y se ha dado mayor flexibilidad a esos vagos conceptos de estilos e intenciones con que habitualmente se justificaban las clasificaciones. Un criterio más claro parece animar al nuevo grupo organizador, compuesto por 12 miembros franceses y extranjeros, secundados por 52 correspondientes reclutados entre críticos, conservadores de museos y

artistas de muchas nacionalidades (entre ellos, nuestro pintor Antonio Saura). Bien ordenados los itinerarios; limpia e impecable la instalación de las salas, esta vez cada expositor dispuso de amplio espacio, y las obras se han agrupado, dentro de lo posible, según la orientación de las preocupaciones formales e intencionales, para facilitar la comprensión. De todas maneras, la instalación no ha debido ser fácil, porque ya sabemos que el arte de vanguardia es muchas veces difícilmente interpretable por sus signos exteriores y la idea es más importante que la realización. Vanguardia es—o se pretende que lo sea—por cuanto esta bienal está reservada a las promociones jóvenes, y la selección se ha hecho con un generoso eclecticismo para acoger todo lo que pueda apuntar como novedad de expresión, de intención, de concepto.

No obstante esta saludable renovación, el resultado sigue siendo decepcionante. El enfoque dado a esta bienal—para diferenciarla de las ya existentes y justificar así su creación—era en sí limitativo, puesto que la edad tope de treinta y cinco años priva a priori de todo talento maduro; se reduce, pues, a atisbos y esperanzas; antes de esa edad, por muy dotado que esté un artista, no ha podido aún desarrollarse plenamente, y apenas ha digerido las inevitables influencias. Como ahora se lleva poco eso de aprender a dibujar, a pintar o modelar, y como está de moda renegar del arte en sus expresiones plásticas habituales, suplantándolas por cosas relacionadas con la sociología, la política, la ecología, la publicidad, por medios satíricos, panfletarios, documentales, electrónicos..., no es sorprendente si en esta bienal

buen número de expositores eran de profesión o de formación ajenas al arte. Por ejemplo, estudiantes de Sociología y Ciencias Humanas, o de Matemáticas, expertos en comunicación de masas, especialistas de medios audiovisuales, etc., como es el caso de nuestro compatriota Alberto Corazón, licenciado en Ciencias Políticas y Antropología, que ha presentado análisis documentales con material de prensa, algo muy difícil de comprender al primer contacto y que no incita, si acaso, más que a quienes se interesen por ciertos fenómenos sociopolíticos.

Entre las aportaciones que han llamado la atención, muchas de ellas son de ambientación (environnement) más que piezas y objetos artísticos: verismo macabro de un cementerio «en vivo» (valga la paradoja) con flores secas, cenizas putrefactas, restos exhumados y olor a muerte de siglos; una repugnante carnicería de viandas humanas con trozos y miembros escogidos en frascos de conserva; una colección de zapatos viejos entre alambres; un par de tortugas viviendo tranquilamente en una estrecha galería; salas enteras dedicadas a la explicación de una diapositiva única trivial para demostrar no sé qué capacidad de retentiva, o dedicadas a recrear unas condiciones de existencia miserables gracias a unos pocos elementos-símbolos; alambres enrollados por el suelo, telas colgadas de una cierta manera, fotografías; documentos cargados, sin duda, de intenciones y claves casi secretas. Mucha dialéctica, bastante ingenuidad, algo de angustia, otro poco de artesanía, exceso de trivialidad y escasa imaginación y menos arte de verdad. Aunque uno teme equivocarse y ha dado una segunda vuelta, y una tercera, con una impresión mucho más positiva, hay que acostumbrarse a las nuevas formas de expresión, que, si no deleitan por vía contemplativa, dan que pensar y provocan otras emociones, dirigidas a la inteligencia más que a la sensibilidad.

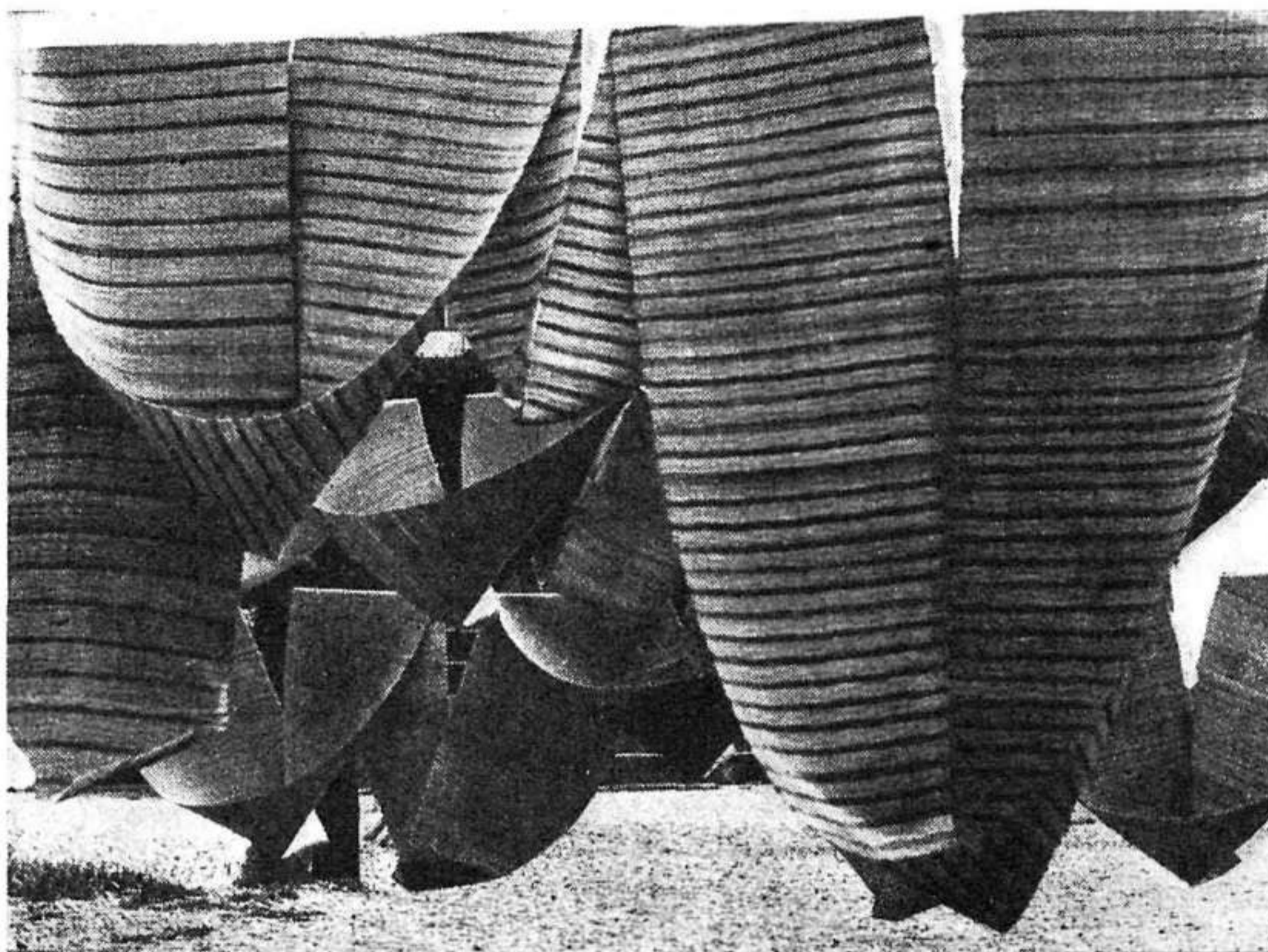
EL CUBISMO Y BRAQUE

«Los Cubistas», mejor dicho, que es la denominación precisa indicadora de la intención: presentar una colección de artistas y de obras que ilustren como buen ejemplo la irradiación y permanencia de aquella especie de explosión que fue la estética nacida en el famoso «Bateau Lavoir». Durante tres meses puede verse en el Museo de Arte Moderno de la Villa esta interesante exposición, en la que figuran nombres un poco olvidados aquí (María Blanchard) y otros que no suelen asimilarse al cubismo. Porque el cubismo es, en efecto, el «sarampión» casi obligado que han pasado y siguen pasando la mayoría de los pintores.

No vamos a descubrir ahora lo que significó el cubismo y el poder de captación que tuvo durante las generaciones subsiguientes; de epopeya lo califica el crítico francés Pierre Cabanne, uno de los que mejor han estudiado aquella época gloriosa de



Paisaje de Cézanne, precursor del cubismo



Tapices volantes, que el aire modifica, obra de la rumana Ana Lupas, en la Bial

Montmartre, cuando pintores, escultores y poetas hacían causa común en estrecha camaradería de compenetración y solidaridad, apoyados también por la comprensión y el altruismo de algunos marchantes amigos. Epopeya corta, cuya actividad fulgurante no duró más de siete u ocho años, pero que se difundió mundialmente, germinó en todas partes y dio frutos inesperados, desde Rusia y los países eslavos (Malevitch y su derivación a la abstracción suprematista, escuelas de Varsovia y Praga) hasta los confines de las Américas (sorprende ver entre los cubistas al mejicano Diego Rivera y al argentino Emilio Pettoruti).

Si el cubismo tuvo tal cohesión y produjo tan diversas prolongaciones es, sin duda, porque nació de necesidades e impulsos que latían ya, más o menos precisos, desde el impresionismo. La síntesis establecida por Cézanne, la conjunción de talentos excepcionales e intuiciones agudas, la



Escultura monumental de Dubuffet ante la chaise Manhattan Bank de New York

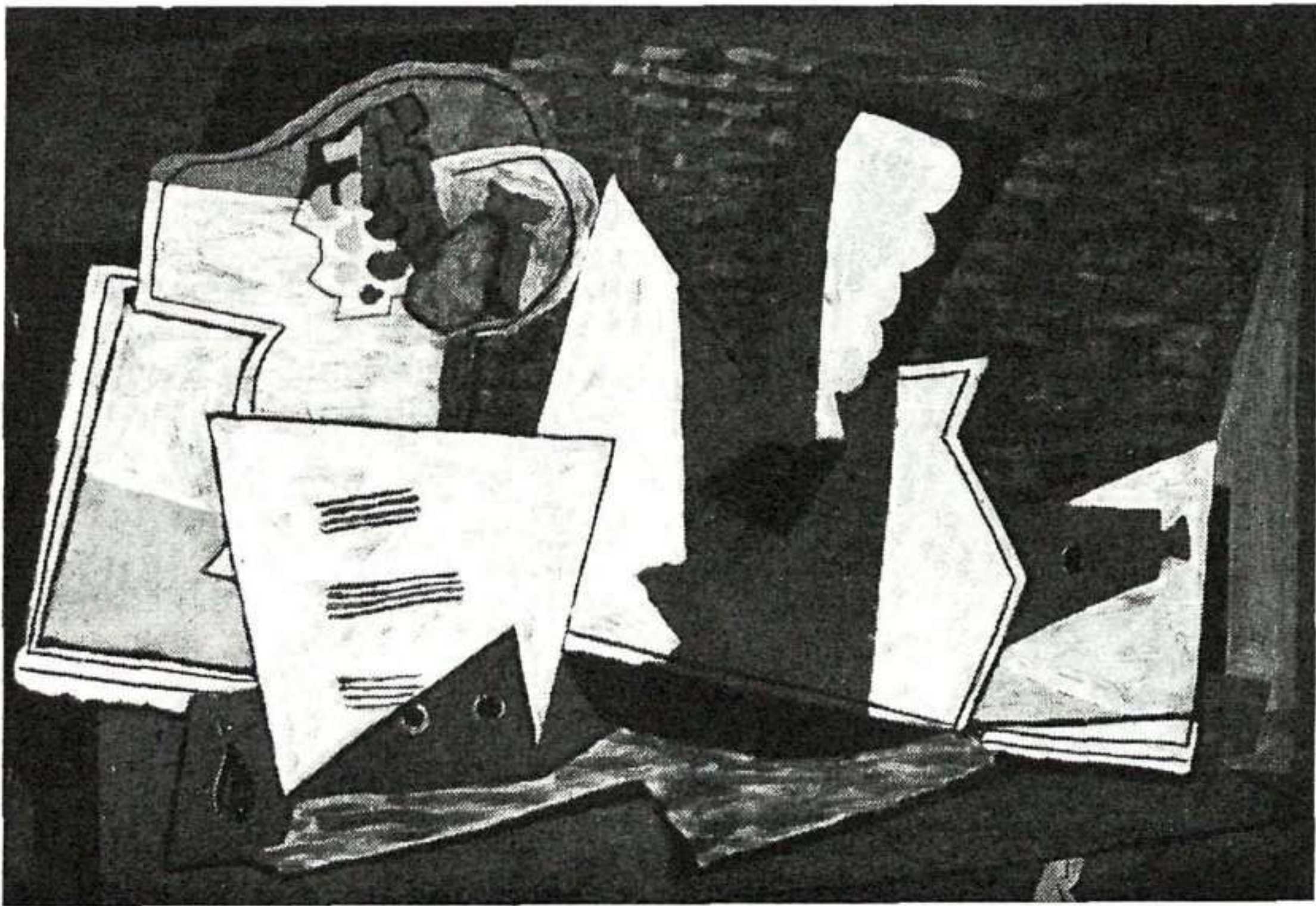
capacidad de asimilación y de creación de aquel puñado de artistas ávidos de renovar la expresión, la inspiración del arte africano, los brillantes chispazos de la poesía; todo concurrió para que se concretara la voluntad colectiva de nuevas soluciones artísticas en el venero abierto por el genial español y fluyera ya, manantial inagotable, a partir de aquellas chicas del burdel de la calle de Avinyó que espantaron a Braque. Ya sabemos cómo en seguida Braque se adhirió apasionadamente y aportó el equilibrio, la elegancia y la mesura, calidades bien francesas, a la nueva forma de expresión revolucionaria, el fenómeno más importante y perdurable desde el Renacimiento.

La evolución posterior de Braque puede evocarse en la soberbia exposición de la Orangerie, organizada al cumplirse los diez años de su muerte, magnífica lección de pintura en la trayectoria amplia y coherente de un artista refinado y sutil que no renegó nunca de la tradición francesa y mantuvo una actitud serena a lo largo de toda su vida.

FUTURISMO

El futurismo, en cambio, se presenta como exponente de un movimiento más que como antología de un estilo. Si en la realización plástica no tuvo grandes consecuencias—porque se trataba sobre todo de teorías intelectuales—, el manifiesto futurista proclamado por el poeta Marinetti en 1907 y los siguientes textos redactados por los artistas que se unieron, alcanzaron una proyección considerable en muchos terrenos. Exaltando el movimiento y la velocidad como nuevos conceptos de belleza, impugnando todo academismo y toda devoción a lo sublime y a lo tradicional, proclamando que puede haber más verdad en los ángulos de una mesa o en la línea recta de una cerilla que en las formas y músculos de Venus y Apolo, los fundadores del futurismo (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo) sembraron las primeras discordias del inconformismo fértil, que, abonado en el terreno propicio de París, centro entonces de toda actividad cultural, daría posteriormente ricas cosechas transformadas.

En la exposición figuran casi todas las principales obras que pueden decirse auténticamente futuristas, así como numerosos documentos referentes a las relaciones de esos artistas en los medios artísticos de París, pero adolece de escasa información respecto al ambiente de la época y condiciones en que aquel subversivo y provocante movimiento fue posible, y de ninguna obra posterior derivada de tales postulados. Aisladamente, las pinturas y esculturas no explican bastante lo que fue el Futurismo en tanto que reacción vital ante una cultura tradicionalista y en un país de museos y riquezas artísticas como es Italia, acogido y jaleado luego en aquel París donde todo era posible.



Obra cubista de Braque

DUBUFFET

Muchas salas en los tres pisos del Grand Palais se han llenado con la exposición retrospectiva de Jean Dubuffet, organizada gracias a los desvelos conjugados del Guggenheim Museum y del CNAC (Centre National d'Art Contemporain) de París. El ico-

noclasta de la cultura, el solitario y original defensor de un «arte bruto», donde entran las materias pobres y los desvarios de las mentes alineadas, como antítesis del «arte cultural y tradicional», merece los honores museales, a pesar de haber sido tráfuga de su país y haber donado a Suiza una considerable

cantidad de obras «brutas», acumuladas al cabo de años recorriendo Europa en busca de esquizofrénicos, médiums, naïfs auténticos, misántropos; colección única en el mundo, acogida en el museo que Francia debería haber ofrecido.

No podía ser por menos: la cultura oficial ha recuperado al marginal del arte, aquel que renegaba de la herencia cultural y proclamaba, en cambio, «la creación individual sin precedentes, sin influencias y sin sistema», demostrándola con una producción fértil, diversa, interesantísima. Y es que una personalidad como la de Jean Dubuffet y su obra colosal sólo pueden cobrar su verdadera importancia en un contexto cultural evolucionado que reconozca y aprecie la dimensión de este fecundo demolidor, capaz de descubrir los valores sin malear de la pintura infantil y de la «tapiología» popular, hábil transformador de materiales deleznable (arena, carbonilla, yeso, plumas, papeles) y autor de libros donde expone pensamientos nada tontos.

La vasta retrospectiva, con sus repeticiones, multiplicaciones, proliferaciones, cambios, rupturas, hipertrofias, revelan un ar-

tista nato dotado de prodigiosa inventiva. Francia, con su cartesianismo razonador, ha dejado siempre un poco de lado a este enfant terrible, perturbador del orden establecido, que se puso a pintar a los cuarenta años sin preparación ni vocación, después de haber sido comerciante de vinos, entre otras profesiones, y que ha sido mundialmente reconocido como uno de los artistas más trascendentales de la época, precursor de algunos «ismos» y osado hacedor de «cocinas» que luego han pasado por manos más sofisticadas que las suyas, grandes manos macizas de trabajador. Era ya hora de que se le rindiera aquí el homenaje que merece, y que pudiéramos ver, en amplia panorámica, un resumen de sus variadas etapas: paisajes y retratos grotescos en tachones sucios y grafismo muy libre; escenas de la ciudad fuertemente coloreadas; matierismo abstracto; collages de cartones, plumas, ramas; ensamblajes de volúmenes pintarrajeados que invaden el espacio (l'hourloupe, nuevo lenguaje plástico); esculturas, habitáculos, monumentos, proyectos y maquetas que podrían llegar a ser ciudades enteras.

el mundo de LAS ANECDOTAS

de todos un poco

★ El novelista vascongado discute acaloradamente con un crítico de arte. Este, convencido de que su interlocutor no sabe muy bien por dónde se anda, le escucha como quien oye llover. La actitud del experto subleva la paciencia del narrador, convencido de todo lo contrario. El diálogo se encrespa, la tensión dialéctica sube y los insultos entre novelista y crítico ciegan la tertulia, donde sus compañeros asisten a la pelea con el asombro natural. Llegado el diálogo a niveles difíciles, el novelista vascongado invita a su oponente «a salir a la calle» con el exclusivo fin de verse las caras... Ignorante de que el crítico de arte, de un cinismo personal impresionante, corta la discusión respondiéndole:

—¡De insultos, lo que quieras!
¡De pegar, amigo, ni hablar!...

★ Escribir sobre «la corrupción» se ha puesto bastante de moda...

Existen comentaristas para los que no existe otro tema sobre el que divagar. Los más cautelosos comentan el tema de manera escurridiza... Los que se consideran hasta cierto punto más firmes, hacen gala de su coraje, denunciando a los cuatro vientos lo corrompido que se encuentran ciertos sectores del país. Ultimamente, un artículo sobre este tema tuvo más repercusión de la prevista. Aunque para el correspondiente famoso, recién llegado del extranjero, ese artículo tuviese un defecto:

—El de estar escrito con demasiada autobiografía...

★ El pintor alicantino Gastón Castelló es hombre que no suele salir de su estudio. Normalmente trabaja con la puerta abierta, y cualquiera que pasa por su acreditado taller levantino es muy dueño de entrar a saludarle y ver por dónde se anda. Una vecina, llamada Cándida por más señas, solía hacerlo con bastante frecuencia, sorprendida, sin embargo, de que estuviese en todo momento pintando. Hasta que, víctima de la correspondiente furia española, no pudo menos de decirle:

—Siempre está usted pintando, don Gastón... ¡Parece un poeta!

★ Otra admiradora del mismo pintor, en este caso de Cartagena, solía considerar terminada la más arriesgada de sus obras cuando las mismas apenas si se encontraban abocetadas. Lanzándole a Gastón, como prueba de admiración suprema y de valoración hasta cierto punto crítica, la más insólita de las palabras:

—¡Intáctico...!

★ En una comida argentina, a la que asistía Rafael Alberti, todo el mundo gritó en sus finales:

—¡El poeta, el poeta...!

El autor de *Sobre los ángeles*, fastidiado sencillamente por tener que intervenir en un acto poco divertido, se resistió a tanta y tanta petición. Un colega suyo, por el contrario, más malo que Picio, avanzó a la cabecera del banquete dispuesto a colocar a los bien alimentados el correspondiente soneto. Gesto que llevó a decir al gaditano:

—¡Hay que convencerse...!
¡Poetas así tiene que haber siempre...!

★ Cuando mis amigos son tuertos —aconsejó un escritor benévolo al plumífero en exceso iconoclasta—, los miro de perfil...

COJUELO

ANGEL ROJAS

CON LA
VIDA POR
DELANTE

Por Luis LOPEZ ANGLADA

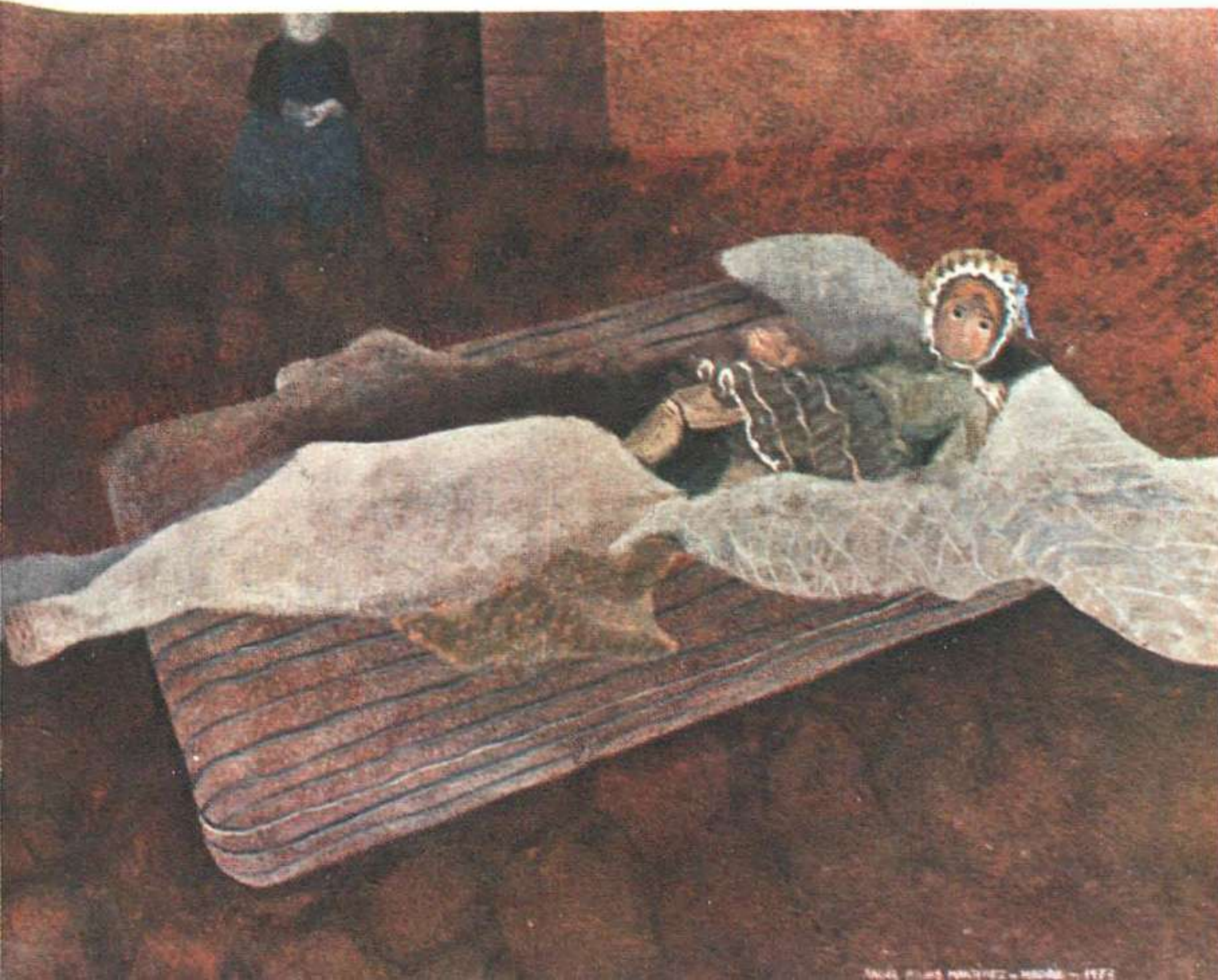


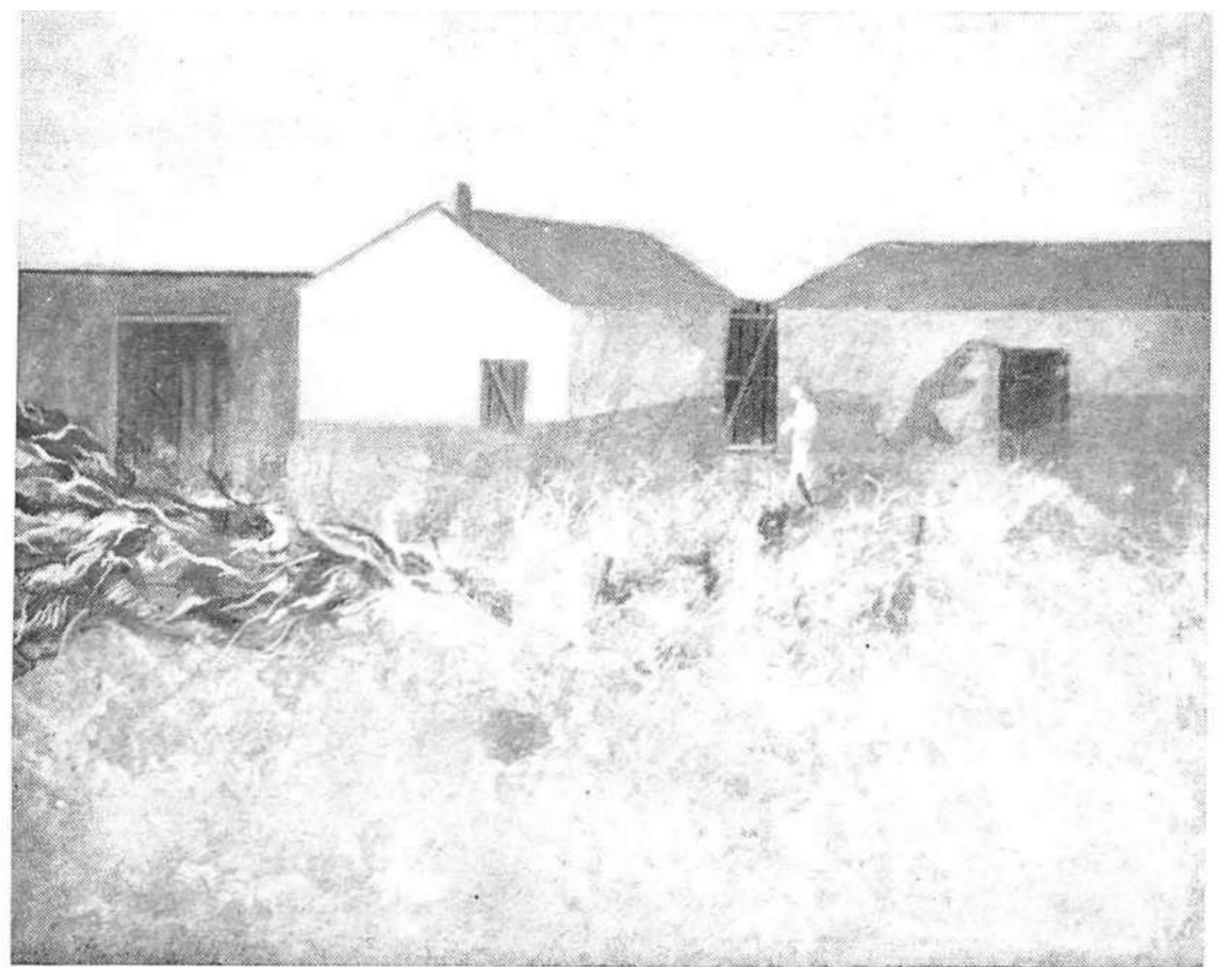
No es que vayamos ahora a hacer un canto a la juventud del artista ni a hablar de la gran panorámica del futuro que está colocada junto a los ojos del pintor. Es que Angel Rojas se nos presenta como un inusitado espectador de lo que ocurre, de lo que existe o de lo que se sueña, y parece que, delante de sus ojos a los que unas gafas desmesuradas hunden en un sin fin de meditaciones, se le ha puesto la vida para que él analice lo que

merece ser expuesto a la contemplación de los demás y no porque sea más o menos trascendente, sino porque algo, un extraño «pálpito» o una poética adivinación, le han hecho comprender que siempre reluce más oro de lo que los escépticos creen, y hay mucho más orégano en el campo de lo que los dados a zodiacos funestos vaticinan.

A Angel Rojas le conocimos no hace muchos meses, cuando aún su atuendo de ar-

tista se disimulaba bajo el uniforme militar y su espíritu dado a todas las contemplaciones se ceñía al cumplimiento exacto del servicio. A veces, cuando en las madrugadas de los ejercicios podía lanzar su mirada a las grandes panorámicas del terreno, mientras nosotros no veíamos más que la precisión de los fuegos o la evolución de las unidades, el pintor-soldado adivinaba el latir del corazón del paracaidista al que ro-





deaba el cielo por todas partes y cuando luego lo llevaba al lienzo parecía que su propio espíritu, alígero, desentendido de todo, se convertía en aquel diminuto muchacho que descendía, colgado de un hilo blanquísimo por entre lo gris de la vida.

¿Por qué ve Angel Rojas la vida de color gris? No es el gris de lo mediocre, de lo desdibujado ni de lo deshumanizado, sino el que resulta cuando la adversidad, lo oscuro, lo funesto, empieza a caminar hacia su salvación y adivina la luminosidad de lo

celeste sin acabar de desprenderse del todo de su peso muerto de tristeza. Angel Rojas sabe que en todo paisaje hay una razón de humanidad y siempre nos coloca una figura entre los desiertos, como afirmando la existencia del hombre como dueño, aunque su dominio sea un vasto panorama de tristeza. Eso lo vio muy bien la poetisa Elena Esteve, cuando al observar un cuadro de Rojas se daba cuenta de lo que le pasaba a la extraña muñeca que el pintor había dejado como olvidada en el lienzo y

*«Tanto tiempo pasó en la
[humedad que las manos le
florecieron de soledad y de
[margaritas tontas y redondas
que se le caían por todas par-
[tes...
y así se convirtió en una mu-
[ñeca que no estaba
vestida de azul como los pai-
[sajes,
sino de gris, como todo.*

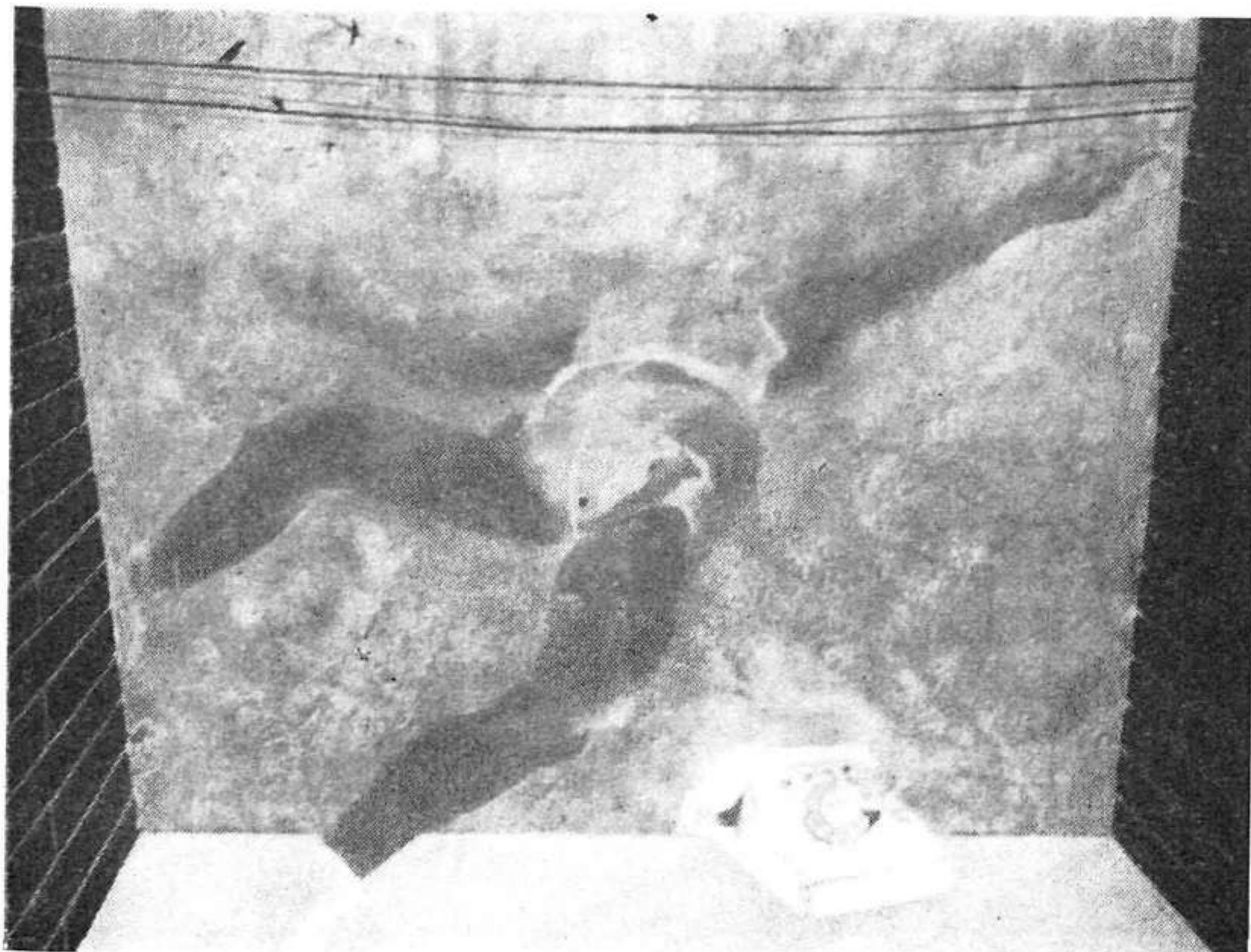
Angel Rojas vive allá en la raya donde Madrid termina y donde ya no queda más que campo. Se ha subido a las alturas del edificio y ha instalado su estudio delante de un

gran ventanal, desde donde contempla el paisaje que se le tiende sin falsos pudores, maja desnuda que Angel contempla hora tras hora intentando descifrar el secreto que luego se nos haga sugerencia y sorpresa en cada cuadro.

Angel Rojas es manchego. Nació en la breve capital que está rodeada de pintores por todas partes y un buen día se vino a Madrid, donde todavía, a pesar de todos los pesares, no se le ha quitado a la ciudad su regusto de mancheguismo. Se vino para los madriles Angel Rojas siguiendo el mismo camino que le señalaron los cien pintores que antes que él le precedieron en eso de mirar las anchuras y de enternecerse con las cardenchas. ¿Cuántos pintores ha dado la Mancha a Madrid? Solo en Tomelloso se ha quedado, con todas sus ilusiones, el gran López Torres, que los ha visto desfilar uno por uno ante su estudio y les ha dicho adiós guiñándoles los ojillos, donde aún se descubre al hondo, sosegado y apasionado campesino que tanto ha enseñado a sus paisanos a amar y el campo y el sol.

Se vino de la Mancha Angel Rojas y se entregó a sus estudios de Bellas Artes con el intento de captar todo lo que de infinitudes y luminosidades le pedía su alma manchega. Lo que ocurre es que, luego, la ciudad empieza a descubrirle a los artistas que sobre el asfalto y entre las esquinas hay gentes extrañas, vestidas de cien ropajes, entresacadas de todas las angustias y dispuestas a todas las evasiones. «Gente pa too», como dicen que exclama un torero cuando le presentaron a un filósofo. Angel Rojas, que tantas veces vio cómo escapaban por los campos aves fugitivas y liebres como sor-





presas, se dedicó a inmovilizar a éstos que huían, que se le presentaban como adivinanzas. Y por eso en todos sus cuadros, como si pusiera un contrapeso a tanto horizonte llano o a tanto azul celeste, nos encontramos con un ser extraño que, a veces, viste zamarra de campesino o roquete de sacristán. Son casi como historias de sueño, protagonistas oníricos de anécdotas que no sabremos nunca, cuentos olvidados en cuanto se comenzaron a relatar, prólogos de historias nunca escritas. Acaso Angel Rojas es uno de esos que sabe que la vida es un constante comienzo, una iniciación sin tregua, un ir siempre sin tiempo para volver con la cuenta terminada. La vida es una perpetua iniciación y jamás ocurre, como en el teatro, que al alcanzarse un momento de felicidad cae un generoso telón para decirnos que la comedia ha terminado.

La vida no puede terminar en estos cuadros anchos, monocromos, inquietantes de Angel Rojas. El propio pintor quisiera asir, alguna vez un argumento total, pero al pintarlo el protagonista se le escurre de las manos, lo mismo que si fuera un pececillo de los que con tanto amor cuida en su casa. Porque en la alta casa de Angel Rojas, frente al ancho campo de los límites de Madrid, hay un acuario lleno de pececillos multicolores que dan, una y otra vez, la vuelta a su pequeño universo y nos miran con sus ojos fríos sin acabar seguramente de entendernos. Como tampoco entenderán el por qué hay, entre los libros del artista, una calavera que espera, con toda paciencia, que le llegue su turno de posar para el artista sin importarle mucho, claro, lo exacto del parecido, cuando

tanto se parece ella a todas las calaveras que en el mundo han sido y serán.

El piso doce en que vive el pintor es un apartamento pequeño, pero lleno de caprichos de estos artistas que componen el matrimonio Rojas. Pensamos que no queda mucho sitio en las paredes para colgar tanto diploma como el pintor, que ya ha empezado a ganar importantes premios, alcanzará en el discurrir de la vida. Caprichos como tentaciones, de las que pintaba aquel gran caprichoso que era Jerónimo Bosco, al que con tanto gusto cita nuestro pintor. Y es curioso observar cómo en las últimas promociones de nuestros alumnos de San Fernando el realismo mágico de aquel gran imaginativo parece encontrar nuevos cauces de expresión. Magias y realidades, en hermoso equilibrio, componen esta pintura de Angel Rojas, que no quiere deshacerse en policromías ni se aviene a que le agobien las angustias vitales. Magias de campos anchos, de largas pinceladas que empastan unas superficies tersas donde se alza la silueta de algo real, soñado o temido, bueno o malo, pero demasiado humano siempre. Delante de su casa, el campo de Madrid, lleno de presunciones de tardes de merendola, de botellas rotas y carrocerías destrozadas debajo de un cielo de ensueño. El pintor lo mira todo esto, junto a Julia, su mujer. Luego los dos se van a sus respectivos caballetes, y mientras él se inventa la historia inicial de aquel hombre que huía por los campos, Julia, con los pies en la tierra, se extasía ante el coche que un día fue un proyecto de ilusiones. Pero esto de Julia es otra historia que un día contaremos.

J. J. Rottenburg
Galería de Arte

Almagro, núm. 27
Teléfs. { 419 04 09
 { 419 94 02
M A D R I D



GLORIA ALCAHUD

HASTA EL 23
DE FEBRERO

Cartessos

GALERIA DE ARTE

GREGORIO PRIETO

INAGURACION

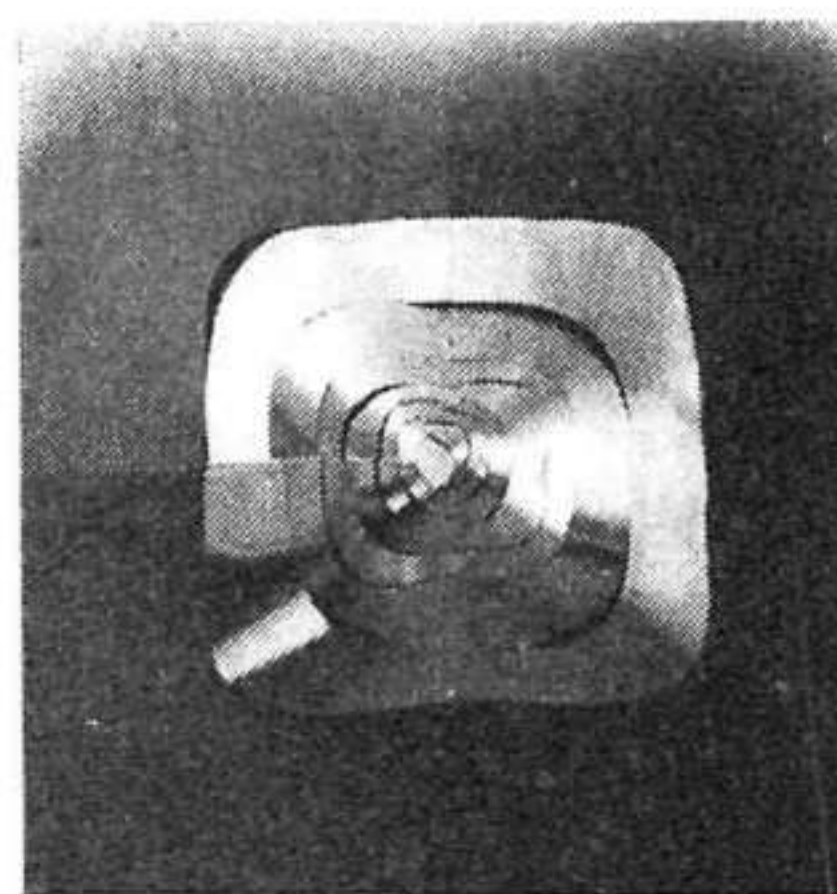
18 FEBRERO - 7,30 TARDE

SERRANO, 63-Tel. 2264201-MADRID-1



GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

VILLANUEVA, 7 — MADRID - 1 — TELEFONO 225 11 72.

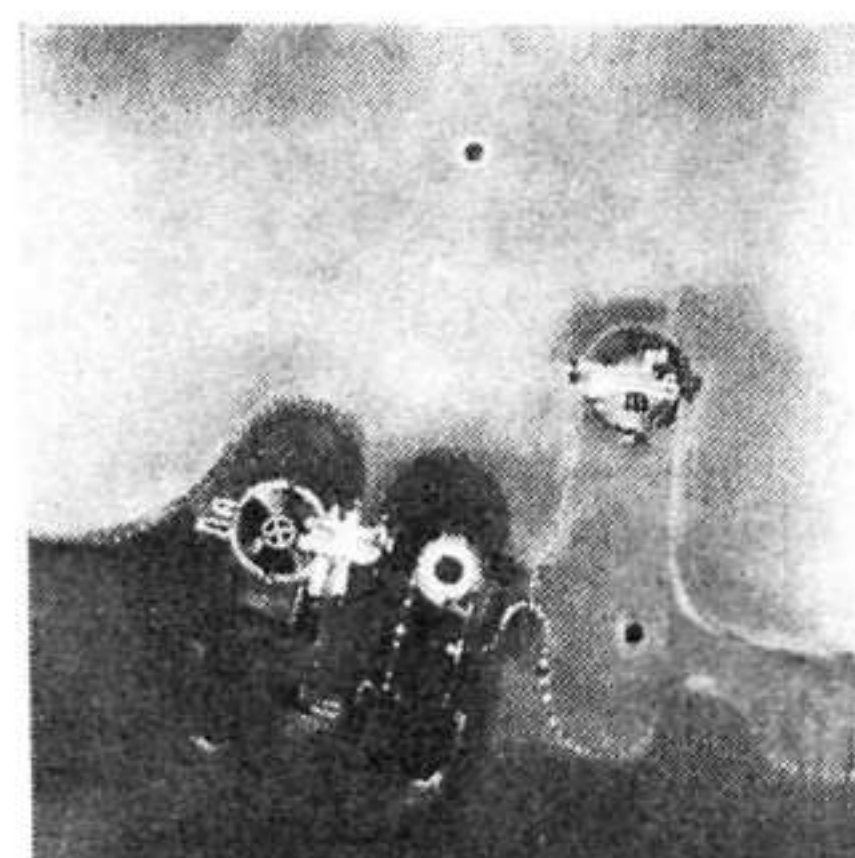


AMADEO GABINO

DEL 13 DE FEBRERO

AL 9 DE MARZO

GALERIA  KREISLER DOS



ANTONIO
LORENZO

(PINTURAS)

F E B R E R O

NACIMIENTO DEL
VIOLETA 100x100 CMS.

hermosilla 8 tel 2264264 madrid 1

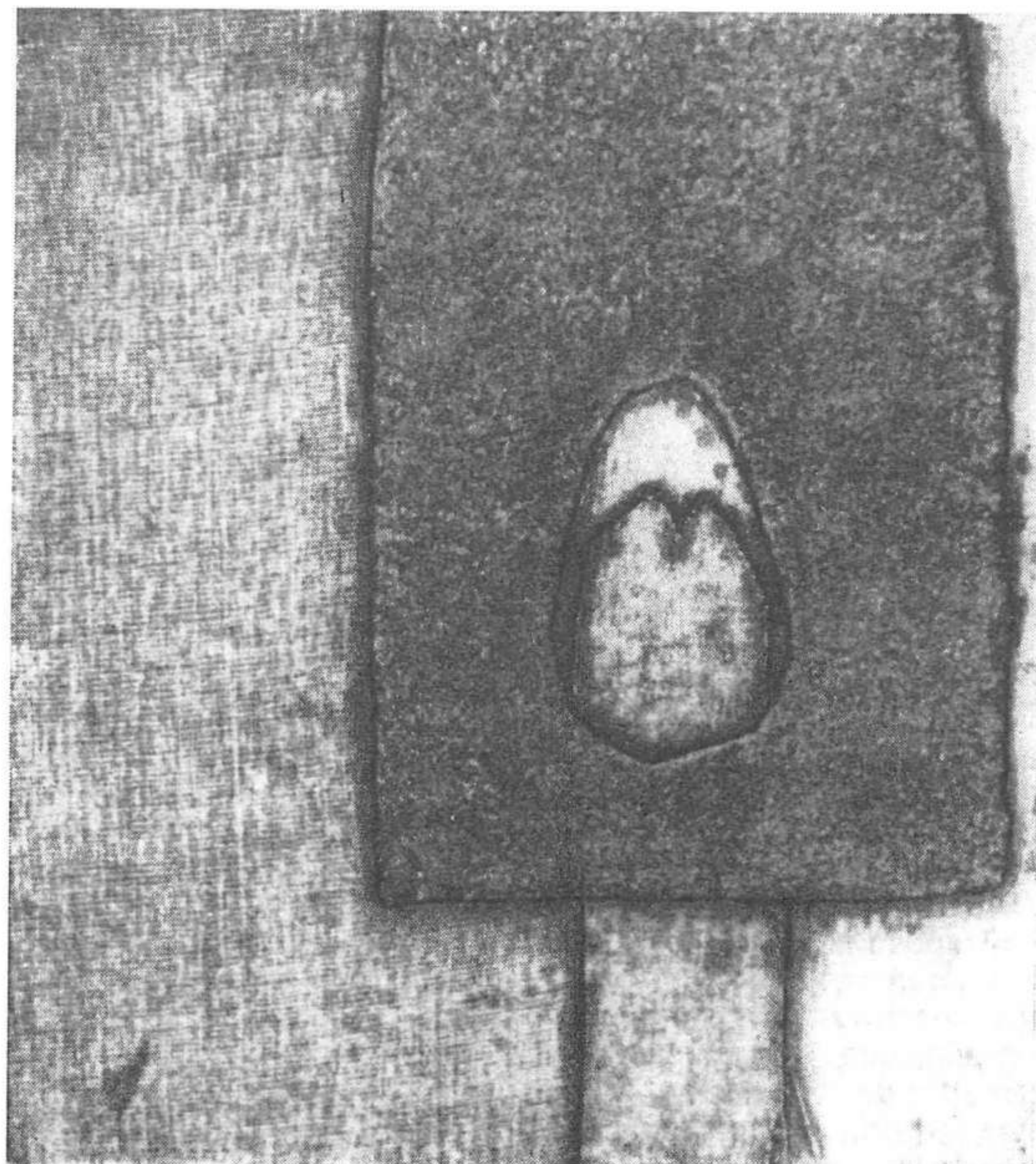
EL MUNDO FUERTE Y DELICADO DE ISABEL VAZQUEZ Y SU TRANSFIGURACION DEL MAGICISMO

Por Carlos AREAN

Isabel Vázquez es una joven grabadora puertorriqueña que reside en Madrid desde hace dos años



y que acaba de obtener en la II Bienal de Zamora el premio «Hernández Pascual», tan grato para los zamoranos, debido a la personalidad a quien recuerda. Aunque sea indiscreto, es importante recalcar que Isabel acaba de cumplir los veinticuatro años de edad. Pertenece, por tanto, a esa joven generación puertorriqueña que pudo recoger la herencia de maestros como Ponce de León y que la renovó en el sentido de profundizar sus técnicas espectaculares y de intensificar, aunque ello pareciese imposible, su extremado rigor. A su venida no se desprendió Isabel de ese aprendizaje de técnicas y procedimientos vanguardistas, sino que lo puso al servicio de la invención de un mundo estrictamente suyo, en el que el empleo de tarlatanas, cuerdas, papeles, telas y toda suerte de elementos heterogéneos, no pretendía precisamente demostrar cuán grande era su virtuo-



sismo, sino darle forma a una concepción del mundo en la que la delicadeza de la factura y la

inaprensibilidad de los colores muy interpenetrados, se aliaban íntimamente con la fuerza de las estructuras y con la tensión interior que prestaba un dramatismo controlado a muchas de sus formas.

medallística actual

Por Luis María LORENTE

ALMOTAMID (1040-1095)

Uno de los grandes poetas del mundo islámico-español, lo fue este rey de Sevilla. El de los hermosos amores con la bella Romaiquía; el gran amigo del también poeta Abenamar, al cual llegó a hacer su primer ministro y luego mató con sus propias manos, por traidor; el del triste final en las mazmorras de Agmat, en Marruecos.

Louis Philisteen, este magnífico artista extranjero que entre nosotros vive, ha dedicado a esta personalidad una delicada medalla, trazada según los moldes más clásicos de este Arte. Acuñada por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, de Madrid, realizada en cobre, tiene un módulo de 70 milímetros y un peso de 172 gramos. Su reverso, hace especial referencia al encarcelamiento del poeta por los almorávides.

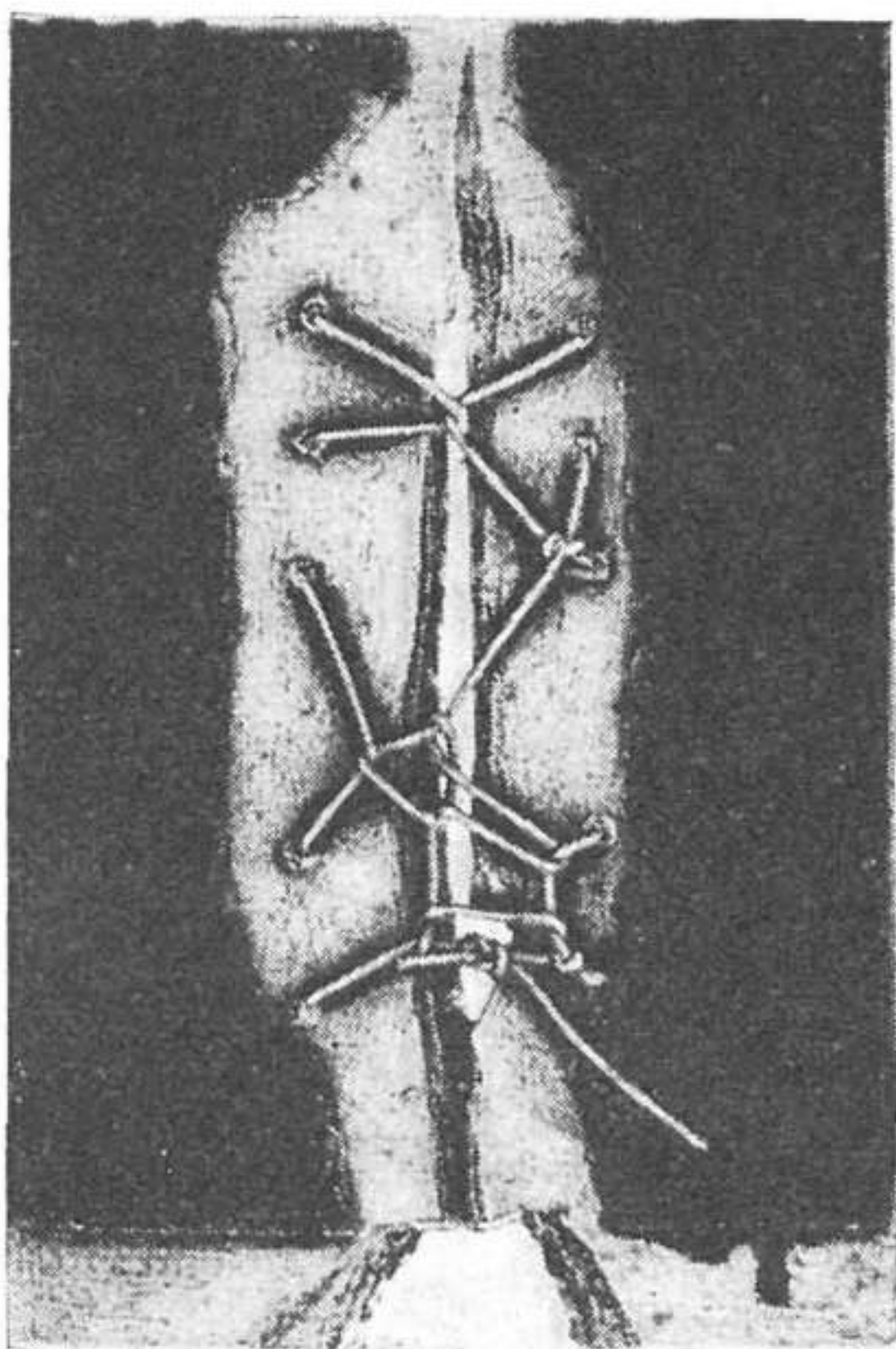


Llegados aquí tenemos que recordar que Isabel Vázquez es también pintora, y excelente, por cierto. Lo que resulta verdaderamente asombroso es que la unidad de su mundo es tan monolítica, que existen muy escasas diferencias entre cualquiera de sus pinturas, abundantes en encolados, desgarraduras, incisiones y frotados y las matrices de cualquiera de sus grabados. A este último respecto es imprescindible añadir que aunque Isabel ha grabado alguna vez el aguafuerte (sin que su técnica fuese siempre la ortodoxa, sino otra de tipo mixto), prefiere inventarse literalmente la materia de sus planchas exclusivamente suyas. Utiliza matrices de cartón encolado, en las que pega arena, cuerdas, arpilleras, etc. Son los mismos materiales de sus pinturas. De ahí mi alusión a la unidad monolítica de su mundo. Ello para mí es especialmente importante, porque sucede muy a menudo que la obra grabada y que la obra pintada de muchos grabadores ilustres parecen despegarse la una de la otra. ¿Cuál es, entonces, en esos casos, la verdadera personalidad del artista? En Isabel Vázquez no existe una disociación de su propio ser, y creo que es por eso por lo que cuando graba no lo hace al aguafuerte. Incidir la plancha y ver cómo el ácido se come el negativo de las formas es, no cabe duda, labor propia de artistas, pero más todavía de artesanos, que tienen que trabajar lentamente y controlando minuto a minuto su imaginación. Cuando esos aguafuertistas quieren ser

verdaderamente libres, acuden a la pintura directa. Isabel Vázquez tuvo la valentía de inventar para sus grabados un procedimiento que le concediese la misma libertad que el óleo y el látex le conceden al pintor.

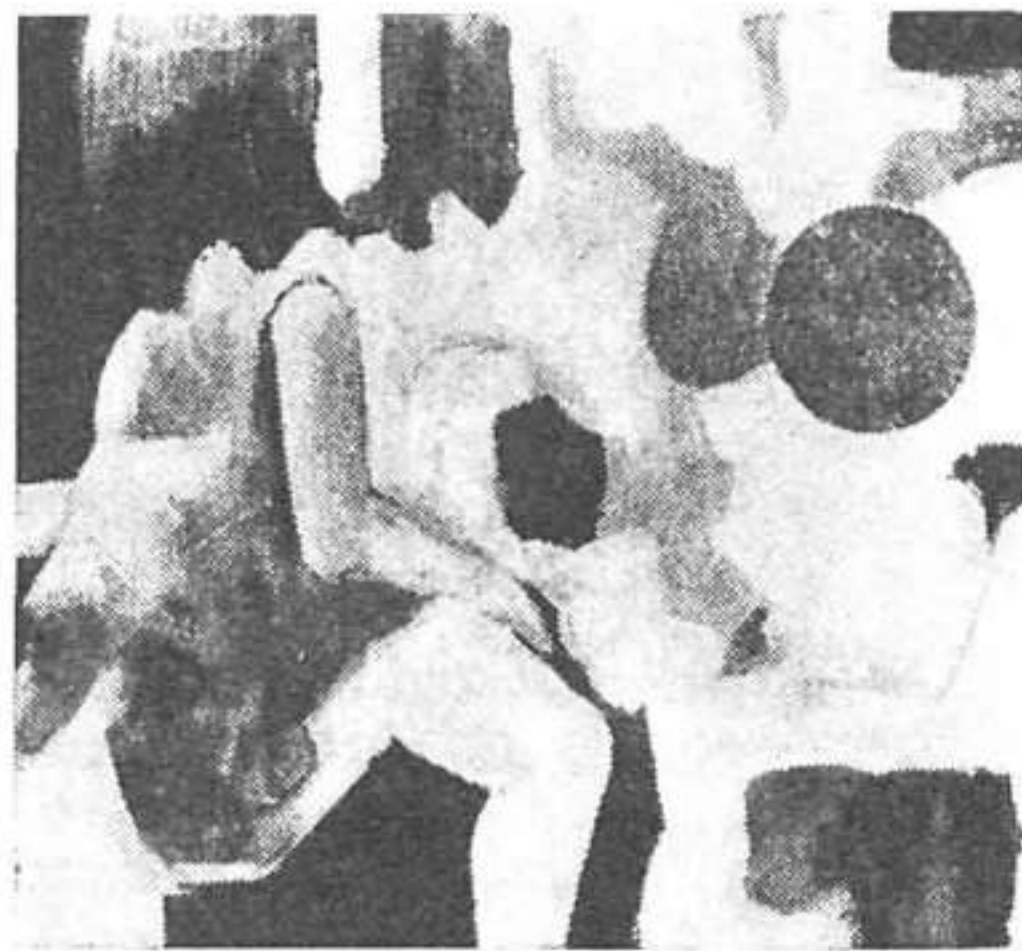
Esta invención de técnicas constituye un valor en sí mismo, pero no es para mí lo más importante en la obra de Isabel. La considero muy laudable, de una manera general, pero más todavía porque si Isabel se embarcó en esta aventura, fue porque era así como podía darle forma a su mundo. Es este muy sutil en sus sugerencias de tipo mágica, felizmente transfiguradas en ella, porque una pintora de veinticuatro años que sea de verdad hija de su época, no puede pintar como Klee o como Miró, sino de la única manera posible tras haber sufrido el choque de la obra de Millares o de la de Rauschenberg. Por eso la sutileza cromática, la signografía en ritmos levemente ondulados, la ruptura refrotada del soporte y la sugerencia —a veces— de lejanías ideales, renuncian a la concepción de la pintura como ventana hacia el paraíso perdido, vigente hace un cuarto de siglo entre nuestra vanguardia mágica, y tienden a la construcción del cuadro-objeto, del cuadro-muro ante el que hay que enfrentarse necesariamente, sin evadirse hacia más allá de la pura fluencia de la vida, ya que el trasfondo mágico es algo que se da en la vida misma de hoy y de aquí, y que se comunica de manera directa y sin evasiones narcotizantes desde el autor hasta el espectador.

Que una pintora de veinticuatro años haya inventado ya no sólo unos procedimientos, sino un mundo estrictamente personal, constituye un hecho muy poco frecuente. Creo, por tanto, que nos hallamos en presencia de una artista importante en cuanto inventora de formas y en cuanto ser humano. Damos así por descontado su éxito, a pesar de que el camino es difícil—todo cuanto rompe el nuevo conformismo de la nueva vanguardia lo es—, pero sé que Isabel Vázquez convertirá en estímulo la dificultad y seguirá siendo siempre ella misma, por muchos cantos de sirena que le lleguen desde un ayer que juega a engañarnos disfrazado de mañana o pasado mañana. No jugará, por tanto, al hiperrealismo ni a la abstracción lírica y seguirá haciendo su obra con la misma sobriedad y eficacia con que la ha construido hasta ahora.



itinerario de EXPOSICIONES

**TRULLENQUE,
en la Taguara,
de Zaragoza**



Continúa este joven artista su seguro camino en el que parece perseguir sin exageraciones una intensificación de la sobriedad. Su nueva figuración esquemática admite por igual el dibujo casi caligráfico y la mancha de color, pero con la particularidad de que el primero apenas se diferencia del límite de las formas a las que ciñe. Hay ocasiones en las que una intención expresionista se insinúa en medio de unos desparramamientos de materia buscadamente tenue, pero nada fáciles. En todas estas obras es fundamental la gama cromática: amarillos y rojos, con todas las posibles variantes anaranjadas, fruto de la combinación de ambos. Esta preferencia por la gama caliente contrasta con la ordenación calma de la composición. Es posible que haya aquí un deseo de teñir de ensañaciones líricas un expresionismo y un sobrerrealismo incipientes que el pintor puede considerar desasosegantes y que por eso mismo desea velar. Otra nota en Trullenque es su deseo de aceptación de la realidad. La deforma, es cierto, pero la mira siempre con ternura. Por ello quiero cerrar esta nota con las mismas palabras con las que Ángel Azpeitia termina la presentación de su catálogo: «Junto al carácter expresionista, junto a una nota de tristeza, hay mucha bondad en su mirada».

CA

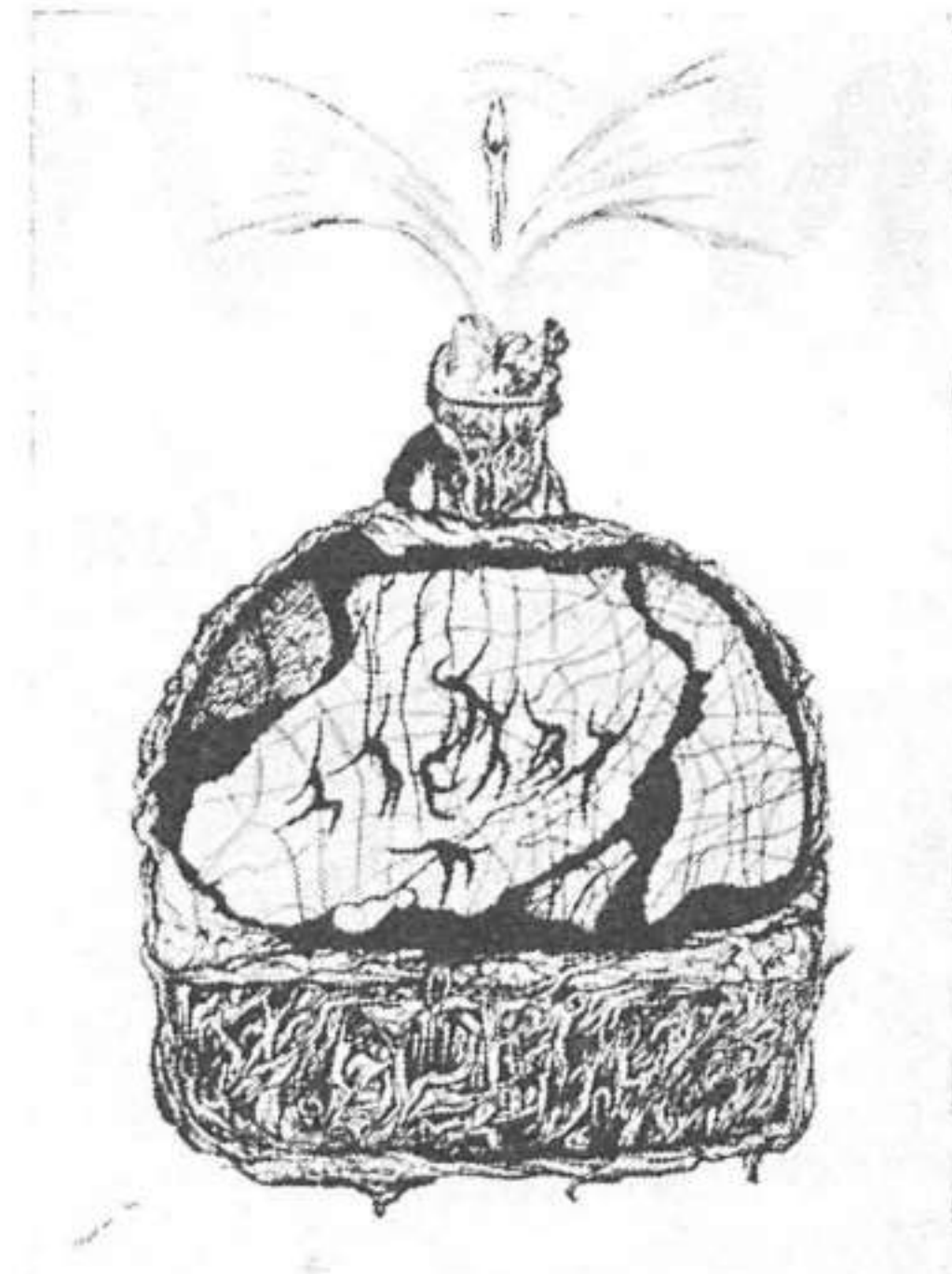
**Pinturas y dibujos
de TOMÁS MEDINA,
en la Galería Chelsea,
de Madrid**

En la pintura de Tomás Medina hay dos notas destacadas: La distinción y esa difícilísima virtud de utilizar tan sólo los elementos estrictamente necesarios para establecer la comunicación. La mayor parte de sus lienzos tienen cabida dentro de las llamadas corrientes espacialistas. La materia tenue, íntimamente aliada a un cromatismo limpio, claro y sutil, hace resbalar ilimitadamente sus texturas suavísimas hacia los cuatro lados del soporte. Sobre este espacio abierto y casi uniforme flotan pequeñas formas inventadas con algún que otro escorzo. En algunas ocasiones los efectos de dibujo insinúan una tercera dimensión, más rela-

cionable con la pintura metafísica italiana, tan medida y tan exacta siempre, que con las grandes aperturas barrocas, cuyo espíritu de lejanía no lo es, no obstante, ajeno. En estas formas el color predominante es el rosa que se aviene a las mil maravillas con las resonancias rosáceas y marfileñas de los fondos blanquecinos.

Los dibujos en blanco y negro responden a características similares, pero con mayor abundancia de figuras y ligeros elementos de inspiración sobrerrealista que no existen, en cambio, en las pinturas que son, en principio, no imitativas y buscadamente asépticas. Tengo la impresión que Tomás Medina ha controlado férreamente su imaginación en cuanto pintor, pero que ha querido darle una salida relativamente libre en gran parte de sus dibujos. Son éstos de grafía finísima y de notable meticulosidad. La melodía de la línea habla por ella misma. La tendencia a la simetría bilateral, más perceptible todavía en sus lienzos, es lo suficientemente marcada para aportar una nota de equilibrio y de contención al trasfondo sobrerrealista, que es, como tal, un tanto desasosegante.

Con esta exposición a dos vertientes se da fe del nacimiento de



un nuevo pintor. No resulta demasiado aventurado predecir que le aguardan triunfos y que seguirá investigando con autenticidad y con sentido del misterio y de la medida. Esta primera singladura nos permite confiar en ello y esperar un mantenimiento de esta armonía y esta levedad que constituye un descanso y una lección.

CA

**ANTONIO PATIÑO,
en la Galería Fortuny, de Madrid**

Antonio Patiño es uno de esos pintores españoles que trabajan obsesivamente en una dirección única, en la que se han enrolado tras haber reducido a unidad varias corrientes antagónicas que solicitaban su atención.

En Patiño los ecos del cubismo, especialmente los del sintético, son patentes en los sobrios trazos negros que ciñen algunas de sus figuras y en la estructura estrictamente bidimensional que caracteriza al despliegue de sus formas. Su manera postcubista de compartimentar el espacio no se inspira en las máscaras negras, tal como acaecía en los orígenes de la tendencia, sino más bien en las vidrieras medievales. Las anchas líneas negras que individualizan netamente, al separarlas, a las diversas formas, siguen los ritmos habituales en el emplomado. Esta manera de ordenar los campos cromáticos en equilibrado forcejeo bidimensional, se alía íntimamente con la preferencia por los colores puros, casi nunca multitonales y siempre enfrentados en contrastes de extrema ponderación. En esta manera de seleccionar el color es evidente el recuerdo de los mejores aciertos del fauvismo en su versión matissiana, pero sin que llegue a más la apenas reconocible deuda de Patiño con el maestro francés, dado que el arabesco no sólo no es el deformado que empleaban «las fieras» de París, sino que ni tan siquiera existe, ya que lo sustituye la aludida trasposición del emplomado en férreos barrotes negros ligeramente incurvados.

Las diversas sugerencias que se reducen a unidad en la obra de

Patiño, se completan con un trasfondo expresionista patente de manera muy especial en los rostros, en los que sí es posible vislumbrar algunos ecos de las mejores máscaras negras, en especial de las de la Costa del Marfil, así como, claro está, la de los períodos más agresivamente recortados de Pablo Picasso.

Lo más importante en Patiño es la alquimia sutil con la que baraja todos estos elementos y la habilidad con que los dosifica hasta crear una obra que es tan estrictamente personal que permite identificarla al primer golpe de vista. A pesar de la aludida agresividad de muchas de las formas de recorte, el resultado final es relativamente calmo y sin que los coeficientes de ansiedad resulten



MARTINEZ NOVILLO

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA



El paisaje guarda para el hombre, secreto de inmensidad. Fiel y cambiante como un espejo, el paisaje adquiere la matización diferencial con que lo cubre la mirada de cada ser humano que ante él se contempla.

El encuentro más reciente con la obra de Martínez Novillo ha tenido lugar en la exposición que acaba de presentar en la Galería Biosca, de Madrid. Contemplar sus paisajes significa asistir al espectáculo multiforme de una Naturaleza que ha sido alumbrada en la redoma del pintor, con luces y colores que no se ofrecen pausados sobre el soporte del lienzo, sino suspendidos en una materia liberada; arrebatados por una fuerza oculta que los empuja ascendentes y no voluminizados; diluidos en luz, en fuego y en claroscuros.

Nos hallamos ante el paisaje humano de un hombre que hace en él confesión palpitante de vida. Paisajes íntimos, amigos de confidencias oníricas, hombres fundidos con la tierra y el paisaje, animados en misterioso encuentro. Martínez Novillo ha descargado en estos lienzos de gran

tamaño su mensaje de vocación pictórica consagrada. Desde los dieciocho años pinta este artista. El año 1937 acude a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, instalada por entonces en unos salones del Museo de Arte Moderno, de Madrid, donde conoce a los que más tarde serán grandes amigos y pintores, a García Ochoa, Alvaro Delgado, Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Francisco San José y otros. Años antes había recorrido pueblos diversos por tierras de Castilla y manifestado una temprana afición por las letras. Muchos de sus escritos juveniles, poemas, obras de teatro y narraciones cortas fueron leídas por el profesor de Historia del Arte, Lainez Alcalá. Aunque muchos opinaron que estaba llamado para la literatura, Martínez Novillo abandonó definitivamente su afición para sustituir la narración de sus inquietudes y sucesos por el lenguaje plástico, emotivo y directo, que había de llevar hasta el espectador sus más esenciales e íntimas vivencias.

En estas pinturas al óleo que acabamos de contemplar, la ma-



demasiado intensos. Ello se debe a que Patiño posee una concepción eminentemente plástica de la estructura, lo que le evita caer en exageraciones fáciles y le ayuda a que se mantenga siempre en un justo medio que tiene mucho de helénico, a pesar de que no existe en su obra una sola influencia concreta de la Hélade. Patiño es un hombre de nuestro tiempo y

hace obra occidental del siglo XX. Tiene, no obstante, un trasfondo de austero equilibrio que es el que le da su sabor clásico en medio de las conmociones que atraviesan subterráneamente todo cuanto pinta.

CA



OTEIZA, en la Galería Múltiple 4.17

Una nueva galería, Múltiple 4.17, ha venido a incrementar el amplio campo de actividades artísticas que se desarrolla en la capital de España. Dedicará su atención a realizar obras seriadas de artistas, sin que en ningún caso sobrepase la edición el número de las sesenta y ocho piezas.

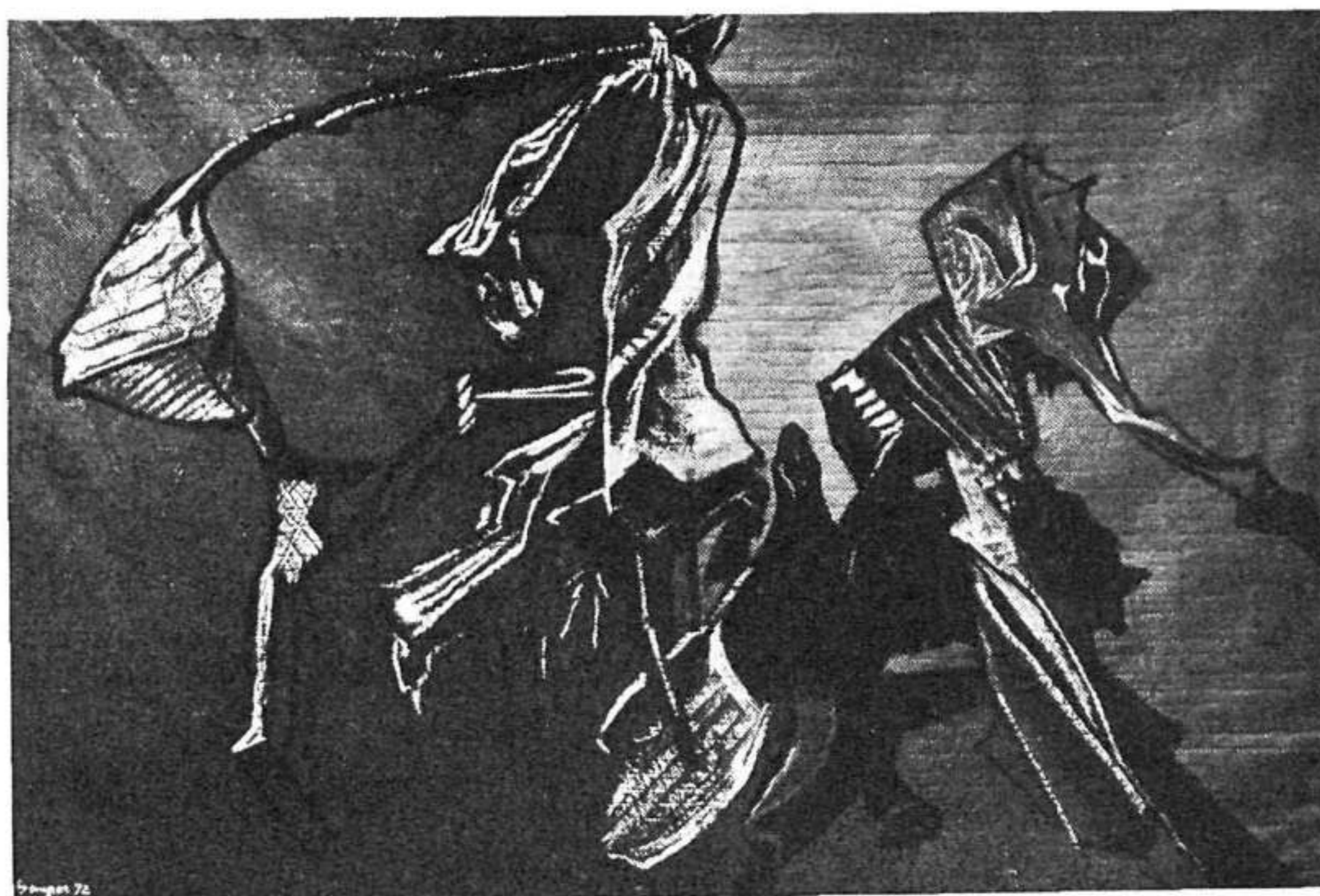
En su primera exposición ha presentado obras de Oteiza, de pequeño formato, parte de las cuales sirvieron para llevar a cabo las esculturas que el artista realizó con destino a la basílica de Aránzazu.

RML



SEMPER, en la Galería Península

34 Esta exposición supone el reencuentro con la obra de la pintora donostiarra María Luisa Semper, cuya obra se ha desarrollado en gran parte



fuera de España. Sorprende la concepción muralista que anima estas composiciones ornamentales de gran tamaño, sobre las que la pintora armoniza paneles geométricos y fragmentos desgarrados, en colores asordados desprovistos de toda viveza.

Semper utiliza como soporte el papel y el lienzo. En sus obras al óleo gusta de las formas que aparentemente distorsionadas son susceptibles de acoplamiento a un orden previsto y múltiple. Ocurre que algunas de sus obras se hallan integradas por cuatro «cuadros-módulo», que permiten combinaciones geométricas diversas sin que la superficie total pierda su armónica expresividad. De este modo María Luisa Semper crea en el espectador la sensación de un cinetismo óptico, merced al dinamismo formal de que dota a sus obras.

RML

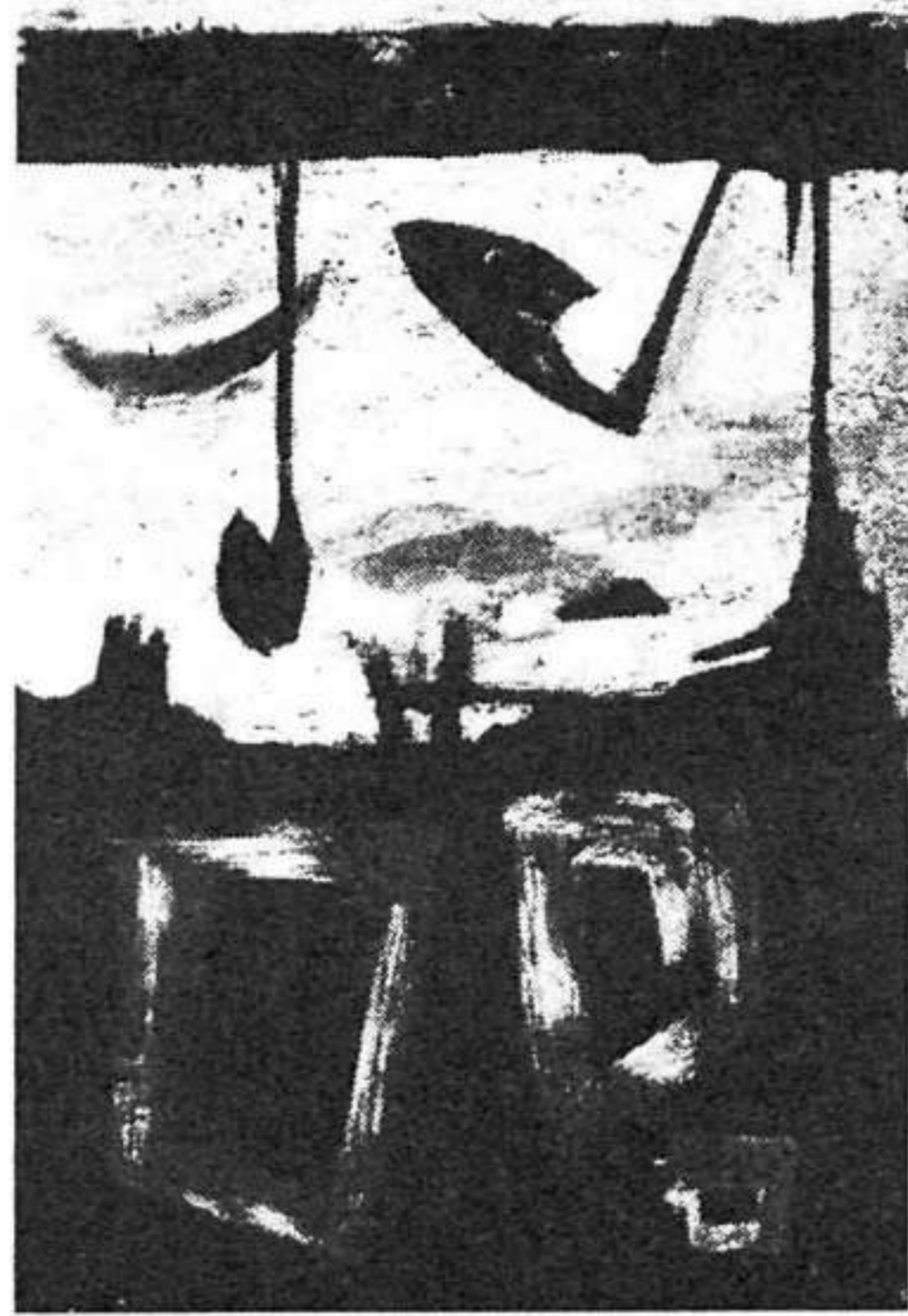
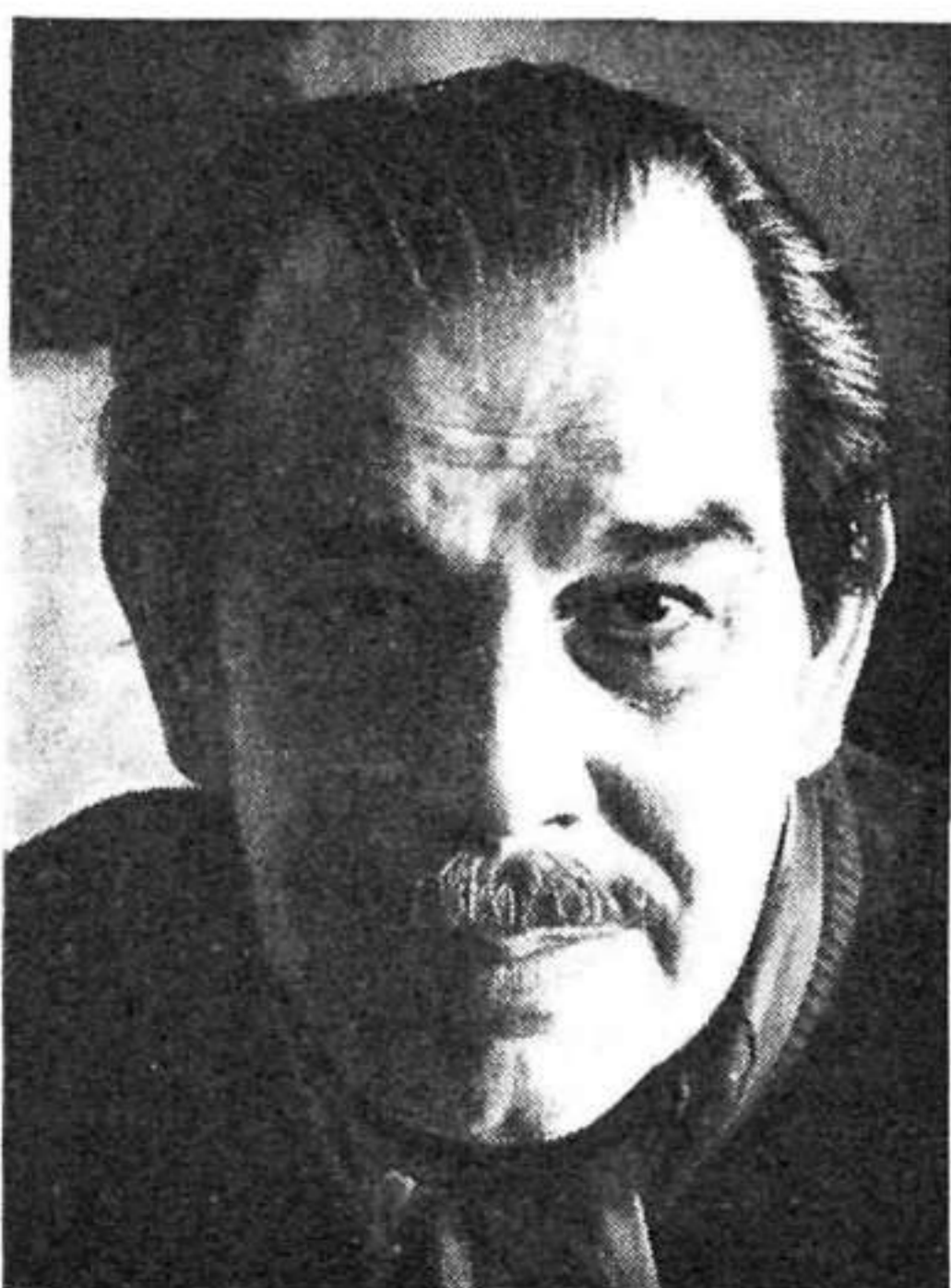
teria aparece liberada, fluye en masas de color que buscan sus raíces en los arcanos de la vida. No hay en estas superficies tierras ni horizontes definidos, sino espectros reales de tierras y vaguadas, de peñascos y llanos a los que se halla incorporada la presencia del hombre, no como elemento ajeno, sino inmerso en la misma naturaleza que ha quedado atrapada en el cuadro.

Un ritmo impulsivo y dinámico dirige y controla sabiamente en su trayectoria a estas manchas verdes botella, azules, rojas amarillentas, malvas, amarillas intensas, ocre y violetas o blancas. A su través la luz emerge desde el trasfondo mismo del lienzo, lo que permite sutísimas gradaciones de luz y de penumbra en torno a la ráfaga vertical o inclinada que atraviesa el lienzo.

Estos cuadros hablan un lenguaje pictórico estricto, y el mundo que traen ante el espectador se sustenta sobre elementos sobrios que el artista maneja con sabiduría artesana. En ellos queda prendida con su capa de magia, la inmensidad profunda de los campos. Sin apenas erosionados de materia ni elementos extraños al óleo, con pincelada larga, amplia y envolvente fluyen aquí las luces tamizadas, las formas convertidas en presencia de espectros y los surcos apenas marcados. Todo ello forma parte de una magistral composición plástica.

Cuando la ciudad aparece contaminada y los edificios fragmentan la panorámica del cielo, el paisaje es para el pintor algo más que tierra de silencios y de sueños. Forma desnuda que viste con ropaje de tragedia, de pasión o ternura. Estos campos de Martínez Novillo que acabamos de contemplar son campos creados en vigilia, con un dominio técnico que sirve a su voluntad serena de expresar el paisaje sincero y cambiante de un hombre que ha sellado el pacto entre la Naturaleza y la abstracción.

**FRANK EL PUNTO
y su poderoso
expresionismo,
en la Galería Esfinge,
de Palma de Mallorca**



Han pasado ya dos años desde que Frank el Punto, ese maestro alemán profundamente enamorado de España, murió en la isla de Ibiza, que había elegido como refugio para consagrarse, en compañía de su esposa, Ingeborg, a la creación y a la meditación. Desde que nos dejó han abundado las exposiciones retrospectivas de su obra en Alemania y España. Su fama no hace más que acrecentarse con el paso del tiempo, hecho lógico dada la calidad y el vigor que caracterizaron a su obra.

Cuando Frank llegó a España, era uno de los pintores gestuales más vigorosos que había entonces en nuestro país. Lo curioso en él y lo que lo diferenciaba de todos los restantes que cultivaban su misma modalidad de pintura, era que no se limitaba a seguir el automatismo creacional, el ritmo fisiológico de la propia acción de pintar, sino que sus trazos agresivos, empastados y encabalgados, surgían sobre una base previa de materia meticulosamente elaborada y de consistencia extrema. Aquello parecía más que el trabajo de un pintor, el de un especialista en el lacado japonés. No me causó, por tanto, ninguna sorpresa el hecho de que Frank me mostrase un día la magnífica colección de lacas que había ido realizando a lo largo de los años y que eran un modelo perfecto de elaboración y refinamiento.

En los cuadros gestuales de Frank, la violencia del gesto nos parecía todavía más penetrante debido precisamente a aquella marea previa en la que no había nada de gestual. Las imágenes en ardientes rojos o en azules intensamente fríos, que hacía emerger en trazos larguísimo sobre la previa marea, unida, aunque levisísimamente grumosa, solían ocupar un trozo central de la parte alta del lienzo o atravesarlo de lado a lado en diálogo emotivo con otras formas todavía más gestuales, que aparecían, a veces, llenas de tensión ascendente, muy próximas al margen inferior. Era una pintura gritadora, heridora, implacable y parecía una incitación a que saliésemos de nosotros mismos e intentásemos romper todas las cárceles interiores que pudiesen cercarnos.

Durante los dos últimos años de su vida, atravesó Frank el Punto una crisis que tuvo tanto de estrictamente personal, como de plástica. Comprendió que casi nada exceptuado el amor a todos los hombres, comenzando por los más próximos, tiene en este mundo verdadera importancia. Siguió pintando, pero buscando a través de la pintura una segunda vía complementaria de liberación. Su obra, que tan sólo era hasta en-

tonces oriental en lo gestual, pero no en la violencia del gesto, adquirió durante estos dos últimos años, equilibrios calmos de kake-mono impasible. La serie fue muy corta, unas ocho o diez obras tan sólo, pero nos permitió asomarnos a unos mundos de armonía y serenidad, en los que la belleza y el sosiego eran algo así como un producto residual del equilibrio perfecto que Frank había alcanzado. Fue entonces cuando llegó el momento de que se marchase de entre nosotros, y lo hizo con la conciencia tranquila y la seguridad de que no sólo había sido

siempre fiel a su propio ser, sino de que había ya, en el umbral de lo desconocido, encontrado en compañía de Ingeborg su verdadero camino. Creo que fue feliz y debemos nosotros sentirnos también felices al contemplar estas obras, en las que nos hace sus más íntimas confidencias. Era uno de los más importantes pintores que había en España, pero en él el ser humano era todavía, por fortuna, superior al artista.

CA

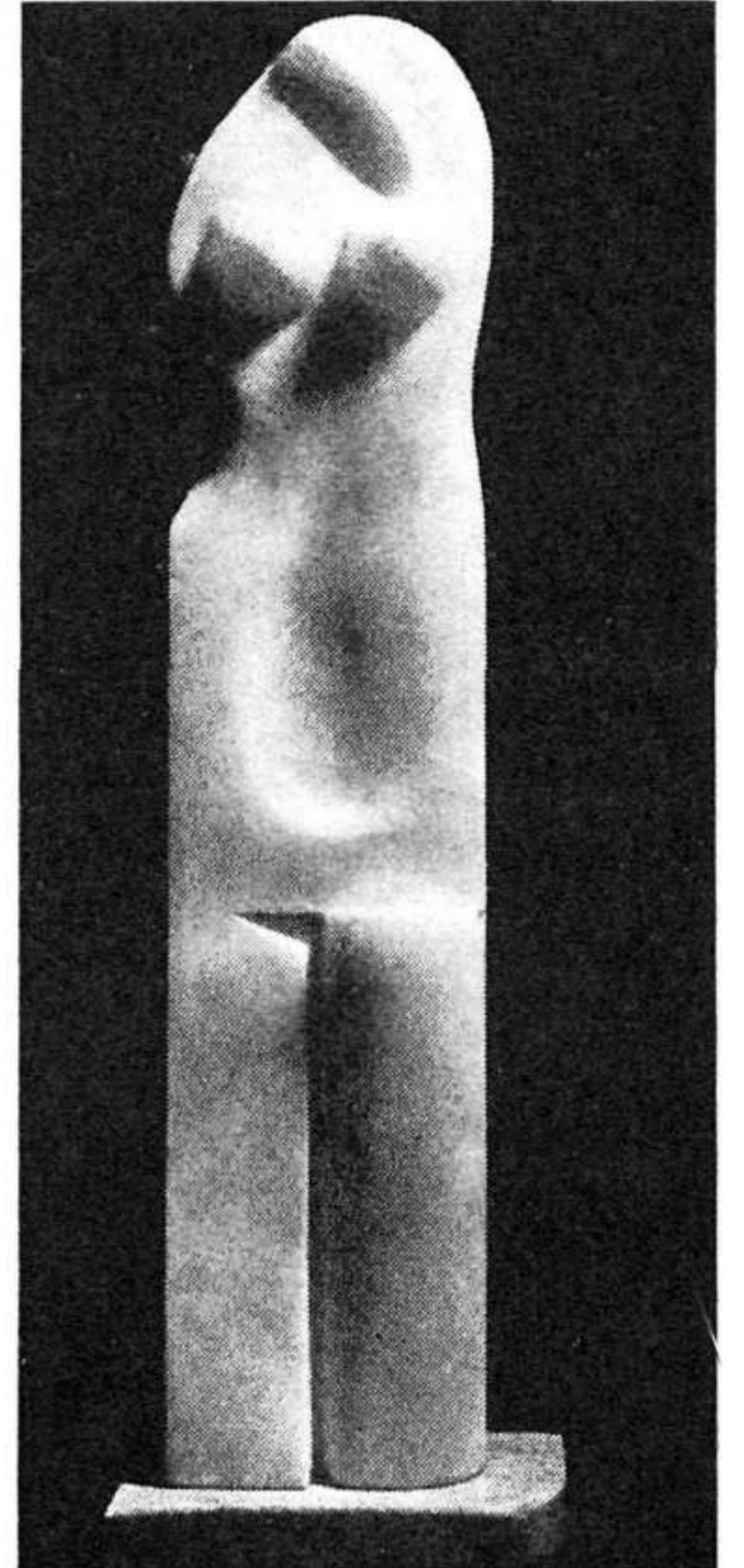


**JAVIER CLAVO,
en la Galería Biosca, de Madrid**

Durante cinco años ha trabajado el pintor Javier Clavo en la realización de estas esculturas en bronce y en mármol, que ofrece como primicia de su actividad escultórica la galería Biosca. El bronce se ha dejado arrancar toda la masa que vestía el esqueleto esencial, para dejar al descubierto la tragedia y belleza formal del hombre que se enfrenta en desafío al toro. Toreros captados en plena faena, monstruos del ritmo y del sentimiento, ha traído hasta aquí Clavo. Y junto a esta tensión desgarrada la nivea plenitud mármorea de unas formas rotundas en las que la sensualidad se ofrece al tacto, en tanto la cálida cadencia penetra el mismo espíritu. Clavo concibe estos desnudos sin aristas que gustan de las curvas rotundas. Concibe también una mayor abstracción de las formas, aunque nunca deja de ofrecer el punto de referencia reconocible.

En sus esculturas más recientes se aprecia una reafirmación de la línea que preludia cierto esquematismo geométrico, con planos cortantes animados por un incipiente constructivismo arquitectónico.

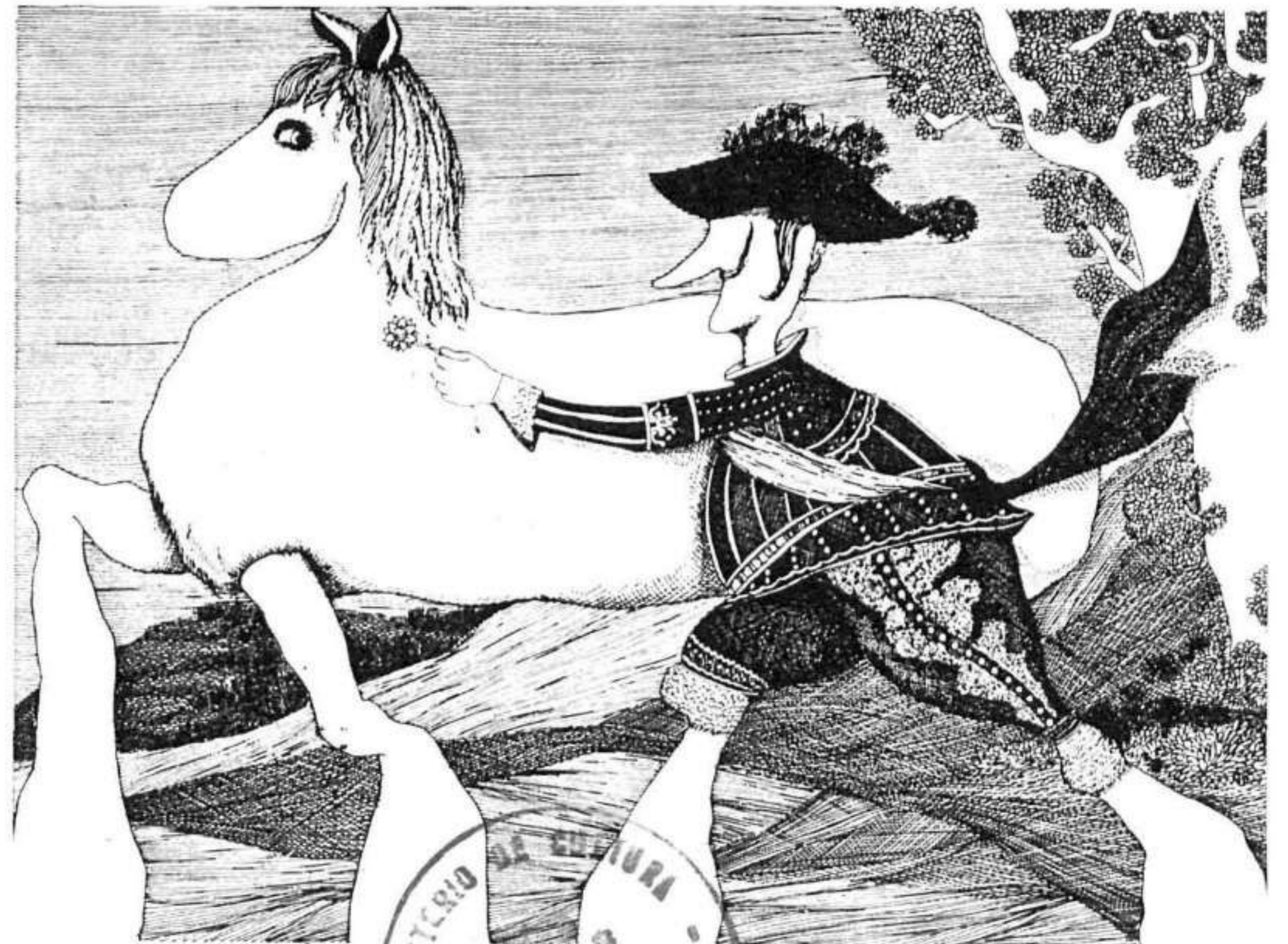
RML



**CARUNCHO,
en la Galería Richelieu, de Madrid**

En estos paisajes a tinta de Caruncho se halla afirmado el control y dominio de un dibujo que armoniza la sobriedad formal y el barroquismo. Paisajes abiertos a la inmensidad y figuras satírico-románticas, de artificiosa y rica vestimenta. Estos dibujos realistas, caricaturescos o ensoñados se expresan con un lenguaje persuasivo que gana de inmediato a quien los contempla, en la serenidad y equilibrio compositivo y en el purismo de su realización.

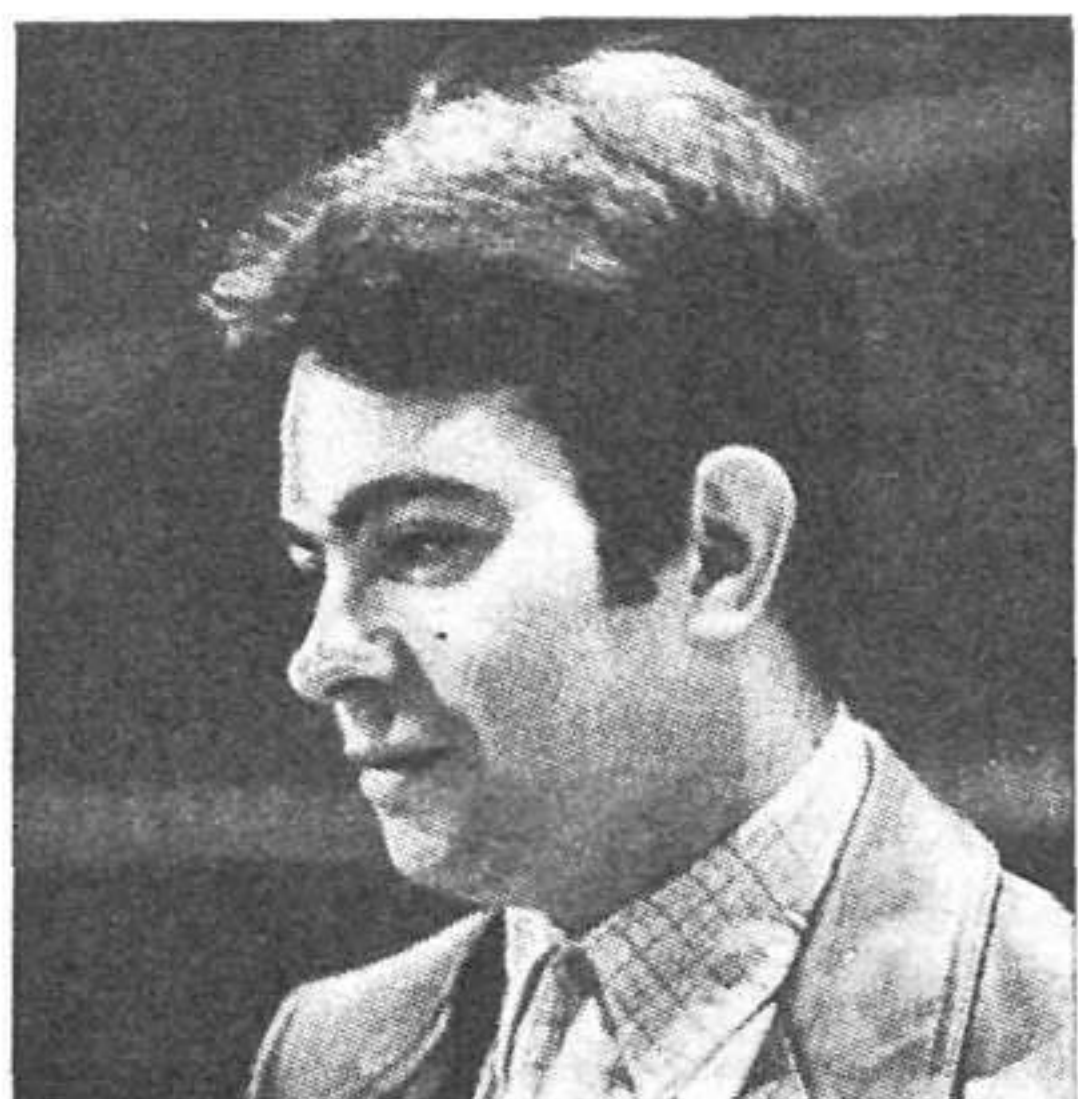
RML



QUINCENA DE PREMIOS Y ESTRENOS

Pasada la primera quincena de enero, en la que perduran las fiestas de fin de año, se han acumulado las actividades musicales presididas por los estrenos, los premios y los conciertos de especial interés. Y ya que esta abundancia no me permite entrar en el detalle de cada acto, procuraré al menos no olvidar ninguno de los importantes.

Orquesta Nacional



Antoni Ros Marbá, que ha dirigido a la Orquesta Nacional en el estreno de «Sonata del mar y el campo», de Rafael Rodríguez Albert

La Orquesta Nacional ha sido pródiga en noticias que recojo por su interés aunque no haya sido testigo de las mismas, ya que—como he comentado en otras ocasiones—limita sus invitaciones a los críticos de los diarios.

Bajo la dirección de Antoni Ros Marbá se estrenó la *Sonata del mar y el campo*, del compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert, encargo de la Dirección General de Bellas Artes. Ramón Barce, en el diario *Ya*, dice de ella: «Sorprende desde el primer momento por un original, transparente y contrastado empleo de la orquesta. Líneas y arabescos se funden a veces con cris-



Rafael Frühbeck ha recibido el Tabor de Oro de San Sebastián y ha dirigido el estreno de «Auroris», de Leonardo Balada, a la Orquesta Nacional

talinas sonoridades de la cuerda y la percusión.» En el mismo concierto Alexis Weissenberg ofreció el *Concierto número 2*, de Bartok, y concluyó con *Así hablaba Zaratustra*, de Strauss. Ros Marbá sufrió una indisposición y en algún momento se pensó en que Weissenberg se hiciera cargo del podio, lo que no fue necesario en último término, dando Ros Marbá una lección de «cumplimiento del deber».

El siguiente programa incluía otro estreno: *Auroris*, de Leonardo Balada, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, otro encargo de la Dirección General de Bellas Artes para la Orquesta. Fernando Ruiz Coca, en *Nuevo Diario* dice de la obra: «Se trata de un gran *crescendo* repetido que conduce a *climax* de tremenda, excitante, fuerza comunicativa.» Además del estreno, añadía interés al concierto la actuación del pianista André Watts, con *Concierto en do menor número 24*, de Mozart, y *Totentanz*, de Liszt, para cerrar con *Petrouchka*.

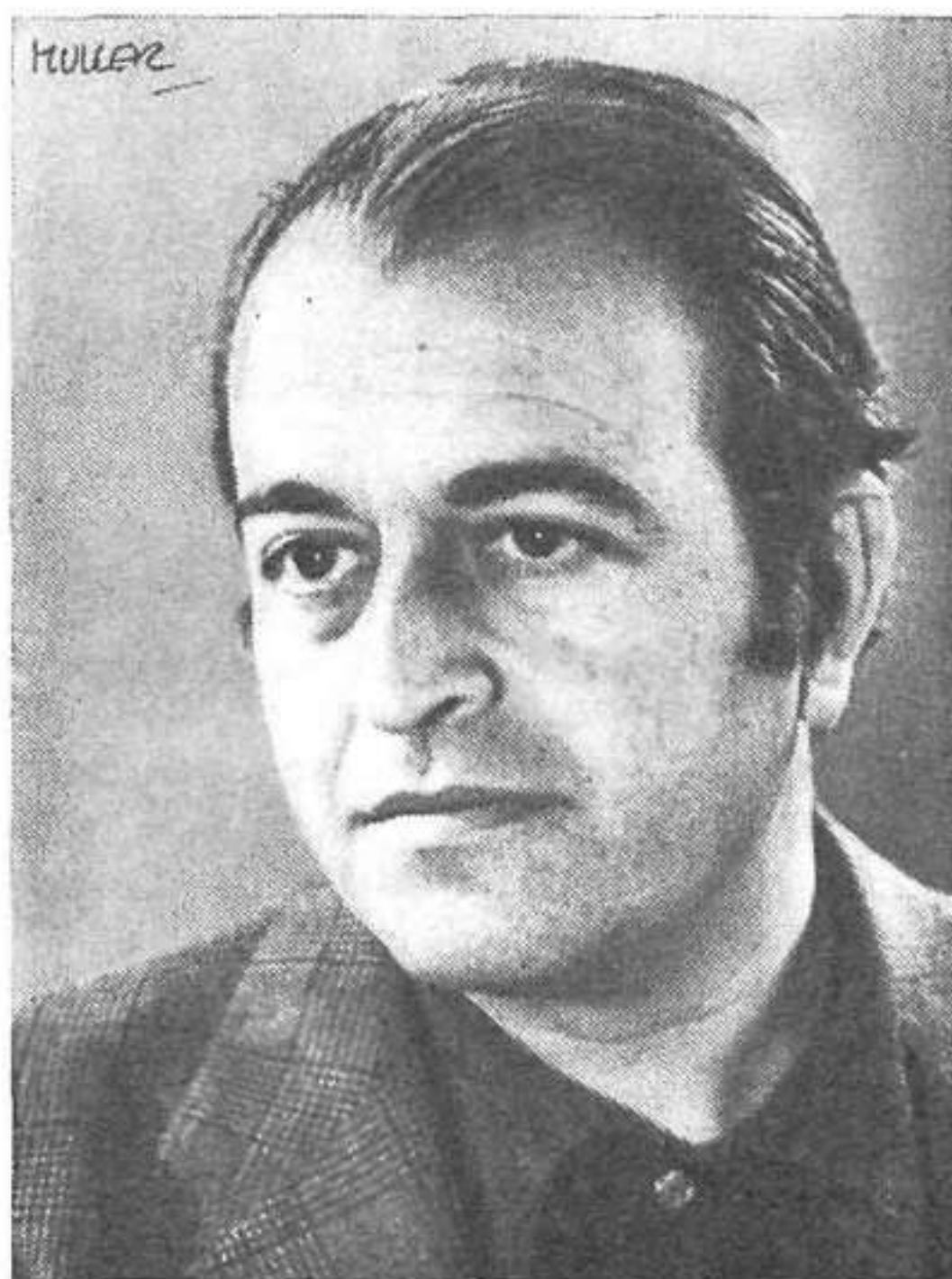
Por último, Yuval Zaliouk ofreció el estreno de *Eloges*, de Angel Arteaga, compuesta en 1962, que recibió el premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1973. Jaime Baró cantó la parte de tenor, aunque en este estreno hubo sorprendentes «manejos» con la obra. Fue escrita con inclusión de coro, que fue suprimido, y su duración de veinte minutos se vio reducida, por tanto, a doce. En resumen, no se puede hablar de estreno de la obra, sino de un fragmento. El programa contaba con la presencia del cellista Totelier, que presentó *Pezzo capriccioso* y *Variaciones sobre un tema rococó*, de Tchaikovsky, y concluyó la orquesta con la *Sinfonía número 5*, de Prokofiev.

Frente a la «voluntad» de estos estrenos se hacen imprescindibles dos comentarios adversos. En los tres estrenos se situaron las obras de «teloneras». ¿Por qué? ¿Es que no merecen por encargo o premio el puesto central del programa? Las cosas a medias no quedan bien. En cuanto a la obra de Arteaga quiero preguntar: si no se podía contar con el coro, ¿por qué se ha estrenado? Estrenar una versión «facilita» es defraudar al compositor y al público. Hubiera sido mejor dejarla entre los premios que esperan «turno».

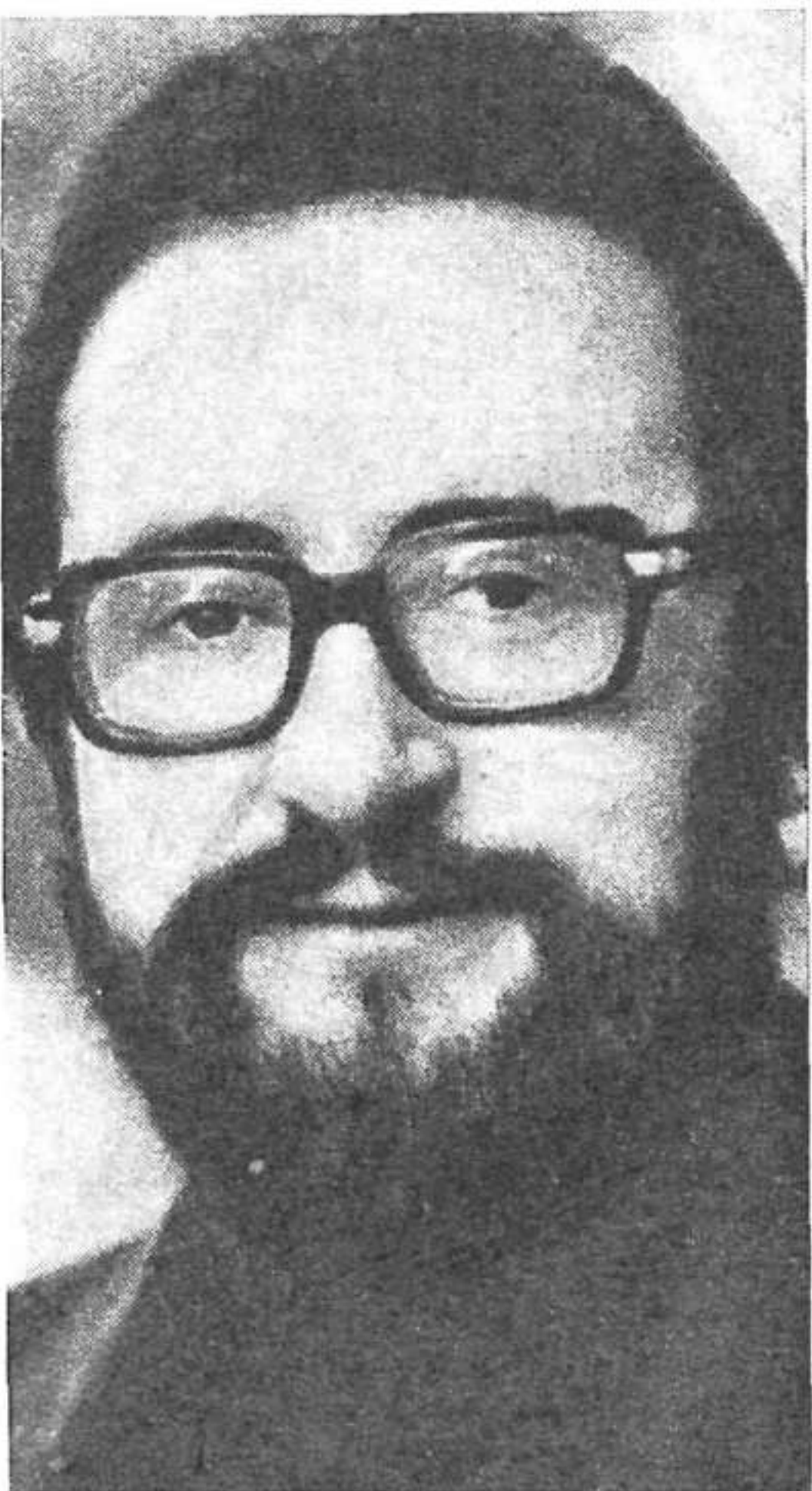
Premios Nacionales a Barce y Villa Rojo

La Sección de Música del Jurado de los Concursos Nacionales de Bellas Artes para 1973, ha concedido el premio, dotado con cien mil pesetas, al *Cuarteto número 3 (Cuarteto Gauss)*, de Ramón Barce, y a *Formas Planas*, de Jesús Villa Rojo.

La cuantía del premio es importante, aunque haya otros que la su-



Ramón Barce ha obtenido el Premio del Concurso Nacional de Bellas Artes por su «Cuarteto Gauss»



Jesús Villa Rojo ha obtenido también el Premio del Concurso Nacional de Bellas Artes por sus «Formas Planas»

peran, pero como tantas veces tiene el fallo de que no va acompañando de la seguridad del estreno. Por ello, ambas pasan al grupo que comentaba antes de las que esperan la ocasión. Se demore o no, al felicitar a ambos, lo que les deseo es que no les estrenen una «adaptación», como ha ocurrido con la de Angel Arteaga.

Arnold Schoenberg y Pedro Espinosa

El Instituto Alemán de Madrid, con la colaboración de la Sociedad Cultural Hispano-Austríaca y «Cantar y Tañer», ha presentado en la Sala Fénix a Pedro Espinosa en la

obra completa para piano de la «Escuela de Viena», en conmemoración del centenario del nacimiento de Arnold Schönberg. Repite Pedro Espinosa su esfuerzo, incluyendo en esta ocasión otras obras de Weber, que con las de Schönberg y Berg completa el programa.

Se trataba de un concierto «especial» con la nota importante de que casi totalmente llena la Sala



Pedro Espinosa, intérprete de la obra de piano de la «Escuela de Viena»

Fénix, la «Escuela de Viena» es ya parte y posibilidad de «normalidad» en las actividades musicales. En cuanto a Pedro Espinosa es preciso insistir en sus dobles condiciones para la ocasión: calidad pianística y conocimiento de los tres compositores. Creo que la sesión debe repetirse para complacer a los que no pudieran asistir y, por supuesto, a la mayoría de los que sí acudieron.

Lunes Musicales

El segundo trimestre de la serie de conciertos «Lunes Musicales», organizada por Radio Nacional y que vienen celebrándose en la Sala Fénix, comenzó con la actuación de Rosa Sabater—concierto «pendiente» del trimestre anterior—en el piano de Enrique Granados, que incluía los dos cuadernos de *Goyescas* y *El pelele*. Era concierto esperado que satisfizo plenamente al ya público fiel de estas «grabaciones» con ambiente.

La fiebre de estrenos llegó también a estos «lunes» en la presentación del Grupo de Metales de la RTV Española, que ya lo había hecho con el mismo programa en la Decena de Música de Sevilla del pasado año. En tres obras de los siglos XVI y XVII el «Grupo» ofreció una muestra de su compenetración y de su calidad de sonido. Las obras presentadas fueron: *Trumpet voluntary*, de Purcell; *Suite en la*, de Al-

binoni, y *Canzona primi toni*, de Gabrielli.

El segundo grupo de obras lo formaban: *Irradiaciones*, de Angel Artega; *Divertimento*, de Narcis Bonet, y *Zubi-Berrian*, de José María Sanmartín. *Irradiaciones* se mantiene fiel a su título y deja asomar momentos impresionistas. Bonet logra los mejores momentos en el «Adagio» y en el «coral», sin duda la parte más bella del *Divertimento*. *Zubi-Berrian* es un apunte con elementos folclóricos efectivo y gracioso.

María Orán, acompañada por Miguel Zanetti, ofreció en la sesión siguiente «lieder» de Strauss y Verdi, en los que se adivina a los dos músicos de teatro. A ambos sirvió María Orán con precisión y excelente voz.

Orquesta de la Radio Televisión

Yuri Ahronovitch ocupó el podio dos semanas seguidas, contando en cada una de ellas con un solista de primera categoría. En la primera ofreció un programa Tschaikovsky, que abrió con *Francesca de Rimini*, bien llevada y en la que la orquesta estuvo a la altura de este director de indicación no muy espectacular, pero sí precisa. Seguía el *Concierto en re mayor*, con la violinista rumana Silvia Markovici, tan joven como segura, llena de temperamento con un sonido realmente hermoso, impecable en la ejecución y en la expresión. Un reparo: no deja moverse, incluso cuando no toca, lo que indudablemente distrae al público. Pero fuera de este reparo —que no es musical, sino de lo que todo concierto tiene de «espectáculo»—, Silvia Markovici, que cuenta ahora veintidós años, tiene ante sí un futuro de madurez de primera línea.

Siguiendo un viejo estilo de programas-homenaje, Ahronovitch dedicó también su segunda actuación a un solo compositor: Liszt. Abrió el *Concierto número 2*, que contaba con el pianista Esteban Sánchez, con lo que se repetía la presencia de un solista extraordinario, porque este es el calificativo que le corresponde. Su versión de Liszt fue impecable de técnica, de estilo y de expresión. No es obra tan frecuente como otras románticas y Esteban Sánchez ofreció una nueva razón de su éxito.

La segunda parte estuvo dedicada a la *Sinfonía Fausto*, con la participación del coro que dirige Alberto Blancafort, con Tom Switf como tenor solista. No creo en la vigencia de esta obra, pero todos colaboraron en el excelente resultado.

En la sesión siguiente volvió a ocupar el podio Igor Markevitch, al que el público recibe siempre con especial aplauso de consideración por lo que significa su labor inicial y sus actuaciones posteriores al frente de la orquesta. Abrió el programa con obras para voces solas, en las que el trabajo de Alberto Blancafort con el coro era un buen apoyo: *Ave María*, de Victoria, y *Balada de Mallorca*, de Falla. Después, también con el coro, más la Escolanía de Nuestra Señora del Re-

uerdo, que dirige César Sánchez y el tenor solista Dieter Ellenbeck, *Psa!mus hungáricus*, de Zoltan Kodaly. Se trata de una obra un tanto «triumfalista», como corresponde a su «motivación», en la que las voces infantiles se pierden en el conjunto. La *Sinfonía número 2*, de Brahms, cerraba el programa, llevado con mano segura por Markevitch, bien secundado por la orquesta.

Wozzeck en el Instituto Alemán

El Instituto Alemán de Madrid ha presentado dos producciones cinematográficas de la ópera del Estado de Hamburgo. La primera ha sido *Wozzeck*, de Alban Berg, cuya presentación fue precedida el día anterior de una mesa redonda en la que participaron la doctora Lore Lenberg, escritora y profesora de Literatura; Ramón Barce, Adolfo Marsillach, Alfonso Sastre y Pablo Sorozábal Serrano. Fue una excelente oportunidad el ver la versión cinematográfica de *Wozzeck*, dirigida por Joachim Hess, con la super-



Luis Ruffo con los componentes de sus Ballets Modernos, que se han presentado en el Teatro de la Zarzuela

visión musical de Rold Liebermann y la dirección musical de Bruno Maderna. La película ha sido realizada en color, en 16 milímetros, con la Orquesta Filarmónica del Estado de Hamburgo y Toni Blankerheim, Richard Cassilly, Peter Haage y Sena Jurinac en los principales papeles del reparto, tanto como cantantes como actores.

No voy a entrar en el análisis del film desde el punto de vista cinematográfico, al que podrá oponerse un predominio de «ópera fotografiada», porque su calidad desde el punto de vista musical me hizo pasar por alto muchos detalles. Un «lleno» nos habla también de la importancia de programar esta —y otras, naturalmente— ópera para que sea conocida por el público de Madrid. Su inclusión en los Festivales de Primavera podría equipararse con alguna *Traviata* o similar que pudiera competir a la mayoría.

La segunda producción presenta-

da por el Instituto Alemán ha sido una brillante «filmación» de *Las Bodas de Figaro*, de Mozart.

Estas sesiones y el concierto de Pedro Espinosa son buenos tantos de la labor que viene realizando el Instituto Alemán de Madrid.

Ballets modernos de Luis Ruffo

En el teatro de la Zarzuela se presentó en función única el conjunto de Luis Ruffo con un programa interesante en el que hay que destacar su propia calidad y su imaginación como coreógrafo. Creo que el grupo precisa de mayor número de ensayos, pero más en razón de «coordinación» que en sus valores independientes. Sus creaciones, pese a «recordar» las líneas actuales, lo que por otra parte es muy lógico, tienen un sello claro de su personalidad y originalidad. Me gustó especialmente el *Scherzo* en el grupo de los «íntimos» y *Ocho y media* en las actuaciones de todo el conjunto.

De nuevo «Vinatea»

Ya había comentado el anuncio estreno en el Liceo de Barcelona de la ópera *Vinatea*, de Matilde Salvador, sobre libreto de Xavier Casp, pero creo que es preciso volver al tema para recoger algún comentario *a posteriori*, puesto que, como decía en mi crónica anterior, el estreno de una ópera española es lo que se define como auténtica noticia.

El crítico Juan Arnau dice en *Tele/Express*: «Pienso que nadie pudo quedar decepcionado. *Vinatea* es una obra muy bien construida, justa de proporciones, fluida en el discurrir de su acción e interesante por el contexto histórico del libro y por la calidad de la partitura.»



Matilde Salvador, cuya ópera «Vinatea» ha sido estrenada en el Liceo de Barcelona

Noticias varias

- Ha sido concedido y entregado en San Sebastián el Tambor de Oro al director de la Orquesta Nacional, Rafael Frühbeck de Burgos. La distinción se le ha otorgado por la proyección internacional dada al Orfeón Donostiarra por las presentaciones bajo su batuta.

- Ellsworth Snyder, pianista norteamericano, ha ofrecido un recital en el Instituto de Cultura Hispánica, con obra de Rafael Anglés, Schubert, Liszt, Charles Ives, Burt Levy y Chopin.

- El Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján ha presentado a la pianista argentina Sara Moreno con obras de Hydn, Beethoven, Schumann, Aguirre, Guastavino, Tauriello y Albéniz. Asimismo, ha ofrecido un recital de la cantante Alicia de Naon, acompañada al piano por Valentín Elcoro, con obras de López Buchardo, Ginastera, Guastavino, Aretz, Senz y Granados.

- En el Conservatorio de Madrid se ha celebrado un concierto-conferencia en el que el pianista Juan Moil ha ofrecido un breve estudio y la audición de las obras compuestas por Chopin en Mallorca.



El pianista americano Ellsworth Snyder, que ha sido presentado en el Instituto de Cultura Hispánica

CARLOS CRUZ DE CASTRO

VENTANAS A LA MUSICA

Por Mary Carmen DE CELIS



El tiempo ha ido configurando una cadena de hierbas y leños para empezar con memoria la siesta de la música o su resurgir en lugares tan dispersos, cuando nos es dado recobrar su perfil, si el nombre inicial que la conduce no aplaza sorpresas al rincón de un instante. Carlos y yo, situados en no importa qué ayer, pero alentados constantemente por la caducidad de la nostalgia, nos vamos aproximando a los cambios de luz con la euforia de su desmitificación, tras las maletas cargadas de sonido a Méjico, a redoble de coco bajo las palmeras de Acapulco, como notando un vago susurro pestañas adentro. Es la vida, la propia música que hoy enciende todos sus retornos para palpar los tactos de Carlos, viajero descendido a las persianas de Madrid después de un largo paraíso de nubes a continuación del mar.

La noticia se junta a la mañana alentando horarios, que cruzan despacio para que crezca este sabor a música vivida, a preguntas compartidas en la cafetería de Callao que pronuncian su ser, el anónimo resplandor del café en la mesa, el reloj del autobús, el réquiem de la permanencia, los abandonados vasos portadores de deseos; todo es espuma de ciudad que vamos arrinconando melancólicos, que vamos incinerando despacio, diente a diente, brasa a brasa. Pero no hay el esfuerzo de abrir el pensamiento, de asaltar los bordes por los que caminamos veloces a pesar mismo de la mañana, cómplice y compañera, que no exige sino su mirada, que se irá, lo sabemos, cuando deje de golpear la duda sobre tantas preguntas que no se hacen, sobre tanta ironía que esconde un después, un antes, motivo de un balance ante el papel. ¿Fue suficiente la palabra?; ¿hubiera sido preciso realizar el pensamiento atormentado, abrirle camino para que volcara su agua, su remolino movedizo, ebrio de quietud?; ¿hay que matizar el destino, despertar el nombre y que anuncie su forma, el recorrido paralelo de su fuego a punto de incendio?; ¿habitará entonces la misma casa o será corriente de otro canal?

No sabría. La respuesta es ignorancia, cordillera respetada íntegramente por el viento, defensora de su estatura, de su balance definitivo y definidor

(definir no es responder, es silenciar, es disponer momentos aislados que no sobrecogen, que no se perciben, que casi ni son). Pensar ahora es salirse del tiempo, recobrar los sonidos que nunca hicimos y que nos pesan en su ausente desnudez, nos duele en su claridad perdida, en el signo escondido en la carpeta, en el abrazo sellado en el pentagrama blanco (cuando hablas a la vida, Carlos, prisionera de la música, guardiana de comunicaciones, portadora de todo lo que sacia tu sed sonora). Quizá baste elegir puertas, buscar ventanas como las de Carlos, tan entregadas a esperar la música sin que importe el clima exterior, ventanas que se abren desde dentro como con fuerza de huracán y ponen en la mano que las ha tocado tenuemente un roce ininterrumpido de movimientos, un intercambio de lo

cálido para contrastar densidades, dimensiones que van a más porque su raíz también crece y es poderosa.

La mañana, la música, la persona, la nostalgia de las palmeras de Acapulco. Son sólo sugerencias, impresiones, ya sabéis. No puedo analizar, ni describir, ni ponerme exhaustiva y racionalista. Porque la mañana es para vivirla y la vida no se cuenta; se comparte. A la música hay que encontrarla cara a cara, sin intermediarios, y hablar con ella cuanto más mejor; no importa la hora y el lugar. La persona es Carlos Cruz de Castro, compositor durante todo el día; sus ventanas están en el segundo C de Clara del Rey, 46, y son muy sensibles a los dedos que las tocan desde fuera. Hoy Carlos tiene nostalgia de Acapulco y pasea por la Gran Vía distraído. Es fácil reconocerle.

biobibliografía

Carlos Cruz de Castro nació en Madrid el 23 de diciembre de 1941. En Madrid realiza los estudios musicales, junto con los de Derecho y Sociología, los cuales abandona para dedicarse a la composición. Estudia en el Conservatorio armonía con Ricardo Dorado y Angel Arias, contrapunto y fuga con Francisco Calés, composición con Calés y Gerardo Gombau, piano con Rafael Solís y dirección de orquesta con Enrique García Asensio. En 1969 realiza un curso con Luis de Pablo sobre *Análisis de la música actual*. En 1971 participa en el curso que, sobre *Análisis e instrumentación de la música actual*, dicta Günter Becker. Durante el curso 1972-1973 trabaja en composición con Milko Kelemen en la *Hochschule Robert Schumann Institut*, de Düsseldorf. Es miembro fundador de *Problemática 63*, de Juventudes Musicales de Madrid. En 1968 forma parte del grupo *Nueva Generación*. Es miembro fundador del grupo músico-teatral *Canon* (1970). En 1970, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, realiza un curso, en unión de otros compositores, acerca de *La problemática actual de la música*. En 1971 colabora en la

confección musical del segundo programa de Radio Nacional de España. Coordinador del Primer Festival Hispano-Mejicano de Música Contemporánea.

COMPOSICIONES

1968

Disección, para cuarteto de arcos. Estrenada en Barcelona el 13 de febrero de 1970.

1969

Ajedrez, para ocho violines, ocho violas y percusión. Estrenada el 27 de mayo de 1969, en la clausura del curso de Juventudes Musicales, por el grupo *Koan*, dirigido por Tamayo.

Alteraciones, para flauta, clarinete y fagot. Estrenada el 4 de octubre de 1971.

Constructivismo, para piano, cinta magnética o voz. Estrenada el 24 de mayo de 1971 en Madrid, por Joaquín Parra, en un ciclo de *Antología de la música española para piano*.

Vocales, para violín, viola, violoncelo y percusión (no afinada). Se estrenó el 15 de noviembre de 1969 en Madrid.

Status, improvisación para

cualquier instrumento o instrumentos, sobre tres fragmentos literarios originales. Se estrenó en el Instituto de Previsión de Madrid.

1970

B:4', para voz, piano y cinta magnética. Estrenada el 29 de octubre de 1970, en el homenaje a Bécquer del Ateneo de Madrid, por Esperanza Abad y Joaquín Parra.

C-3, para percusión, diez cencerros, lira, vibráfono, dos platos, dos tam-tam, dos crócalos cromáticos, dos campanas cónicas, dos triángulos, collar de cascabeles y collar de sonajas. Estrenada en Salamanca por Iborra.

Domino-klavier, para cualquier instrumento de teclado. Estrenada el 14 de diciembre de 1971 en Madrid, en un concierto *Sonda*, por María Elena Barrientos. Editada por Alpuerto.

Pente, para quinteto de viento. Estrenada en Madrid el 27 de marzo de 1971, por el quinteto *Koan*. Representa a España en la *VII Bienal de París*, en 1971. Editada por EMEC.

Menaje, para ocho copas de cristal, ocho tazas de cristal, ocho vasos de cristal, 16 platos de cristal, ocho botes de hojalata pequeños, ocho botes de hojalata grandes, ocho sartenes, ocho calderos pequeños, ocho calderos grandes, un tenedor y 72 bolas de cristal o metal, entre 10 y 20 milímetros de diámetro. Estrenada el 13 de enero de 1971 en la I Semana de Música Contemporánea, interpretada por el grupo *Koan*, dirigido por Tamayo. Representa a España en la *VII Bienal de París*.

1971

Dicótomo, dúo de violoncelos. Estrenada el 20 de mayo de 1972.

Lámalo como quieras, para piano solo. Estrenada el 4 de octubre de 1972 en Méjico, por Alicia Urreta, en un festival de música hispana.

1972

Algo para guitarra. La estrenó José Ramón Encinar en 1973 en Madrid, en un concierto *Sonda*. La estrenó en Méjico Marco Antonio Anguiano en noviembre de 1973. Editada por Alpuerto.

Disgregaciones, para orquesta.

El silabario de San Perrault, para coro de voces mixtas. Estrenada en Méjico el 14 de noviembre de 1973, en el Primer Festival Hispano-Mejicano de Música Contemporánea.

El momento de un instante, para tres cintas electrónicas. Encargo de *Alea* para los *Encuentros Internacionales de Pamplona*.

Sincrónico, para trompeta, trompa, trombón (cada uno de los instrumentistas utiliza simultáneamente un charles y un bombo). Estrenada el 18 de noviembre de 1972 en Düsseldorf.

Apertura, para un actor y público asistente. Se estrenó el 26 de abril de 1972 en la II Semana de Música de Barcelona.

Procesos, para 42 instrumentos de cuerda.

1973

Tucumbalán, para conjunto instrumental. Estrenada el 21 de noviembre de 1973 en Méjico, en el Primer Festival Hispano-Mejicano de Música Contemporánea.

ESTRENOS EN MADRID

Por Luis QUESADA

Finalizada la gran explosión espectacular de grandes estrenos, coincidente con las fiestas navideñas, y manteniéndose aún en cartel los títulos más importantes aparecidos desde el comienzo de la temporada, la cartelera de estrenos no ha ofrecido nada de interés en los últimos días de enero y primeros de este febrero, según vemos a continuación.

LA MASCARA Y LA PIEL (Inglaterra), de Michel Apted.

El realizador procede de la televisión británica y ésta es su primera película larga para el cine. Tuvimos ocasión de conocerla en el pasado Festival de Valladolid, donde pasó sin pena ni gloria. La realización es mediocre, falta de nervio y de ritmo narrativo, por lo que algunas situaciones quedan totalmente desaprovechadas. El tema, aunque original, peca de convencionalismo y artificiosidad. El espectador no llega a creer del todo en ese desertor disfrazado de muchacha por su amante, que vive en una granja durante la segunda guerra mundial, y es cortejado y finalmente descubierto por un sargento de su mismo regimiento de tanques. Mediana interpretación de Glenda Jackson y de Oliver Reed y más inferior aún la del joven soldado, encarnado por Brian Deacon.

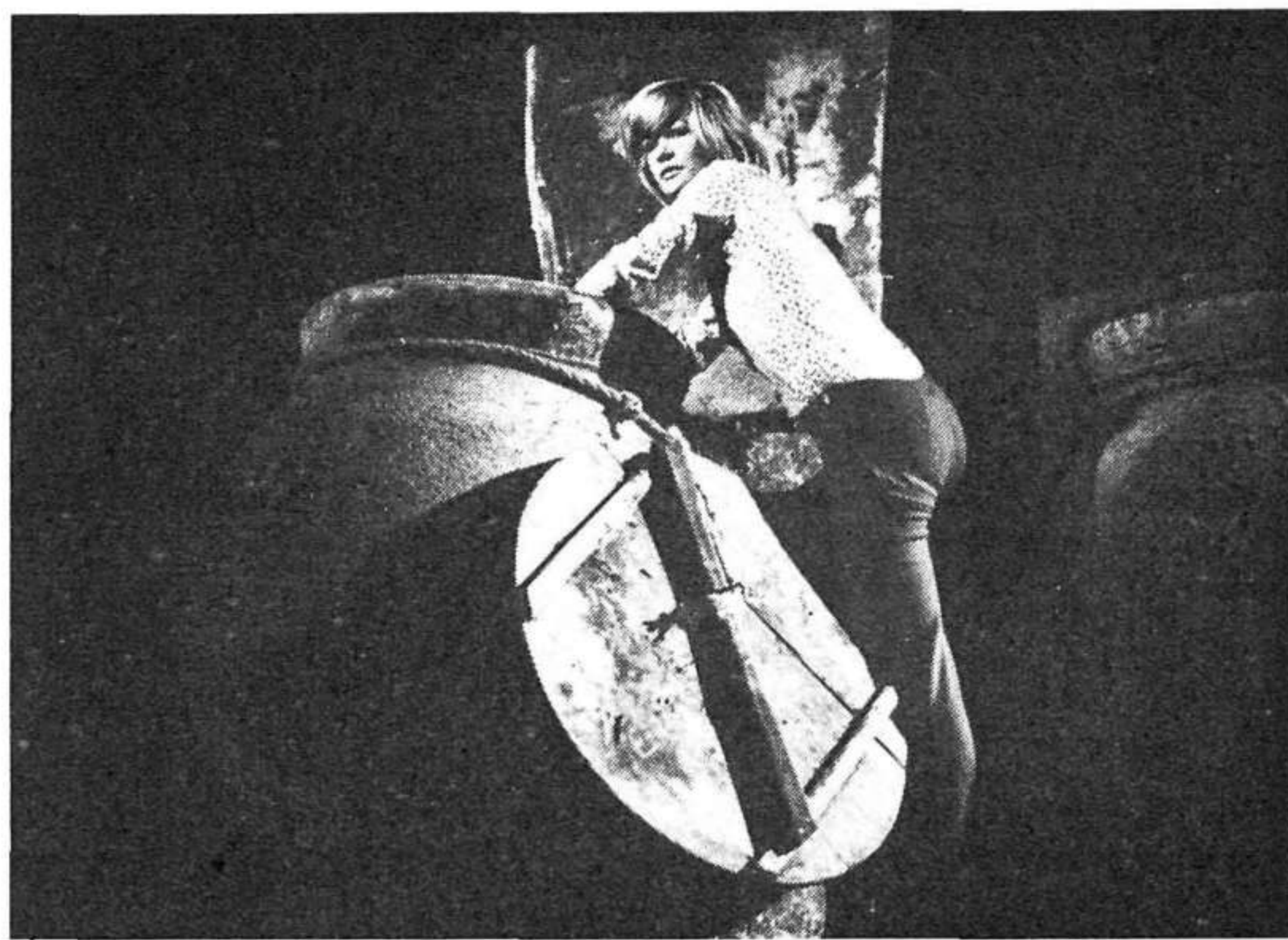
EL HOMBRE DE MACKINTOSH (U.S.A.), de John Huston.

Huston es un realizador con grandes altibajos en su carrera. Después de una larga serie de obras mediocres, rodadas entre 1957 y 1968, volvió a remontar su vuelo creador con «Paseo por el amor y la muerte» y «El juez de la horca», realizadas entre 1969 y 1972. Ahora, con su última pe-

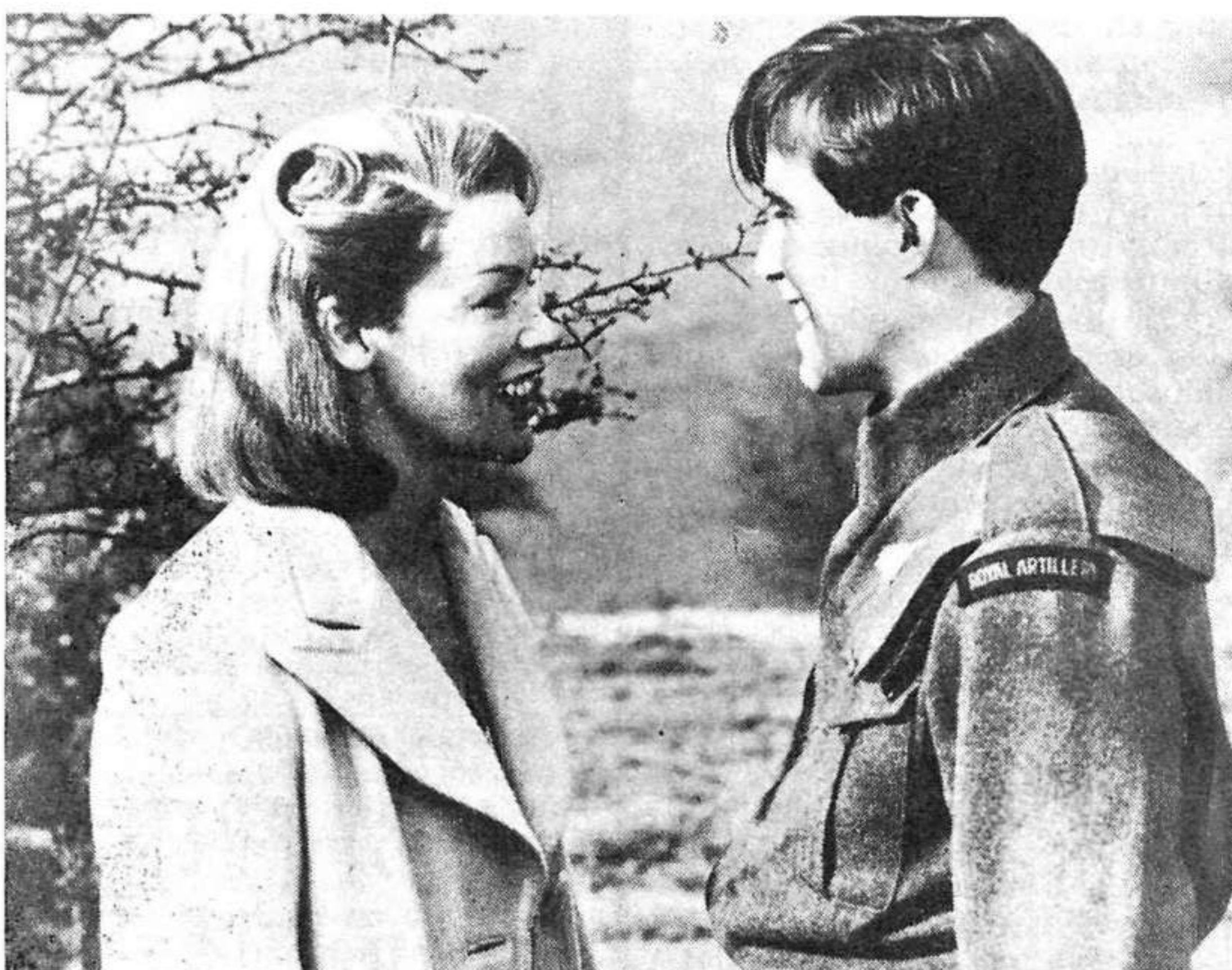
lícula, «El hombre de Mackintosh», nos causa una nueva decepción. Película que parece rodada por encargo, sin demasiado interés por parte del veterano realizador, resulta una vulgar historia de espionaje confusa y a veces, demasiadas veces, aburrida, acaso debido a la complejidad y oscuridad de las situaciones y las relaciones entre los personajes. Es una película que quiso ser de acción sin conseguirlo. Le falta hondura y le sobra enredo. Huston ha llevado adelante la puesta en imágenes con su indudable maestría, pero sin aportar nada personal.

EL GRAN DUELO (U.S.A.), de Lamont Johnson.

Uno de los grandes momentos del «western» es el duelo a pistola entre dos hombres. Normalmente, la justicia triunfa sobre la maldad y el «sheriff» o el «bueno» de turno elimina al facineroso, aliviando a los timoratos pobladores del lugar y granjeándose el amor de la linda protagonista femenina. En este filme la acción gira alrededor de un trágico y emocionante duelo entre dos tiradores. La novedad, el interés, la profundidad que ofrece estriba en el enfoque dado precisamente a este duelo. No se trata del «bueno» frente al «malo», sino de dos pistoleros viejos y cansados, abocados a la decadencia física y moral, que deciden ofrecerse en espec-



«Una vela para el diablo»



«La máscara y la piel»

La opinión de los críticos

	Pascual Cebollada	Luis Gómez Mesa	José López Clemente	Félix Martialay	J. J. Porto	Luis Quesada	Calificación media
La máscara y la piel	5	3	5	1	2	5	3,5
El hombre de Mackintosh	6	5	6	5	8	6	6
El gran duelo	5	4		7	3	5	4,8
El distraído	6	4	5	5	5	5	5
Una vela para el diablo	2	3	2	0	0	0	1,2
Llegará el día de los limones negros	4	2				3	3
El padrino y sus ahijadas	2	0	2	0	0	0	0,1

Las películas son juzgadas teniendo en cuenta todos los elementos que las componen.

Cero significa pésima. Cinco, mediana. Diez, obra maestra.

táculo, jugando una atroz lotería que supone para uno la muerte y para el otro la fortuna. Irán a enfrentarse por dinero en una plaza de toros mejicana, próxima a la frontera. Son los hombres derrotados, de otro mundo, estudiados por Peckinpah. Acostumbrados a jugarse la vida, desprecian a ésta, aunque confían su salvación al azar o a la habilidad propia. Uno de ellos triunfa, pero no recogerá el amor de la dama ni la gratitud de los ciudadanos. La dama es la esposa del perdedor, y los ciudadanos, después de apostar su dinero, tras gozar el espectáculo, se retiran silenciosos y avergonzados. El tema es espléndido, pero Lamont Johnson no ha sabido extraer de él todas sus posibilidades, a pesar de lograr algunas escenas de hondo dramatismo. Los intérpretes, Kirk Douglas y Johnny Cash, no llegan a convencer. Sobra «folk-

lore» y falta hondura dramática que dibuje con trazos más fuertes la personalidad de los dos protagonistas y del mundo feroz y absurdo que les rodea.

EL DISTRAÍDO (Francia), de Pierre Richard.

Comedia un tanto bufa, realizada de cara a un espectador cuyas reacciones pretende dominar el realizador, que en esta ocasión es asimismo la figura principal del cuadro de actores. Pierre Richard pertenece a la amplia galería de humoristas o cómicos del «music-hall» francés, y en las tablas o en el centro de la pista logra ampliamente su objetivo. En la pantalla se excede. «El distraído» agrupa una buena colección de situaciones sobre la vida de un publicitario. El propósito es hacer reír sin más. Pierre Richard lo consigue por-

que el disparate efectista nunca fracasa. Así, pues, resulta absurdo hablar de cualquier otra cosa. En el humor galopante, gratuito, hay que aceptar las reglas del juego.

UNA VELA PARA EL DIABLO (España), de Eugenio Martín.

Dentro del género de terror, al que el cine español se ha entregado en estos últimos tiempos con una cegata visión comercial, esta película ocupa uno de los puestos más bajos. Parte de un guión totalmente absurdo, increíble (porque dentro del convencionalismo del género es preciso guardar ciertas reglas). No hay progresión dramática, ni curva de clímax, ni recursos de ningún tipo para mantener el interés del espectador, de forma que ni el público menos exigente queda satisfecho, y esto hemos podido comprobarlo en la exhibición comercial. Eugenio Martín parece haber confiado el éxito al «destape» de las actrices y al derroche de sangre, olvidando que, en última instancia, éstos no son sino complementos más o menos eficaces y que por encima de todo el espectador exige un tema, unas situaciones, un planteamiento, un desarrollo y un desenlace que le digan algo, que le interesen. Por si fuera poco, la realización es descuidada. Hay escandalosas faltas de «raccord» y puerilidades a porrillo. Dudo que esta película sirva para cubrir programaciones en los circuitos más elementales.

LLEGARA EL DIA DE LOS LIMONES NEGROS (Italia), de Camilo Bazzoni.

Se trata de una vulgar historia sobre el tema de la Mafia siciliana. Sin calar en el hiriente problema, insistiendo sobre los tópicos tantas veces expuestos, aspira a interesar al espectador en tanto que película de aventuras, con duelo automovilísticos, ametrallamientos y asesinatos a traición. El guión es burdo y simplista en exceso, y además termina sin descubrir el misterio sobre el que opera: la identidad del gran jefe de la Organización. Así, el espectador queda decepcionado. Tampoco la realización ofrece novedad o mérito.

EL PADRINO Y SUS AHIJAS (España).

Resulta vergonzante el empleo de los éxitos mundiales como muleta para apoyar una nueva obra, aunque sea de distinta índole. Parodia del filme de Ford Coppola, con el único pretendido aliciente de un pequeño grupo de bellezas de segundo orden y la «gracia» topiguera de Antonio Garisa, este producto comercial, de nula calidad, no merece comentario.



HA FALLECIDO JUAN DE ORDUÑA

El día 3 de este mes de febrero falleció en el Hospital Central de la Cruz Roja, a consecuencia de un infarto de miocardio, el veterano realizador español Juan de Orduña.

Nacido en 1907 en el seno de una distinguida familia madrileña, Juan de Orduña sintió desde muy joven la llamada del teatro. Fue actor célebre de la escena española hasta que al fin pasó al cine. Memorables fueron sus interpretaciones en «La Casa de la Troya», «La revoltosa», «Boy», «Nobleza baturra», «La gitana» y «Flora y Mariana». En 1928 dirigió el cortometraje «Una aventura de cine», sobre guión de Wenceslao Fernández Flórez. También realizó otros cortos para la marca «Cifesa». En 1943 dirige para ésta su primer largometraje, «Porque te vi llorar». Sigue una serie de comedias rosas: «Deliciosamente tontos» (1943), «Tuvo la culpa Adán» (1943), «Ella, él y sus millones» (1944). También realiza el filme épico «A mí, la Legión». Pero su primer gran

éxito lo constituye «Locura de amor», rodada en 1948, presentada clamorosamente en España y numerosos países hispánicos. Este triunfo le inclina hacia el filme histórico: «Agustina de Aragón» y «Pequeñeces» (1950), «La leona de Castilla» (1951), «Alba de América» (1951). Tras unos años oscuros, vuelve el éxito con «El último cuplé» (1957).

En la última etapa de su vida de realizador Orduña dirigió una serie de versiones de zarzuelas clásicas con destino a la televisión: «Las golondrinas», «La canción del olvido», «El huésped del Sevillano», etc.

Juan de Orduña pertenece a una generación de directores españoles de cine que lograron poner en pie una industria y aficionaron a un vasto público. Ese es su mayor mérito. Juan de Orduña, como Perojo, como Florián Rey, no fue un gran creador, pero sí un realizador seguro, buen conocedor del oficio, popular y acorde con los gustos de una época difícil.

OTRO GRAN DESAPARECIDO: SAMUEL GOLDWYN

A los noventa y un años de edad ha fallecido en Hollywood el magnate de la «Metro», Samuel Goldwyn, cuyo verdadero apellido era Golfish. Judío polaco, emigrado a los Estados Unidos a la edad de quince años, ejerció diversos oficios hasta llegar a representante y administrador de una fábrica de guantes. En 1913, después de asistir a una sesión cinematográfica, decidió convertirse en productor de cine. Asociado con su cuñado Jesse Lasky y con un joven desconocido llamado Cecil B. de Mille, produjo la película «The Squaw man», cuyo solo interés está en que con ella se asoman por vez primera al cine tres futuros colosos del séptimo arte. En 1926, enfrentado con el creciente poder de los otros productores, Goldwyn se asocia con Louis B. Mayer para crear la poderosísima «Metro», que pronto convierte su enseña (el león rugiente, enmarcado por la leyenda «Ars gratia artis») en el símbolo del cine de Hollywood. La «Metro», desaparecida hace pocos meses, ha ofrecido a la cinematografía universal algunas de sus obras más importantes y descubierto a realizadores de primerísima fila. Con su mediocre cultura, su viva imaginación y su infalible sentido del negocio y del cine, Samuel Goldwyn pasará a la historia del séptimo arte con el mejor derecho.

LOS PREMIOS SINDICALES CINEMATOGRAFICOS PARA 1973

Cortometrajes

Primer premio: **EL RAYO QUE NO CESA**, de Guillermo de la Cueva.

Segundo premio: **ENCINARES**, de Guillermo F. Zúñiga.

Tercer premio: **LA TORRE DE BABEL**, de Antonio Pérez Olea.

Premios a la actividad profesional

Mejor guión: CARLOS BLANCO, por **Don Quijote cabalga de nuevo**.

Mejor realización: PEDRO MASSO, por **Una chica y un señor**.

Mejor fotografía: ANTONIO LOPEZ BALLESTEROS, por **No es bueno que el hombre esté solo**.

Mejor composición musical: SALVADOR RUIZ DE LUNA, por **El mejor alcalde, el rey**.

Mejor realización en cortometraje: GUILLERMO DE LA CUEVA, por **El rayo que no cesa**.

Mejor actriz estelar: MARIA JOSE ALFONSO, por **Manolo la nuit**.

Mejor actor estelar: JAVIER ESCRIVA, por **El chulo**.

Mejor actriz principal: LINA CANALEJAS, por **El love feroz**.

Mejor actor principal: ALFREDO MAYO, por **La campana del infierno**.

Mejor actriz de reparto: HELGA LINE, por **El chulo**.

Mejor actor de reparto: EDUARDO CALVO, por **El asesino está entre los 13**.

Mejor labor individual de conjunto: MARIA FRANCES y TOMAS ARES.

Mejor equipo técnico: el que intervino en **La campana del infierno**.

Mejor equipo artístico: el que intervino en **Proceso a Jesús**.

Mejores músicos ejecutantes: los de la película **El mejor alcalde, el rey**.

Equipo obrero destacado: el de la película **El último viaje**.

Personal de laboratorio: de Cinematiraje Riera, por **El último viaje**.

Personal de figuración: el de **Proceso a Jesús**.

UNA HISTORIA DE MADRID

ANTONIO MINGOTE: El oso y el madrileño. *Música de Mario Clavell. Dirección: Ricardo Lucía. Bocetos de decorados y trajes: Mingote. Coreografía: Miguel Ayones. Espacio lumínico: Fontanals. Principales intérpretes: Maruja Díaz, Manuel Otero, M.^a Elena Flores, Pedro Valentín, Juan José Otegui, M.^a José Prendes, Emilio Espinosa, Miguel Aristu y Alfonso Manuel Gil. Teatro Reina Victoria. Fecha de estreno: 2 de febrero de 1974.*

Eso es *El oso y el madrileño*: una historia de Madrid, escenificada con base en un precedente libro de Mingote, presumiblemente a instancias del director del espectáculo, Ricardo Lucía, al que de entrada es obligado apuntarle el tanto de su buena vista profesional.

Una historia de Madrid que abarca algunos de sus más característicos episodios, de la prehistoria a nuestros días, puesta en pie sobre un escenario, implica, por de pronto, una sobresaliente capacidad de síntesis... y tiros y troyanos están de acuerdo en el hecho de que cuando un autor posee el sentido de la síntesis es suyo uno de los secretos esenciales del arte escénico.

Mingote, en dieciocho cuadros y dos partes, escenifica algunos de los más relevantes acontecimientos de la capital de España que, en el espectáculo, denota con meridiana claridad su machadiana condición de «rompeolas de las cuarenta y nueve provincias españolas». De ahí que, suavemente satírico—quizá sólo zumbón—, el autor haya dicho que su espectáculo «es un homenaje a los madrileños, incluso a los que han nacido en Madrid».

Desde que el telón se alza y entran en escena los tan mingo-tianos hombres del neolítico con sus hachas de piedra pulimentada, dispuestos a talar cuantos árboles surgieran ante ellos en el área elegida para aposentarse, hasta los cuadros últimos con estraperlistas, especuladores del suelo matritense y representantes de la actual juventud, por el espectáculo de Mingote desfila una bien concebida selección de la —permítaseme el vocablo— madrileñidad, vista siempre al través de prismas humorísticos, mas no por ello exentos de algún aguijonazo... que le otorga un plus profundizador, y hace que el público se pare a meditar después de haber reído.

Antonio Mingote pone de relieve en su espectáculo, con tierno humor, restallante gracia... y unas gotas de acibarado sarcasmo, las constantes históricas del pueblo de Madrid. Si algún reparo cabe poner a esta traslación escénica del libro *Historia de Madrid*, no puede ser otro que el de la insistencia en temas de crítica municipal, y aun para este peccadillo cuenta Mingote con las indulgencias de un tiempo—felizmente superado—en el que sólo el municipio tenía luz verde permanente para que en sus vicios pudiese entrar el escalpelo, risueño a la vez que escarificador, de la crítica humorística. De ahí la insistencia en defectos menores como el de la pavimentación—por lo demás, muy bien resueltos escénicamente—. Con todo, en el espectáculo aparecen Quevedo, Lope de Vega, la primera edición de *El Quijote* y otros episodios capitales de la historia de Madrid, y hasta un cuadro de patética comicidad, titulado *Cesantes y funcionarios*, que, concebido para ilustrar peripecias pasadas, adquiere en estos días inusitada y casi, casi lacerante actualidad.

Además de como autor, Mingote triunfa en toda la línea como escenógrafo y diseñador del vestuario, con invenciones pletóricas de ingenio en los dos aspectos, aun cuando sea del todo legítimo adjudicar a Ricardo Lucía el muy considerable porcentaje que aporta a la consecución del espectáculo, en la que sin duda es su más lograda labor de dirección escénica, hasta erigirse en el segundo gran triunfador del invento, muy de cerca seguido por Mario Clavell, que ha compuesto unos núme-

ros musicales idóneos a las distintas etapas matritenses del espectáculo.

En el capítulo interpretativo-musical hay que resaltar la positiva circunstancia de que todos los cantables se efectúan a limpia voz, sin micrófonos, altavoces, amplificadores, etc. Pese a lo cual—o a causa de lo que— el triunfo de Maruja Díaz y sus compañeros es de los que conviene señalar con hito blanco en la actual temporada. Junto

al de Maruja Díaz, hay en este apartado cuatro nombres que merecen cita y comentario expresos: la excelente interpretación humorística de Pedro Valentín y Juan José Otegui, la bizarra galanura de Manuel Otero—buen cantante, además— y el valioso trabajo de María Elena Flores, espléndida actriz que en la corporeización de sus diversos personajes acredita ductilidad histriónica de primerísimo orden.



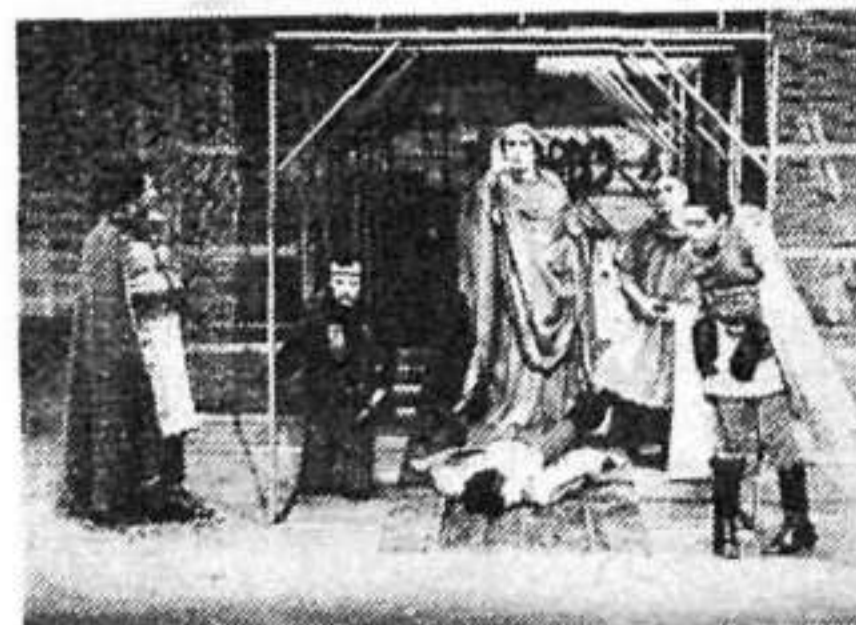
«15 MESES DE TEATRO EN CARACAS»

Hemos recibido un interesante libro, editado en Caracas por «Italgáfica» y distribuido por «Editorial Roble». Como su título indica—15 meses de teatro en Caracas—, se trata de un examen compendiado de las actividades teatrales en la capital venezolana a lo largo de quince meses—desde agosto de 1971 a octubre de 1972—, con texto explicativo de Guillermo Korn y muy abundantes y espléndidas fotografías de Miguel Gracia, que contribuyen a dar una cabal idea de la escenografía, el vestuario y la luminotecnia, y hasta algún atisbo de las normas interpretativas de los conjuntos teatrales que durante dicho lapso actuaron en Caracas.

El contenido del volumen excede en mucho a la mera catalogación de las actividades del teatro en Caracas durante los quince meses citados, pues, al hilo de la actualidad comentada,

GUILLERMO KORN texto MIGUEL GRACIA fotos

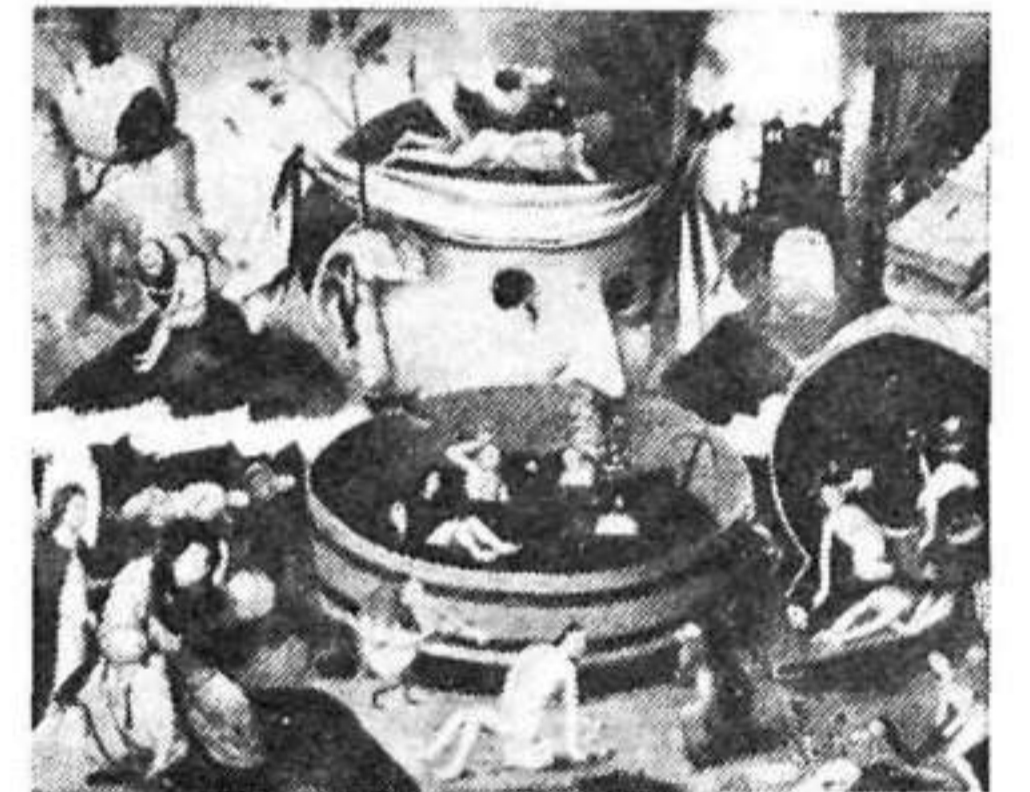
15 MESES DE TEATRO EN CARACAS



ITALGRAFICA

Guillermo Korn suscita problemas de interés general y permanente, tales como el de las relaciones y prerrogativas entre director y autor, innovaciones propuestas y ensayadas por los grupos juveniles, las diversas concepciones que del teatro tienen quienes han hecho del arte escénico su profesión y los que militan en grupos vocacionales, y otros de parejo interés.

PREMIO DE LA CRITICA MEJICANA A ALVARO CUSTODIO



ALVARO CUSTODIO EL PATIO DE MONIPODIO

México, en dos actos, por Alvaro Custodio. «El patio de Monipodio», adaptación de Cervantes a su obra «El rincón de Cortadillo».

Alvaro Custodio, director durante veinte años del Teatro Clásico de Méjico, y hoy residente en España, ha obtenido el premio al mejor director de 1973, otorgado por la Agrupación de Críticos Teatrales de Méjico a la escenificación de su propia obra *El patio de Monipodio*, estrenada en febrero de 1973 en el teatro Independiente de la ciudad de Méjico. *El patio de Monipodio*, designada por Alvaro Custodio «Mojiganga cervantina en dos actos», es un espectáculo basado en dos novelas ejemplares de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, entrelazadas con fragmentos de otros textos cervantinos. La escenificación premiada a Custodio obtuvo, además, los siguientes premios de los críticos teatrales mejicanos: a la mejor compositora, Alicia Urreta; a la revelación femenina del año, Judith Velasco, y premio al mejor actor de figuración, Oscar Servin.



Alvaro Custodio había obtenido ya tres premios de los críticos mejicanos como director: *La Celestina*, en 1953; *El alcalde de Zalamea*, en 1958, y *Hamlet*, en 1968.

UN TEXTO DEL «GRAND MAGIC CIRCUS» EN CASTELLANO

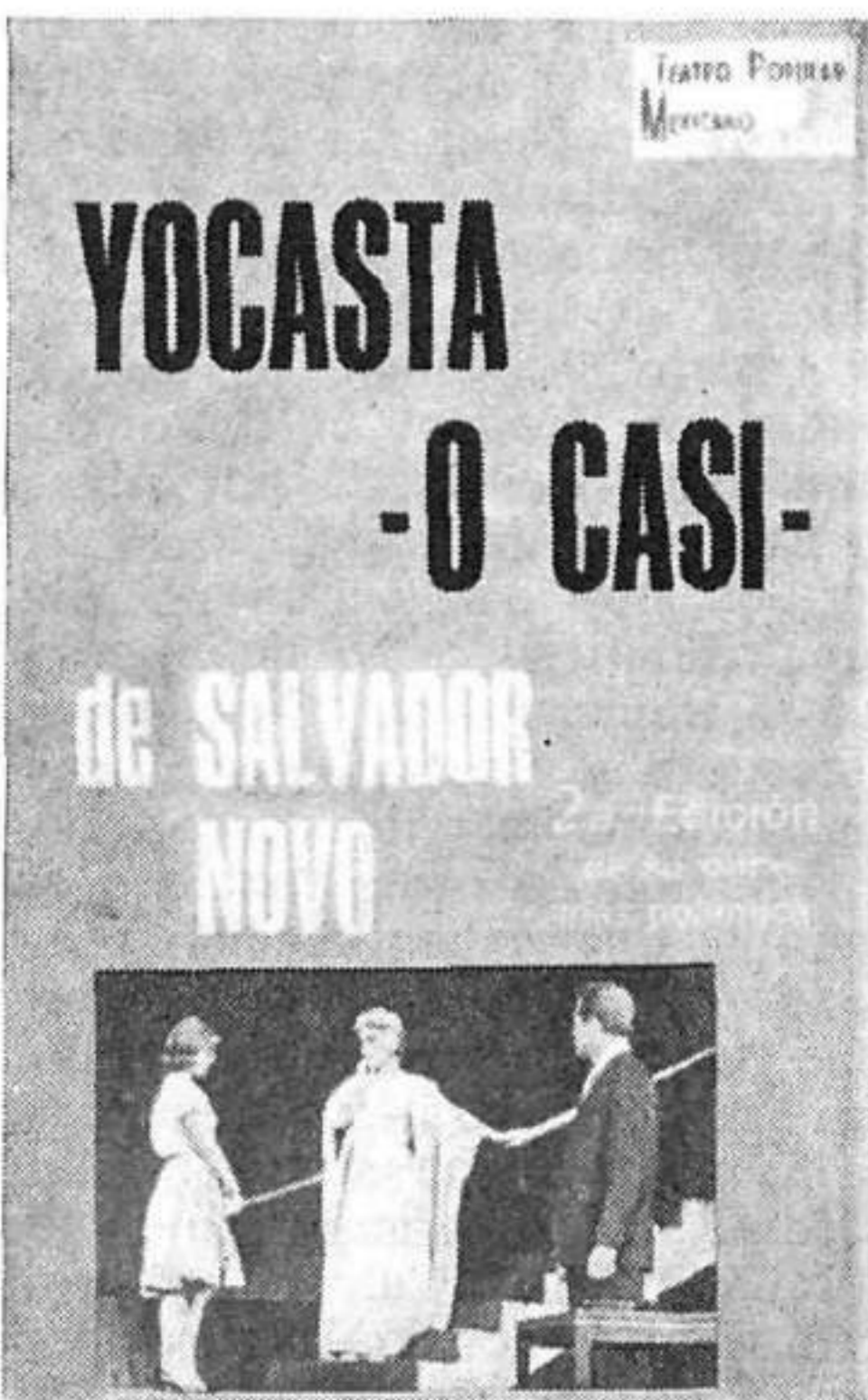
Desde que, en el otoño de 1968, el conjunto «Grand Panic Circus» se convierte en el «Grand Magic Circus», ganó en universalidad en buena medida, por cuando con ello se desligaba de los condicionamientos derivados de su inserción en el movimiento «pánico».

Ahora, en excelente traducción de Vicente Romero, la revista «Primer Acto», en su número doble 159-160, publica el espectáculo de Jérôme Savary. Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe, estrenado por el «Grand Magic Circus» en la Ciudad Universitaria de París, en 1972. Al texto de Savary—propicio a alumbrar una nueva concepción del teatro como espectáculo—preceden, en la misma revista, una rememoración del mismo Jérôme Savary titulada *Cómo nació el «Grand Magic Circus»* y otros textos relacionados con dicho conjunto, así como una extensa e imprescindible entrevista de Vicente Romero a Savary. Y la califico de imprescindible porque comienza con la nota aclaratoria de que el texto que sigue no es la traducción de una pieza escrita en francés, sino la transcripción mecanográfica de una actuación del Magic Circus, grabada en cinta magnetofónica. Y ésta de no trabajar sobre una obra previamente escrita, es una de las principales características del Magic Circus.

Ahora, a esperar que un empresario valiente se atreva a poner en pie la transcripción de Vicente Romero. Bien es cierto que, para seguir la línea del conjunto que la estrenara, habrá de requerir un trabajo de recreación innovadora por parte de los actores hispanos.

HA MUERTO SALVADOR NOVO

El día 13 de enero ha fallecido en la capital mejicana Salvador Novo, el más polifacético de los escritores de su país: poeta, ensayista, crítico, periodista, dramaturgo, historiador, narrador y



gastrólogo, en tan diversos géneros dejó la impronta de su desparramado talento.

Cuando este cronista lo visitó, en agosto del pasado año, su salud ya se resentía. Había en su casa de Coyoacán, en la que había construido un pequeño teatro, «La Capilla», tan acreditado por la audacia y novedad de sus representaciones, siempre en la línea del vanguardismo teatral. Salvador Novo había sido designado—allí es cargo vitalicio—cronista de la ciudad de México.

CONCESION DE LOS PREMIOS DE TEATRO «EL ESPECTADOR Y LA CRITICA 1973»

Según acta autorizada por el notario de Madrid don Manuel Amorós Gozábez, los Premios de Teatro «El Espectador y la Crítica 1973», instituidos por Francisco Alvaro y patrocinados por la Asociación de la Prensa de Madrid, han sido concedidos en la forma siguiente:

a) Mejor obra de autor español estrenada en Madrid durante el año 1973: *Anillos para una dama*, de Antonio Gala.

b) Mejor obra de autor extranjero estrenada en Madrid en el mismo período de tiempo: *Los peces rojos*, de Jean Anouilh, en versión de A. Ruiz Funes, y *La cocina*, de Arnold Wesker, en versión de Juan Caño Arecha, con igual número de votos cada una.

c) Mejor dirección escénica: Miguel Narros, por la de *La cocina*.

d) Mejor interpretación femenina en papel principal o accesorio: María Asquerino, en *Anillos para una dama*.

e) Mejor interpretación masculina en papel principal o accesorio: Carlos Lemos, en *El día en que secuestraron al Papa* y *La ciudad en la que reina un niño*, y José Luis Gómez, en *Gaspar*, con igual número de votos cada uno.

f) Mejor escenografía: Emilio Burgos, por la de *Marta*, la *piadosa* y otras realizadas en 1973.

g) Mejor programación durante el año 1973: *Pequeño Teatro*, Magallanes 1 (TEI)

h) Mejor conjunto extranjero con actuación en Madrid durante el año 1973: *Desierto*.

El Jurado de estos premios estuvo formado por los críticos siguientes: Juan Emilio Aragonés (La Estafeta Literaria), Arcadio Baquero (La Actualidad Española), José María Claver (Ya), Pablo Corbalán (Informaciones), Manuel Díez Crespo (El Alcázar), Manuel Gómez Ortiz (Nuevo Diario), Fernando Lázaro Carreter (Gaceta Ilustrada), Alfredo Marqueríe (Pueblo y Hoja del Lunes), Adolfo Prego de Oliver (ABC), Antonio Valencia (Marca) y Francisco Alvaro (El Espectador).

La entrega de estos premios—medallas de oro y diplomas—se efectuará en un acto organizado por la entidad patrocinadora.

LUIS ROSALES Y JULIAN MARIAS, EN SANTO DOMINGO

Se están celebrando en Santo Domingo una serie de actos culturales, de los que son protagonistas diversas personalidades españolas de alto relieve literario. La Embajada de España ha promovido diversos actos, en los que han intervenido los académicos Luis Rosales, quien hizo una lectura comentada de su último libro de poesía, y Julián Marías, que pronunció una conferencia en la Biblioteca Nacional sobre «El centenario de la generación del 98».

Por otra parte, en el auditorio de la Asociación de Industrias, Ramón Mulleras, director del Instituto Catalán de Cultura Hispánica, presentó y comentó la próxima edición de la Feria Internacional de Muestras de Barcelona.

HOMENAJE A CARLOS MURCIANO

La Casa Regional de Sevilla, Cádiz y Huelva ofreció en sus locales de la Gran Vía madrileña, una cena-homenaje al poeta Carlos Murciano, con ocasión de habersele concedido el Premio de Novela Corta «Ciudad de Irún» a su obra Triste canta el búho. El presidente de la entidad, señor Bernabé, entregó a Carlos Murciano una bandeja de plata conmemorativa del acto y de su designación como «Socio de Honor» de la citada Casa.

ALEJANDRO DIEZ MACHO, «HONORIS CAUSA» POR LA UNIVERSIDAD DE ESTRASBURGO

El profesor Alejandro Díez Macho, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, ha recibido el diploma de doctor «honoris causa» de la Universidad de Estrasburgo en el curso de una ceremonia en la que también fue investido del mismo grado el investigador de la Universidad Libre de Bruselas profesor Albert Henry.

LECTURA POETICA DE DOMINGUEZ REY

En el Instituto de Cultura Hispánica, y en la última sesión de la Tertulia Hispanoamericana, Antonio Domínguez Rey leyó una selección de su libro *Garlopa marina*, accésit del premio «Adonais» 1973. El poeta fue presentado por el crítico Ceferino Santos Escudero.

CURSO DE CONFERENCIAS A CARGO DE RAFAEL LAPESA

En la sede del Instituto de España, y organizado por la Cátedra Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, Rafael Lapesa dictará un curso de cinco lecciones sobre el temario siguiente: «Los romances peninsulares durante el período de origen. Glosas, documentos notariales y jarchyos», «El castellano en los siglos XI al XIII», «El castellano alfonsí», «El castellano desde Sancho IV hasta el canciller Ayala» y «El siglo XV».

CIRIACO PEDROSA: «NUEVOS DATOS PARA JOSE DE DIEGO»

En el seminario de Cultura Puertorriqueña, el profesor de la Universidad Complutense Ciriaco Pedrosa pronunció una conferencia sobre el tema «Nuevos datos para José de Diego».

CAL

Revista de Poesía - Sevilla

«CAL», NUEVA REVISTA DE POESIA

En Sevilla acaba de aparecer Cal, una nueva revista de poesía. La edita y dirige Joaquín Márquez Ruiz con la colaboración del Departamento de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de la capital andaluza. Colaboran en el número primero: Antonio Luis Baena, José Camacho Alvarez, Juan Delgado López, Jesús Delgado Valhondo, Manuel Fernández Calvo, Tertulino Fernández Calvo, María de los Reyes Fuentes, Rafael Laffón, Concha Lagos, Joaquín Márquez, Francisco Mena Cantero, Juan Mena Coello, Eladia Morillo-Velarde, Carlos Murciano, Mariló Naval, José Luis Núñez, Arcadio Ortega, Roberto Padrón, Hugo Emilio Pedemonte, Manuel Ríos Ruiz, José Luis Tejada y Francisco Toledano.

REUNION DEL CONSEJO EDITORIAL DE CULTURA HISPANICA

Reunido el Consejo Editorial del Instituto de Cultura Hispánica bajo la presidencia de S. A. R. Don Alfonso de Borbón, presidente de dicha institución, con asistencia del vicepresidente del Consejo del Reino, don Manuel Lora Tamayo; director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso; presidente de la Real Academia de Jurisprudencia, don Luis Jordana de Pozas; embajador de España en Buenos Aires, don Gregorio Marañón; don Ricardo de la Cierva, director general de Cultura Popular; delegado nacional de Cultura, don Jaime Delgado, y otras personalidades del mundo académico, quedó programado el volumen de publicaciones para 1974.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE «LA CELESTINA»

En Madrid, Hita y Puebla de Montalbán se celebrará durante los días 17 y 22 de junio próximo un congreso internacional para estudiar *La Celestina*. Durante el mismo se tratarán distintos temas, entre ellos, los siguientes: «Fuentes literarias de la literatura celestinesca», «Influencias en la literatura posterior al siglo XVI» y «Las villas españolas en el siglo XV».

CONFERENCIA DE JOSE MARIA ALFARO

Dentro del ciclo de Literatura de Arte y Cultura, José María Alfaro ha pronunciado una conferencia sobre el tema «Gracia y obra de Manuel Machado».

EL PREMIO «NUEVO FUTURO» DE CUENTOS, A MONTSERRAT DEL AMO

El premio «Nuevo Futuro», dotado con 75.000 pesetas, ha sido concedido a Montserrat del Amo por su cuento *La torre*. Se concedieron tres accésit a los cuentos *El golfo de Vizcaya*, de Marino Viguera; *Pipo*, de Geli del Castillo, y *La tierra y sus amigos*, de María Dolores Pérez Lucas. El jurado estuvo compuesto por Mercedes Fórmica, Mercedes Ballesteros, Luis María Anson, José María Areilza y Luis de Castresana.

EL PREMIO «CACERES» DE NOVELA CORTA, PARA AGUSTIN SALGADO

El II premio «Cáceres» de novela corta, dotado con 100.000 pesetas, ha sido ganado por Agustín Salgado Calvo por su novela *Tierra desolada*. Quedó finalista *La sueca desnuda*, de Raúl Guerra Garrido. El jurado, presidido por Fernando Lázaro Carreter, estuvo compuesto por José Arozena Paredes, Luis Benquer, Ricardo Senabre y Francisco Yudurain.



FLORENCIO MARTINEZ RUIZ DISERTO SOBRE LA OBRA DE PEDRO DE LORENZO

En la sede de la Confederación Española de las Cajas de Ahorro, Florencio Martínez Ruiz pronunció una conferencia sobre el tema «Pedro de Lorenzo: un viajero por la España del siglo XX». El conferenciante fue presentado por el poeta Antonio Hernández.

INGRESO EN LA ACADEMIA DE LA HISTORIA DE JUAN PEREZ DE TUDELA

Leyó su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia Juan Pérez de Tudela y Bueso, quien disertó sobre el tema «Defensa hispana del Brasil contra los holandeses». Contestó en nombre de la Corporación el académico numerario Ciriaco Pérez Bustamante, quien expuso los méritos del recipiendario y puntualizó los hitos más importantes de su obra.

DONACION BIBLIOGRAFICA A LA UNIVERSIDAD DE MALAGA

Está siendo embalada en Houston la biblioteca del sabio norteamericano Víctor Nowinski. Dicha biblioteca ha sido donada por su viuda, Cristina, a la Universidad de Málaga. La biblioteca consta de 6.152 volúmenes y de una gran cantidad de periódicos y revistas. Cuando la biblioteca llegue a Málaga, la Universidad editará una biografía de Víctor Nowinski, volumen que llevará también un catálogo de todos los libros donados.

CONTACTOS CULTURALES HISPANO-RUMANOS

El vicerrector de la Universidad de Bucarest ha mantenido una entrevista con el jefe de la misión española en Rumania, durante la cual se trató ampliamente sobre las posibilidades de establecer contactos directos entre dicho centro docente y la Universidad de Madrid, basados en intercambios de becas, conferenciantes y publicaciones.

BUENOS AIRES: HA MUERTO MANUEL PEYROU

En su casa de Buenos Aires falleció el escritor y periodista argentino Manuel Peyrou. Su vinculación con el diario *La Prensa*, donde trabajaba, comenzó en 1935, con la publicación en la edición dominical de un cuento titulado «La noche incompleta». Poco después se incorporó a la redacción como cronista, llegando a ejercer importantes funciones dentro de la sección «editoriales» y, de la edición ilustrada de los domingos. Además, firmó esporádicamente una sección de misceláneas con el seudónimo de «Septimio». Como autor de cuentos, dio pruebas de escritor experimentado en el género. Muestras de su capacidad narrativa son *El estruendo de las rosas* y *La noche repetida*. En su calidad de novelista se dio a conocer con títulos como *El árbol de Judas*, *Se vuelven contra nosotros*, *Marea de fervor* y *El hijo rechazado*, novela esta última con la que obtuvo el segundo premio nacional de literatura en 1970. En 1960 se le había concedido el tercer premio nacional por su obra *Las leyes del juego*. En 1972 fue elegido miembro de número de la Academia Argentina de Letras. Manuel Peyrou nació en la localidad de San Nicolás, el 22 de mayo de 1902. Estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires y se licenció posteriormente en Derecho. En 1944 publicó su primer libro: *La espada dormida*.

ALEMANIA: CONFERENCIA DE CAMILO JOSE CELA

«Valle-Inclán y Unamuno abarcan todas las posibilidades del ser español —dijo en Bonn el académico y novelista español Camilo José Cela— y dan la clave de lo español.»

Cela ha pronunciado una conferencia en Bonn sobre «Los maestros del 98: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Azorín», dentro del marco de la Exposición del Libro Español, organizada en el Instituto Iberoamericano bajo el patrocinio del embajador, profesor Javier Conde. Y dictó una lección en el Seminario de Lengua y Literatura Románica de la Universidad de Colonia. Cela habló en el Instituto de Cultura de España en Munich sobre «El escritor ante

su obra» y sostuvo coloquios con estudiantes de filosofía y de la Universidad Técnica.

Sobre Valle-Inclán y Unamuno expuso el conferenciante en Bonn su tesis de que «son los exponentes de las dos Españas que se pelean y que conviven o no conviven y que lloran juntas desde que España existe». Comenzó situando la generación del 98 como irrupción en un mundo sosegado, con astros de variable luminosidad como Blasco Ibáñez, Pereda, Galdós, Pardo Bazán, y señala después la ruptura de moldes y la contraposición entre lo que denomina «feminismo modernista» y «virilidad» de los escritores del 98. Se refiere en este contexto histórico-cultu-

ral a los pintores Solana y Zuloaga. Ambos cumplieron con los pinceles una trayectoria de pasmosa identidad: «Solana, con sus máscaras y procesiones; Zuloaga, con sus torerillos de siniestras plazas.»

Cela profundiza el contraste entre el iberismo fiero de Valle-Inclán y Unamuno frente al «iberismo manso y tibio» de Azorín y Baroja. Los del 98 buscaban a España en su cuerpo físico nacional, pero el «no castellanismo» originario de Valle-Inclán, Unamuno, Baroja y Azorín, nacidos fuera de Castilla, estaba rebosando amor por Castilla, donde encontraron el común elemento que había de denominarlos.

PREMIOS, BARBAS, LIBROS, PALABRAS Y UNA VOZ

Por Julio MANEGAT

Fecunda ha sido, en verdad, la segunda quincena de enero, de este enero que ya termina su cuesta, aunque parece que ésta se va a alargar un poquito a lo largo del año. Es curioso ver cómo de pronto pueden variar las circunstancias y los condicionamientos internacionales y nacionales. Vayamos al mundo de las letras, que es lo nuestro.

LOS PREMIOS

«CIUDAD DE BARCELONA»

Cada año, el 26 de enero, se conceden los premios «Ciudad de Barcelona», que allá por los años cuarenta y pico inventó el entonces concejal Luis de Caralt. Se empezó con novela, que ganó Bartolomé Soler con su «Patapalo», y la convocatoria se alarga hoy hasta veinte direcciones distintas. Los premios se proclaman en el histórico Salón de Ciento, durante un acto académico, que, por fortuna, ya nada tiene que ver con las cenas literarias, que son algo así como puestas de largo, pero con libros. Este año, la conferencia que abre la sesión fue pronunciada por el director del Museo del Prado, doctor Xavier de Salas, quien versó acerca del tema «Rosales y Fortuny a los cien años de su muerte».

Después, el secretario del Ayuntamiento barcelonés procedió a la lectura de las actas de los distintos jurados. Los premios concedidos, cuya cuantía monetaria ya se indica en nuestra sección correspondiente, fueron los siguientes:

Novela: a José María Carrascal, por «Groovy», libro que ya había, como ustedes recuerdan, alcanzado el premio Nadal. Teatro: a Daniel Cortezón, por su

obra «Gelmírez o la gloria de Compostela». Teatro infantil: a Jorge Díaz, por su obra «Rascatripa». Poesía castellana: a Feliz Antonio González, por su libro «Balada-West del hombre solo». Poesía catalana: a Xavier Bru de Sala, por «La fi del fil». Investigación letras: a María Angeles Pérez Samper, por su ensayo «Barcelona Corte. La visita de Carlos V en 1802». Investigación ciencias: a Federico Císcar y Pedro Farreras, por «Diagnóstico hematológico». Tesis doctorales derecho: a Manuel García Fernández, por «La negociación colectiva a nivel de empresa». Tesis doctorales letras: a Marcos Mayer, por «Studia Nigidiana». Tesis doctorales medicina: a Joaquín Otero, por «Domínguez Vidal y Abad, cirujano español del siglo XVIII». Música: a Jorge Cervelló, por su partitura «Sequencias sobre una mort». Periodismo: a Pablo Vila-San-Juan, por sus artículos presentados. Radiodifusión: a Rafael Pujol, por «Al compás de la cobla». Fotografía color: a Juan Catalá Soler. Fotografía negro: a Pedro Martínez Carrión. Cinematografía profesional: a José Antonio de la Loma, por su película «El último viaje». Cinematografía amateur: a Juan Olivé, por «Aviario del Zoo de Barcelona». Pintura: a Antonio González. Grabado: a María Asunción Raventós. Se declararon desierto los premios especiales de Ensayo y Música.

LOS PREMIOS DE LA ASOCIACION DE LA PRENSA

Los anuales premios que concede la Asociación de la Prensa de Barcelona en la jornada de San Francisco de Sales, jornada que estuvo presidida por don Manuel

Jiménez Quílez, fueron los siguientes:

Premio «Eugenio d'Ors» a la labor firmada: a Juan Ramón Masoliver. Premio «Peris Mencheta» a la labor sin firmar: a José Zubeldía. Premio «Narciso Masferrer» a la labor periodística en deportes: a Santiago García. Premio «Pérez de Rozas»: al dibujante José María Serra. Premio «Manuel de Montoliu» a la labor crítica: al crítico musical Augusto Valera. Por vez primera se concedieron también los premios a las mejores tesinas de fin de carrera, que se otorgaron a María Elena Alié, de la Escuela Oficial de Periodismo, y a Juan Subirá, de la Escuela de Periodismo de la Iglesia.

Todos los galardones, excepto los de tesinas, que están dotados con 15.000 pesetas, llevan pareja una bolsa de 25.000 pesetas.

PERICH, «BARBA IMPORTANTE 1973»

En Barcelona existe el Círculo de Amigos con Barba, que reúne a un buen número de barbudos dedicados a las más diversas actividades. Cada año, el Círculo elige, entre los barbudos que han destacado en alguna actividad, a uno de ellos, al que se proclama como «Barba Importante».

Es una fiesta simpática. Este año ha resultado elegido el popular dibujante, humorista con el lápiz y la intención, Jaime Perich, el popular autor de «Autopista», «Nacional II», «Peris Match», etc. Sus dibujos, sus chistes gráficos, de tan profunda intención, son bien conocidos en toda España. Perich, que ha realizado numerosas exposiciones en España y también en algún país

extranjero, es, sin duda, uno de nuestros humoristas gráficos más inteligentes, más capacitados para la ironía crítica y para la intención aguda.

PACO CANDEL Y EL SUBURBIO

Paco Candel, trabajador infatigable, autor de numerosos libros, es hombre que vive y siente el suburbio ciudadano. En el suburbio vivió y creció y allí todavía trabaja día tras día.

Ahora, en el ciclo de conferencias organizado, con motivo de sus bodas de oro como librero, por José Porter, ha pronunciado una conferencia acerca del tema, muy interesante, «El libro en las zonas suburbanas». Paco Candel, y es lógico, no es, digamos, optimista en cuanto al índice de lecturas en los suburbios. Claro que la verdad es que en España se lee muy poco, tan poco que parece mentira que se publiquen tantos libros. Bueno, de esto ya se ha hablado mucho.

Paco Candel, preguntado por el periodista Augusto Valera, acerca de los que se leen las clases populares, respondió:

«Sostengo que no leen ninguna literatura. Los quioscos podrían darnos una encuesta y veríamos que las mujeres leen fotonovelas y también literatura morbosa relacionada con el mundo crimen; todo ello bien mezclado: por un lado, el suceso, y por otro, la boda de la aristocracia. El hombre se decanta hacia los deportes, y los muchachos, por los tebeos, hasta el extremo de que si el tebeo está encuadrado el niño lo llega a confundir con el libro.»

Todo esto, claro está, ya lo sabíamos. Pero es conveniente, aun-

EXPOSICION DE LA «REVISTA DE OCCIDENTE»

En la cátedra Jovellanos, del Centro Asturiano de Madrid, ha estado abierta al público una Exposición de la Revista de Occidente y sus obras filiales. En el acto de clausura disertaron sobre «Tres escritores asturianos y Ortega» Carlos Luis Alvarez, José Luis Abellán y Andrés Amorós, glorificando la obra de Fernando Vela, José Gaos y Pérez de Ayala, respectivamente.



NICANOR PIÑOLE Y ARTURO RUBINSTEIN, ACADEMICOS DE HONOR DE BELLAS ARTES

Han sido elegidos académicos de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Nicanor Piñole y Arturo Rubinstein. De igual forma, por decreto del Ministerio de Educación y Ciencia aparecido en el *Boletín Oficial del Estado*, se ha concedido la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, a Nicanor Piñole.

que triste sea, que se diga y resalte de vez en cuando.

NOTICIAS TEATRALES

La verdad que no contamos aquí casi nunca con buenas noticias teatrales. Nos han llegado algunas obras «procedentes de Madrid», como siempre, y hemos visto algún estreno absoluto, «rara avis». Uno de ellos, muy sencillito, aunque divertido, ha sido «Matrícula 7284 JM 75», de los escritores franceses Bricaire y Lasaygues. Una comedia de enredo y, como digo, bastante divertida.

En mi próxima crónica les hablaré con cierta extensión de otro estreno: «Los forjadores de imperio», del malogrado escritor «maldito» Boris Vian. Es la primera obra que de Vian se estrena en España. Naturalmente, no nos llega del brazo de una compañía profesional, sino de un grupo independiente: «Gogo», del Instituto de Estudios Norteamericanos.

Una noticia que los barceloneses casi no nos atrevemos a creer: parece ser que por fin vamos a alcanzar la mayoría de edad y se nos permitirá ver el «Tartufo», en versión de Enrique Llovet y montaje de Marsillach. Pero ya digo que casi no nos atrevemos a creerlo...

LA VOZ DE BAROJA, EN EL ATENEO

J. Raimundo Bartrés, que fue gran amigo de Baroja, pronunció una conferencia en el Ateneo titulada «Baroja, hombre bueno». Fue una conferencia muy interesante, llena de revelaciones inéditas, cotidianas, íntimas y familiares del gran escritor. Y tuvo un motivo especialmente lleno de emoción. Raimundo Bartrés posee varias cintas grabadas con la voz de don Pío. Y el Ateneo barcelonés se quedó quieto y mudo en un inmenso silencio de respeto cuando escuchaba la voz del novelista leyendo con naturalidad y expresión su magnífico elogio del acordeón.

Y esto es todo por hoy, amigos.

EL PREMIO «BLASCO IBAÑEZ», DESIERTO

Había verdadera animación en Valencia ante el fallo del IX premio «Blasco Ibáñez» de novela, al cual se habían presentado ciento catorce obras, procedentes de casi todas las regiones españolas y de varios países hispanoamericanos y europeos. Por no reunir las condiciones exigidas en las bases del concurso, dieciséis de dichas novelas no fueron aceptadas. El jurado estuvo formado por don Adolfo Rincón de Arellano, don Juan Beneyto, don José Ombuena, don



RECITAL POETICO EN EL FERROL

Con motivo del IV Concurso de Poesía, convocado por la Sociedad Artística Ferrolana (SAF), se celebró en el Aula de Cultura de la Caja General de Ahorros de El Ferrol del Caudillo un recital poético en el que intervinieron los poetas Maruxa Orjales y Jesús Juan Garcés. En el grabado, un momento de la entrega de premios por parte de Maruxa a una de las ganadoras, siendo testigos Garcés y el presidente de la SAF.

Manuel Sanchis Guarner, don Juan Soler, don Julián Sanvalero y don Vicente Blasco-Ibáñez Tortosa, nieto del autor de «Cañas y barro».

En los medios literarios y periodísticos valencianos, repetimos, existía una gran expectación. Dado el elevado número de concursantes, se esperaba un desenlace emocionante. De ahí que en la cena organizada para hacer público el fallo, estuvieran presentes todos los medios informativos de la ciudad, así como distinguidas personalidades de la vida política y cultural. La cena literaria fue presidida por el alcalde de Valencia, don Miguel Ramón Izquierdo y esposa; ocupando lugares preferentes el delegado provincial de Información y Turismo, don Adrián Sancho Borja, y doña Pilar Tortosa, gerente de Editorial Prometeo. Cuando el señor Rincón de Arellano, como presidente del jurado, dio a conocer el fallo, desierto, del certamen, la decepción fue grande. El único consuelo estaba en la ilusión de que el próximo «Blasco Ibáñez» estará dotado con doscientas mil pesetas, al acumularse las cien mil de este año. La primera en lamentar que el premio haya sido declarado desierto ha sido la propia empresa que lo patrocina. Hemos de hacer constar que esta es la segunda vez que el «Blasco Ibáñez» queda sin ganador. La ocasión anterior fue en 1968.

Al final de la cena charlamos unos instantes con don José Ombuena, miembro del jurado. Nos dijo que la calidad de las obras presentadas había sido aceptable en su conjunto, pero que ninguna de las novelas que habían llegado a las últimas votaciones eran novelas propiamente dichas; por eso no se otorgó el premio.

BUCAREST: NUEVA REVISTA LITERARIA

Ha aparecido en Bucarest una nueva revista de crítica literaria bajo el título de «Cahiers Roumains d'études littéraires», cuyo primer número publica tres trabajos en español. Uno de ellos es original de Jorge Uscatescu, titulado «Supervivencia de la literatura y del arte»; otro es de Gaspar Gómez de la Serna, bajo el título de «Ensayos sobre literatura social», y un tercero es del redactor de la publicación Adrián Marino, sobre «La prosa rumana en una presentación española».

La revista, que aparecerá trimestralmente, ha sido fundada por destacados representantes rumanos de la crítica, la estética y la historia de la literatura. Su Comité de Redacción ha manifestado gran interés en mantener un contacto directo con escritores españoles para llevar a estos cuadernos una presencia permanente de temas literarios hispanos. Aunque la revista se publica en francés, también se insertan artículos en otros idiomas de circulación internacional: español, inglés, ruso e italiano.

LA MUJER, EN LA OBRA DE LEOPOLDO ALAS

Patrocinada por la Casa de Puerto Rico, Sally Ortiz Aponte ha pronunciado una conferencia en el Museo de América sobre el tema «La mujer, en la obra de Leopoldo Alas».

«MADRID, COSTA FLEMING», NUEVO LIBRO DE ANGEL PALOMINO

En un hotel madrileño tuvo lugar días pasados el acto de presentación del libro de Angel Palomino *Madrid, Costa Fleming*. Pronunció las palabras preliminares José Manuel Lara, quien hizo alusión a la fama del «multipremiado» Angel Palomino. Habló a continuación Alvaro de Laiglesia para decir que, gracias a la obra de Palomino, el humor está siendo nuevamente reconocido en su justo valor. Finalmente hizo uso de la palabra el propio Palomino para hablar de las características de su obra literaria. Al acto asistieron numerosas personalidades de las artes y las letras.

FRANCIS PONGE, PREMIO «BOOKS INTERNATIONAL»

Francis Ponge, poeta francés, ha ganado el premio «Books Abroad-Neustadt International» de literatura, en Norman (Oklahoma), dotado con 10.000 dólares y considerado como uno de los más importantes premios literarios del mundo después del Nobel.

Francis Ponge, de setenta y cuatro años, fue elegido por un jurado compuesto por doce escritores de fama internacional, quienes invirtieron día y medio en sus deliberaciones para seleccionar un ganador entre once candidatos.



RAQUEL HEREDIA: LECTURA POETICA

Había despertado interés el recital poético dado por Raquel Heredia en el Club «Don Hilarión», por cuanto iba a desvelar una faceta prácticamente ignorada de la excelente periodista. De ahí la gran concurrencia presta a escuchar los versos de Raquel Heredia, quien dio una lectura muy expresiva de poemas referidos siempre a propias vivencias, en ocasiones, de la mayor intimidad. Fue intensa y repetidamente ovacionada.

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

téticas del arte contemporáneo. Pero no se establece limitación alguna con respecto a las distintas tendencias de escuela de la música actual. En cualquiera de ellas pueden manifestarse libremente los concursantes.

7.^a Es obligatorio presentar las composiciones completamente orquestadas y la partitura de las obras se ajustará a la nomenclatura instrumental de la orquesta clásica o a la de la gran orquesta sinfónica contemporánea.

8.^a Las partituras no deben ser firmadas ni presentar inscripción o signo alguno que pudiera sugerir el nombre del autor. Llevarán en la cubierta un lema además del título. Este lema se reproducirá en una plica que debe presentarse con las obras, conteniendo el nombre y la dirección del autor. Se abrirán tan sólo las plicas correspondientes a la obra premiada y a las que obtengan mención honorífica, como se dice luego.

9.^a Las composiciones deben presentarse en la Secretaría del Ayuntamiento de Alicante antes de las catorce horas del día 15 de marzo de 1974. También pueden ser remitidas, certificadas, por correo. En este caso, es preciso que sean depositadas en la oficina de origen antes de la precitada hora del día 15 de marzo de 1974, fijada como término improrrogable del plazo de admisión. De pedirsele, la Secretaría del Ayuntamiento libraré un documento acreditativo de la recepción de las obras, que sería exigido para retirar las partituras de las composiciones no premiadas.

10. El jurado, nombrado oportunamente por el Ayuntamiento y constituido por cinco personalidades de competencia y autoridad indiscutibles, dos de ellas extranjeras, será presidido por el maestro don Oscar Esplá, y se reunirá en Alicante, si ninguna dificultad de orden material lo impide, en el mes de abril de 1974. Emitirá su fallo en el plazo máximo de diez días, a contar de la fecha en que se reúna.

11. El jurado tiene facultad para conceder una o dos menciones honoríficas entre las obras no premiadas que pudieran merecer esta distinción. También puede conceder tres menciones honoríficas si ninguna de las obras presentadas a concurso tuviese los méritos indispensables para que le fuera adjudicado el premio y

V PREMIO NACIONAL DE POESIA DE PUENTE CULTURAL

B A S E S

Puente Cultural, como Club de Turismo, es un instrumento de cultura a partir de las bellezas naturales, y por ello desea fomentar e impulsar aquellas actividades que, como la poesía, colaboran hacia una pedagogía de la imagen viva, natural, como a la que nuestro Club está definitivamente ligado.

Por esta razón, y por el afán de descubrir nuevos poetas de habla hispana, se convoca el V Premio Nacional de Poesía «Puente Cultural», con arreglo a las siguientes bases:

A) Podrán concurrir al mismo los poetas que hablen el idioma español, cuya edad no supere los treinta y cinco años y tengan como máximo un libro publicado.

B) Los trabajos, que habrán de ser inéditos, deberán tener una extensión mínima de cuatrocientos versos, siendo la forma y el tema totalmente libres.

C) De los mismos se enviarán, además del original, tres copias, siguiéndose el procedimiento del lema, que figurará en la parte superior de cada uno de los ejemplares, los cuales irán dentro de un sobre cerrado y lacrado, en el que deberán escribir: «Para el Premio Nacional de Poesía "Puen-

te Cultural"», Puerta del Sol, 14, Madrid-14. A su vez, este sobre contendrá otro en el que figuren junto al lema los datos personales del autor, que hacen referencia a su nombre, domicilio y edad. Los ejemplares podrán enviarse bien por correo o entregándolos personalmente en las señas anteriores.

D) El plazo de presentación de originales se cerrará a las doce horas del día 23 de marzo de 1974.

E) El fallo del jurado tendrá lugar en el transcurso de una cena que se celebrará en la noche del 20 de abril de 1974, en el lugar que oportunamente se anunciará. El jurado estará compuesto por cinco conocidos poetas españoles.

F) El premio consistirá en 25.000 pesetas y la publicación del libro por una importante editorial, haciéndose la presentación del mismo en uno de los actos organizados por la Sección de Poesía de Puente Cultural. Asimismo el jurado se reserva el derecho de declarar desierto el premio, así como de crear los accésit que considere necesarios.

G) Los libros no premiados podrán ser recogidos por sus autores dentro del mes siguiente a la publicación del fallo en las oficinas de Puente Cultural, Puerta del Sol, 14, Madrid-14.

H) El presentarse a este premio supone la aceptación íntegra de las bases aquí establecidas.

CONCURSO DE CUENTOS LA FELGUERA 1974 (BODAS DE PLATA)

La Sociedad de Festejos San Pedro, de La Felguera, con la colaboración económica de la Dirección General de Cultura Popular, convoca la XXV edición de su Concurso Literario Anual. Por esta singular efemérides, en esta ocasión, se otorgará al mejor que se presente, un premio de cien mil pesetas.

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

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

2.^a El tema será de libre elección de los autores y el cuento ha de ser rigurosamente inédito.

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

4.^a Los originales se firmarán con seudónimo. Junto con ellos vendrá un sobre cerrado en cuyo exterior figurará el título del cuento y el seudónimo del autor, y en su interior, una nota con los datos siguientes: título del cuento, seudónimo, nombre, apellidos, domicilio y teléfono (si lo tuviese) del autor.

5.^a El envío de los trabajos se hará por el propio autor a: Sociedad de Festejos San Pedro, apar-

tado 96 de La Felguera, Asturias (España), haciendo constar en el sobre que contenga el trabajo «Concurso de Cuentos La Felguera 1974».

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

7.^a El plazo, improrrogable de admisión de originales finaliza el día 1 de marzo próximo, admitiéndose los trabajos que se hayan presentado en las estafetas de Correos con esta fecha.

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

9.^a Todos los concursantes recibirán amplia información sobre el desarrollo del Concurso, a partir del 15 de julio, así como una copia del cuento premiado.

10. El galardonado procurará estar presente en el acto de la recogida del premio, el día 27 de junio próximo.

11. El Jurado calificador se reunirá en la primera decena de mayo, y estará integrado por figuras literarias de prestigio nacional, siendo su fallo inapelable.

12. La participación en este Concurso significa la plena aceptación de estas bases.

hubiese, en cambio, algunas obras dignas de mención. El contenido de la base 4.^a es aplicable igualmente a las composiciones objeto de esta base 11.

12. Tanto el autor premiado como los que obtuvieron mención honorífica, conservarán

todos los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concede a los autores, respecto a audiciones públicas, ediciones impresas, grabaciones y cualquier otro reconocido por dicha Ley; pero es obligatorio mencionar en los programas

de los conciertos en que esas obras figuren como en las ediciones impresas y en las ediciones gramofónicas, lo mismo que en emisiones radiofónicas y televisivas de las repetidas obras, las siguientes leyendas, respectivamente:

«Premio "Oscar Esplá", creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, año 1974» o «Mención honorífica en el concurso para el premio "Oscar Esplá", creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, año 1974».

13. El Ayuntamiento realizará las gestiones oportunas para que la primera audición de la obra premiada y, si es posible, de las distinguidas con mención honorífica, se efectúe en Alicante, en concierto público, por la Orquesta Nacional de España, de la Radio-Televisión Española, Municipal de Barcelona u otra análoga, durante el último trimestre del año 1974. Los autores deberán tener disponibles para los ensayos los «materiales de orquesta», perfectamente revisados y corregidos, en la fecha en que les fueren solicitados. Dado el caso de que dificultades insuperables impidieran la organización del proyectado concierto en Alicante, el Ayuntamiento recabaría la inclusión de estas obras en los conciertos habituales de las mencionadas Orquestas.

14. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Alicante; y sólo en el caso de que no pu-

PREMIO «ATENEOS DE VALLADOLID» DE NOVELA CORTA

El Ateneo de Valladolid convoca su XXI Premio de Novela Corta, patrocinado por el excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid y la colaboración de Editora Nacional, con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Podrán concurrir a este premio cuantas personas lo deseen con una o varias novelas.

2.^a Los trabajos, de tema libre, deberán ser originales, inéditos y estarán escritos en lengua española.

3.^a La extensión mínima de las obras que concurren será de setenta y cinco folios y la máxima de cien, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

4.^a Los originales, por triplicado y convenientemente encuadrados o cosidos, deberán dirigirse al secretario del Ateneo de Valladolid, Plaza de España, número 10, 2.^o

Se entregará un recibo que justifique la presentación de las obras.

5.^a En los originales se hará constar el nombre y apellidos del autor, su dirección y su teléfono, si lo tuviere. Cuando se presenten con seudónimo, deberán enviarse, con el original, dichos datos en

sobre cerrado, en cuyo exterior figurará el seudónimo utilizado.

6.^a El plazo de admisión de originales para el concurso finalizará el día 28 de febrero de 1974. Dentro de los treinta días siguientes se darán a conocer, en la prensa de la ciudad, las novelas admitidas al certamen.

7.^a El fallo del concurso se hará público el día 13 de mayo de 1974, festividad de San Pedro Regalado, patrono de la ciudad de Valladolid.

8.^a El fallo del jurado será inapelable. Los concurrentes, por el mero hecho de presentar sus novelas, se atienen sin reservas a estas bases.

9.^a El premio, dotado por el excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid, consistirá en la entrega de ciento cincuenta mil pesetas en metálico al escritor seleccionado y galardonado.

10. La novela premiada se publicará, previo acuerdo del autor con Editora Nacional.

11. Las obras no premiadas podrán retirarse de la Secretaría del Ateneo, mediante la presentación del recibo indicado en la base cuarta, por el propio autor o por persona autorizada para ello. Este derecho caduca a los treinta días del fallo.

diera realizarse en esta localidad dentro del tiempo previsto en la base anterior, dispondrá libremente de su obra el autor, a efectos de primera audición.

15. El premio se hará efectivo en el Ayuntamiento de Alicante, a partir de los quince días de la publicación del fallo del jurado, y tanto el autor premiado como los distinguidos con mención honorífica recibirán un diploma testimonial del galardón obtenido.

16. El fallo del jurado es inapelable. Queda entendido asimismo que los compositores concursantes, por el solo hecho de optar al premio «Oscar Esplá, 1974», aceptan todas y cada una de las disposiciones contenidas en las presentes bases del concurso.

BASES DEL I CONCURSO IGD PARA PERIODISTAS PROFESIONALES

1. Se otorgará un premio de 150.000 pesetas al mejor trabajo o serie de trabajos publicados en la prensa o difundidos por radio, sobre la problemática del consumidor.

2. Los autores de los trabajos deberán ser necesariamente periodistas profesionales inscritos en el Registro Oficial.

3. Los trabajos habrán de ser publicados o radiados antes del 1 de marzo de 1974.

4. Los trabajos habrán de ser enviados, antes del 5 de febrero de 1974, al Instituto Internacional para la Defensa del Consumidor, SAP, calle de Juan Ramón Jiménez, 8, oficinas 11A y 5A, indicando en el sobre «Para el concurso periodístico».

5. Los trabajos publicados en prensa habrán de ser enviados por quintuplicado (o un original con cuatro fotocopias). Si dichos trabajos no llevan firma o han sido publicados con seudónimo, deberán ir acompañados de un certificado del director de la publicación en el que se exprese el nombre y domicilio del autor.

6. Los trabajos radiados deberán enviarse por quintuplicado, en el caso de que se remita el guión escrito. Si se envía la propia grabación, basta con una copia. Y en todo caso, debe acompañarse un certificado de la emisora, en el que se exprese la fecha, la hora y la duración de la emisión.

7. La composición del Jurado se dará a conocer oportunamente.

quincena de la CULTURA

Por Manuel GOMEZ ORTIZ

CARMEN SEVILLA EN PERSONA, DEMONIOS EN «LA CASA DE GRANADA» Y ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE ESCRITORES «AIREADOS» Y OTROS QUE LO SON MENOS

Sebastián Auger se pasa por Madrid periódicamente y nos reúne a los críticos literarios, para charlar de libros y cosas, y presentarnos los últimos títulos de su editorial. Siempre se consigue un clima agradable en estos encuentros y dan pie para que los más veteranos evoquen tiempos y figuras de ayer, que nos ilustran a los más jóvenes. En la cena de este trimestre se confirmó que salía—en contra de los rumores que habían circulado—el volumen de conversaciones de Pemán con Franco.

DE LO PICAresco A LO «POP»

Otro sentido diferente tuvo la cena convocada por Carmen Sevilla-Augusto Algeró. Nos citaron a críticos de teatro y prensa en general para festejar la buena acogida que se le ha dispensado a su espectáculo musical. Ciertamente, la presentación de una de las antiguas «mi arma» ha sido un éxito, por el tono moderno y europeo del invento y la gracia y versatilidad que Carmen Sevilla, a la hora de interpretar las más diversas canciones, que van de lo picaresco a lo casi «pop». No es frecuente que la comedia musical—aunque no se trate aquí exactamente de eso, pero es música y baile en teatro—se logre en nuestro país. Pensamos que una de las principales dificultades radica en la escasez de gente que sepa cantar, bailar y moverse en un

escenario. Carmen lo consigue sobradamente, y el «ballet» que la acompaña, también, pero éste lo componen elementos foráneos. Se comprende que se celebre un éxito así, por lo inusual.

MORCILLAS Y DEMONIOS

Color granadino—o granadí, como se viene diciendo ahora, sobre todo por los poetas—lució en la salida pública de *Diantres, demonios y cachidiablos*, de Francisco Izquierdo, natural de aquella provincia andaluza y paisano, por tanto, del que firma estas líneas, y de Tico Medina, maestro de ceremonias del acto y «casi brujo», según señalaba la tarjeta de invitación.

No casaban mal la morcilla, salchicha y chorizo de la tierra, abundante en grasa y especias, y regadas con vino de Albondón, con la crónica infernal, espléndidamente pergeñada por Izquierdo, uno de los pocos escritores españoles con un riquísimo mundo propio, al margen de modas, fértil en imaginación, aparentemente desconectado del entorno cotidiano. Y digo «aparentemente», porque su «quién es quién» de la demonología no carece de intención dirigida a la actualidad. Creemos. Aunque si se quiere es lo menos importante, comparado con el despliegue, el desbordamiento de mágicas lucubraciones descriptivas de los negros personajes que le ocupan.

Paco Izquierdo, anárquico, buceador en viejos libros, va

montando su carrera literaria completamente a su aire, y los resultados que alcanza son hermosos. Mucho escritor así, alegremente descomprometido, nos vendría bien.

ACOLITOS DEL INCIENSO

Es curioso el afán de tantos y tantos por publicar el más mínimo folleto—si es que, de momento, no llegan a editar más—, para, inmediatamente, fabricarse tarjetas con el apellido de «escritor», o autodefinirse como tales. Si las cosas quedasen aquí estaríamos ante el caso de una vanidad pueril, sin complicaciones. La cuestión se empeora cuando, en algunas antologías o con ocasión de hacer un balance anual o lo que sea, se cuenta con amiguetes que citan aquí y allá por activa y por pasiva y con calificativos elogiosos al referido escritor, más en deseo que en hechos. Nos parece un juego torpe por parte del protagonista y, sobre todo, de los acólitos incensadores, que, muchas veces, sólo buscan verse pagados en igual moneda por el alabado, en los medios que frecuente de palabra o pluma.

Por lo dicho, escritores de verdad, como Paco Izquierdo, que primero elaboran una obra, con amor y tomándose el tiempo necesario, merecen que se les preste atención respetuosa.

Izquierdo es granadino, residente, desde hace muchos años, en Madrid, y, afortunadamente, sus libros se siguen. Pero es que la situación que analizamos está muy extendida entre ciertos escritores, que viven en su provincia, que realizan un trabajo callado, pero interesante. Y nadie, o pocos, se acuerdan de ellos, que no cuentan, por un lado, con la presencia en Madrid que les facilitaría el hacerse oír, y por otro, no pertenecen a ningún clan de «amiguetes aireadores». Algo se va corrigiendo este estado de cosas, pero todavía los críticos debíamos poner más empeño en el asunto. Creo yo.



Tico Medina presentando el libro de Francisco Izquierdo



TIO PEPE

Sol de Andalucía
embotellado



GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

los Libros de la Quincena

LITERATURA DE ESPAÑA



A. D. DEYERMOND: *Historia de la literatura española. Tomo I: La Edad Media*. Editorial Ariel, Esplugas de Llobregat, 1973; 420 págs., Ø14×20,5Ø.

Ha comenzado a publicarse en España la espléndida *Literary History of Spain* que, redactada por un grupo de especialistas británicos de primera línea, dirigió el profesor Jones, de la Universidad de Cambridge; esta versión española —extremadamente cuidada y puesta al día— se integra en la colección «Letras e Ideas», a cargo de Francisco Rico. Dos notas la caracterizan: cada uno de los seis volúmenes que la integran está escrito por un especialista diferente, y éstos son ingleses. El hecho —no nuevo, por supuesto; recuérdese a Ticknor— de que haya sido escrita por extranjeros no tendría importancia si éstos, como es común entre los hispanistas, se enfrentaran con el hecho literario hispánico desde esa curiosa perspectiva, encrucijada de nostalgia reaccionaria y de gusto por lo exótico, que ilustrara como nadie Karl Vossler, pero sí la tiene por cuanto los redactores de esta historia que nos ocupa la abordan desde la perspectiva de las otras literaturas nacionales —con lucidez, sin sueños retrógrados, eludiendo la confusión entre subdesarrollo socioeconómico y subdesarrollo cultural—; de esta forma, rompen con la ilusión autárquica que reina en este ámbito —desde luego, toda literatura tiene un núcleo específicamente nacional, pero relacionado siempre con otros núcleos nacionales—, e, implícitamente, jerarquizan las figuras y las obras españolas en función de las figuras y las obras contemporáneas de los otros países europeos, y, también, de la línea de progreso de la literatura occidental considerada en su conjunto.

La segunda de las notas a que aludía más arriba también es positiva. En efecto, en un momento en el que la bibliografía sobre la literatura española crece desmesuradamente —como consecuencia, en buena parte, del sistema universitario norteamericano—, nadie puede aspirar a un conocimiento exhaustivo de la misma; si a esto se añade que cada período literario debe ser abordado con distintos saberes secundarios —las ciencias auxiliares de la literatura no son las mismas, evidentemente, para la Edad Media que para el siglo XVIII—, se comprenderá que el trabajo en equipo —garantía, por otra parte, de una valiosa multiplicidad de puntos de vista sobre el hecho literario español— no es ya un capricho de maniáticos de la especialización, sino una necesidad insoslayable.

El tomo primero de esta Historia, *La Edad Media*, se debe a A. D. Deyermund, profesor del Westfield College, de Londres, y es un prodigio de síntesis: en tan sólo cuatrocientas páginas, acierta a ofrecernos un panorama suficiente de las letras españolas durante el período que corre entre las primeras jarchas descubiertas y *La Celestina* —se rechaza la existencia de un período renacentista—, en función del actual estado de la investigación al respecto. Deyermund muestra en todo momento la evolución de

los estudios sobre los temas que aborda, resumiendo las principales teorías que se han ido escalonando en el tiempo acerca de las cuestiones controvertidas, sin ofrecer nunca las propias como definitivas; con un talante, en suma, radicalmente científico. Su posición frente a problemas tan discutidos como el de las relaciones entre poesía culta y poesía popular, la validez del neotradicionalismo o el posible paralelo entre los mecanismos de creación de los cantos épicos yugoslavos y de los cantares de gesta hispanos, constituye un prodigio de tacto, prudencia e intuición crítica.

El libro, como todos los de la serie, se completa con una bibliografía básica; la traducción, muy correcta, se debe a Luis Alonso López.

LOS INTELLECTUALES



KURT HOFFMAN: *Poder e impotencia de los intelectuales*. Monte Avila Editores, Caracas, 1970; 196 págs. Ø13,5×19,5Ø.

Es lógico que los hombres públicos conciten la adhesión de unos y el rechazo de otros; no lo es tanto —por lo menos a primera vista— que una categoría de ellos, los llamados intelectuales, sean exaltados hoy por quienes los denostaban ayer, y viceversa, y que estos cambios se produzcan con sorpren-

dente frecuencia, y sobre un fondo de repulsa general, de antipatía y desconfianza multitudinarias. Por otra parte, es de resaltar que las precarias adhesiones nunca tienen por origen una aceptación de su rol en sí, sino que se deben a meras motivaciones tácticas: los movimientos revolucionarios apoyan a los intelectuales que marchan en su misma dirección sólo hasta que han conseguido el poder; los periódicos de la derecha exaltan a figuras como Solzenitzin sólo en tanto en cuanto desarrollan su actividad contra los que dichos periódicos consideran sus enemigos...

¿Quiénes son estos hombres de condición tan conflictiva? ¿Qué es lo que define y caracteriza al intelectual? Las opiniones al respecto varían mucho y son poco concretas, desembocando la mayoría en el confusionismo. A contrarrestar esta confusión atiende un libro muy importante —aparecido en 1970, pero sólo ahora llegado a España—, *Poder e impotencia de los intelectuales*, que recoge una serie de conferencias sobre el tema promovidas por Kurt Hoffman, director del Departamento Principal de Ciencias y Programas Especiales (Televisión) de la Radiodifusión de Baviera (RFA), y escritas por pensadores de la talla de Golo Mann —«La aparición de los intelectuales en la historia», Walter Dirks —«Las criaturas que preocupan a la Iglesia», Walter Laqueur —«Los ideólogos de la revolución», Ernst Fischer —«Impotencia y poder de los intelectuales en el mundo socialista», Jean Amery —«El engagement de Jean-Paul Sartre», Anthony Hartley —«High Brows y cabezas de huevo», Herbert von Borch —«Los intelectuales de América»— y Carl Amery —«Los intelectuales y los tabúes».

Dadas las características de la obra —un conjunto de autores

abordando el mismo tema desde perspectivas divergentes—, no podía esperarse de ella una respuesta unívoca al interrogante planteado, pero sí incitaciones a pensar, materiales sobre los cuales reflexionar, siendo de justicia afirmar que esta expectativa queda satisfecha, y brillantemente. El libro, en efecto, pone en entredicho los planteamientos al uso del tema, y es pródigo en opciones contrapuestas que fuerzan al lector a abordar la cuestión por vía personal. En mi caso concreto, me ha servido para comprender que el intelectual no se define por su relación con una pretendida esencia, ni por su *status* social, sino por su postura ante lo dado: es el hombre que se sitúa enfrente de lo establecido, en actitud crítica—manteniendo sus distancias, su libertad, aun ante su propio pensamiento—, pero siempre en el sentido del progreso. No hay, pues, intelectuales de derecha—sí, claro es, pensadores, escritores, etc., de derecha—; el intelectual

deja de serlo cuando consigue y asume el triunfo de las ideas por las cuales luchó—Trotsky sigue siendo tenido por un intelectual, y no así Lenin, porque se vio desposeído del poder y obligado de esta manera a distanciarse de la política y de la ideología soviéticas—; el intelectual es rechazado en último término por todos—insisto en que sólo se le acepta circunstancial y tácticamente—como consecuencia, ante todo, de que encarna el factor de cambio en términos absolutos—un factor necesario para toda sociedad en marcha, pero incómodo, y siempre en conflicto con ese otro factor esencial para toda sociedad: el factor de conservación—, y, subsidiariamente, porque, de modo necesario e irritable, es siempre muy grande la distancia que existe entre la grandeza de su misión y la pequeñez de su personalidad individual.

LEOPOLDO AZANCOT

NARRATIVA

ARTURO USLAR PIETRI: *Moscas, árboles y hombres*. Biblioteca Universal. Editorial Planeta, Barcelona, 1973; 242 págs. Ø12,5 x 20,5Ø.

Alguien ha dicho que en la obra de Arturo Uslar Pietri (Caracas, 1906) no hay personaje central, sino personajes. Lo que en otro contexto narrativo, en otro ámbito de influencia geográfica, podía resultar una afirmación de compromiso, una defensa débil, es, en el caso del novelista venezolano, algo evidente y—casi diría—necesariamente presente. La presencia de un humano telón de fondo, del hombre como acción y como escenario, como ser

inmerso en una naturaleza que le condiciona y le maneja, es, tal vez, la constante fundamental en la obra de Uslar Pietri.

Perteneciente a una generación en la que figuran nombres como los de Onetti, Lezama Lima, Rulfo, Sábato y—apurando un poco la cronología—Cortázar, Uslar aparece como un escritor de no muy ambicioso alcance renovador. Si, evidentemente hay novedad en su obra, pero, al lado de sus compañeros de generación, su intento aparece como menos conseguido, menos ambicioso, tal vez menos autoexigente.

Pero es en el marco de la narrativa venezolana donde la figu-

ra de Uslar Pietri aparece en su verdadero alcance. En su ámbito geográfico el autor de *El camino de El Dorado* representa el necesario enganche de las letras venezolanas a las corrientes renovadoras. Sin una obra del alcance de la de Onetti o Lezama Lima—por referirme tan sólo a dos autores próximos a él cronológicamente—, Arturo Uslar Pietri aparece como el creador de una nueva narrativa en Venezuela. De un alcance mayor o menor en el conjunto de las letras hispanoamericanas, pero de un interés evidente, a pesar de que en su posible vigencia deba ser reconsiderada.

En los relatos de Moscas, árboles y hombres se plantean con claridad las constantes de la obra de Uslar.

Inmerso en un mundo que le condiciona, en una naturaleza que cubre su obra, que cubre sus personajes, que le cubre a él mismo obligándole y potenciándole, Uslar queda por encima de un simple costumbrismo. Más allá de él. Lo que puede ser motivo de rechazo en una lectura rápida, se hace, con la reflexión, evidencia de la presencia del autor entre su mundo. Lo que puede aparecer como una superación demasiado débil del costumbrismo tópico, se torna en evidencia de clara fusión con el medio. Uslar no es—repito—un simple costumbrista, un operario que anotara posturas o palabras. Recrea naturaleza, noche, selva, agua. Y un negro hálito asfixia suavemente, con lentitud,

EL MUNDO SECRETO DE LA COMPTON-BURNETT

De la nutrida pléyade de modernas novelistas británicas, tal vez ninguna nos resulte tan singular, tan caracterizada, como Ivy Compton-Burnett. Desde Jane Austen y las Brönte hasta Muriel Spark, pasando por Dorothy Richardson, Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Katherine Mansfield, Doris Lessing, Iris Murdoch y tantas otras, acaso sea Ivy Compton-Burnett la figura femenina más curiosa de la literatura pre o postvictoriana. Sus procedimientos técnicos, de un carácter intemporal sorprendente, a pesar de la tozuda insistencia de la escritora en ser igual a sí misma durante cincuenta años largos; el mundo cerrado y refinadamente abyecto que con tanta reiteración describe; la excepcional actitud que adopta una y otra vez («la originalidad siempre es monótona») para convertir ese secreto e íntimo mundo en espíritu objetivado, y la inesperada serie de connotaciones que convierten a sus personajes, típicamente victorianos, en agnistas de permanencia asegurada, hacen de Ivy Compton-Burnett una novelista asombrosamente actual. Pero de una actualidad repetida, sucesiva e inmovible, que comenzó en los años finales de la «respetable» y larga «era victoriana» y que aún prosigue hoy, más de cuatro años después del fallecimiento de la novelista, cuando llega a nuestras manos la versión castellana de su novela póstuma: *Los últimos y los primeros* *.



Los últimos y los primeros *. No obstante, esta vigencia tan pertinaz, esta perduración in-

* IVY COMPTON-BURNETT: *Los últimos y los primeros*. Editorial Planeta. Barcelona, 1973; 180 págs. Ø12,5 x 20,3Ø.

sólita dentro de la móvil frontera de los libros que cada época lee, no han tenido en España una evidencia tan palpable como en otros lugares. Que nosotros recordemos—al hilo de la memoria, sin ningún dato a mano—, sólo se han editado en nuestro país tres libros de la Compton-Burnett: este que hoy nos ocupa. Una herencia y su historia (*Lumen*, 1968) y otro cuyo título y cuya casa editorial (¿quizá Plaza-Ja-nés?) no me es posible recordar ahora (por otra parte, es curioso observar el empecinamiento con que nuestras más conspicuas y «modernas» enciclopedias ignoran a esta especialísima escritora).

Al enfrentarse con cualquier libro de Ivy Compton-Burnett, hasta el lector menos avisado advertirá de inmediato la extraña novedad de su estilo, el sutilísimo arte con que expone, dentro de una gélida atonía moral, las más retorcidas pasiones y las más sucias bajezas humanas en sus comedias verbales, siempre a través del diálogo en sordina de sus personajes. Podría decirse (con Sean O'Faolain) que es una escritora «diabólicamente divertida». Las constantes preguntas y respuestas de que están compuestos sus libros, en esa conversación y subconversación de que nos habla Nathalie Serrate (en su controvertido ensayo *La era del recelo*) refiriéndose precisamente a Ivy Compton-Burnett, crean como un *fluir* y *refluir* de la conciencia



a la masa de hombres que atraviesa la palabra de Uslar, que se sumergen en una naturaleza que todo lo condiciona, que todo lo señala.

Más allá—por tanto—de todo costumbrismo hueco, me atrevería a señalar en la obra del narrador venezolano un cierto antillanismo que, en ocasiones, nos trae a la memoria la expresión rítmica de Nicolás Guillén, aunque, naturalmente, sin alcanzar—y no sólo porque tal vez no sea buscada—la plenitud expresiva lograda por el gran poeta cubano. Es una nota a indicar que—aunque susceptible de un análisis más profundo—puede

ANTONIO CLAROS: Avisos y señales. Ediciones Arte-Reda. Lima, 1972; 36 págs. Ø21×24Ø.

Cuidadosamente editado e ilustrado con unas magníficas xilografías de Víctor Escalante, este libro de Antonio Claros es difícil de identificar, porque en su construcción el autor ha utilizado materiales poco comunes al quehacer poético. Su contextura lírica viene dada en fragmentos de memorias, de cartas inconclusas y de misteriosos discursos dirigidos a alguien—no al lector—que parece estar entre bastidores y conocer todos los entresijos del drama y de su subjetividad extrema. «Esta es la época en que vivo asustado por los humanos, pero todo porque no entiendo bien el juego de calamidades.»

La poesía de esta obra—que la tiene, y de altos quilates—llega por inducción, y no antes de caminar largamente por un laberinto de elipsis, signos equívocos y falsas pistas: «Fue mi infancia / una mañana / llena de navíos, / una puerta / al mar / siempre cerrada.» Hay que poseer una sensibilidad nada impaciente para captar, finalmente, estos avisos y señales con los que el autor nos revela las escondidas sendas de su experiencia vital. Es como una luz al final de un túnel. Un libro extraño, bello y sugerente.

GEF

sugerir una interesante conexión—una más—de la obra de Uslar con el ámbito en que nace.

Obra de protagonistas—plural—, de segundos y terceros protagonistas, lejos de una ordenación que presente al héroe como principio de origen y des-

arrollo de la obra, la narrativa de Uslar Pietri manifiesta al hombre que no puede resistir la noche en que vive, la naturaleza que le ahoga. Es la frustración de los seres ya frustrados, el fracaso de quien nada espera. O la liberación que se consigue en la

huida, en la aceptación del rechazo del orden como única posibilidad de realización. Un hecho significativo: la muerte de José Gabino—uno de los personajes clave en la obra de Uslar—en la narración El camino desandado. Su muerte no es sino la muerte de quien aún conserva—inmerso en el desprecio ajeno, en la propia mentira constante, en la frustración absoluta—algo de humano, algo que aún pudiera levantarse entre los hombres que pasan, entre los hombres que ahogan.

Vuelvo a hacer notar que no hay en la obra de Uslar Pietri una profunda renovación formal. No se trata de un intento por encontrar nuevas sendas a la narrativa. Uslar no es un renovador que trabaje sobre unas determinadas bases. Es—digamos—la propia base de renovación, el impulso para levantar de la vulgaridad una narrativa que—como la venezolana—se encontraba estancada en el fango pegajoso de un costumbrismo absurdo. La actual narrativa venezolana debe seguir—con otro sistema, replanteándose temática y forma—la renovación por él iniciada.

Es el de Arturo Uslar Pietri un honesto intento, un fundamental intento en las letras de Venezuela. Su carácter de creador que revuelve unas estructuras caducas y crea las bases para una renovación a fondo de la narrativa en su país, no puede—a pesar de su cuestionable vigencia—ser olvidado.

LUIS SUÑEN

exterior en el que los personajes comunican, abiertamente y por su cuenta, lo que el narrador convencional suele explicar acerca de los mismos. Porque en las novelas de esta escritora no hay ni una descripción, ni un paréntesis explicativo, ni un toque impresionista de ambientación; todo es juego coloquial, «largas y afectadas frases, rígidas y sinuosas», que la autora nos «transcribe», tan distanciada como distanciadora, un poco al modo de los narradores behavioristas. Acción y reacción, clímax y anticlímax son comunicados así, únicamente así, con una aparente frialdad que hace pensar, inexorablemente, en la trágica dialéctica de estrofa y antiestrofa del coro griego (no hay que olvidar la formación de la escritora en las lenguas clásicas). Y bajo este centelleo conversacional, bajo estas ráfagas de réplicas y contrarréplicas, subyace o transcurre una violenta tensión, siempre revestida de respetabilidad: la tensión que se produce entre el habla convencional y pública (coloquialismos, lugares comunes, giros afectados, interjecciones, latiguillos, locuciones vulgares, etc.) y la turbia y tortuosa psicología de los personajes. Cada palabra, a veces cada silencio o cada paréntesis lleno de puntos suspensivos no escritos, se revisitan de importancia, de sentido, de su condición de signos expresivos.

La obra narrativa de Ivy Compton-Burnett, siempre igual y consecuente consigo misma, consta de veinte títulos. Se trata de un ciclo completo en el que, aunque los protagonistas varíen, el ambiente, la tesitura, la atmósfera y la tragedia latente son casi idénticos. Como también es igual el paralelismo, la simetría de sus títulos: Padres e hijos, Hermanos y hermanas, etcétera. En estas novelas, la escritora sumerge los caracteres y las situaciones en un turbio clima de drama isabelino o helénico. Todos los hechos más fraudulentos

y hasta criminales de una clase presuntamente conservadora, respetable y temerosa del ridículo (la gentry y la alta burguesía), aparecen en estas crónicas. Enmascaradas en el apacible transcurso de sus costumbres tradicionales, estas figuras humanas que se expresan (o se subexpresan) en los dilatados diálogos de Ivy Compton-Burnett parecen satánicamente poseídas por la ambición, por el más sórdido interés, por el egoísmo más mezquino y por las pasiones más abyectas. Apenas brota en ellas un leve relampagueo de amor, de amistad, de celos, de cualquiera de los típicos «deus ex machina» del drama. En estas novelas se multiplican las indignidades, los odios sofrenados, las traiciones recíprocas, el incesto, la homosexualidad y el homicidio. Pero todo ello disuelto en el diálogo, sin apostillas ajenas, sin el menor exorno superfluo. Su lectura nos da la sensación de que estamos escuchando detrás de la puerta todo lo que se discute (y lo que no se discute, pero se piensa) en una reunión familiar; algo semejante a lo que Elsa Triolet decía sentir ante las comedias de Chejov: le parecía que estaba mirando indiscretamente por el ojo de una cerradura.

Enemiga de todas las convenciones, corrosiva, rebelde a toda forma de tiranía social o familiar, Ivy Compton-Burnett, «la más amoral de las escritoras vivientes», como alguien dijera de ella, parece querer transgredir todas las leyes y romper todos los cánones en su insistente empeño de presentar una «realidad técnica» que, a veces, a fuerza de ser intensificada, parece una desviación de la verdadera realidad. Todos los libros de esta escritora tan específicamente dotada tratan de hacernos partícipes de una convicción básica: la vida familiar es una vida de jungla, donde la lucha por la supervivencia o por el domi-

nio adquiere los más violentos y sórdidos caracteres. Es una auténtica struggle for life—en el sentido más darwiniano del término—, en la que vencerá el más fuerte, el más provisto de astucia, de dientes y de uñas. De ahí que, durante la lectura de estas páginas, experimentemos constantemente una amarga tristeza, una incómoda melancolía, aquella sensación que Mary McCarthy decía sentir ante ellas: «la sensación de encontrarse con unos esperanzados navegantes, que naufragan y quedan prisioneros en una isla desierta».

Todo esto puede aplicarse a la novela que justifica los presentes comentarios: Los últimos y los primeros. Como también puede ser aplicado a cualquiera de los demás libros de Ivy Compton-Burnett, desde la juvenil e inmadura Dolores de 1911 hasta Una herencia y su historia de 1959, pasando por Pastores y maestros, Hermanos y hermanas, Hijos e hijos, Padres e hijos, etcétera. El mismo tema de la tiranía familiar (en este caso la de la déspota Eliza, pronto sustituida por su hijastra Hermía), de la insolidaridad, del alejamiento, del odio soterrado, de la ambición y de la mezquindad. Y los mismos y recurrentes procedimientos técnicos. Si acaso existe alguna diferencia entre la novela póstuma de Ivy Compton-Burnett y el resto de su producción, esta diferencia sería un cierto comedimiento en el sarcasmo, una atenuación de la crueldad expositiva. Pero la única noción fundamental que se extrae de esta novela viene a ser, también, la misma: la vida, se entienda como se entienda, es, en sí, destructura. He aquí, pues, lo que vienen a comunicarnos, una y otra vez, los monstruosos personajes de esta singular, divertida y diabólica novelista británica.

ENRIQUE SORDO

V. AGUILERA CERNI: *Arte y popularidad*. Esti-Arte Ediciones, Madrid, 1973, 177 págs.

El concepto de lo popular ha sido castigado, maltratado y abusado hasta debilitar su auténtico perfil, si alguna vez ese perfil fue puro. La definición de lo popular en el arte estuvo vinculada durante mucho tiempo a un tipo de arte próximo al juego, asimilado a sociedades más bien primitivas, de cohesión muy cerrada, espontánea y tribal. El artista brotaba del pueblo y sacrificaba la vanidad de su propio nombre al soberano goce de expresar a su tribu y de hacerse consustancial con ella. Al fin y al cabo no hay gloria más honda y acendrada que esa de hacer pasar la propia obra a los labios del pueblo para que venga a ser de todos.

La vertiente vanidosa que ve en el plagio una peligrosa promiscuidad y defiende los «derechos de autor» es más bien una exarcebación tardía de artistas refinados y—en muchos casos—rechazados. De ahí proviene—creo—la personalización del dolor como presupuesto del arte, el mito de las soledades incomprensibles, el masoquismo furiosamente cultivado aun por artistas geniales, la rara sensación de estar padeciendo en desamparo. Si luego resulta que el artista expresa congojas comunes, parece que ha sido a su pesar o por una elevación póstuma de su dolor anecdótico a la categoría de dolor común. O tal vez porque, en defi-

nitiva—como escribe Sartre en *Les Mots*—, «un hombre es todo el hombre».

Cuando—hoy mismo—un «cantaor» se duele acosado por el duende negro de una «seguiriya», de algún modo tiene conciencia de expresar a toda una raza acongojada, como si la muerte o el desamparo de su gente le subiera por la garganta. Sin embargo, ni siquiera esos reductos de tradiciones ancestrales pervivirán. De hecho, el nuevo concepto de lo popular—extraído de una realidad incontrovertible—se afianza más y más. Cada día es menos clara la linde entre arte popular y arte culto (nunca lo fue). Hoy asistimos al auge de una cultura de masas, y el arte mismo se orienta hacia la inmensa mayoría. Otro problema es la calidad, o la saturación, o la respuesta, de esa masa supersaturada, sin tiempo casi para discernir, asimilar y configurar ese incho bombardeo.

Vicente Aguilera Cerní disecciona—con autoridad y rigor—las acepciones de uno y otro arte: «El arte popular tradicional, el arte folklórico, es, como mínimo, una reelaboración del pueblo. El arte de la popularidad contemporánea, el nuevo arte popular, impregna al pueblo, penetra en sus formas de vida, pero rara vez es configurado por él, ni aun tratándose de la popularidad neofolklorica. La distancia entre ellos se asemeja a la existente entre la tradicionalidad o creatividad del artesanado, y la repetición o reproducción mecánica de modelos—en cuya

fase creativa no ha intervenido—por el obrero industrial (p. 14).

Ese absentismo del pueblo—que ya no crea su propio arte, sino que se asimila e identifica con el que le dan—se agrava con la propaganda. Aunque duela decirlo, aunque muchos rasguen sus vestiduras con despecho y con desprecio, no podemos negar la existencia de esa furiosa manipulación: «La función de la publicidad—ha escrito atinadamente Irving S. White—es contribuir a organizar y modificar los "procesos perceptivos básicos del consumidor", de forma que se le conduzca a "ver y sentir" un producto de un modo dado y previsible» (cit. en p. 25). Y Aguilera Cerní añade: «La popularidad, o bien presupone la cobertura de una necesidad supuesta o real, o bien secunda determinadas inclinaciones, o bien estimula apetencias. En líneas generales, acepta el orden de valores dominantes y contribuye a reforzarlo. Cuando asume un valor verdadera o aparentemente opuesto, es porque lo sabe inofensivo para la estructura, y, desde luego, porque prevé su aceptación inmediata por un determinado sector o grupo. Esa sería la diferencia entre la científica popularización de los "Beatles" y la promoción de un "valor crítico" como Joan Baez» (p. 26).

No es cierto que el artista busque a la «inmensa minoría». El propio Juan Ramón Jiménez, tan castigado por esa frase que traicionó su verdadera intención, protestaba en una carta a José

Los vanguardistas españoles (1925-1935). Selección y comentarios de Ramón Buckley y John Crispin. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial, Madrid, 1973; 438 págs.

De entrada hay que hacer dos advertencias: primera, que el presente libro es una antología, y segunda, que esta selección trata sobre un período ya de por sí polémico desde su nacimiento. Naturalmente me refiero a las obras literarias publicadas en dicho período.

A la primera cuestión quieren responder los autores del libro en los primeros párrafos de la *Introducción*. No se trata solamente de espigar en la producción literaria de una época y de un determinado tono, sino también dar a esa selección un sentido, un significado que dé al lector alguna clave para comprender ese movimiento. Porque, evidentemente, se selecciona en un campo concreto y con la sana intencionalidad de brindar una interpretación. Por ello, esto no es únicamente una mera reunión de distintos «trozos» vanguardistas, sino que, debido precisamente a esa función interpretativa que le dan sus antólogos, «se convierte en creación personal» (pág. 8).

Es lógico que la naturaleza de la prosa vanguardista, que se intenta reducir a antología, condicione esta misma antología. Porque es una literatura polémica y polémicos han sido los modos de acercamiento a ella, en los críticos hasta la fecha. Estas interpretaciones dispares han nacido, como casi siempre sucede, de interpretaciones extremosas y unilaterales. Y así ocurría que, en muchos casos, bastaba aplicar a alguien o a algo el apelativo «vanguardista» o «de vanguardia», para que automáticamente

siguiesen detrás adjetivos del tono de «deshumanizado», «antirreal», «intrascendente» o, en el mejor de los casos, «virtuoso». Gran parte de la culpa de esta asepsia era evidente que procedía de Ortega y su *La deshumanización del arte* (1925).

Ramón Buckley y John Crispin intentan poner orden en los juicios, revisar las opiniones no sólo de los críticos sobre la «vanguardia», sino también de los propios vanguardistas sobre sí mismos. Intento loable y, a mi modo de entender, en gran medida alcanzado. Es clara su intención global y también resultan claras y comprensibles las explicaciones de por qué en cada momento hacen cada cosa.

A la selección de textos precede una *Introducción* esquemática y útil de la época, entidad y elementos del movimiento vanguardista. A cada apartado (nueve en total) precede también una breve explicación que intenta sintetizar el contenido y dar las claves para la comprensión de los textos que siguen.

Como digo, los textos están agrupados en nueve puntos: el primero, intenta definir la vanguardia («La nueva sensibilidad») que nace, además, con un marcado carácter de oposición a la sensibilidad «castiza y exclusivista» del 98; así sucede, por ejemplo, en el artículo de Giménez Caballero: «Castilla—afortunadamente—va dejando de ser un tema retórico. Hundiéndose—con su generación inventora, la del 98—en los museos» (pág. 24). Pero esta crítica destructora del pasado lleva aparejada una voluntad de búsqueda de nuevas concepciones vitales y artísticas, de nuevas formas de expresión en definitiva. Sigue después un pequeño ejemplo de la línea evolutiva que siguen estos hombres («Evolución del espí-

ritu vanguardista»). Ese deseo de construir, a que he aludido, se aprecia ante todo en la segunda época vanguardista, después de una primera de entusiasmo y fe «en el mundo moderno y en todos sus logros y consecuencias» (página 63). Pero es este mismo mundo moderno, ese arte de «mímesis», el que va a llevar al vanguardismo a un callejón sin salida, llámese «desengaño nihilista», «pesimismo», o, incluso, pérdida de «la fe en el arte y en el progreso técnico» (página 13). Se pasa revista a continuación a una serie de características de estos escritores de avanzada: «Héroes vanguardistas» (con una serie de personajes-símbolo: «hombre masas, inconformismo, la nueva concepción del amor...») (página 101); «Heroínas vanguardistas» (sin un tipo netamente definido; misteriosa, «libre de muchas de las trabas económicas, sociales y morales» de otras épocas; eso sí, inquieta y completamente indecifrible); «Metrópolis», (ansia de ciudad en oposición al campo. Nueva York es la ciudad prototipo); «El arte mudo», «el cine, como arte que plasma la nueva realidad ciudadana» (pág. 11). Es el arte del momento que repercute de forma definitiva en la prosa, como un antecedente de lo que va a ocurrir de nuevo en los años 50. «Humorismo», «Neurastenia» (enfermedad de moda, como un remedo de la tuberculosis en el Romanticismo) y, por último, el influjo de casi todos los «ismos» (surrealismo en particular). Según Guillermo de Torre, es esta amalgama de distintos «ismos» (es decir, la falta de una coherencia, de un sentido de escuela) una de las características de la vanguardia.

A la antología propiamente dicha siguen dos apéndices de gran importancia. El primero recoge

una encuesta a algunos vanguardistas notorios (Gómez de la Serna, Giménez Caballero, Bacarisse, G. de Torre...), publicada por M. Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria* el 1 de junio de 1930. Coinciden en destacar el espíritu combativo, hostil a todo espíritu tradicional, el carácter de moda pasajera, junto a la participación «en las corrientes intelectuales europeas del momento». No falta tampoco quienes destaquen algunas notas peyorativas, como que «en la vanguardia [no hay] solidez para ninguna cosa» y su innata frivolidad (Ledesma Ramos), o el afán desmedido de novedades (E. de Champourcin).

El segundo apéndice es un conjunto de apuntes bio-bibliográficos sobre miembros del movimiento.

M. PASCUAL



ANTONIO SEGADO DEL OLMO: *Tropico de ausencia*. Colección Escalada. Editora Nacional, Madrid, 1973; 219 págs. Ø14x21Ø.

Antonio Segado del Olmo es murciano. Hombre de grandes inquietudes. Escritor que comienza a perfilarse como un sólido

Luis Cano: «Y aunque tanto se ha dicho de mi torre de marfil, yo siempre me rei de ella, y hace ya mucho tiempo que dije, como definición estética mía, "azotea abierta". Alto y para todos.»

Curiosamente los cauces de la publicidad moderna parecen obedecer a ese lema: alto y para todos (aunque lo «alto» se refiera más bien al tono de voz que a la calidad). Sospecho que, en el fondo, el artista auténtico se cuida muy poco—por no decir nada—de llegar a más o menos gente. La tarea que el destino le impone es tan urgente, tan dilatada, tan ardua, que ya tiene bastante, y una vida es siempre fatalmente breve con dedicarse a ella. A lo más, se preocupará por llegar hondo. El artista mismo no puede hoy calcular ni, mucho menos, dirigir a su público. Hay manos detrás—infinitas y hábiles—manejando los hilos de la farsa. Manos que levantan ídolos hasta las nubes, los obligan a crecer desmesuradamente ante las multitudes enloquecidas y luego los arrojan en el polvo para entronizar a otros que correrán la misma suerte. Oropel de lo efímero, aunque la calidad auténtica consiga ciertas permanentes fidelidades.

El arte está en función de la comercialidad, traicionado por el interés, alternativamente arrullado o proscrito. ¿Y el problema de la saturación? Todo está previsto. Se orquestan nuevos modos, más extraños, audaces e incisivos, se simula una retirada momentánea, se le doran al consumidor las cadenas y



el engranaje vuelve a ponerse en marcha.

Presentimos que el arte—manipulado—pierde algo muy vivo, inalienable y puro: su rigor, su condición de pregunta extremada, su locura y su duende; en una palabra, todo lo que tiene de sensibilidad exacerbada y exigente. ¿Por qué? Por que «el arte contemporáneo hecho para la popularidad..., orientado hacia el consumo de las masas, busca su éxito generalizado usan-

do preferentemente el módulo de la clase media. Del mismo modo, cuando las apelaciones no se dirigen hacia el inconsciente, sólo exigen un nivel "medio" de inteligencia en el receptor. Los extremos no interesan casi nunca» (página 44).

A mi modo de ver—y en este punto disiento de Aguilera Cerni—, el hecho de que el artista alienado—es decir, manejado—haya sido capaz de crear grandes obras, no es por esa alienación, sino a pesar de ella y contra ella. Tampoco es suficiente que una obra artística de suma calidad se popularice y aun sea reconocida. ¿Hasta qué punto es la masa misma quien la «reconoce» como tal? ¿No será una mera reacción de cansancio o de «snobismo»? En realidad—podemos decir como mínimo consuelo—, «el observador más superficial no puede ignorar que las relaciones entre el arte y la sociedad han sido siempre algo sutil, y que no pueden regularse de una manera sistemática» (Henry Moore. Cit. en página 51).

Estos problemas y otros tan punzantes, tan vivos, tan rabiosamente actuales van erizando el libro de Aguilera Cerni. Para todos tiene él una palabra justa, valiente, antitópica y seria. Su fama internacional no es gratuita. Aguilera Cerni ha demostrado a lo largo de su fecunda e inquieta andadura que conoce el arte moderno, que lo vive, que lo critica lúcidamente porque lúcidamente lo ama. JOSE MARIA BERMEJO

valor de la narrativa de hoy. Hasta ahora su bagaje literario está circunscrito, especialmente, a la prensa y a la radio. Ejerce la crítica en varias publicaciones. Trabaja en Radio Nacional de España. Escribe cuentos y artículos. Sólo tiene editada una novela, *El palmeral*, ganadora del premio de la Diputación Provincial de Murcia. Y, naturalmente, ésta que vamos a comentar. Ya anuncia la aparición de otra nueva obra, *La ruptura*, actualmente en prensa. Todo esto cuando el autor todavía no ha cumplido los treinta y un años.

Tropico de ausencia es una buena novela. Sinceramente. No hay que esforzarse para decirlo. Es la pura verdad. Novela testimonial, elaborada a base de capítulos cortos, casi como artículos de periódico. Pero engarzados con buen pulso. El interés crece a cada página, desde el comienzo hasta el final. Uno se da cuenta, pronto, de que lo que está leyendo, lo que sucede en el relato, es la propia vida; la aventura de unos seres que sufren y sueñan, que aman y recuerdan. Una especie de catarsis solapada, que aflora en ocasiones, presiona sobre el clima de la obra. Se percibe una dolorosa toma de conciencia en los personajes. Comprenden que sus vidas constituyen un pequeño naufragio; un ir y venir a merced del viento de los egoísmos, de las ideas apasionadas, de conceptos terriblemente subjetivos. Un retablo de hondo contenido vital que prende en el lector y le hace participar de su propia agonía, entendida ésta en puro sentido unamuniano.

La novela se desarrolla en una colonia imaginaria del Sáhara. Principalmente en Núr. Antonio Segado del Olmo ha viajado por

el continente africano. Incluso ha vivido allí. Se advierte desde la primera página de la obra. El ambiente es auténtico. Nosotros también conocemos Africa. El desierto impone su ley implacable. Sólo sobreviven los más fuertes, los más poderosos. Los nativos conviven con los colonizadores, pero sólo en lo superficial, y por la fuerza. Son dos mundos, los suyos, en continua guerra interior, en constante tensión aniquiladora. Dos formas de entender la vida y la muerte, de ejercer la tiranía o de amar. Dos formas irreconciliables. Y en medio de esa asfixiante atmósfera, de ese drama, el autor hace nacer, crecer y morir al amor, a la esperanza, incluso a la propia estimación humana. «El cielo aplasta de tristeza las calles del poblado. Núr es como una probeta que esperara la sacudida de un ácido. Gotas de agua espesa, caliente, comienzan a formar pompas de barro en el suelo, a trazar llantos en las ventanas» (página 49).

Es éste uno de los libros más entrañables, con más garra, que hemos leído últimamente. Libro de un autor que va perfilándose como bastante más que una promesa. Autor con el que habremos de contar de aquí en adelante. En *Tropico de ausencia* están presentes cualidades narrativas muy valiosas. Posibilidades en camino de hallazgos y dimensiones aún de mayor rango novelístico. «Barak es un cartero atento, perfecto. Sustituyó a un joven nativo que demostró ser un cartero generoso, pero arbitrario. Cuando, al igual que ahora, muchas gentes lo esperaban en la puerta para recoger sus cartas, él las entregaba a quienes le resultaban simpáticos, sin importarle si les iban dirigidas.»

Es uno de los muchos ejemplos que podríamos entresacar, donde se confirman nuestras opiniones sobre Segado del Olmo.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



AMBROSE BIERCE: *Relatos insólitos*. Castellote Editor, Madrid, 1973; 352 págs. Ø12×17Ø.

Ambrose Bierce es sin duda uno de los nombres clave en esa, ya larga, lista de creadores marginados, componentes esenciales de los cambios artísticos posteriores a su tiempo; seres perseguidos—y la incomprensión es probablemente una de las más crueles persecuciones—por los usos y costumbres imperantes en el momento de sus creaciones; «malditos» para los bienpensantes; repudiados por los amanuenses que detentan el saber y entender oficial. Mas, a la vez, Bierce es uno de los nombres claves de ese género literario que es el terror y la literatura fantástica, género

relativamente marginado del panorama literario. Si a ello se le suma su regusto por los sudistas y su extraña desaparición física—su espíritu se encontró antes que su cuerpo—en Bierce encontramos una recopilación vital y artística de la heterodoxia.

Al hablar de él preciso resulta el citar a Lautremont, a Sade, a Lovecraft, a Artaud, a Poe, a Villiers de L'isle Adam, y a tantos otros sin cuya colaboración no hubiese sido posible entender—siquiera someramente—por dónde van los gustos actuales (como dirían los títulos de crédito de algún filme americano con el «Barras y estrellas» de música de fondo).

En Bierce se da una de las principales condiciones de todo «maldito»: su deseo de marginarse, de apartarse de todo aquello que le molesta y que coincide con todo lo que está establecido. De este deseo surge la acidez y ferocidad de sus relatos cortos, en los que con muy pocas líneas y mucho talento pone en tela de juicio todo lo que la mojigatería de una sociedad embobada con el ferrocarril y las estructuras metálicas—Eiffel estaba en el poder—entroniza y adora.

Y quizá uno de los aspectos más importantes para comprender la «modernidad» de los escritos de Bierce sea su ausencia de ánimo moralista. Bierce no condena nada, arremete contra todo. Ya se sabe que para condenar hace falta conocer un algo—real o imaginado—que detente las virtudes anheladas, y eso es mucho conocer.

Tiempos son en los que se desea una renovación literaria. El que más y el que menos rechaza el arte establecido, en ocasiones repudia su propia obra anterior o se conforma con escribir de

forma inconexa. Tiempos son también en los que las modas y los modos se suceden con tal rapidez que no pueden ser asimilados, pero a la vez son tiempos en los que la mediocridad impera por doquier, en los que el artista se halla inmerso en la velocidad absurda de unos cambios superficiales, en los que cada novela se pretende que sea un nuevo año cero a partir del cual comienza la nueva literatura. Entre tanto un viejo achacoso que hace años se perdió por alguna montaña mejicana con las tropas de Villa, nos recuerda que la marginación es una postura vital difícilmente asimilable por la comodidad y el triunfo editorial.

ANGEL S. HARGUINDEY



JOAQUÍN FERNÁNDEZ: *El juego y el fuego*. Organización Sala Editorial, Madrid, 1973; 351 págs. Ø13x19Ø.

Cualquier guerra es siempre demasiado larga. Toda reconstrucción es violenta, por más que el orden externo quede a salvo. A la firma de la paz o la proclamación de la victoria sucede un dilatado conflicto en el interior de cada combatiente, víctima o testigo. Y esta honda beligerancia de la posguerra se agrava en caso de guerra civil. La tensión puede desembocar en estado patológico. O en alguna forma de expresión artística. O en nada concreto y accesible. Joaquín Fernández, poeta cuidadoso y exigente, ha elegido la narrativa para poner en pie el mundo de un niño de la guerra; para levantar—con la violencia de toda reconstrucción—una infancia que, sin duda, le pertenece.

Un niño que tenía ocho años al empezar la guerra no será capaz de dar, al cabo del tiempo, más que una visión privada y sentimental de la misma, y esto es lo que Joaquín Fernández hace. La guerra, pues, se reduce a una serie de circunstancias que atañen directamente a la vida cotidiana del niño. Aquello que le condicionó e impresionó resulta, en el proceso de la reconquista del tiempo ido, lo único auténtico. Joaquín Fernández lo sabía y escribió, según palabras que adivinamos suyas, no una novela «de» guerra, sino una novela «en» la guerra. Y, por encima de todo, la novela de una infancia concreta y sensible.

La guerra, aquí, tiene un tratamiento reflexivo, indirecto: es su influencia en el comportamiento y el espíritu de un niño lo que de ella nos alcanza. Para un niño, el universo de los mayores es siempre impreciso, sin importar demasiado las circunstancias concretas en que los adultos se desenvuelven. Para un niño, la guerra no representa más que el universo de los adultos en que se siente extraviado: ese vis-

lumbrar la injusticia, el dolor, el placer, el odio y la muerte. Al menos, para un niño en las circunstancias en que el autor lo pone. Por eso resultan intrusas, falsas, esas conversaciones entre adultos que el protagonista dice haber sorprendido, y en las que se ofrecen datos más o menos precisos sobre la contienda. Y no creo, en absoluto, que sean imprescindibles para ambientar la narración.

Sí tienen veracidad los recuerdos vividos; veracidad literaria, me refiero. Y lo vivido fue, primero, el sobresalto en Las Navas—donde a la familia le sorprendió la guerra—y, después, los tres años en Albacete, zona republicana y razonablemente segura. Los primeros asesinatos

confusos, el miedo incipiente, la huida; más tarde, el hacinamiento de familias, las colas, las canciones, cierto vocabulario muy peculiar, las carreras hacia el refugio antiaéreo. Pero, sobre todo, aquello que al niño le concernía más de cerca: el llanto de su madre, el desparpajo de la sirvienta Gala, el escepticismo desgarrado del padre, el desairado final de un pariente admirado y honesto. Y, luego, el mundo propiamente infantil: la rivalidad entre colegiales, el desconcierto, el asomo de la procacidad, los juegos, los triunfos y fracasos de un niño sensible y voluntarioso. Y precisamente es ese mundo infantil, limitado y verdadero, intransferible, el que otorga entidad a la novela.

El relato es lineal, fluido, cómodo. Hay orden y el lenguaje siempre resulta adecuado y suelto, sobre todo el coloquial: abundancia de diálogo convincente, creíble, en ocasiones excepcionalmente expresivo. El mundo de ese niño de la guerra es veraz y coherente, y su expresión, en manos del escritor, razonable. Sin duda, era un libro que su autor necesitaba escribir. Y lo ha hecho bien; sin alardes, pero con excelente pulso. Es cierto que uno considera que la memoria es anárquica y desordenada y debería rehuir el tratamiento lineal. Pero hay que juzgar lo hecho. Y lo hecho por Joaquín Fernández es una novela correcta y cálida.

EDUARDO MENDICUTTI

POESIA

RICARDO MOLINA: *Poesía*. Col. Visor. Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1973; 152 págs. Ø12x19Ø.

«Los que lean mis elegías cuando yo esté ya muerto / dirán: "Este poeta era igual que nosotros. / ¿Sus amores? ¡Acaso no hemos amado todos! / ¿Su tristeza? ¡Quién no estuvo triste en la vida!"» Ahora que Ricardo Molina lleva cinco años muerto volvemos a leer sus *Elegías de Sandua* y pensamos que sí, que este poeta que había nacido en Puente Genil en 1917 fue profesor de instituto y funcionario municipal, y murió en Córdoba en 1968, era como nosotros, pero supo decir mucho mejor que nosotros cómo fueron sus amores y su tristeza.

Visor ha reunido tres de sus obras en un volumen titulado sencillamente *Poesía*. Vaya por delante nuestra gratitud a los editores por permitirnos leer unos poemarios que estaban más que agotados; al mismo tiempo, el deseo de que en un nuevo volumen recojan el resto de su obra poética. Un reparo a esta edición es la falta de ninguna mención bibliográfica; quien no sepa algo de Ricardo Molina puede incluso pensar que éste es un libro inédito; en ningún lado se da cuenta de quién fue su autor y cuándo y dónde aparecieron publicados los tres libros aquí unidos.

Ricardo Molina se dio a conocer en 1945 con un poemario titulado *El río de los ángeles*; después publicó tres libros que se hallan en la presente edición, y que forman un bloque compacto incluso por las fechas de sus salidas: *Tres poemas* vio la luz en la colección Norte, de San Sebastián, en 1948; *Elegías de Sandua* fue incluido ese mismo año en la colección Adonais, y *Corrimbo* obtuvo el premio Adonais de 1949, en la votación más discutida de su historia (discusiones que perjudicaron a Ricardo Molina, o, mejor dicho, a su libro, de rechazo). Después de un largo silencio, dio a conocer en Agora su *Elegía de Medina Azahara* (1957), y volvió a quedar en silencio hasta 1966, fecha de su cuaderno *La casa*, seguido al año siguiente por *A la luz de cada día*.

Tenemos aquí, pues, tres poemarios que han cumplido ahora mismo veinticinco años. Y he-

mos de decir que conservan su actualidad por entero, que se leen con el mismo agrado con que pudieron leerse entonces; se trata, por consiguiente, de obras

con vigencia, quizá porque su autor no buscó unos compromisos con el tiempo ajenos a la poesía, como solía hacerse en esa época de tremendismo.



MANUEL RUANO: *Según las reglas*. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1972; 83 páginas. Ø19x19Ø.

Manuel Ruano es un poeta de las nuevas generaciones argentinas, que sin duda dará —ya los está dando— sonidos nuevos a la poesía de su patria, y, por extensión, a la poesía en lengua castellana. Su originalidad, su capacidad creadora, su voz varonil y su compromiso testimonian su fe en la poesía al

servicio del hombre y como realización de los sueños.

Según las reglas consta de tres partes: una, que da título al libro; otra, que responde a «Retorno a Javier», y una tercera, constituida por «Oda salvaje para una vieja pistola Browning». Puede decirse que en cada una de ellas vibra la misma inquietud humanística, que se hace carne de poesía en tres tiempos distintos y una sola angustia verdadera.

Los poemas de Ruano tienen ya una primera virtual condición: que sin salirse del yo intransferible, hablan por boca de los otros, interpretan a los demás, se hacen hermeneutas de su tiempo y, a la vez, testigos de las peripecias del hombre que vive como único habitante de una ciudad abandonada o como algo que camina a ciegas y se arrastra «en el cauce que enmudece los sonidos».

Estamos muy lejos de superstición verbal y del culto a la expresión pura de la música por la música misma. El mundo está lleno de detritus morales, y el hombre, aunque poeta, vive obligado a sumergirse en ellos hasta el cuello. Ruano lo sabe y lo sufre en su propia herida, y por eso no deserta, no se proclama neutral ni se convierte en un híbrido de hombre y vegetal, que tañe la cítara al atardecer para epatar a los pequeños burgueses decadentes, sino que, por el contrario, se yergue sobre los escorpiones y la lepra e invita a pelear: «Si te decides a vivir tu guerra: / ¡Síguelme! ¡Limpia tus manos! / ¡No permanezcas fuera!»

Un modo —que no una moda— de antropeoetar, tan viejo como la poesía misma, pero que en *Según las reglas* adquiere una voz singular y formas nuevas, porque él es —según dijo Octavio Paz— su propia técnica, inventada y concluida en cada poema. Y también su sueño y su esperanza.

Por sus extraordinarias dotes de inspirado, Manuel Ruano se anuncia aquí como un gran poeta. Y si no, al tiempo.

CELSE EMILIO FERREIRO



Las *Elegías de Sandua* no son, de acuerdo con la preceptiva clásica, unas elegías; son poemas amorosos en los que a menudo recuerda el primer amor de los quince años o alude a otros amores. El recuerdo, sin embargo, no es triste, sino gozoso, ya que el poeta revive aquel instante y la añoranza le alegra. Una elegía es un lamento, y en cambio éstas son una afirmación de vida: «Mientras se vive todo es bello en torno nuestro», afirma en la XX. Es posible que el título se lo sugiriera la traducción de las *Elegías de Duino*, publicada por Torrente Ballester en 1946.

El escenario es idílico: el poeta habla sin cesar de árboles y frutos, de tierra y cielo, de estaciones siempre alegres. Hay como un eco de Garcilaso, como una prolongación de la sombra del paraíso dada a conocer por Vicente Aleixandre poco antes. Toda la naturaleza está erotizada por la visión del poeta, que es carnal: «¿Qué insinúan las aguas / al desgarrar sus muslos de espumas en las rocas?», se pregunta. Todo es perfecto en ese instante de oro, el mundo está bien hecho: «En el mundo absolutamente bello... / Desposado a las aguas, al azul, a los pinos»...

Hay que hacer constar, empero, el convencimiento del poeta de que él es un hombre como los demás hombres, con las mismas inquietudes y problemas, aunque posea el don de la poesía, «y los bosques que canta no son suyos / y si guarda una rosa delicada en su pecho, / ay, no es suya tampoco, es una flor robada». Otra característica a señalar es el suave helenismo de su poesía: de vez en cuando aparecen alusiones a mitos griegos, y Molina llega a afirmar: «Y ahora me doy cuenta, y esto es irremediable, / de que no soy un hombre de mi tiempo. / No, yo debí nacer en las islas de mármol / cuyas playas doradas baña el Mediterráneo.» No olvidemos que Ricardo Molina, y con él todo el grupo animador de la revista «Cántico», fue un declarado admirador de Cernuda, en momentos poco propicios para el sevillano exiliado geográfica y poéticamente de nosotros.

Las *Elegías de Sandua* están compuestas en versos de siete, once y catorce sílabas; a veces introduce rimas asonantes. La VII ofrece una interesante estructura, ya que comienza con cuartetos asonantados para pasar después a estrofas de cinco versos (las cuatro primeras terminan con el nombre del otoño) asonantadas a su arbitrio, y terminar con una estrofa de siete versos y otra de ocho en las que se cruzan las asonancias.

Los *Tres poemas* están escritos en versículos amplios, con fre-

cuentos construcciones anafóricas y numerosas exclamaciones e interrogaciones. El primero es recitativo, para dos voces y un coro; el segundo, titulado «Salmo», da entrada al tema religioso, que se continuará en el libro siguiente; el tercero de estos tres poemas es también un salmo en el que Molina se dirige a Dios por medio de su compañero Pablo García Baena.

Corimbo no es un libro unitario: el poeta advirtió que se trataba de una antología. Hay una parte de contemplación de la naturaleza en la que se vuelve a sentir que el mundo está bien hecho, a lo Guillén; se mantiene la visión del amor como principio del universo, y retorna la temática religiosa, terminando el libro y esta edición con una «Plegaria». Es una suerte haber reencontrado a Ricardo Molina, un poeta tan de hoy como de ese ayer reciente, y es de suponer que también de mañana.

ARTURO DEL VILLAR



HART CRANE: *El puente y otros poemas*. Selecciones de Poesía Universal. Plaza & Janés, Espigas de Llobregat, 1973; 205 págs. Ø11,5x19Ø.

En la Antología de la poesía norteamericana, de Coronel Urtecho y Cardenal, que editara Aguilar en 1963, Hart Crane aparecía bien representado, con media docena de poemas, muy varios, entre los que recuerdo especialmente el titulado «Purgatorio»: «De tierra aquí temblores casas derriban»... El texto bilingüe de esta interesante edición de Plaza & Janés que hoy comentamos, nos permite comprobar la poco feliz versión de los nicaragüenses, mejorada en este caso por Agustí Bartra, más riguroso, más preciso: «Here quakes of earth make houses fall»... Bartra traduce:

«Aquí los terremotos derrumban
llas casas
y veo a todos mis compatriotas
Icorrer hacia un refugio;
así el exilio es el purgatorio —no
Iel que Dante construyó...»

Cruel purgatorio fue para Crane su corta vida. Nacido en Garrettsville (Ohio), en julio de 1899, se arrojó a las aguas del golfo de México en abril de 1932, cuando aún no había cumplido los treinta y tres años: su cuerpo no apareció jamás. Había escrito: «pero he visto los ojos de la muerte en lento escudriño / desde cuatro horizontes que nadie relaciona»... También la muerte le había visto a él y le seguía: hasta que lo hizo suyo.

EN

EDITORIA
NACIONAL

LE OFRECE

TROPICO DE AUSENCIA, por Antonio Segado del Olmo. Colección Escalada. 219 páginas. 150 ptas.

Novela del desierto, de lo que siente, añora y goza y sufre un europeo que no puede dejar de serlo y que constantemente compara la vasta soledad que le rodea con las ciudades a las que terminará volviendo.

GRANDES PROBLEMAS DE LA FILOSOFIA CIENTIFICA, por Darío Maravall Casenoves. Colección Ritmo Universitario. 247 págs. 200 ptas.

¿Qué relación existe entre ciertas teorías metafísicas y las conclusiones de la ciencia natural? El autor, con rigor y erudición, va ensamblando juicios donde se encuentran sugestivamente juntos Einstein y Kant, Galileo y Zenón de Elea...

LA REVOLUCION DE 1868 Y LA PRENSA FRANCESA, por María Victoria Albrola Fioravanti. Colección Libros Directos. 187 págs. 90 ptas.

Estudio de cómo repercutió en el país vecino la revolución llamada Gloriosa y especialmente de lo que de ella pensaron algunos periódicos galos, inquietos por lo que ocurría entre nosotros.

HISTORIADORES SOBRE ESPAÑA, por F. Xavier Tapia. Colección España en 3 Tiempos. Tomo I, 435 págs.; tomo II, 466 páginas. Precio: 300 ptas. cada tomo.

Recopilación de lo escrito acerca de nuestro país por conspicuos especialistas en la materia y que abarca desde la Prehistoria hasta los acontecimientos más discutidos de nuestros días. Obra de texto en la Universidad de San Juan de Puerto Rico.

PANORAMICA DEL TEATRO EN ESPAÑA, por varios autores. 314 págs. 1.200 ptas.

Con multitud de datos y textos de conocidos autores y críticos, se resume la actividad teatral desde 1939 hasta el presente. La obra contiene además innumerables fotografías de escritores, teatros, autores, representaciones...

LITERATURA DE ESPAÑA, por Francisco Ynduráin. Tomo I: Edad Media. 477 págs. 475 ptas.; tomo II: Edad de Oro. 670 páginas. 550 ptas; tomo III: Neoclasicismo y Romanticismo. 473 páginas. 475 ptas.

En tres tomos se recogen las obras más importantes de la literatura española, desde el Cantar del Cid hasta Bécquer. Lleva la recopilación el nombre de Francisco Ynduráin, quien la ha dirigido.

LA EMPRESA MULTINACIONAL, por Manuel Trigo Chacón. Colección Relaciones Internacionales. 455 págs. 425 ptas.

El autor trata de este tema con sumo conocimiento y apunta soluciones originales, tal como la del eurosocialismo, a medias entre el capitalismo puro, de origen anglosajón y propugnado por los Estados Unidos, y el colectivismo de los regímenes totalitarios del Este.

OBRAS COMPLETAS DE LEOPOLDO PANERO. Tomo I: Poesía. 663 págs. 900 ptas.; tomo II: Prosa. 511 págs. 700 ptas.

Por primera vez se presenta una edición exhaustiva del gran poeta leonés. Todos sus poemas están aquí y también sus artículos sobre novela, cuentos, ensayos, crítica, etc., así como ciertos esarceos suyos sobre pintura, a la que tan aficionado fuera.

LIRICA ESPAÑOLA, por Luis Rosales. 435 págs. 300 ptas. Colección Escalada. Premio Nacional de Literatura 1973.

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.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA 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

Simbolista, místico, agónico, amante de Whitman (¿fue su heredero?) y de Melville, quiso esconder en el alcohol su anomalía sexual y su miedo a la vida, destruyéndose. O acaso, como afirma Philip Norton, biógrafo suyo, creyó sencillamente agotada su fuerza creadora y decidió terminar. Había publicado, en

1926, Edificios blancos; en 1930, El Puente, su poema capital, «uno de los más profundos e indispensables de los Estados Unidos». Bartra traza un curioso paralelismo entre Crane y nuestro Lorca. En 1929, ambos vivían en Nueva York, sufrían la gigantesca ciudad, su «selva de máquinas y rascacielos». Mas, mientras la

desesperación y angustia del español es «hacia arriba», la de Crane es descendente, subterránea. Léase su impresionante poema «El Túnel», donde una vez más asoma, golpeante, su trágica obsesión: «Y la Muerte arriba —y abajo, gigantesca / escudriñando en ti—hacia mí, ¡oh eternamente!...»

Uno comprende que Crane logró con El Puente su obra más ambiciosa. Pero, en honor a la verdad, debe reconocer que prefiere los poemas de Edificios blancos. Por ejemplo, esa deliciosa evocación titulada «Las cartas de amor de mi abuela»: «No hay estrellas esta noche, / excepto las del recuerdo... O ese «Descanso

LOS GESTOS POETICOS DE RAFAEL GUILLEN

Otro poeta más decide hacer su antología *. Trece libros, aparecidos entre 1953 y 1970, dan materia sobrada al acto, últimamente muy frecuente, de recopilar lo que el autor cree que le representa. Que sea, como aquí y como es casi costumbre, el propio interesado quien asuma esa responsabilidad, me parece que posee un aspecto positivo: conocer las preferencias del padre de la criatura; y un aspecto que puede convertirse en negativo: restarle objetividad a la selección.

Hay libros de esta índole en los que se descuida algo muy importante: el estudio preliminar seriamente hecho. Sin él, o con unas simples páginas de compromiso afectuoso, el objetivo que en estas recopilaciones ha de perseguirse queda a medias, manco del complemento crítico. Rafael Guillén ha tenido la buena ocurrencia de encomendar este necesario prólogo a Carlos Muñiz Romero, novelista y excelente prosador. Lo ha realizado de manera entusiasta e incluso hiperbólica, pero sin omitir el juicio, y en él su desacuerdo con algunos puntos de vista del poeta. El prólogo de Muñiz añade valor a las páginas que siguen, porque contribuye a estimular las perspectivas de análisis. En el umbral de esta antología sí vale detenerse.

El curso biográfico de Guillén es conocido, pero no importa repetirlo sumariamente: granadino de 1933; primer libro en 1956; premios Leopoldo Panero, Guipúzcoa, Boscán y Ciudad de Barcelona; viajes por Europa, América y Africa; vive en su ciudad nativa. La fecha de su entrada en la poesía impresa vino a coincidir con el rejuvenecimiento de la lírica andaluza, preparado años antes en grupos y revistas, y el despegue, ya individualizado, de la promoción de los niños de la guerra. Una ojeada a la bibliografía de quien ahora nos interesa, ilustra de inmediato sobre un ritmo regular de publicación, donde la mayor pausa es la que existe entre Pronuncio amor (1956-57) y Elegía (1960-61), aunque el gesto comenzó a escribirlo en 1958, concluyéndose en 1963. Esto indica que la inspiración le coge trabajando. La fluvialidad elimina dudas.

Muñiz Romero se refiere a estas etapas: época de la palabra; época de la imagen; época del clima y época actual o del alienato poético. Sin negar validez a estos encuadres, yo intentaría otro modo de ver el asunto. En primer lugar, palabra, así a solas, dice poco, especialmente si la aplicamos a un poeta para quien el lenguaje de inequívoca raíz poética es continuo y afortunado. Para mí, Antes de la esperanza

y Pronuncio amor constituyen el predio donde la palabra retoricista se despliega, sobre todo en el segundo de estos libros. Es el instante de los sonetos y de la sorprendente facilidad por encima de otros valores.

Entiendo que Elegía supone el auténtico inicio del maridaje entre dominio de forma y ahondamiento en lo personal. Repetiré que este breve poema-libro, o mejor, plaquette, con la exactitud y la intensidad de sus alejandrinos, es el que recoge alguna herencia lorquiana (de la buena, se entiende). También implica una marcada transición de cara al inmediato ciclo de los gestos, en que plenamente se configura una segunda manera de Guillén.

El semblante de su poesía aparece, a partir de este momento, transformado. Ya se nota abundantemente la preferencia por la imagen (alguien podría entretenerse en contar cuántas veces se escribe ese como que lleva a la relación expresiva), y asimismo la preferencia por la repetición, o anáfora, de uso y abuso tan de hoy, y por la que el poema tiene un recorrido circular, una suerte de apoyos recordatorios del arranque, un acumulamiento beneficiado por la imaginación cuya desenvoltura se remite al manantial de lo humano.

Desde este punto de la obra rafaeguilléniana, la atmósfera tiene suma importancia; en cuanto que ella viene a ser el resultado de esa respiración con la que el poeta crea y recrea su mundo. Es de observar que éste presenta notas americanas: Un bar en América, El cafetal, Ave o gesto sobrevolando Nueva York, el primero y el último sobresalientes, como para incluirlos en una antología de esta antología. Resulta muy curioso que sean dos granadinos—Rafael Guillén y José Carlos Gallardo—los que mejor han tratado, entre nosotros, el tema del Nuevo Continente. (¿Será por aquello de las capitulaciones de Santa Fe?) De modo insuperable, Un océano hasta Granada se alimenta de la visión de un trozo de Guatemala y de la nostalgia natal: Aquí la inmensidad no

deja sitio / para la voz. El hombre sólo es hombre / por la mirada... O bien: Recuerdo que tenía una ciudad / para tocarla.

La poesía de Rafael Guillén nace y se desarrolla muy en función de esa mirada y de ese tacto. Lo sensorial interiorizado, o viceversa, con arreglo a un vaivén peculiar—rítmica que transcurre entre el endecasílabo rimado o blanco y el álejandro—determina lo que, por otra parte, propende a las situaciones. Todo ello se junta—imagen, anáfora, agudeza de los sentidos, clímax, tensión emocional—, y entonces surgen poemas del corte de Como si fuera un hombre, perteneciente a Tercer gesto, al que hay que otorgarle un sitio muy destacado en la obra del autor.

Los vientos es una interesante contribución a la presencia de lo amoroso. Constituye de igual modo una linde. Guillén, sin desdecirse de su estilo, incorpora a éste una mayor unidad temática. El cuerpo de la amada es mira de un poema bellísimo, donde, con más temperatura que en Salinas, se produce una apasionante objetivación: Entre tanto erguida, sola, inexpugnable / dudosamente cierta de tu cuerpo / a punto ya de madurez pretendes no conocer que mi verano cierra / el círculo, cañada por cañada / y se tiende sus árboles mullidos / para que al fin descanses entregándote. Y Las cimas del jaleo acierta a poner al sentimiento un original contorno granadí: Afuera, contra el monte y las veredas / que suben y que bajan / contorneando los primeros humos, / contra las pitas ya en silueta y contra / la ritual costumbre / de encalar la miseria...

Se acentúa la esencialidad en Límites. Los sentidos se cambian progresivamente en ideas. Si el impulso barroco es permanente en Guillén, puede decirse que pasa desde lo florido a lo conceptual; la belleza es analizada ahora: Y por eso es humana. Está en el borde / del accidente que se esencializa. / Delimita, sobrepasando, toda / verdad. Ajusta, ciñe / la realidad dos pasos más arriba. Este esfuerzo para darle forma a lo que tiene sustancia reflexiva y, en consecuencia, no libre de abstracción, se muestra más fluidamente en otros fragmentos—Ser un instante, Emerge un rostro—, a la vez que asume el nosotros—Necesito del otro / para existir—y una sugestiva misteriosidad en Los himnos de la lluvia y Caballos por el fondo de los ojos. De todo ello se deduce que Límites supone, por sí mismo, el cumplimiento de una etapa, en la que Guillén profundiza prescindiendo, en parte, de algunos de los recursos estilísticos ya mentados.

Ahora bien: el ciclo de los gestos, la trilogía de que consta, muestra al Guillén más transpirable y, en definitiva, más personalizado. Esta Antología hace un gran favor al poeta en cuanto que permite ver enlaces y conjunto de una faena colmada de verdad y de voluntad para no conformarse al orden de lo conquistado. Uno por uno, intento / ir forzando los límites. / Y espero. / No sé qué espero, ni por qué. Es un modo / de reclamar mi parte de aventura.

De la aventura vital de la poesía.

LUIS JIMENEZ MARTOS

ANTOLOGIA
POETICA 1953-1970
rafael guillen

* RAFAEL GUILLEN: *Antología poética* (1953-1970). Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1973. 242 págs.: 21x18.

de ríos», donde la palabra fluye luminosa y parpadeante. El escribió: «Es la Palabra llena de imágenes que tiene / apaciguados saucos anclados en su luz». Tal palabra, en El Puente, tornóse más oscura. «Sólo en la oscuridad es tu sombra clara», dijo, mirando ese puente de Brooklyn, inspirador y decisivo. Bartra apunta que Crane concebía su poesía «como una función religiosa apta para la transformación paulatina del hombre hacia un futuro áureo». Por eso le complacía que se le considerase «un místico moderno». Y, en este afán, fusionó vida y obra. Y un día, como Pavese, decidió no escribir más, trocar la palabra por el gesto. «El mar levantó un campanario», reza su verso. Aún dobla en su memoria.

CARLOS MURCIANO



JACK ROJAS: *Sangre, fusil y canana*. Col. Agora. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1973; 64 págs. Ø15,30x21,50Ø.

«He perdido la alegría pero que empiece el son.»

Así se dice en uno de los poemas de este libro de Jack Rojas, cubano «apátrida» y afincado en Madrid, en donde ejerce como profesor de la Universidad y del Instituto de Cultura Hispánica.

Se trata, pues, de un libro de poesía «con ton y son». Poesía cantable a ritmo de rumba cubana, en metros cortos, con repeticiones y aliteraciones rítmicas, con expresiones onomatopéyicas en las que resuenan los instrumentos isleños: «Empieza el bongonear / priquitiprí. / Empieza la garganta / a sonar / pracaataprán. / El bongó sigue marcando, / dando y sonando, / sonando suave / su alegre canto / y su triste canto / ya sin parar. / Pracaataprán.»

Así este tipo de poesía popular, algo a lo Nicolás Guillén, desencadenado el ritmo, generalmente en música octosilábica, aunque, a veces, roto anárquicamente en palabras o en versos cortos, o alargado en versos sin medida exacta. El caso es cantar, o llorar a verso vivo una pena obsesiva de desterrado.

Y ésta es otra nota del libro que comentamos: el dolor, el llanto hecho verso y canción de exilio. «¿Cómo podríamos cantar un canto en una tierra extraña?» El salmo 136 es una tremenda elegía, una dolorosa lamentación en la que el salmista se niega a cantar, entonando uno de los poemas más bellos de la Biblia, como es la «Balada del desterrado». Así le pasa a Jack Rojas; en su exilio suelta el ritmo de su corazón y rompe a cantar, es decir, a llorar en voz alta su pena de desterrado, acordándose nostálgicamente de su isla y de su ciudad:

«Amigo, ¿cómo está Cuba?... /

¿Sigue la estela de pájaros / cruzando al atardecer por La Cabaña / y yendo hacia el Prado?»

El dolor protesta y pregunta por la «razón de la sinrazón»: «Paisano, ¿por qué me detienes...?»; o se queja del silencio del mundo ante la opresión: «Las prisiones se llenan y rebosan. El mundo ríe y calla»; o siente las heridas para poder gritar con mayor razón: «Hasta que no nos tocan con el palo / no lloramos ni gritamos...»

Sin embargo, alienta en el libro una esperanza por la liberación, claramente expresada en los tres últimos poemas del libro:

«Los que llevamos la cara pálida y las ojeras largas / Marchamos.

Los que estamos rotos / Marchamos...

Los que sólo somos sueños / Marchamos.

Los que lloramos para nuestro adentro / Marchamos...»

Esta marcha hacia la libertad viene expresada en la canción:

«Yo te digo, / Abele Cumbele, / que vendrá / el día grande / Abele Cumbele / de la libertad.»

Así, entre el dolor y la esperanza, discurre la poesía de *Sangre, fusil y canana*. Discurre sencilla y sin complicaciones, casi siempre por una superficie sin excesivas preocupaciones de hondura. Más bien, el canto se escapa en abundantes prosaísmos y versos fáciles. Y es que la poesía, aun la popular, es muy exigente y requiere concentración e intensidad, no sólo pluma fácil.

No digo nada respecto al signo político de este libro. Todos los oprimidos tienen derecho a pedir justicia, a expresar desgradadamente su «dolorido sentir». En nuestro mundo existe todavía la opresión. He aquí un testigo más de esta dolorosa realidad.

RAFAEL ALFARO

LUIS BELTRÁN: *Anaya mi esperanza*. Col. Agora. Alfaguara, Madrid, 1973; 71 págs. Ø15x21Ø.

Y si todos tenemos derecho a rebuscar la voz del corazón, a plasmarla y darle forma a ese sentimiento con violenta necesidad, no conviene, sin embargo, hacerlo público, porque la obra precipitada se revolverá contra nosotros mismos.

Luis Beltrán. *Salmantino*. Actualmente profesor de Literatura comparada en la Universidad de Indiana. Siempre interesado por nuestra Edad Media, el ensayo y la novela. (Un libro suyo, *Hacia la tierra*, apareció anteriormente en «Agora» y fue muy bien recibido por la crítica.) *Anaya mi esperanza es un título lleno de amanecer y de nostalgia. Dentro, hay un libro cuyo fondo no requiere apenas más de dos renglones, pues el tema—la fijación del sentimiento erótico-amoroso de un hombre—es el que, quizá, tenga más adictos en poesía. Mayor espacio sugiere el análisis de la forma. El lenguaje, experimental pero primario, consiste en un continuo distorcer la expresión, hacerla regresar a la línea—recta y desconocida—, al balbuceo de lo primitivo. Los versos son bocanadas. El pensamiento no parece tener intermedio diario:*

Universo beltrán, Luis universo cuando era bueno lo que Luis quería

y ahora comprendo cuando ya liseboso me aburren uno el ángel y la piedra.

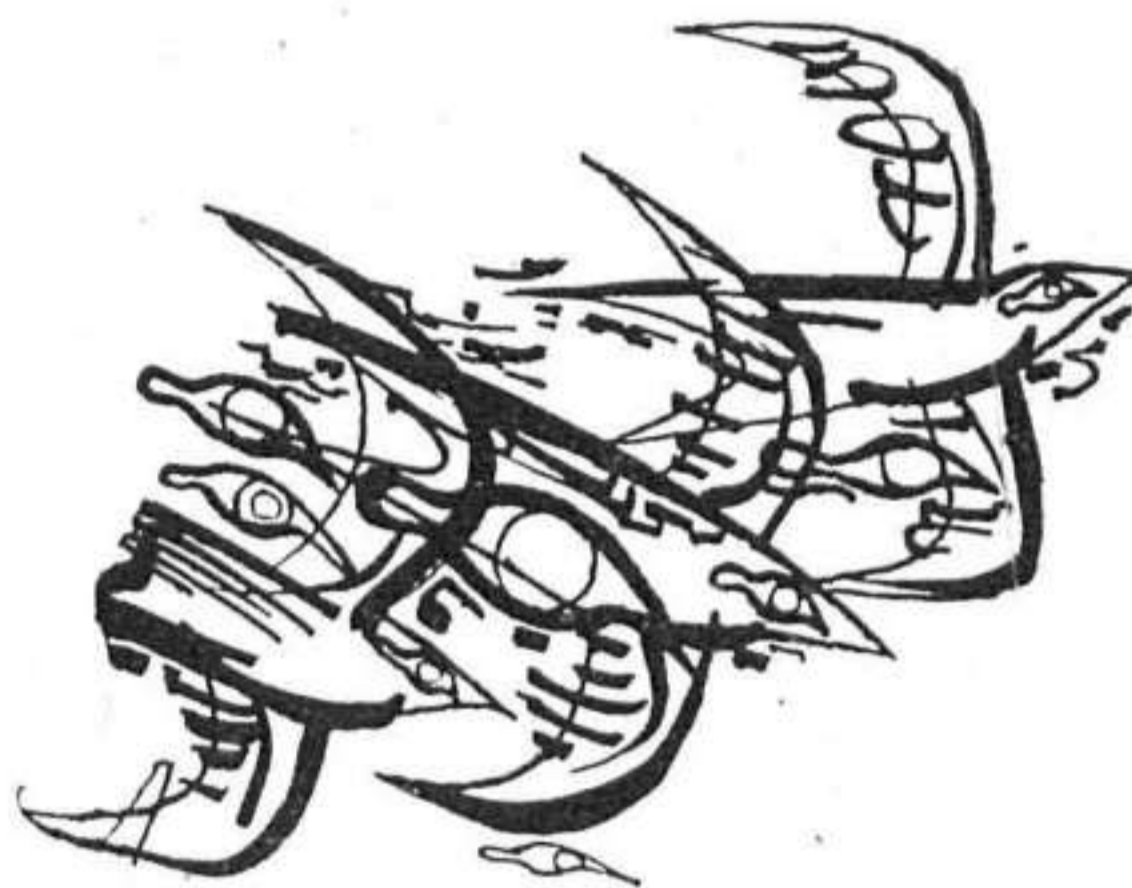
(Pág. 37)

Alguien recordará en seguida la llamada «escritura automática», frente a estas frases destartadas, cojas, circulares gracias a una descoordinación del tiempo verbal. Aunque bien pudiera tratarse de algo más extendido: ese instinto rabioso, como irracional, desbocado en pos de una expresión ultradirecta, libre de toda marca que indique tradición. Ese modernísimo gusto por hacer la cosa difícil, que cuando teóricamente pretende un acercamiento al lenguaje cotidiano, al narrar tal cual, supone a la postre desorientación o, incluso, furtivos dolores de cabeza para quienes lo sufren.

Y es que, en poesía, tan difícil resulta lograr la pureza, el corte clásico, como la anarquía del instinto desenfrenado y plástico. Desgarrar un verso, abocarlo a la esencial negrura de un Trilce necesita algo más que un propósito, y aun contando con la vivencia: más de un verso se le podría echar en cara al propio César Vallejo.

Sorprende, sin embargo, que, a pesar de la continua deformación de las frases y su consecuente ilegibilidad muchas veces, algunos poemas resuenen melodiosos en una segunda lectura. Lo que induce a pensar que su elaboración no fue tan a priori como podría suponerse en un principio, sino fruto del rebuscar horas y horas en la frase que emana del corazón, hasta dar con la estructura formal sorprendente y perdurable, valiosa por la belleza sembrada en su hondura. Y por cierto que es muy de lamentar la casi total ausencia de este esfuerzo en la última parte del libro, tan oscura y deshilada, tan pretendidamente sublime y definitiva (a través de una prosa callejera y embarullada). Lástima que la búsqueda de nuevos caminos exija tales sacrificios.

C. F.



JOSÉ FERNÁNDEZ REVUELTA: *Umbral ardiente*. Almería, 1973; 120 páginas. Ø16x21Ø.

En el prólogo que precede al poemario de José Fernández Revuelta se lee: «Consta este libro de dos partes: la primera, con poemas seleccionados de dos libros inéditos de juventud—fruto de mis veinte años—, está inspirada por temas de siempre: amor, ausencia, espera... La segunda parte, producto de una inspiración «tardía»—cuarenta y más años—está impregnada de una mayor inquietud social, conjugando temas trascendentales: Dios, muerte, hombre, duda... Y en el umbral, mi tímida pretensión de alumbrar una cuadrícula de esperanza en un mundo tan ausente de poesía.»

A decir verdad, la temática de *Umbral ardiente* responde plenamente a la exposición que de ella hace el autor en el prólogo. Una preocupación por la justicia, por el bien hecho aflora en cada página del libro, y Fernández Revuelta se siente en cada uno de sus versos intérprete de una llamada interior, voz sentida en la calle, en la soledad, entre el mundo de la profesión. Porque el autor, abogado en ejercicio, ha vuelto a captar la onda de sus años primeros y ha cogido la pluma para escribir, para interpretar, mejor, el panorama de su actual sensibilidad. El mismo lo ha dicho refiriéndose a la segunda parte de su libro, que «es fruto de una vuelta a la poesía después de muchos años de silencio aferrado al frío, pero apasionante quehacer del Derecho».

Estamos, pues, ante un poeta que publica cumplidos los cuarenta, circunstancia que hay que tener presente para no pasar de largo por su libro. Después de leerlo con atención, hemos observado como una constante a lo largo de sus páginas: por un lado, la serenidad, el sosiego, el tono reflexivo de sus versos—ninguno precoz, ninguno primerizo—; por otro, la presencia o el magisterio de dos nombres mayores, que parece que aquí se están dando la mano: Bécquer y Juan Ramón Jiménez. Lo metafísico, lo ultramundano, lo filosófico, en suma, se funden en ambos para proyectar su estela sobre el poeta seguidor. La voz de uno y otro se alterna, y Fernández Revuelta acusa el impacto. Dice el autor, cercano a Juan Ramón: «Mi corazón / se está consumiendo / en las cenizas últimas del deseo.» Manifiesta recordando a Bécquer: «Sentí tu corazón / hecho acero / en el filo de mis labios.» Más allá de la huella de los dos grandes poetas están las arraigadas creencias de Revuelta, su firme fe en Dios. Después de enterarse de que las cenizas del cadáver de Henri de Montherlant fueron dispersadas por las ruinas de Roma, confiesa abiertamente: «A mí, no. / Yo quiero / que me hundan en la tierra, / como un grano de trigo...» Aclara más adelante en el mismo poema: «Detesto la negación, / la ceniza, / el polvo disgregado. / Quiero mi nada, / pero mi nada perfectamente ensamblada / en la tersa esperanza.»

José Fernández Revuelta—y volvemos al prólogo—adelanta que su «temeraria salida al campo de las letras no tiene otra justificación que mi deseo de decir lo que no tengo por qué callar». En él la expresión no se altera, no se abronca. La adecuación entre su mundo interior y el circundante es total. La armonía podría constituirse en norma suya, en cielo envolvente de su quehacer diario. Nos surge una pregunta. Sabemos—él mismo lo aclara—que Fernández Revuelta fue alumno de Literatura de Celia Viñas, la estupenda poetisa catalana que se naturalizó andaluza en Almería, y que por ella vio por vez primera el rostro a la poesía. Preguntamos: ¿por qué no ha seguido Fernández Revuelta las directrices de su poética, el camino insinuado por ella, su magisterio transmitido de viva voz? En *Umbral ardiente* no hay indicio de ello, y la experiencia hubiera sido interesante y prometedora.

FRANCISCO TOLEDANO

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

KONRAD LORENZ: *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*. Plaza & Janés, Editores. Barcelona. 118 págs. Ø10x18Ø.

Un librito de sumo interés es éste de Konrad Lorenz que Plaza & Janés edita en versión española de Manuel Alvarez en su colección de bolsillo «Rotativa». El conjunto de trabajos que contiene forma un ensayo unitario, aunque muy ramificado, dada la riqueza de la materia que es objeto de estudio y el panorama de implicaciones que se abre ante el tema. Hay que señalar, sin embargo, el admirable orden y la capacidad de síntesis con que se desarrolla la exposición. Aquí, como en otros escritos de Lorenz, y no me refiero al núcleo principal de su obra que científicamente no podría juzgar, sino al sector regido por una intención divulgadora, aquí, pues, sucede que la gracia literaria, la claridad, incluso la sencillez con que se disimula la trascendencia de la cuestión tratada, actúan como un atractivo sobre el lector, compensando, en cuanto a estímulo, la ausencia de una preparación específica conveniente para entrar en el terreno biológico base del estudio.

Este manual está destinado a una amplia circulación. El ensayo *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*, transmitido inicialmente por radio, permitió comprobar que es creciente el número de personas que valoran acertadamente

los peligros que en él se denuncian. El propio autor hubo de rectificar su pesimista visión del problema en un breve prólogo optimista o, por lo menos, abierto a la esperanza que aquí se refiere nada menos que a la supervivencia de nuestra especie y de todas las especies y del ámbito en que se desarrolla la vida. Expone Lorenz cómo las acciones recíprocas en el ensamblaje de muchas especies animales, vegetales y bacterianas dentro de un espacio vital en donde elaboran juntas la «biocenosis», o comunidad de seres vivos, tienen una formidable multiplicidad y complejidad. En el curso de distintos períodos las especies se han adaptado en un ordenamiento general que rige la Geología sin el menor nexo con la historia humana, y la consecuencia es un estado de equilibrio tan admirable como vulnerable, que mantenido en el curso de la evolución puede sufrir influencias súbitas que lo alteren. Tal atentado es con frecuencia humano. La ecología del hombre se transforma a veces más aprisa que la de cualquier otro ser, por lo que el hombre promueve, sin poder evitarlo, profundas transformaciones «y provoca con excesiva frecuencia el desmoronamiento de la biocenosis en donde vive y de la que vive». Por ello, Lorenz ve a la Humanidad—a la civilizada—encaminada por sí sola hacia su ruina ecológica mientras obcecada y vandálicamente asola la Naturaleza que la circunda y nutre. Las secuelas económicas

de tal actitud tal vez obliguen a una reflexión tardía. Pero amarga y profundamente señala el autor que el mayor daño en el curso de este bárbaro proceso se lo hace el hombre a su alma. «La ruindad ética y estética de la civilización actual—dice—es imputable, en gran medida, al distanciamiento generalizado y acelerado de la naturaleza viva. ¿Dónde encontrará inspiración el hombre de la generación futura para «respetar» esto o aquello, si todo cuanto ve en torno suyo es obra humana, y, por cierto, una obra humana excepcionalmente sórdida y disforme? Incluso el firmamento estrellado se oculta a la mirada del ciudadano con los rascacielos y el enrarecimiento químico de la atmósfera.» El cortejo del progreso civilizador es el afetamiento deplorable de la ciudad y del campo. Comparar el recinto antiguo de una ciudad con su moderna periferia, será «como comparar el cuadro histológico de cualquier tejido animal sano con un tumor maligno: hallaremos sorprendentes analogías».

Lorenz explica cómo la diferencia entre la célula del tumor maligno y la del tejido sano estriba fundamentalmente en que aquélla ha perdido la información genética necesaria para representar como miembro útil su papel en la comunidad de bienes del organismo, pasando a comportarse como una joven célula embrionaria. Por tanto, las analogías entre el panorama de los suburbios y del tumor tienen como

LINGÜÍSTICA

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES: *La semiótica como teoría lingüística*. Edit. Gredos, Madrid, 1973; 238 págs. Ø14,5x20Ø.

Una de las características culturales más importantes del siglo xx es el papel primordial que el lenguaje ha adquirido en el seno de las ciencias humanas. Filosofía, psicología, lingüística, sociología, antropología, etc., inciden constantemente en él según el diverso aspecto formal de cada una. Los hallazgos no se hacen esperar y es frecuente la controversia de los resultados. Por encima del galimatías factorial, del caos terminológico, se cierne un manto conciliador, aunque de momento un tanto oscuro: la importancia del lenguaje en las ciencias culturales. Los filósofos se dieron cuenta de que muchas de sus aporías eran cuestiones lingüísticas. Vuelta al lenguaje, dijeron. Pero en este regreso se encontraron a otros, los llamados lingüistas, con el nuevo «objeto» en las manos, caído de un árbol histórico al que posteriormente injertaron esencias psicológicas y, más tarde, sociológicas. Se imponía el desbroce. Ahí estamos.

La lingüística, al verse con camisa nueva, no quiso saber nada de la procedencia ni de la calidad del paño. Evitó en lo posible tales preguntas. La filoso-

fía siguió sus pasos y dio el alto cuando lo creyó conveniente. No podían desprestigiarse los históricos sudores de la ciencia tras el huidizo método formal del pensamiento. Surgen protestas. Otto Jespersen no ve en la lingüística los presupuestos científicos del lenguaje. Ogden y Richards acusan a Saussure de fabricar un «objeto adecuado» a sus propósitos y a Bréal, el llamado padre de la semántica, casi de charlatán. Por otra parte, B. Russell invita a los filósofos a leer gramática, mientras que Jerrold J. Katz los critica cuando intentan estudiar el lenguaje de espaldas a lo ya conseguido por la lingüística. La situación devino problemática. Al terminar los análisis y formalizar las conclusiones era inevitable el roce de fronteras.

La semiótica como teoría lingüística parte de estos presupuestos y atiende sobremanera a dos puntos hasta ahora controvertidos, cuando no desdeñados, en los estudios sobre el lenguaje: el carácter científico y la semántica.

El primer problema que se le plantea a María del Carmen Bobes Naves es precisamente la polisemia del término «semiótica». Lo ataja centrándose en una de sus acepciones y delimitando su cometido frente al de la se-

miología, lingüística, estilística y psicología del lenguaje. La semiótica, nos dice, «intenta depurar el lenguaje hasta encontrar un sistema en el que sea posible contrastar criterios de *verdad*: una lengua exacta, tanto en las relaciones de las palabras con sus objetos (verdad semántica) como en las relaciones que se establecen entre las distintas palabras (sintaxis)». Cuestión previa a toda definición es la cientificidad de las diversas ciencias que se ocupan del lenguaje. Siguiendo los principios epistemológicos de Cassirer, estructura la naturaleza de la lengua—objeto cultural—y hace una distinción entre el método científico—funcional—y filosófico—esencialista—, así como entre sus respectivos objetos formales, según se apliquen aquéllos a la naturaleza o a la cultura. Este planteamiento demarca a su vez lo que María del Carmen Bobes Naves entiende que ha de ser una filosofía del lenguaje.

Sigue a este planteamiento la exposición histórica del devenir semiótico y sus principales aportaciones a la lingüística, aspecto que la autora cuida con especial atención por considerar paralelos en su desarrollo los caminos de ambas investigaciones. El recorrido se realiza a través de tres etapas: atomismo lógico,

sintaxis lógica y semántica lógica, que «han ido incorporando como objeto de análisis los distintos niveles que presenta la lengua natural (forma, función, significado)».

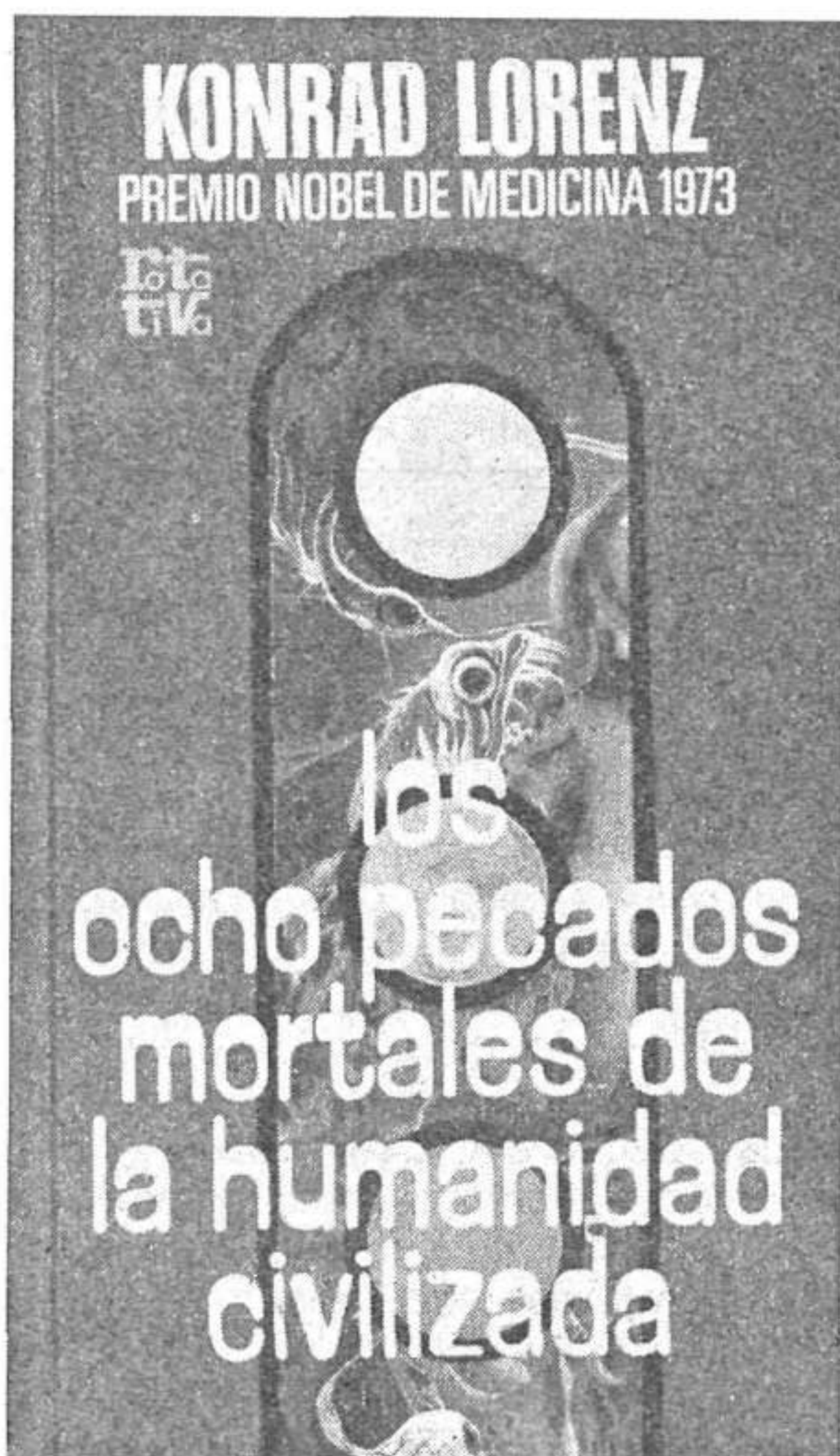
En la primera atiende especialmente a la escuela de Oxford y al Círculo de Viena, donde pondera la importancia histórica de las teorías de Wittgenstein y Rudolf Carnap, que centra el análisis lingüístico primeramente en las relaciones sintácticas y más tarde, por influjo de Alfred Tarski, del pragmatismo inglés y del behaviorismo americano, en el campo de la semántica. En la segunda etapa explicita la triple partición del lenguaje—sintáctica, semántica, pragmática—, que Carnap y Morris admitieron como clásica atendiendo en especial a la relación signo-signo, es decir, a la sintáctica y sus reglas. Y en la tercera se aplica al reciente desarrollo del estudio científico del significado. Para ello analiza las tres semánticas más significativas del momento: la estructuralista, con sede en Europa; la behaviorista, representada por la escuela de Chicago, y la semiótica, «que se desarrolla fundamentalmente en Norteamérica, pero por filósofos procedentes del Círculo de Viena».

María del Carmen Bobes Naves acentúa con este libro la importancia cardinal de la semántica en los estudios lingüísticos y, con ella, el aspecto expresivo del lenguaje.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

fundamento que en ambos, en los espacios todavía sanos, se realizan numerosos planes constructivos muy diversos, pero relacionados entre sí y al mismo tiempo diferenciándose en forma muy sutil. Y Lorenz expone: «Estos planes deben su exacta uniformidad a la información acumulada durante una larga evolución histórica, mientras que en el tumor o en las zonas asoladas por la tecnología moderna sólo imperan unas cuantas construcciones simplificadas al máximo. El cuadro histológico de las células tumorales totalmente uniformes y con mediocres estructuras deja entrever una desesperante semejanza con la vista aérea de cualquier arrabal moderno con sus edificaciones monolíticas proyectadas por arquitectos casi incultos o bien imprevisores y animados por un espíritu de competencia. Pues esa competencia de la Humanidad consigo misma... surte efectos aniquiladores cuando se la aplica a la construcción de viviendas. No sólo las consideraciones comerciales sobre el abaratamiento de material cuando se fabrica en serie, sino también la moda, universal niveladora, son causa de que se eleven en las barriadas periféricas de todos los países civilizados millares y millares de edificios cuya única diferencia entre sí es el número del portal; ninguno merece el apelativo de "vivienda", pues todos ellos semejan, si acaso, una retahíla de cuadras para los "humanos útiles", si se nos permite emplear por una vez esta expresión para establecer una analogía con los "animales útiles".»

La cita es un poco larga para este espacio, pero no tiene desperdicio, no cabe reducir los conceptos que contiene a otra expresión. En el libro estamos en el terreno de la ecología, inevitablemente de la etología. Pero de estas ramas de la Biología, es decir, de las Ciencias Naturales,



pasamos, tal y como está planteado el tema central, al de las sociales al del Derecho y las psicológicas. Así, por ejemplo, cuando se trata de otros pecados mortales como son la competencia consigo mismo, la decadencia genética, el quebrantamiento de la tradición, la formación indoctrinada y las armas nucleares. Su interés es vivo en cada caso. No sé si cabría destacar el capítulo dedicado al quebrantamiento de la tradición, sin duda, abierto a polémica. De nuevo hay que recurrir a las palabras de Lorenz cuando dice: «... en las cultu-

ras se encuentra más a menudo lo que apenas aparece en las especies: las llamadas formaciones de lujo, es decir, estructuras cuya forma no se desvía de una obra sustentadora del sistema y tampoco de ninguna obra anterior. El hombre, pues, puede permitirse el lujo de acarrear más lastre inútil que cualquier animal salvaje.» Aun fuera del contexto general es válida e inteligible la idea que, tras exponer el hecho de que a los jóvenes «instruidos científicamente» se les induzca a arrojar por la borda el inmenso tesoro de erudición y sabiduría que contienen las antiguas tradiciones de civilización y las doctrinas de las grandes tradiciones universales, se completa con estas palabras: «Quien opine que todo esto es superfluo y nulo se entregará consecuentemente a otro error nocivo, pues albergará el convencimiento de que la ciencia puede crear de la nada toda una cultura con sus implicaciones sobre los cauces tradicionales. Esta opinión, aun siendo muy desatinada, lo es quizá menos que el creer suficiente nuestra sabiduría para "perfeccionar" arbitrariamente al hombre mediante una intervención en el genoma humano. Una cultura contiene tanto saber "orgánico" adquirido mediante la tradición como una especie animal, y hasta ahora, según sabemos, nadie ha podido "producir" una especie animal.»

Ocho procesos, diferentes y causalmente conectados entre sí, se exponen en este libro. Todos presentan una doble amenaza: la de conducir al ocaso de nuestra civilización y también al de la Humanidad como especie. Konrad Lorenz, insigne estudioso de estos problemas, premio Nobel por ello, merece por lo menos una atención y una reflexión por parte de todos.

CONCHA CASTROVIEJO

CLASICOS



AZORÍN: Doña Inés (Historia de amor). Edición de Elena Catena. Clásicos Castalia. Editorial Castalia, Madrid, 1973; 238 páginas.

Con Azorín está ocurriendo, antes de su centenario y ahora, algo que no se realizó con Galdos (hay alguna excepción que no satisface la ingente obra galdosiana) ni con Pío Baroja: ediciones modernas rigurosamente cuidadas y solventes, con los correspondientes estudios de diversos especialistas, provocando la reactualización (por la relectura seria, rigurosa) de estos clásicos contemporáneos, abundando en

cambio en Galdosianas y Barojianas sobre textos, inasequibles en unas ocasiones, no muy de fiar en otras. En Azorín, decía, el camino parece presentar distinto proceso. Inman Fox, en Clásicos Castalia como ahora Doña Inés, inició la serie con la edición de La voluntad y después Antonio Azorín (T. H. M., de Labor). Valverde ha desempolvado un volumen de artículos azorinianos anteriores a 1904 (a la etapa Azorín) y Rozas ha redactado un importante estudio preliminar a uno de los más bellos libros azorinianos: Castilla. Del teatro, Marta del Portal recopiló casi todos los títulos en una colección de Bruguera, a la que hay que unir las ediciones también recientes de La Guerrilla y Angelita. De la etapa novelística azoriniana del 20 al 30 le ha tocado en suerte de edición renovado al texto clave de ese período: Doña Inés. Esta «historia de amor», subtitulada así por Azorín, queda encuadrada dentro del género de novela rosa (como luego María Fontán) en la mejor tradición del género, como aclara Elena Catena, donde «no pasa nada», como reprochaba uno de los primeros lectores de la novela, Pío Baroja, y donde el tiempo (la perplejidad, la lucha inútil con su inexorable, irremediable marcha) es un personaje perenne

que preside —aquí y en todo Azorín— los dos temas que merecen atención propia: el amor y el entorno social y político. Obsesión de lo temporal, la fatalidad, la pasión refrenada, la creación literaria, he aquí los temas «que cohesionan los precipitados acontecimientos», las varias historias que se suceden con distintos cuadros estetizantes. Doña Inés es la historia de un beso, de una renuncia, de caridad. Incluso se podría decir también que es la mezquindad de una ciudad provinciana —Segovia— que ahoga, que hasta (aunque Azorín parece gozar con la transposición de Segovia a su relato, ¿no habría aquí algo de una nueva Veturista? Recuérdese este pasaje: «¡Qué sórdidas y mezquinas esa clase media y esa aristocracia! Yo creo que todo lo que se cuenta de la antigua esplendorosa española es mentira»).

Y después, tras otra pausa: ¡«Qué dura e intolerante esta vida española!» (Cap. XXIX, página 148).

El amor —muy bien visto por Elena Catena— es más de tipo contemplativo (en su etapa de enamoramiento, y no en su faceta de relaciones hombre-mujer-sexo, que Azorín rehúye sistemáticamente).

En las breves páginas dedicadas al estudio de Doña Inés (la

editora remite a un artículo propio publicado en el número homenaje a Azorín de «Cuadernos Hispanoamericanos» de 1968) Elena Catena aporta unas sugerencias bastante innovadoras acerca de la presencia e influencia en la novela, sus tipos y su ambiente segoviano (sobre todo ese prodigio —en estética y movimiento de ballet— del capítulo XXXIX, «Aquelarre en Segovia») de pintores como Zuloaga y Pedro Borell del Caso.

Preliminar al estudio de Doña Inés, Catena sintetiza con admirables dotes de claridad y pedagogía, la biografía y la obra de José Martínez Ruiz. El amplio glosario final que acompaña a esta edición redondea el buen logro obtenido en esta nueva salida —definitiva— de un texto cardinal en la novela española del siglo XX.

GREGORIO TORRES NEBRERA

A. MIRA DE AMESCUA: La casa del taur. Edición de V. G. Williamsen. Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1973; 148 págs.

Antonio Mira de Amescua, como tantos otros dramaturgos del Siglo de Oro español, es autor que ocupa un segundo puesto en atención y edición en nuestros días, perjudicado como los demás por la exagerada fama y preocupación por el poeta que, también en el XVII, gozó de favor preeminente sobre sus contemporáneos: Lope de Vega. El

teatro del xvii es un mundo por explorar más allá de las débiles soluciones puramente «literarias» con que se suele despachar una aguda problemática que va de lo social a lo religioso, pasando por el carácter de cultura de masas, que sin anacronismos ni fáciles equiparaciones podemos

atribuir al teatro que se representaba en los «corrales» en la época de los Austrias.

Mira de Amescua, aparte de los problemas generales que afectan a todos los dramaturgos del xvii, nos plantea una dificultad concreta que comienza a nivel de textos: de más de se-

representa comedias suyas de las que tenemos copia hoy, solamente unas dieciocho son fácilmente asequibles; las demás se hallan dispersas en ediciones de conjunto o permanecen inéditas. V. G. Williamsen, conociendo bien este problema, se decidió a llevar a cabo una edición crítica

de una de las mejores obras, a mi juicio, de Amescua, aunque desconocida. La edición de Williamsen está basada en el manuscrito autógrafo que se conserva en la Biblioteca Nacional, y con gran sagacidad dilucida los problemas de autenticidad que plantean los folios añadidos,

JUAN DE ESCOBAR: *Historia y romancero del Cid* (Lisboa, 1605). Edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino. Introducción por Arthur Lee-Francis Askins. Editorial Castalia, Madrid, 1973; 237-(3) págs. Ø23,2××15,6Ø. Colección de Romanceros de los Siglos de Oro, VI.

Nos hallamos ante una de las colecciones romanceriles de más larga vida, impresa reiteradas veces y en buena parte creadora de la imagen popular del Cid Campeador. Como en el caso de los tomos anteriores de esta colección, concebida y dirigida por don Antonio Rodríguez-Moñino, se reimprime la edición más antigua y se antepone un pormenorizado estudio bibliográfico en el que se aclaran de manera convincente varios problemas que hasta no hace mucho parecían insolubles. Sigue un preciso aparato bibliográfico y un índice de primeros versos utilísimo, porque no sólo comprende los de esta edición, sino que señala su presencia, o ausencia, en las impresiones posteriores hasta mediado el siglo XVIII. Un espléndido libro de trabajo, en suma, como todos los que produjo tan recordado maestro.

Nada sabemos del compilador de esta obra, y de poco sirven, a título de orientación, las escasas líneas en que la dedicó a don Rodrigo de Valenzuela, ni los catorce versos del soneto laudatorio que Juan Méndez compuso para los preliminares. Las palabras de cortesía que Juan de Escobar dirige a Valenzuela en la dedicatoria, declarándose su servidor, son tópicas y no revelan el grado ni la antigüedad de la relación entre ambos. Los únicos datos fidedignos acerca de don Rodrigo se refieren al ejercicio de su función de regidor de Andújar desde 14 de enero de 1605 al 14 de marzo de 1650. El informe y licencia para imprimir el libro son de septiembre de 1605; por lo tanto, Escobar dedicó el volumen a un flamante regidor que debía de ser joven, puesto que desempeñó el oficio durante los cuarenta y cinco años siguientes. Acaso los archivos de Andújar—si algo se conserva de por esas fechas— guarden algún rastro del autor de este romancero.

Con todo, aun la escasa información que acabamos de señalar es de conocimiento reciente, ya que nada se sabía de Valenzuela y mucho menos cuál era la primera edición del romancero. Una vez más, la paciencia y rigor con que trabajó siempre Rodríguez-Moñino, su pesquisa constante de los libros problemáticos, le permitieron establecer la secuencia de las impresiones primitivas y fijar el punto de partida en esta de Lisboa de 1605; que si bien fue manejada por Teófilo Braga en la segunda mitad del siglo pasado, había escapado luego a la diligencia de los estudiosos más modernos. En el *Romancero Hispánico* (II, 164), de don Ramón Menéndez Pidal, y en la «Miscelánea cidiana» con que don Antonio Pérez Gómez contribuyó a los *Estudios Dedicados a Menéndez Pidal* (VI, 447), pueden conocerse al detalle las dificultades halladas y los esfuerzos realizados para

fijar la edición príncipe y establecer la descendencia inmediata de este romancero, tan famoso que alcanzó veintiséis impresiones en el siglo XVII, otras seis en el XIII y todavía tres en el primer tercio del siglo pasado. Todas quedan descritas en los preliminares de la edición presente, con indicación de algunas bibliotecas en que pueden hallarse, a excepción de una media docena de impresiones de las que hay referencia digna de algún crédito, pero ninguna muestra en las colecciones registradas. Y no deja de ser sintomático que los dos ejemplares localizados de la tan perseguida edición príncipe, se guarden hoy en las bibliotecas universitarias de Harvard y de Gotinga, respectivamente.

De acuerdo con las fórmulas entonces al uso, proclama Escobar en la dedicatoria la humildad de su obra, «aunque de algún trabajo, por haber buscado tantos romances, y ponerlos en concierto como aquí van». El material seleccionado está compuesto por noventa y seis piezas, que luego se ampliaron a ciento dos, y es aproximadamente la mitad del *corpus* cidiano que varios siglos después recopiló Carolina Michaëlis en su *Romancero del Cid* (Leipzig, 1871), con doscientas cinco composiciones. Menéndez Pidal señaló a grandes rasgos en su *Romancero Hispánico* las fuentes utilizadas por Escobar; información que renueva y amplía en esta oportunidad el profesor Askins. Queda todavía, sin embargo, un buen puñado de romances sin antecedente conocido: buen trabajo, aunque harto difícil, para futuros investigadores.

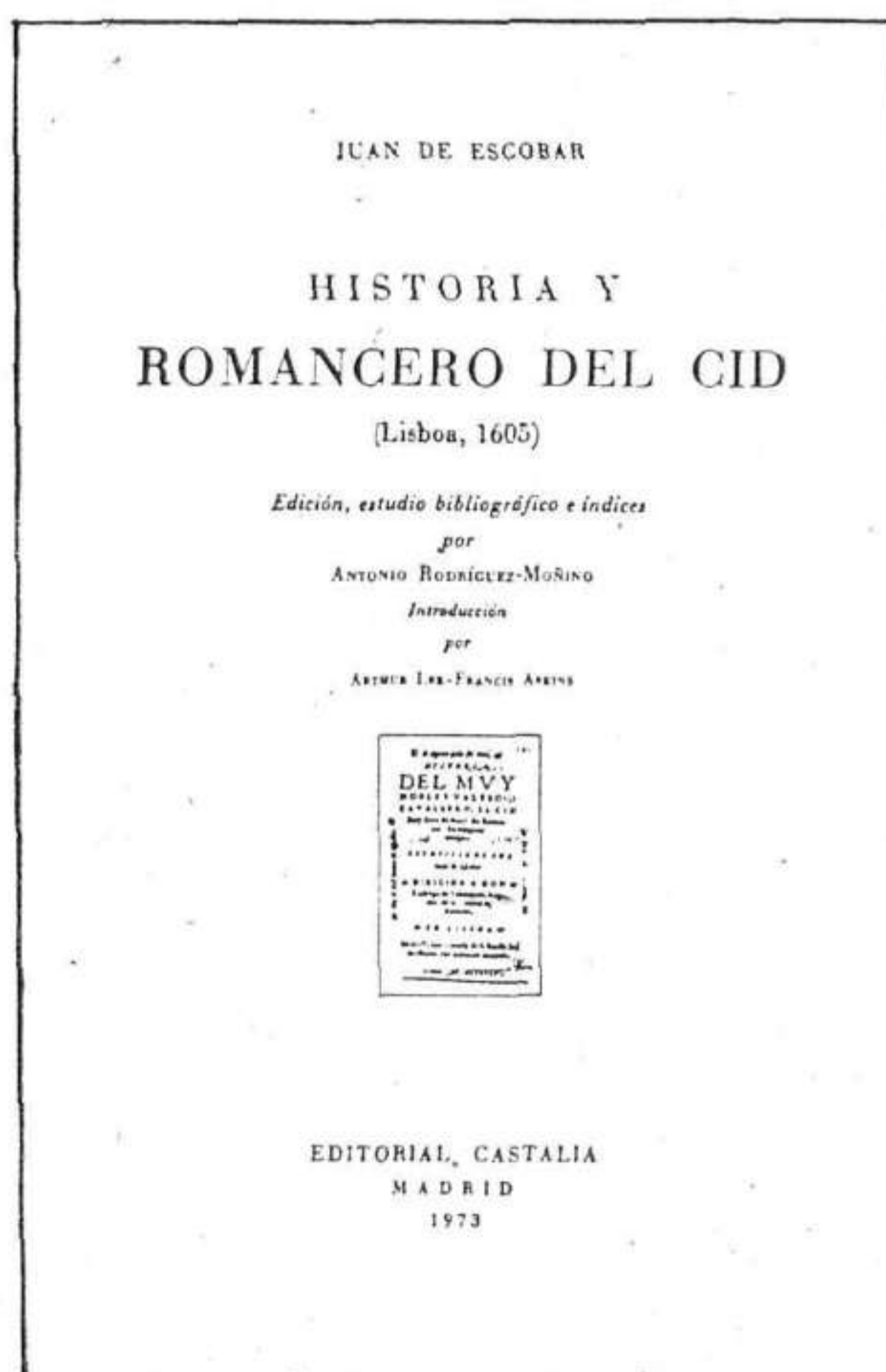
No obstante, lo que nos parece un empeño de la mayor importancia, y hoy muy factible por lo desbrozado que se halla el camino gracias a esta edición, es fijar el juicio que determinó la selección y el arreglo llevados a cabo por Escobar. Don Ramón, en su citado estudio sobre el ro-

mancero, ya dejó constancia de que no se sabe con qué criterio «excluye Escobar muchos romances relativos al Cid», que figuran en las colecciones por él manejadas. Askins, de su parte, subraya que no se limitó Escobar a presentar copias puntuales de textos ya impresos, sino que se advierte «la intervención artística, creadora y reformadora... que altera la orientación de ciertos textos». Hay, pues, una labor de selección y otra de alteración. En aquélla es de notar que la inmensa mayoría de los romances elegidos «son eruditos o artificiosos», y que tan sólo unos pocos pertenecen al conjunto de los romances viejos, a pesar de que el recopilador, en la mencionada dedicatoria y no sabemos con cuánta sinceridad, declare que hay «algunos tan antiguos, que ya casi no había memoria de ellos». Con respecto a los arreglos, supresiones y reajustes, son frecuentes y de sustancia, como demuestran los ejemplos que aduce Askins y cabe comprobar con facilidad.

¿Se trata simplemente de motivos estéticos? Pensamos que sin rechazar por entero esta causa, cabría pensar que no fuera la única, y que acaso valiera la pena estudiar a fondo el distinto espíritu que anima en unos y otros romances: viejos y nuevos, apartados y elegidos, en la lección de las fuentes y en la que compone Escobar. Probablemente quedaría más definido ese ignorado criterio que siguió el recopilador, de manera voluntaria o instintiva, permitiendo confirmar o desechar la impresión de que no prescindió de anacronismos de lenguaje ni de estilo, sino políticos, para subrayar unas ideas más acordes con los tiempos que corrían. Y conste que tal observación no es fruto directo del interés actual por las motivaciones sociológicas en la obra literaria (por lo demás, perfectamente lícito y necesario), sino que tenemos muy presentes la intención política de un romance cidiano (¿caso único?) de Liñán (*Romancero Histórico*, II, 142), y el hecho de que un cronista contemporáneo de Escobar, Antonio de Herrera (1549-1625), calificase de «maravillosa razón de Estado» el empleo de los romances como medios de propaganda política.

Y todo esto, que a unos puede parecerles descabellado, y otros juzgarlo vano pasatiempo de historicistas y eruditos, no es tan banal, porque lo que se ventila en realidad es la imagen del Cid acuñada por Escobar, repetida sin descanso en los siglos subsiguientes, y en buena parte válida todavía para muchas gentes de nuestra época, más sensibles al mito hiperbólico que traza el romancero, que a la figura señera del *Cantar*, o que a la paciente y documentada reconstrucción pidaliana. Por fortuna, en esta ocasión, casi todos los materiales son asequibles, gracias, precisamente, a la vasta labor de Rodríguez-Moñino en favor del romancero impreso, restituyéndonos, como en este caso, libros que se juzgaban perdidos o se tenían por inalcanzables.

FELIPE C. R. MALDONADO



aunque reconoce la costumbre de Amescua de dictar sus comedias, corrigiendo después de su propia mano. Hay que ser especialmente cautos al enfrentarse con los problemas textuales de los textos dramáticos del xvii, y para mí tengo que muchas veces el rigor no se puede llevar demasiado lejos, porque una obra de teatro es fundamentalmente en el xvii un texto para ser dicho en un escenario con habituales correcciones del director de la compañía, de forma que la primera voluntad del escritor no siempre es la más importante o acertada y en todo caso no tiene el carácter de fijeza que un tanto exageradamente se busca en la obra impresa, destinada a la lectura. Los mismos hábitos imperantes en la época sobre impresión de comedias apoyan lo que digo. Con esto no pretendo negar la utilidad de las ediciones críticas y los esfuerzos para reconstruir el *corpus* de nuestro teatro del Siglo de Oro. Sólo intento decir que se trata de textos «fluctuantes», para los que lo más importante no es aparecer en letras de imprenta (sobre este problema me extendí en mi edición de *El mejor alcalde, el rey*, Madrid, 1973), sino en su comunicación inmediata oral, y aunque los dramaturgos se



quejaran de rapiñas y adulteraciones en la época, tampoco ellos mismos ponían el mismo cuidado que en otros géneros de su producción literaria.

En la introducción biográfica que acompaña a la edición crítica, Williamsen esboza muy elementalmente los condicionantes que actuaron sobre Amescua, sobre todo el ambiente social en que se educa y los derivados de su condición de eclesiástico. Pero, a mi juicio, desaprovecha la ocasión para ahondar en estos aspectos de la vida de Amescua, y su introducción se convierte en una simple biografía, sin arriesgarse a interpretar los «acontecimientos» recogidos.

Un extenso resumen del argumento de la obra precede al breve estudio sobre estructura y recursos literarios. Siguiendo el método de Morley y Bruerton para fijar la cronología de las obras de Lope de Vega, Williamsen hace también un estudio estadístico de la frecuencia de estrofas utilizadas por Amescua en *La casa del tahir*; pero quizá en este caso los resultados no justifiquen el esfuerzo, ya que pocas conclusiones se obtienen del cómputo; claro que coincido con el autor de la edición en la dificultad que supone el que no esté editado el teatro completo de Mira de Amescua.

El texto, con amplitud de notas explicativas, me parece un meritorio intento, destinado a conseguir una versión rigurosa y exacta de esta pieza casi desconocida de Amescua.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

RAFAEL CASAS DE LA VEGA: *Teruel*. Luis de Caralt, Editor Barcelona, 1973; 318 págs. Ø15,5x22Ø.

La bibliografía sobre la última guerra civil española fluye incesante, por no decir desbordante. Se presentan nuevos aspectos, especialmente sociológicos o testimoniales, se incorporan otros antes impublicables, se revisan

más, pero sobre todo se repiten demasiados. El autor de este Teruel ya publicó su libro en torno a Brunete, y sobre su modelo se monta esta otra batalla. La metodología del autor es la de con- jugar simultáneamente lo puramente bélico, muy bien logrado, con lo testimonial, mediante la incorporación de diálogos intermitentes de los combatientes. La

verdad es que a estas alturas esto resulta un tanto obvio. La mayor parte de las despotricaciones estilo come-curas o su antitesis podrían reproducirse para cualquier frente de batalla o para cualquier retaguardia entre 1936 y 1939. El «M'an dao, m'an dao. ¡Hijos de cura!» o el «Si se hunde el mundo que se hunda, Navarra siempre pa'lante» se dan con

GIORDANO BRUNO: *Mundo Magia Memoria*. Edición de Ignacio Gómez de Liaño. Ed. Taurus, Madrid, 1973. 420 págs. Ø14x21,5Ø.

Kepler, en una carta a Brengger, escribe: He sabido por Wacker que Bruno ha sido quemado en Roma y que ha padecido el suplicio con fortaleza, afirmando la vanidad de todas las religiones y la identidad de Dios con el mundo, el círculo y el punto. Eso ocurría en 1600, año que parecería demasiado avanzado para quemar al prójimo si no fuese porque, hasta hoy, hemos seguido quemándolo. Y eso lo decía, herido, Kepler, artífice de la primera teoría racional sobre el equilibrio dinámico del Universo sin dejar, por ello, de ser un místico.

Hace un par de años, conversando en Londres con el ilustre Walter Pagel, viejo judío berlinés, médico e historiador, hombre agudo, amable, hondo y «musikalisch», Giordano Bruno le dio a la charla el misterio necesario: estábamos hablando de Harvey y de la circulación de la sangre. La «Exercitatio» harveyana que descubría el secreto de la circulación sanguínea, fue publicada en 1628. Más de treinta años antes, Giordano Bruno había escrito en *De rerum principiis et elementis et causis* que la sangre se mueve circularmente en el cuerpo de los animales para distribuir así su capacidad motora, el espíritu. Aprendí así, del magisterio de Pagel, que Bruno fue el vínculo necesario entre Cesalpino, que barruntaba la circularidad «mayor» de la sangre en 1571, y Harvey, que la demostraba, apelando a los números y al tiempo, en 1628. De esto escribí yo, largamente, en otro lugar (1), y aproveché la ocasión para mencionar a Bruno, el olvidado de los españoles por lo menos desde Menéndez Pelayo, que lo recordó a su manera, y no sin cierto escondido amor que es patente en todos los escritos de don Marcelino hacia los heterodoxos. Bruno, especialmente, tiene extrañas relaciones con nosotros, los españoles: su panteísmo, su convicción, prehegeliana y «meta»-hegeliana, de la «armonía de los contrarios», y cierta valerosa desfachatez, medio mística, medio libertaria. Sólo los accidentes histórico-culturales de nuestro país nos hacen olvidar, aunque no a todos, que hay una línea del pensamiento español, todavía en marcha, que pasó por Miguel Serveto y por Bruno, que rozó a Fray Luis y que, por mucho que se haga para disimularlo, está aquí, ahora.

Larga esta introducción para hablar de un libro excelente. *Mundo Magia Memoria* es una selección de textos brunianos traducidos y anotados por Ignacio Gómez de Liaño, profesor universitario retirado a la fuerza de la docencia, como él mismo recuerda en el escrito preliminar. La aventura era difícil, porque Bruno lo es y, además, porque poco, si algo, parecen interesar estas cosas en el mundo cultural español. Casi nada de Bruno ha sido traducido al castellano. De la causa principio e uno, lo fue, hace años, en Argentina. Spaccio della bestia trionfante, en Madrid, nada menos que en 1888. De l'infinito universo e mondi —que yo me tuve que digerir en inglés—, también en



Madrid, en 1972 (2). De estas tres obras selecciona textos Gómez de Liaño y, además, de otros dos, *De magia* y *De imaginum... compositione*, que, hasta hoy, no habían sido traducidas del latín original a ninguna otra lengua. El esfuerzo, pues, merece nuestro agradecimiento y, por lo menos, el mío aquí está.

¿Qué era, quién era, este hombre Bruno? Nacido en 1548, cuando el mundo, dicen, había renacido, y dominico en un principio, pudo haberse ajustado a su tiempo, y ser así o científico, o artista, o reformador. Fue un poco las tres cosas, y ninguna de las tres de manera que hoy nos resultase identificable. Bruno era una llama. Pudo haber sido un tomista más, entre lógico y entre leguleyo, pero del aristotelismo se quedó con la cosmología, y por los pelos. Lo demás se lo dieron las tradiciones gnósticas, las maravillas de Hermes Trimegistos, las temblorosas inquisiciones de Heinrich Cornelius Agrippa, los juegos, siempre un poco siniestros, de Raimundo Lulio. Como a todos los soñadores de todos los tiempos, Platón, «trasvestido» en Plotino, le servía de lejano numen. Pero podía más que todo eso su propia condición: ser Bruno y, por serlo, poseído de un «heroico furor», como dice el propio Gómez de Liaño. También dice que el Nolano se sintió compelido a «rehacer el mundo», y cierto es que el empeño fue tan desmesurado como bravo, y le costó la vida.

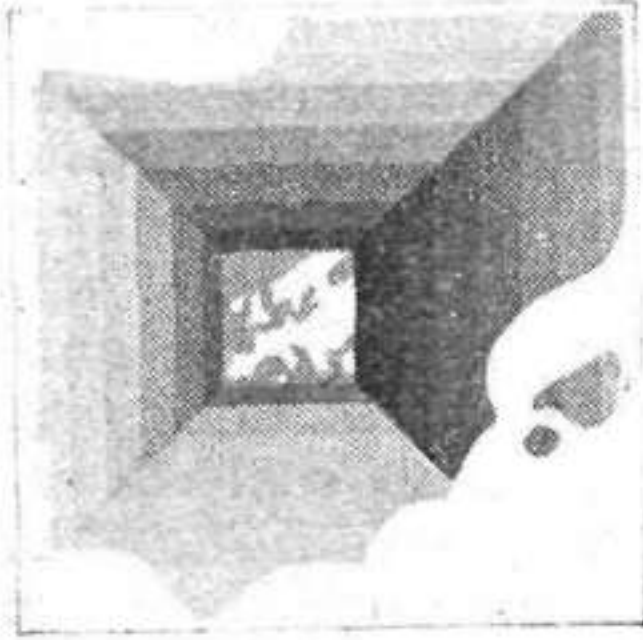
Habrán otros, espero, que aprovechen la oportunidad para discutir ahora la filosofía bruniana. Esto que yo hago es una reseña de un libro. Pero ¿por qué murió Bruno? Gómez de Liaño dice que su «monstruosa concepción del mundo y de la mente» les pareció «heterodoxia y brujería» a los «vigilantes del orden religioso», dando, además, testimonio de que lo era. Pero Bruno no muere exactamente por eso. Tampoco —y hace bien el traductor en señalarlo— por la libertad de la ciencia. Tampoco por una idea cultural, o política, determinada. Bruno murió por estar solo. Lo que se castigaba en la obscena fogarata romana aquel 17 de febrero de 1600, sin que el reo hiciese un gesto de duda, era la soledad, la imposibilidad de compartir los sueños. Bruno murió por Bruno.

FELIPE MELLIZO

(1) *Vita in sanguine consistit*, cap. XXI de «Cazadores de recuerdos», en «Tribuna Médica», Madrid, 1971.

(2) Ed. Aguilar, Madrid. (Trad. y notas de Angel J. Cappelletti.)

Ec
Antonio Sánchez-Gijón
**EL CAMINO
HACIA EUROPA**



ANTONIO SANCHEZ-GIJON: *El camino hacia Europa (negociaciones España-CEE)*. Ediciones de Centro, Madrid, 1973; 374 páginas. Ø14x21Ø.

Estamos en presencia del primer libro que aborda las relaciones España-«Europa» y España-CEE a partir de 1939, con especial atención al período que se inicia a mediados de los cincuenta. Ni marcas hispánicas, ni Roncesvalles, ni matamoros, ni siquiera Carlos V. Es un prodigio. Tan prodigio que las masivas referencias del autor, buen hurgador de hemeroteca, son casi exclusivamente de periódicos, sobre todo de diarios, en especial españoles (los de Madrid

y *La Vanguardia de Barcelona*). Y no habrá sido por falta de ganas de echar mano de cosas más condimentadas. Pero ya sabemos, o nos lo hacen saber los extranjeros, nuestra cocina es más bien rudimentaria. Mas lo cierto es que un tercio de siglo de historia de España, de una historia tan viva que sigue siendo política muy actual en no pocos aspectos, con trompazos, virajes y malabarismos, presenta la dialéctica España-Europa de un modo un tanto lineal, no exento y hasta muy provisto de exóticas contorsiones.

A. Sánchez-Gijón, que dedica el libro «A don Fernando María Castiella, que nos hizo dar los primeros pasos», hace ya años que anda por sí mismo. Y lo hace de un modo no poco original. Se atreve a ser positivista en cuestiones de política exterior, que conoce el valor de las cosas, pero, ¡oh, pedestre de él!, también el precio que cuesta comprarlo. Esto no es de hidalgo, sino de ser libre y emancipado, capaz de pensar y pronunciarse de acuerdo a los datos previa clarificación de destino. Y es obvio que el destino de este autor español es Europa. Por eso, a los análisis meramente técnicos y circunstanciales añade, o hace subyacer, otros de índole ética y cultural. Esto último más bien hay que darlo por supuesto. Aparecerán así «los temas de Europa como normalización y Europa como pretexto, Europa como desafío o Europa como amenaza, Europa como enajenación

o Europa como tarea». Puede sintetizarse en dos modos básicos esta visión-aproximación de España a Europa (¿o habrá que decir al resto de Europa para no excitar susceptibilidades? En todo caso los ingleses, desde su *superioridad* insular, nunca se han andado con tanto remilgo. ¿Será porque el Canal de la Mancha—el *English Channel, please*—da más seguridad que los Pirineos?: la politizada, o «Europa como solución histórica», y la pragmática, o «Europa como salida económica y comercial».

Cita a Antonio Elorza, transcribiendo que «Hoy es ya una excepción la línea tradicionalista de enfrentamiento simple entre los valores esenciales de la cultura española y la corrupción europea» (1969). Curiosamente, la última entrada de referencia cronológica corresponde al 25 de mayo de 1972, por un tal Diego Ramírez (¿se acuerda alguien de él?). Y agrega el autor por su cuenta, apuntando a Elorza: «Porque en esos veinte años se demostró que, por librarnos de esa supuesta 'corrupción europea', introdujimos muy graves corruptelas y deformaciones estructurales, sofocando en parte el laborioso y tenaz esfuerzo de crear infraestructuras productivas». Ciertamente. Y tanto es así que hemos visto emigrar a millones de trabajadores a riesgo de contagios de Dios sabe qué y, lo que es peor, muchos más millones de turistas de sexo débil, con sus bikinis y todo, que consiguieron el prodigio sociológico y filosófico-



zan el texto. ¡Lástima que con el mismo espacio no se nos hubiera descrito la batalla completa! Hubiera supuesto cierto sacrificio de amputación (o de no incorporación) y cierta síntesis en alguna otra parte. El lector habría salido ganando y el escritor no habría perdido. Al decir esto no sólo hablo como recensionista, sino que también acudo en son de «sugerencia», como pide el autor, aunque se refiera a otro tipo de ella.

TOMAS MESTRE



IGNACIO FERNÁNDEZ DE CASTRO: *La fuerza de trabajo en España*. EDICUSA, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973; 342 págs. Ø11x18Ø.

Desde que Marx considerara el salario de un obrero como el indispensable para la reproducción de la fuerza de trabajo, la circulación del capital ha variado en el capitalismo avanzado, lo cual ha movido a algunos marxólogos a revisar sus fundamentos teóricos. A nivel absoluto, al menos, el anunciado pauperismo creciente no se está dando con

exactitud, para lo cual algunos autores han buscado la explicación en la coyuntura internacional, encontrándola en la diferencia existente a nivel de mercado entre los países ricos y los países pobres, que convierte al proletariado de los países imperialistas en indirectamente explotadores de sus compañeros de clase subdesarrollados. Lo cierto es que en las economías fuertemente industrializadas se ha desarrollado una élite de trabajadores que por su mejor nivel de vida se podría encuadrar en lo que tradicionalmente se ha llamado pequeña burguesía. La explicación hay que buscarla del lado de la plusvalía. Fernández de Castro cree que la clase está en la forma de reproducción «de la fuerza de trabajo dentro del proceso de ampliación del capital» que Marx situaba fuera de la circulación misma y que dejaba al margen de su estudio.

Se da el hecho de que la sociedad de consumo, para evitar la acumulación de existencias no vendidas, se ve obligada a pagar salarios altos—y prescindir de una parte de la plusvalía—a ciertos trabajadores, al menos los muy especializados, para que puedan consumir sus artículos. Este fenómeno es fruto del capitalismo reciente e ignorado por la economía tradicional. De hecho hay una modificación en la composición de la clase obrera, que invalida, según Fernández de Castro, los esquemas clásicos. Así se explicaría que el descontento se diera más entre estudiantes y marginados—negros, emigrantes—que en los sectores altos de la clase obrera. Cabe hacerle la objeción de que en algunos países, entre ellos Italia, se ha podido constatar que son los obreros de mayor nivel económico—y por tanto cultural—los que a la hora de votar lo hacen por los partidos de izquierda, aunque en otros, como Estados Unidos, según el esquema de Fernández de Castro, se trastoque el

papel que cada cual tiene asignado en la historia.

Desde el momento que los salarios no cumplan a determinados niveles la función de asegurar únicamente la reproducción de la clase, la composición de la misma varía. Aparecen así multitud de subclases, difíciles de encuadrar, con lo cual se nubla el esquema tradicional aplicado a la ecuación patronos-obreros. Se hace más difícil analizar quién tiene intereses concretos en la estabilidad o en el cambio. Por otra parte, aunque en pequeña escala, la movilidad social ha aumentado. La educación, sobre todo la formación profesional acelerada de adultos, cumple este papel de ajustar las fuerzas de trabajo a las necesidades del mercado.

Fernández de Castro, siguiendo las directrices teóricas marxianas, investiga la composición de la fuerza de trabajo en España, la importancia de los movimientos migratorios, tanto de un país a otro, como de un sector a otro, o de un oficio a otro diferente. Aunque su trabajo se centra alrededor de los últimos veinte años, estudia el tema desde los orígenes del despegue capitalista. El autor es promotor e impulsor del Equipo de Estudios (EDE), grupo de jóvenes especialistas que estudian diversos temas, teóricos y prácticos, de la sociedad actual. Residente en Francia durante varios años, es colaborador de diversas publicaciones como «Triunfo», «Cuadernos para el Diálogo», «Mundo Social», «Lettre», etc. Entre sus obras destacan: *Del paternalismo a la justicia social* (1956), *Teoría sobre la revolución* (1958), *Clases en lucha* (1959), *¿Unidad política de los cristianos?* (1960), *De la demagogia a los hechos* (1967), *De las Cortes de Cádiz al Plan de Desarrollo* (1970) y *la reciente publicación Reforma educativa y desarrollo capitalista*.

AVELINO LUENGO VICENTE

tanta profusión que ocupan muchas páginas. Está bien para Gironella o para algo novelado, pero para un libro técnico son excesivos lugares comunes, pues son «testimonios» que podrían reproducirse por miles o decenas de miles al pie de la letra, y por cientos de miles con mínimas variaciones.

Eso y la pormenorización de la batalla en sí hacen que lleguemos a las trescientas amplias páginas y tengamos que esperar la segunda entrega, cuando en su día en un Teruel 2 o bis el autor se decida a contarnos la contraofensiva de los nacionales con la pérdida de Teruel por los republicanos y quién sabe si tal vez lleguemos a enterarnos en el mismo libro de que como consecuencia final, Cataluña quedó cortada del resto de la República al dispararse los nacionales hasta el Mediterráneo de Castellón.

Efectivamente, el libro cubre entre el 15 de diciembre de 1937 al 8 de enero de 1938. Veintiún croquis del cambiante dispositivo militar rubrica el detallismo del libro, es decir, a una media de croquis por día de batalla. La aportación del Archivo del Servicio Histórico Militar ha sido decisiva al respecto. Las fotografías que acompañan ilustran igualmente el realismo del choque. Una decena de apéndices refuer-

histórico de contagiarlos a las féminas españolas (que desde entonces lo españollean) sin haber desencadenado ninguna guerra civil ni siquiera un estado de emergencia.

Es verdad que para llegar a tanto hubo que esperar a 1962 y a la llegada de Fraga a Información y Turismo (lo cual significó algo más que una salida simultánea más o menos rutinaria o estentórea: supuso en no pocos aspectos un giro *quasi-copernicano*). Pero 1962 no fue un año cualquiera en la historia de la España del 18 de Julio. La palabra «Munich» asombró a los españoles de entonces tanto como veinticuatro años antes había asombrado al mundo. Sólo que en la segunda ocasión las cáscaras fueron más que las nueces. Yo diría que proyectó la última gran contraofensiva del régimen español. Pero Fraga entró también en Información. Este punto de conexión y reconsideración se le escapa al autor, que parece ver el cambio como independiente de lo de Munich y sus innecesarias super-repercusiones. (El autor tampoco recoge el eco de cierta prensa española ante la llegada del general De Gaulle, acariciando la idea de que abortaría al naciente Mercado Común Europeo.)

Hemos tenido que esperar hasta 1972 para que alguien como un embajador, Ullastres, nos diga de qué va eso de las negociaciones España-CEE en lo que afecta a cuestiones políticas. Pero esto se ha

suscitado en más de una ocasión por algún personaje comunitario, incluso traído gratuitamente a España para que nos ilustre. Lo irónico de la ponderación española del caso, sobre todo en un pasado no tan lejano, provoca risas. Buen material para cuando se escriba historia de tal periódico o le pongamos biografía a algún prefabricado y predestinado. En cada capítulo hay por lo menos salpicaduras de lo que pretendo decir. Salirse por los cerros de Ubeda, echar mano de la historia sagrada, etcétera, es lo normal cuando de lo que se trata es del precio de las lentejas (claro, que al fin y al cabo alguien lo echó todo por la ventana a cambio de un plato de tal legumbre). El artículo de L. M. Ansón sobre «La invasión de los bárbaros» (ABC 2 febrero 1962), por ejemplo, no tiene desperdicio. Es lirismo en estado puro. Lo único sano es la Península Ibérica (obsérvese que es de antes de la invasión de los bikinis); habla de Roma «decadente, invadida y arrollada», de «Atila rojo», de Campo Cataláunico, de Rómulo Augusto, de que «Europa se rinde desde dentro», de que «el materialismo radical que vive la sociedad de tantas democracias occidentales es ya comunismo», de que «hacer prevalecer a la economía sobre la política, la filosofía y la religión es retroceder a la elementalidad, indentificarnos con la barbarie primitiva», etcétera. Este *totorresismo* desesperado de un joven de la época, indica sobre qué an-

damiaje dialéctico se movían no pocos sectores españoles hace una docena de años.

Contrapunteando a Ansón, añade el autor: «No importaba: siete días después, y por motivos bien materiales, España se acercaba a esa nueva Roma 'decadente, invadida y arrollada'. Y seguía: «Bajo inspiraciones más objetivas, *Arriba* ofrecía una imagen más oportuna de Europa», en donde, sin extasiarse con el *primum vivere*, también lo tenía positivamente en cuenta en su argumentación.

Y cronológicamente, paso a paso, sin divagaciones ni precipitaciones, Sánchez-Gijón termina su recorrido de algo no terminado. Es más, después de la nueva historia del petróleo, flotación del franco (y de la peseta), está por ver por dónde se lanzarán los sinos de la «Europa de los Nueve». En lo que a España concierne, es de suponer que podrá tomar nuevas reconsideraciones ante una situación tan fluida y peligrosa. En todo caso, el párrafo final del autor es la coronación de la evidencia y clarividencia de su oportuno libro: «Es menos importante señalar cuán lejos están las estructuras formales del orden constitucional español de las predominantes en Europa, que acrecer el tanto de democracia, de actividad democrática que deba ser contenido dentro de esas estructuras». Sabias palabras. Y prudentes.

TOMAS MESTRE

COLABORACION ESPECIAL

JORGE EDWARDS:

¿PERSONA "NON GRATA"?

«Los tiempos y los años me arrearon lejos, lo que ayer fue esperanza, hoy es recuerdo.»

ATAHUALPA YUPANQUI

La última vez que vi a Edwards fue hacia mediados de 1969. Se celebraba en Chile el Congreso Latinoamericano de Escritores y en casa de uno de los más valiosos poetas jóvenes chilenos el cumpleaños de éste. La casa (una construcción antigua, de tres pisos pequeños, en uno de los barrios de la clase media baja de Santiago, decorada con esa abigarrada mezcla de libros, cerámica de Conchamali y Pomaire, cuadros de pintores amigos, colecciones diversas de botellas, objetos curiosos, pedazos de madera, piedras, etc., común entre los intelectuales de Chile que tal vez paguen así otro tributo a Neruda) era aquella noche una especie de animada hornacina de la literatura hispanoamericana contemporánea. Recuerdo, por ejemplo, que al comenzar la velada, mientras hablaba con otro de los invitados en un rincón del primer piso, se nos acercó un hombre con cara de bondadoso payaso viejo y, estirándonos la mano dijo: «Marechal, mucho gusto.» Y estaban también (entre los que me vienen a la memoria) Elvia, Carlos Martínez Moreno, Angel Rama, Marta Traba, Mario Monteforte Toledo, Enrique Lihn, Antonio Skarmeta y muchos otros. Jorge Edwards se presentó, ya avanzada la noche, en compañía de dos damas vestidas de

largo, con la elegancia, la delgadez, la altura, la displicencia condescendiente que caracteriza a muchas de las representantes de la alta burguesía criolla. Edwards es un hombre indiscutiblemente simpático que desde su llegada, con una improvisada peluca sobre la joven calva (especie de autoburla del mejor estilo), hasta ya muy tarde, cuando subido sobre una mesa recitó una composición de un modernista boliviano, cuyo estribillo, jocoso para esa ocasión, coreaban los asistentes con entusiasmo, supo desenvolverse con envidiable expedición y poner aún más alegría en aquella ya alegre reunión.

De Jorge Edwards (Santiago, 1931) se sabía hasta el presente que era uno de los narradores chilenos de obra, si bien breve, apreciable. Desde la publicación de *El patio* (1952) hasta *El peso de la noche* (1964), pasando por *Gente de la ciudad* (1961) fue superando una calidad que ya había advertido la crítica en sus primeros cuentos. Posteriormente *Las máscaras* (1967) y la colección de cuentos titulada *Temas y variaciones* que publicó Editorial Universitaria en Santiago (1969) confirmaron su importancia en el panorama no precisamente ubérrimo de la narrativa chilena. Más aún, de la llamada «Generación del 50», inventada en su día por Lafourcade, sólo Edwards y Donoso (que tal vez nunca se sintieron integrantes de ella) muestran una obra continuada y crecientemente importante. Y he aquí que Edwards publica ahora un libro que sus edi-

tores describen en los siguientes términos:

Persona «non grata» es un relato autobiográfico, unas memorias diplomáticas, centradas en la misión desempeñada en La Habana como primer diplomático chileno a raíz del restablecimiento de relaciones en 1970, poco después de asumir la presidencia de Chile Salvador Allende. Se trata de un vivo relato eminentemente literario, novela política sin ficción, cuyos personajes relevantes son Fidel Castro, los escritores cubanos y Pablo Neruda, embajador, además del autor, cuya aventura encarna el tema principal del libro: el conflicto universal entre la creación literaria y la razón de Estado.»

Dejando de lado la paradójica definición que se da del texto (novela política sin ficción) y que sirve además de faja publicitaria a la

edición, es evidente que *Persona non grata* es un relato eminentemente literario, si tomamos dichos términos en sentido lato. Pero la cantidad de apreciaciones críticas, «análisis» y consejos que lo inundan, le convierten, más allá de lo fictivo, en una suerte de ensayo político, sociológico e incluso económico de muy singular factura.

Anotemos al margen que la vocación «política» de los escritores de la llamada «Generación del 50» merecería un estudio concienzudo: el fenómeno se inició con Herbert Müller, flor efímera en el terreno literario, que juzgó oportuno, durante la campaña presidencial chilena de 1964, escribir el texto de un comic titulado «El cuento del Tío Salvador», financiado desembozadamente por un organismo norteamericano, en el que se alertaba al electorado sobre las «mentiras» de la postulación de Salvador Allende; la actual situación chilena fue aprovechada también, con su conocido oportunismo literario, por Enrique Lafourcade, para escribir una novela de la revolución chilena; relato que se anuncia como «la otro miembro de la generación del 50, José Manuel Vergara, que parece haber abandonado definitivamente la república de las letras, ha publicado, en colaboración con Florencia Varas, periodista conocida desde la aparición de sus conversaciones con Viaux, una crónica de los sucesos del país andino titulada *Operación Chile*.

Hay que reconocer, no obstante, que la empresa de Edwards supera a las anteriores y difiere de ellas. El punto de vista que preside *Persona non grata* es el de un testigo privilegiado de acontecimientos decisivos de la historia hispanoamericana contemporánea: privilegiado no tanto por la posición del autor (diplomático chileno en Cuba), sino



* Jorge Edwards: *Persona non grata*. Barcelona, Barral, 1973, 478 pp.

por las características del narrador, que presenta su propia visión de los hechos como particularmente lúcida, penetrante y sagaz. En este sentido lo cobra la catalogación de la obra como relato eminentemente literario, en tanto el el narrador (como en cualquier forma épica) es un personaje de ficción.

A comienzos de nuestra era, Quintiliano lucubraba un proyecto halagüeño para los oradores: puesto que la condición distintiva de los hombres era el lenguaje, aquel que mejor hablara sería el mejor de los hombres; más aún, si para hablar con sentido sobre algún tema es necesario conocerlo, aquel que puede hablar sobre cualquiera sería el más sabio de los hombres. Fuera de la larga iniciación pedagógica que requería, el plan estaba destinado al fracaso: casi quince siglos después, Juan Luis Vives lo explicaba en su «De causis corruptarum artium»: la Retórica, por haber pretendido abarcarlo todo, todo lo había perdido. Tal vez por ello, todavía en nuestros días, «retórico» sea, en acepción cotidiana, sinónimo de superficial, falto de sustancia, pura cáscara vacía.

Algo semejante ocurre, contemporáneamente, con los escritores (digo, los creadores literarios). Muchas veces, en los países de nuestra América (ignoro otros ejemplos posibles), alentados por la falta de pensadores de real audiencia popular y, quizás también, por el ejemplo decimonónico de los bifrontes escritores-hombres públicos, los poetas y los narradores americanos ceden a la tentación del ensayo político, de la ciencia social, de las vigorosas síntesis omnicomprendivas. El éxito favorece a los menos (a Octavio Paz, para poner un ejemplo luminoso; a Roberto Fernández Retamar; a Lezama Lima; en otro sentido, a David Viñas, etc.), pero revela a los más que la formación académica, el discurso (aproximadamente) científico, la reflexión objetiva, discurre por railes no exactamente iguales a los de la literatura.

Aceptar, asumir esa suerte de esquizofrenia no es tarea fácil. El escritor que deviene (por emplear un galicismo quizás oportuno) cientista social debe recordar las ya antiguas reglas de esas disciplinas: recordar sobre todo que las ciencias sociales difieren del resto en cuanto el hombre es en ellas (al menos parcialmente) objeto y sujeto de la investigación, y por tanto el que trata de cultivarlas debe tratar de separar (empresa imposible, según se sabe) las propias instancias que sobre él influyen y distorsionan su visión del objeto.

Ahora bien, Edwards se cura en salud de semejante limitación: en la introducción al texto advierte, al todavía desprevenido lector:

«Ya he dicho que este libro no es la obra de un ideólogo, sino la de un narrador que se vio envuelto, en virtud de su carrera paralela de diplomático, a la que dejé de pertenecer a raíz del golpe de 11 de septiembre último, en un conflicto grave y revelador de algunos de los problemas actuales del socialismo».

para aclarar mayormente, en la página 65:

«Además de ser un testimonio y un relato, este libro es una investigación retrospectiva, un esfuerzo de memoria que no dista demasiado de los métodos del psicoanálisis, que posee algunas de sus virtudes curativas, y en que la escritura misma depara, a lo largo de su transcurso, no pocas revelaciones al propio autor.»



Jorge Edwards

A caballo entre la historia política y la personal, entre «las memorias» y la escritura automática, entre la crítica y la autoterapia, Persona non grata ofrece multitud de posibles enfoques, de interpretaciones diversas, de sentimientos encontrados.

Dar cuenta del total de ellos es tarea que supera obviamente los límites de esta nota y, probablemente, mis capacidades. Por ello tal vez sea bueno distinguir en el texto tres grandes apartados, sin duda relacionados entre sí, pero que se pueden separar a efectos puramente expositivos.

El primero es el que se refiere a las apreciaciones «políticas» sobre el proceso cubano, la experiencia chilena y, en general (para emplear una expresión que consta en el escrito), «los problemas actuales del socialismo». Nada escapa a la incisiva crítica de Edwards: la desviación totalitaria de la Revolución Cubana o las torpes maniobras de la ultrazquierda chilena. Habla del «Che» y anota: «El revolucionarismo del «Che» con respecto a Brasil no me convenció: me pareció esquemático e ilusorio»; habla de Chile y reafirma su superioridad sobre los conductores del Gobierno: «El encargado de negocios, entre tanto, leía en el presente de Cuba la posibilidad de un porvenir sombrío para sus coterráneos. Los errores de observación, la mala lectura de los signos de la realidad o la deliberada ceguera de algunos compañeros de la Unidad Popular lo sacaban de quicio.» La URSS tampoco escapa a su censura, ni los «teóricos de la revolución», atrincherados «en la prensa de Occidente, o en las universidades, o en la montaña de Santa Genoveva, o la ribera izquierda del Sena». En rigor, a pesar de su autoproclamado izquierdismo, Edwards fustiga a toda la izquierda, excepto, naturalmente, a sí mismo. Su posición teórica, que no discutiremos aquí, encuentra buen resumen en el siguiente párrafo sobre las posibles interpretaciones de la caída del Gobierno de Allende, dice:

«La primera y fácil reacción lleva a pensar que la experiencia de Allende era imposible, que el proyecto de una transición pacífica y democrática al socialismo era ilusión pura. Por mi parte, sigo convencido de que si la carta de legalidad se hubiera jugado a fondo, sin doble juego y, por lo tanto, sin provocaciones inútiles, y si la economía se hubiera manejado con lucidez, sin que el espíritu destructivo prevaleciera muy a menudo sobre el espíritu de construcción y creación, lo cual no debía excluir de ningún modo la audacia en el momento oportuno, la experiencia podría haberse llevado a cabo con éxito.»

El pecado de Hybris campea en esa línea, y el hibridismo también.

El segundo de los aspectos notables de Persona non grata es el que su propio autor ha llamado «delirio» de persecución. Desde su

llegada a Cuba (y aun antes) el narrador se siente vigilado, marginado, perseguido por un oscuro poder. El lector interesado puede seguir los signos de esa obsesión en las páginas 41, 46, 47, 64, 65, 67, 93, 95, 126, 147, 150, 153, 167, 171, 210, 216, y, en fin, en prácticamente todo el libro. Lo más curioso de este delirio es, por una parte, que suele referirse a lo que podríamos llamar, forzando los términos, aspectos disociados del yo (el apellido del narrador, su condición de escritor, etc.); por otra, que la malignidad del comportamiento ajeno se le revela a posteriori, esto es, cuando asume, haciendo gala de un biloquismo envidiable, a la vez los papeles de paciente y terapeuta. Así consta en la página 314 y en otras: «Ya he dicho que en el transcurso de la escritura de este libro descubro verdades que no había percibido antes. Topo también con misterios de los cuales no había adquirido una conciencia enteramente lúcida.» En este aspecto, quizás Persona non grata podría analizarse siguiendo las pautas que Eliseo Verón y Carlos E. Sluzki (Comunicación y neurosis, y especialmente «Acción, situación y mensaje», del primero de los nombrados) han señalado para la consideración del discurso neurótico como relato.

Ahora bien, si consideramos, citando a Verón, que: «Como los psiquiatras han ido aprendiendo en las últimas décadas, la neurosis no es una distorsión de la conciencia individual: es un testimonio irrefutable de las contradicciones de la sociedad que la produce», y agregamos a ello los comentarios de Clifford Geertz a la teoría de la tensión sobre los determinantes sociales de la ideología, según los cuales «lo que da origen directamente a la actividad ideológica es una pérdida de orientación, una incapacidad, por falta de modelos utilizables, para comprender el universo de derechos y responsabilidades cívicas en el que uno mismo se encuentra situado», podemos abordar el tercer aspecto que mencionábamos como notable en la obra de Edwards. Izquierdista «romántico» (personaje problemático dentro de una carrera como la diplomática y dentro de la clase a que pertenece), el enfrentamiento con una realidad como la cubana le acarrea una seria tensión psicológica: frente a ella surge (disfrazada) una suerte de nostalgia por la ideología dominante de la sociedad burguesa: habla de los marinos chilenos que, a bordo del buques-escuela «Esmeralda», visitaron La Habana, y dice:

«Sus prejuicios políticos eran obvios, pero no pasaban más allá, al menos a primera vista, de los de cualquier ciudadano de la pequeña burguesía chilena. ¡Y esos prejuicios, redescubiertos en uno de los laberintos de la dictadura del proletariado, me parecían menos intolerables que cuando los sufría en la sociedad burguesa y liberal del antiguo Chile!»

El párrafo no puede ser más revelador. Los ejemplos de que esa actitud preside la posición de Edwards adquieren distintas variantes. Desde la lamentación por el fin de la «etapa romántica» de la revolución cubana (vid. especialmente p. 41), hasta la comparación de la antigua Habana anterior al 59 con la de ese 1970 en que «Los muros estaban descascarados; tiras de papel engomado sostenían los vidrios rotos de los edificios; muchas paredes se habían desplomado en casas abandonadas; a veces, los escombros cubrían las aceras y llegaban hasta las calzadas, entorpeciendo el paso; había

esqueletos de automóviles calcinados en medio de las calles...» (descripción que se repite, casi sin variantes, en las pp. 50 y 79). Pero hay más: frente a las promesas de que en Cuba lo tratarían «a cuerpo de rey» (p. 75), la pobre realidad de la isla se le aparece aún más insufrible; en un racconto (p. 106) la aparición del «Che» en una comida de funcionarios internacionales (vestidos de azul y encorbatados), con su desaliñada indumentaria, le parece «innecesariamente agresiva y poco diplomática; observa, «melancólico», que las maneras de un antiguo mozo cubano guardan «en su trabajo todas las apariencias y los gestos del antiguo régimen, hasta un extremo ya desaparecido hacia años en Chile».

Incluso el lenguaje traiciona semejante actitud. Una breve visita a México, en que participa en una fiesta llena de las viandas, las bebidas y la libertad intelectual que ahora en Cuba, lleva el título de «Interludio rosa» (lo que, más allá de la Zona Rosa de Ciudad de México a que alude, tiene otras connotaciones evidentes); habla de las esperanzas cubanas en la zafra de los diez millones, y dice «Once años de dificultades, de privaciones, que no habían cesado de ir en aumento, se verían borradas de una plumada por la zafra, que en la fantasía popular iba a convertir a Cuba en el reino de la abundancia», como si las privaciones del pueblo cubano tuvieran no muchos siglos, sino la edad de la Revolución; elogia la gracia de una actriz cubana y la compara con «las actrices occidentales» (?).

Pero donde la añoranza de los tiempos idos, la nostalgia por las «virtudes» burguesas, la oposición entre «un mundo bien jerarquizado» (repito palabras del libro) y la situación cubana (que el narrador teme se repita en su patria) llega a niveles extremos es, sin duda, en las largas páginas dedicadas a la ya mencionada visita de la «Esmeralda» a La Habana, reunidas bajo el título capitular de «Sobre las olas», que también dice lo suyo. El lector puede recorrerlas seguro de encontrar muchos datos decisivos.

En fin, es justamente bajo esa actitud «ideológica» que todos los aspectos del libro cobran sentido. Nada más lejos de mi ánimo que criticar a Edwards por su posición: sostengo, incluso, que hablar de él como de un «agente» sería un slogan carente de sentido. Lo malo es que el mismo no cobre clara cuenta de la determinación de su pensamiento, cosa que no puede exigirse a un escritor, pero sí a quien se dedique al análisis social o político. Naturalmente, advierto que la llamada paradoja de Mannheim puede operar aquí, y que mi lectura del libro esté, a su vez, condicionada. Por ello escribo, para Edwards y para mí, el párrafo final de esta ya extensa nota.

Al terminar estas líneas recuerdo otra escena de aquella celebración que memoraba al iniciarlas: habíamos, ahora en la pequeña terraza del tercer piso, en donde un asado atraía al grueso de la concurrencia, el dueño de casa, Raúl Ruiz (tal vez el mayor de los cineastas chilenos), y otras personas, cuando Ruiz, repitiendo una frase de esas que forman parte del código secreto, huidor de la seriedad, boicoteador de «tontos graves», que definen el modo de convivir de la intelectualidad del país, dijo: «No somos nada.» En un grupo inmediato departía, con otros invitados, Marechal; se dio vuelta y, sonriendo, corrigió despacito: «Casi nada.» Irónica fórmula de humildad que tal vez convenga recordar en estas circunstancias.

RAFAEL VALLEJO

ha posado sobre nosotros sin herirnos?) Tiempo para comprar, tiempo para vender, tejer para destejer, paz para hacer la guerra, guerra para hacer la paz, tejer para destejer y red sin salida, prisioneros, míralos, una red, buscando la libertad aquí, allí, sin salida posible, libertad y diez mil ochocientos años entre cuatro pare-

des desnudas —tus ojos, tu boca, tu risa—, prisioneros y tejer para destejer, vender para comprar, ciencia construida en la paz para asegurar la guerra y nueve horas, amor, diez mil ochocientos años construidos en nueve horas; pero nosotros no nos hemos apoyado en razones, sino en instintos.



pliegos sueltos de **La Estafeta**

56



UNA ALTA CASA CON
VENTANAS COMO ESTA

Por Alicia CID



Poner en marcha los relojes tictac, contar las horas..., los días X, medir el tiempo tiem-po tiem-po, vivir, sobrevivir.

Pero ahora no: nueve horas contar los minutos, los segundos, la infinitud. Días, horas, veinte años pueden ser un minuto una distancia recorrida desde el nacimiento ya olvidado, tiempo inaccesible, nada, nada. Nueve horas, el corazón en marcha minuto a minuto, segundo a segundo, la vida sin medida posible y ahora las paredes desnudas, pero no, hay un hermoso cuadro pintado al óleo, colores tenues, indefinibles en la semioscuridad; hay una ventana y desde aquí un trozo de cielo, unos hombres desnudos de cintura para arriba, ladrillo sobre ladrillo, cemento sobre cemento, hora sobre hora y un edificio más, una alta casa con ventanas

como ésta, desde allí un trozo de cielo, unos hombres desnudos de cintura para arriba, cemento sobre cerebro, socialismo, comunismo, teoría sobre teoría. Y estás tú, y el tiempo, un minuto pueden ser veinte años, la vida a borbotones en un minuto, las paredes desnudas, no, hay un hermoso cuadro en este minuto, veinte años contemplándolo en la semioscuridad. Tú, un trozo de cielo cuadrado, unos hombres casi tocándolo, socialismo, teoría sobre ladrillo, veinte años de su vida, un minuto de la mía, mañana yo habré vivido diez mil ochocientos años, ellos nueve horas tan sólo, una jornada más, cemento sobre cerebro, fuerza para impotencia; yo habré visto su vida pasar por mi lado como un soplo, muerte sobre teoría y los latidos de mi corazón multiplicados doscientas

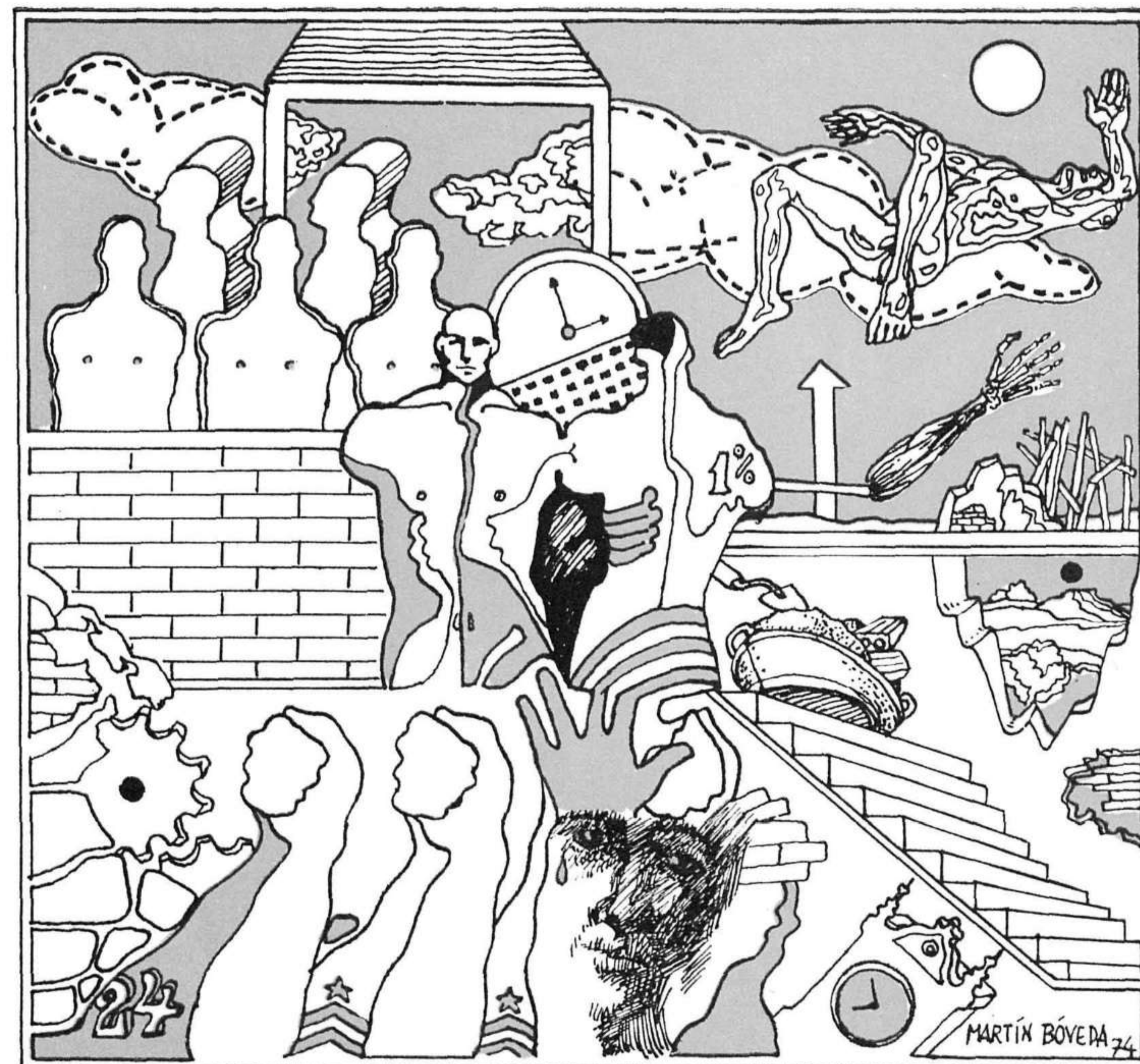
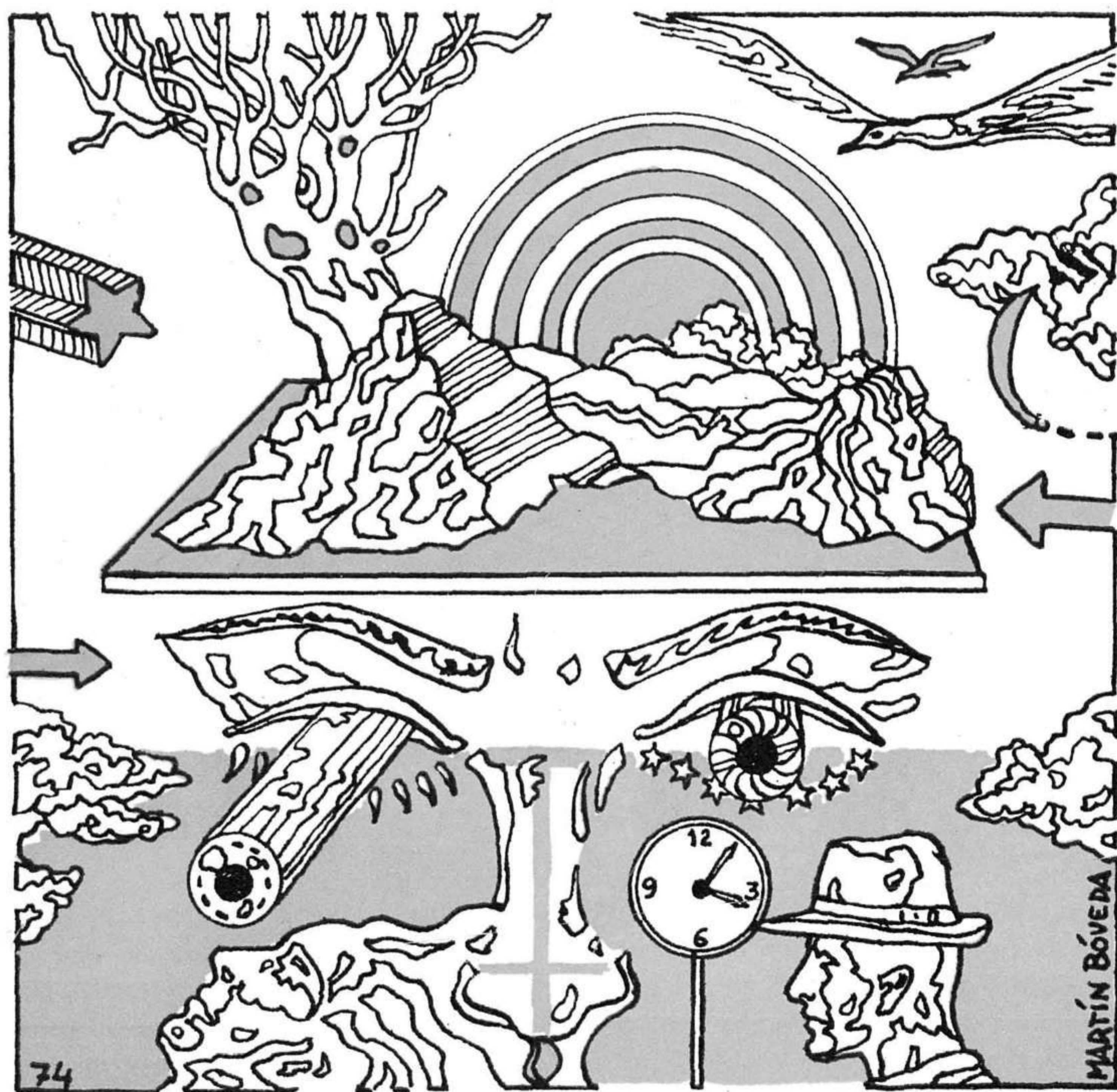
tiras. Y no los juzgo, no, ¿cómo podría el hombre juzgar al hombre? Pero nueve horas, diez mil ochocientos años para vivir a tu lado y están acechándose, implacables unos contra otros, envidia sobre envidia, poder sobre poder. ¿Comprendes por qué te he encontrado sin buscarte? Nueve horas y ellos solamente dirán «nueve horas ya» o «nueve horas todavía»; quinientos cuarenta minutos, un ligerísimo soplo en su roto saco de vanidades, envidia sobre envidia, poder sobre poder, nueve horas, más de cien siglos amándote, mi corazón percibiendo la vida cada milésima de segundo, querría decírselo, yo, mis ojos contemplándote, el futuro en el presente, nueve horas y por qué correr, para qué. Querría decírselo, pero tienen sus pequeños dioses inventados: Dios se hizo Hombre y vino al mundo, Dios amasado, partido en porciones, refundido en pequeños diosillos y ahora «dios de los elegidos» para vosotros, hombres desnudos de cintura para arriba, para vosotros después de la muerte la vida, después de la muerte el poder, pasar hambre para ser alimentado, amar para ser amado, morir para vivir; justicia pagada con silencio y Dios amasado, refundido «dios que todo lo perdona» para vosotros, al poder por el poder, corbata para ser perdonado, desamor para alcanzar amor, perdón sobre la envidia, perdón sobre la venganza, perdón sobre la injusticia, poder sobre el perdón y, ¿cómo podría el hombre juzgar al hombre? Una corbata esconde un hombre desnudo tantas veces como la risa esconde las lágrimas, pero ellos, fíjate, Dios amasado, estructurado, y

ahora «dios del pecado único», míralos, de puntillas, corbata sobre la piel, de puntillas, ladrillo sobre ladrillo, pequeño dios inventado que maldice el amor (oh tus brazos, siglos de amor en tus brazos) y mira ese pequeño gran «dios para ser adorado a la vista de todos», invocado a gritos, adorar para ser visto, vociferar para convencer (desde el profundo fin de mis entrañas, gracias Señor: nueve horas, quinientos cuarenta minutos para amar), pequeño gran dios amasado con barro, barro para barro, desamor para desamor.

(¿Eres de barro, amor, eres de barro —ladrillo, cemento, barro—, o un amante dios que me ha tocado salvífico, inmortal o evanescente?)

—Soy un Pedro también de lágrimas y sueños, de palabras y sueños, que soñando esperanza te ha encontrado...

... Pero, escucha: si tuviera que compararla con algo, yo diría que es como una gran piedra cayendo en un pozo: un eco profundo ascendiendo, saltando hacia fuera, y ya en el aire, desbordándose y llenándolo todo. Estoy hablando de tu risa. ¿Con qué dolor, a qué precio se compra una piedra cayendo en un pozo? No, las piedras no se compran, se ignoran, se pisan, se ama lo que se compra, se ama lo que se vende, vanidad sobre vanidad, cincuenta años, sesenta años comprando para vender, vendiendo para comprar. (Amor mío, el aire está lleno de tu risa y yo llevo descientos años respirándolo. ¿Comprendes por qué me has encontrado sin buscarme, por qué el tiempo se



mil veces por mil, latidos sobre teoría, latidos sobre cemento, el corazón aquí, viviendo, sintiéndolo vivir y los latidos golpeando en la ventana, en el cielo, sobre un hombre multiplicado por millones de hombres, vivir mejor, vivir mejor, sobrevivir.

(¿Tú no sabes que aquel es Pedro, concretamente Pedro, que ladrillo sobre ladrillo—sudor, sangre y esperanza—quiere edificar su libertad?)

—¿Fue un poeta o un político quien dijo eso?

(Te estoy, amor, diciendo amor. Diciendo amor y el imposible que tú encarnas de la libertad ahora cuando) no sé si será un privilegio asistir a la contemplación de la propia muerte, pero sé que lo es la del propio nacimiento: saberse vivo desde el primer instante en que se abren los ojos, poder amar desde el principio al fin, cuatro paredes desnudas durante diez mil ochocientos años, diez mil ochocientos años acordonados por nueve horas entre cuatro paredes des-

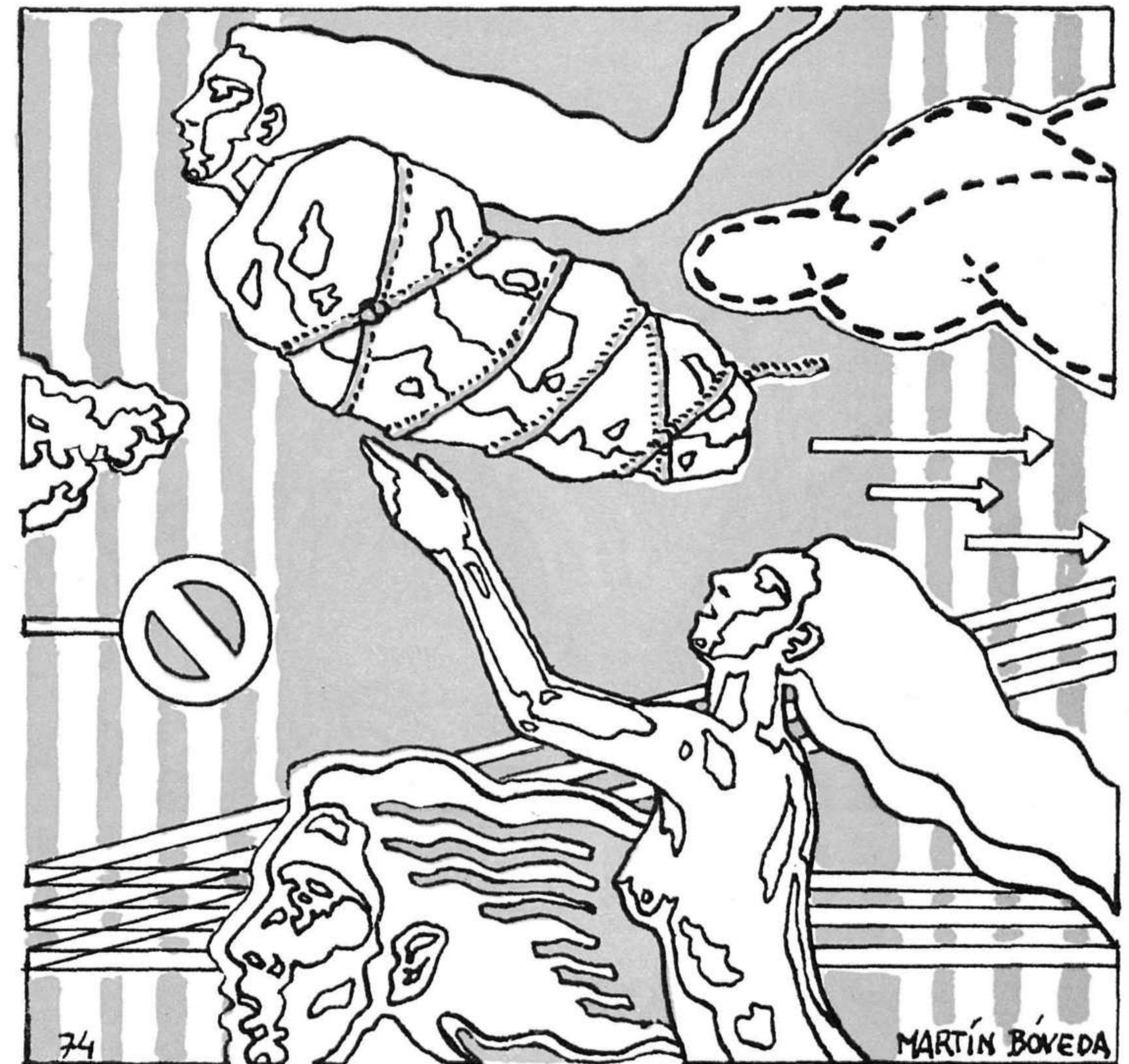
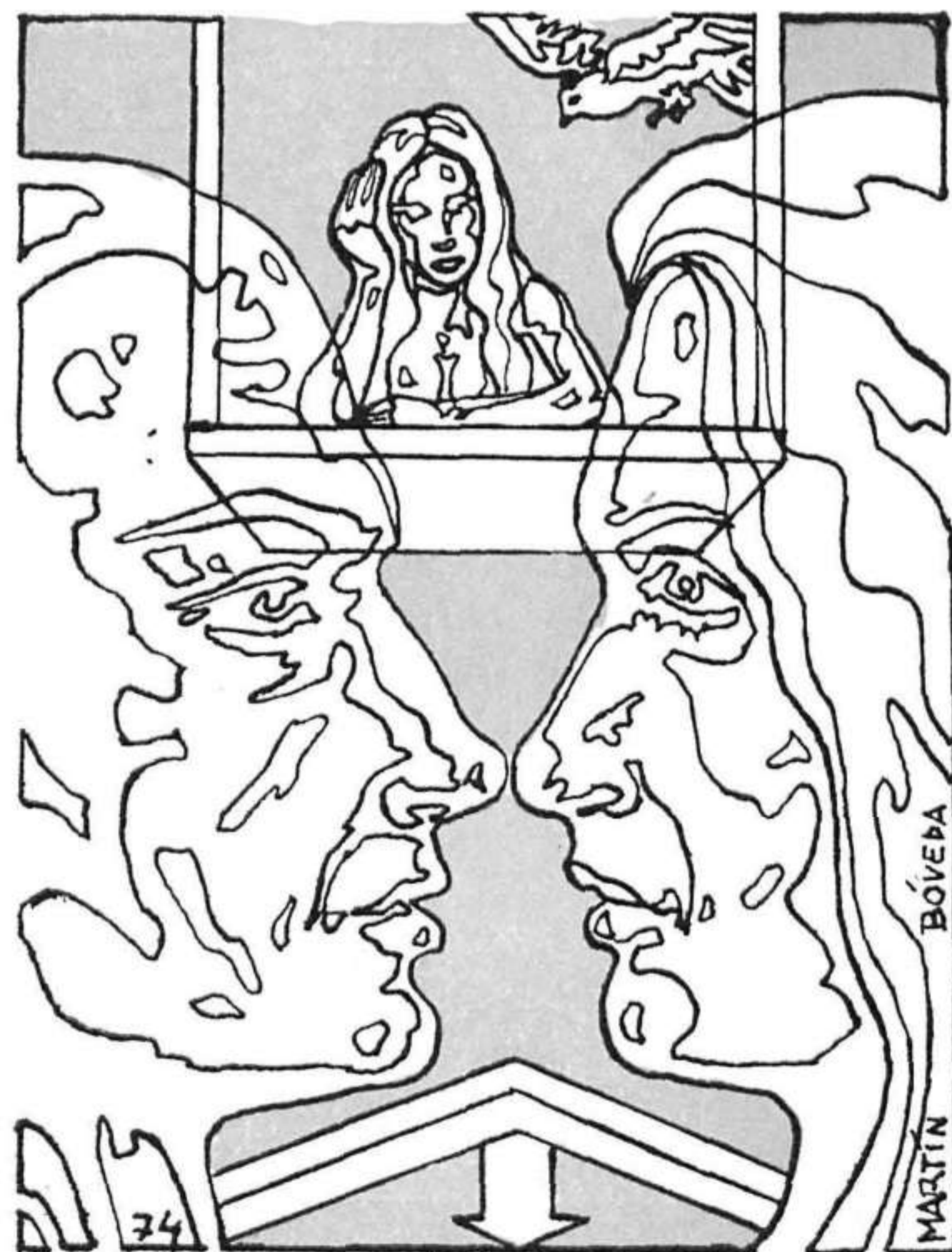


nudas y el tiempo en nuestras manos, intacto, pleno, entregándonos de golpe. Después me habré muerto, pero no vale la pena pensar en ello, tardaré más de cien siglos en saber si es un privilegio la contemplación de la propia muerte. Y soy como ellos, ¿sabes?; me refiero a los hombres desnudos de cintura para arriba—vivir mejor, ladrillo sobre ladrillo—; salvo que pagamos cosas distintas, silencio sobre cerebro, silencio sobre impotencia y el idealismo es una locura, ¿quién no sabe esto? Se paga, pero te dices y eso qué, mi sangre, mi dolor, mi miseria, qué, destruir el mundo, construirlo de nuevo; sí, pero qué haríamos con el mundo destruido en nuestras manos, quién diría así no, mejor de esta manera, hacia este lado, ahora ahora, ya, perfecto? Teoría. Nos nutrimos de teoría y con las sobras alimentamos a los hambrientos.

(¿Hay realmente un mundo construido al otro lado de ti y de mí, de nuestros cuerpos-espíritus amándose tanto, tanto?)

—No conozco en este instante más mundo que éste, soñado o vivido por nosotros y edificado en tu aliento, mujer que quisieras evitar que la tierra se apagara y ser la respiración universal de la aplastada felicidad de los hombres...

(Yo te amo) y me pregunto cómo es posible que mi corazón siga aquí, dentro de mi pecho, un golpe, otro golpe, otro golpe y no se rompa, no perezca en este desenfrenado galope sobre tu corazón, sobre tu presencia que dudo, que bien pudiera ser un sueño apresado con el tiempo; cómo



es posible tanto amor, tanta plenitud, vivir, nacer y vivir, minuto a minuto, cuatro paredes y parece que el mundo está desierto ahí fuera, pero no, está vivo, seres humanos como tú y como yo pagando su tributo a la vida, vociferando, desangrándose, pero fíjate, tus ojos, qué maravilla, siglos de amor en ellos, esa es la diferencia, siglos de amor en nueve horas y no se dan cuenta, les pasa la vida por encima, no existen, ignoran que existen,

aquéllos, y éstos, míralos, tomando café amargo con su amplia sonrisa amarga, sedientos, tras el poder, poder servido en pequeñas tazas cada día, café fuerte que mantiene despierto y tensa los nervios, poder para seguir viviendo, sobrevivir para alcanzar un poder más alto todavía, poder sobre la mayoría, esclavos de su poder, míralos, inventándose el poder, el amor, la vida, falseándose hasta la ilusión de creerse sus men-