

la  
**estafeta**

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº

549

1 octubre 1974

20 ptas.

**EL POETA**

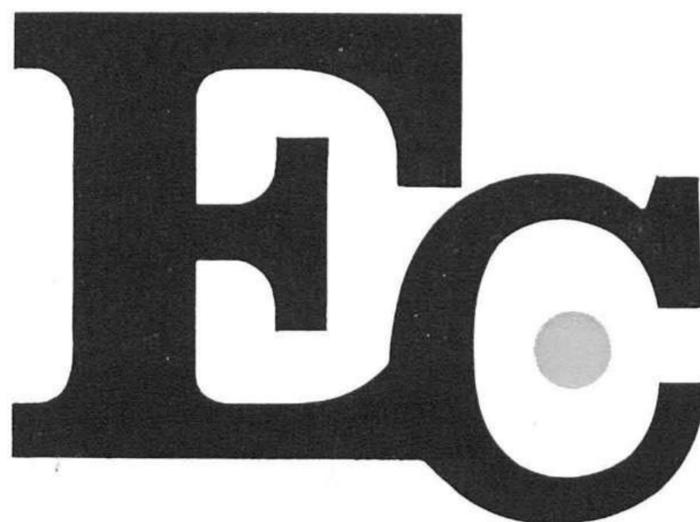
**MANUEL MACHADO**

**EN EL PRIMER CENTENARIO  
DE SU NACIMIENTO**

■ XXII Festival de SAN SEBASTIAN ■ Entrevista  
con CARMEN MARTIN GAITE



**EDICIONES  
DEL  
CENTRO**



1. EDUARDO BARRENECHEA  
**LOS NUEVOS PIRINEOS**  
Trébol Verde
2. ANTONIO SANCHEZ GIJON  
**EL CAMINO HACIA EUROPA**  
Trébol Verde
3. JULIO CARO BAROJA  
**ALGUNOS MITOS ESPAÑOLES**  
Trébol Violeta
4. ELENA QUIROGA  
**LA CARETA**  
Trébol Rojo
5. EÇA DE QUEIROZ  
(Traducción de Mariano Tudela)  
**EL CONDE ABRAÑOS**  
Trébol Rojo
6. EZEQUIEL DIAZ-LLANOS  
**PORTUGAL EN LA ENCRUCI-  
JADA**  
Trébol Verde
7. HECTOR VAZQUEZ AZPIRI  
**CORRIDO DE VALE OTERO**  
Trébol Rojo
8. FERNANDO QUIÑONES  
**DE CADIZ Y SUS CANTES**  
Trébol Verde
9. PABLO CORBALAN  
**POESIA SURREALISTA EN  
ESPAÑA**  
Trébol Rojo
10. JOSE MARIA DE QUINTO  
**RELATOS**  
Trébol Rojo
11. VOLTAIRE  
(Traducción de Germán Sánchez-  
Espeso)  
**EL INGENUO**  
Trébol Rojo
12. BENJAMIN JARNES  
**CITA DE ENSUEÑOS**  
Trébol Azul
13. ELIAS AMEZAGA  
**ENRIQUE IV**  
Trébol Violeta
14. ANDRES SOREL  
**FREE ON BOARD CAROLINA**  
Trébol Rojo
15. DANIEL SUEIRO  
**EL CUIDADO DE LAS MANOS,  
O DE COMO PROGRESAR EN  
LOS PREPARATIVOS DEL AMOR  
SIN PRODUCIR AVERIAS EN LA  
DELICADA ROPA INTERIOR**  
Trébol Rojo
16. CIRO BAYO  
**CON DORREGARAY, UNA  
CORRERIA POR EL MAES-  
TRAZGO**  
Trébol Rojo
17. EMILIO OROZCO  
**SENTIMIENTO Y PAISAJE DE  
LA NATURALEZA EN LA POE-  
SIA ESPAÑOLA**  
Trébol Rojo

**DE PROXIMA APARICION**

18. NINO QUEVEDO  
**LAS CUATRO ESTACIONES**  
Trébol Rojo
19. CLAUDIO SANCHEZ ALBORNOZ  
**VASCOS Y NAVARROS EN SU  
PRIMERA HISTORIA**  
Trébol Violeta



Trébol rojo LITERATURA  
Trébol azul ARTE  
Trébol violeta CIENCIAS HUMANAS  
Trébol amarillo CIENCIA Y TECNICA  
Trébol verde ENSAYO



A

**NADA LE ES AJENO**

# LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS



**PUEDEN JUGAR**

## CONCURSO DE MONOGRAFÍAS

La excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, por acuerdo adoptado en la sesión ordinaria celebrada el 15 de febrero, y a propuesta de la Comisión de Gobierno, convoca el anual concurso de monografías correspondiente a este año de 1974, para otorgar tres premios ordinarios de 50.000 pesetas y sus tres accésit correspondientes de 15.000 pesetas cada uno, y dos premios extraordinarios de 50.000 pesetas cada uno, con sujeción a las siguientes

### BASES:

Primera.—Los tres premios ordinarios y sus accésit se han de referir a temas de Historia, Literatura y Arte, respectivamente, relativos, en cuanto a su contenido, con los límites del Antiguo Reino de Sevilla; y en cuanto al tema, éste es libre, dentro de las orientaciones referidas.

Segunda.—Los dos premios extraordinarios se otorgarán a trabajos de investigación jurídica o socio-económica, cen-

trados en el marco geográfico señalado para los premios ordinarios.

Tercera.—Los trabajos han de ser inéditos, con una extensión mínima de 100 folios mecanografiados, presentándose en sobre cerrado y lacrado en el Registro General de la Secretaría de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, hasta las trece horas del día 30 de noviembre de 1974, con el siguiente epígrafe: «Para el concurso de monografías de *Archivo Hispalense*». Se deberá indicar también a qué concepto concurre: si a los premios ordinarios de Historia, Literatura o Arte, o a los extraordinarios de investigación jurídica o socio-económica, acompañándose una hoja justificativa del concepto propuesto en razón del contenido del trabajo, que se sujetará siempre a la adscripción definitiva hecha por el Jurado, después de leído y considerado dicho trabajo. Junto a los originales se entregará el lema con que se señale el trabajo, según se indica en la base cuarta. Al principio del trabajo se hará constar el lema.

Los que se envíen por correo, certificado, deberán lle-

var la siguiente dirección: Ilustrísimo señor secretario de la excelentísima Diputación provincial de Sevilla, Apartado de Correos número 25, y con iguales indicaciones que los presentados directamente.

Cuarta.—Los originales serán triplicados, escritos a máquina, en folios al segundo espacio y sólo por el anverso. No estarán firmados ni contendrán señal alguna que permita averiguar el nombre del autor.

En sobre adjunto, también lacrado y marcado con el lema, que se repetirá en una hoja o tarjeta, en la que se hará constar el nombre, apellidos y domicilio del autor.

Las monografías que no resulten premiadas se devolverán con sus plicas a los concursantes, previa presentación del recibo extendido por el Registro General, o del justificante del certificado de Correos. De no ser retiradas en el plazo de seis meses, a contar desde la fecha de resolución, serán destruidas.

Quinta.—Los concursantes se considerarán sometidos al juicio del jurado calificador, del que no cabrá apelación.

Sexta.—El Consejo de Redacción de *Archivo Hispalense* constituirá el Jurado. Se examinarán los trabajos presentados, produciéndose el fallo en consideración al mérito absoluto de los mismos, por lo que podrán declararse desiertos alguno o todos los premios.

Séptima.—Las monografías premiadas quedarán en propiedad de la revista *Archivo Hispalense*, que podrá publicarse de la forma que estime conveniente.

## VII PREMIO «CIUDAD DE BALAGUER», DE PINTURA Y BIBUJO

El Muy Leal y Muy Ilustre Ayuntamiento de Balaguer (Lérida), de acuerdo con los fundadores, excelentísimos señores esposos Viola-Tarragona, anuncia la convocatoria del VII Premio, año 1974, bajo las BASES (resumidas).

1.ª Los premios serán:

A) Pintura, al óleo, tamaño mínimo 40.

Primer premio: Cien mil pesetas (100.000).

Segundo premio: Veinticinco mil pesetas (25.000), éste reservado a artista «provincial», si ninguno de ellos obtuviere el primero.

B) Acuarela o dibujo, indistintamente, tamaño mínimo 40.

Primer premio: Veinte mil pesetas (20.000).

Segundo premio: Diez mil pesetas (10.000), con igual reserva para artista «provincial».

C) Posible accésit, indistintamente a pintura o dibujo, para artista de Balaguer o comarca: Quince mil pesetas (15.000).

2.ª y 3.ª No se admitirán más de dos obras por autor y sólo podrá obtener un premio.

5.ª y 7.ª Las obras deben presentarse o llegar al Ayuntamiento de Balaguer, por todo el día 26 de octubre de 1974. Las premiadas quedan de su propiedad.

8.ª, 10, 11 y 13. El concurso se resolverá por el jurado de siete miembros, en forma inapelable, que hará público el fallo en el Acto Solemne-Académico del Pregón de las Fiestas del Santo Cristo, el 3 de noviembre de 1974.

Pueden solicitarse las bases completas y otras informaciones: En Balaguer, Ayuntamiento; en Madrid, Casa Macarrón, calle Jovellanos o al artista-pintor M. Viola, San Lorenzo de El Escorial, Cesáreo Pontón, número 26; en Barcelona, artista Antonio Ollé, Conde Salvatierra, 8.

**LA AGRUPACION SINDICAL DE ESCRITORES DE CEUTA, CON MOTIVO DEL XIII ANIVERSARIO DE SU FUNDACION, CONVOCA UN CONCURSO LITERARIO DE ARTICULOS PERIODISTICOS O POEMAS EN HOMENAJE AL ESCRITOR CEUTI LUIS LOPEZ ANGLADA, PATROCINADO POR LA DELEGACION DE CULTURA DEL MOVIMIENTO**

### BASES

1.ª Podrán concurrir al mismo todos los escritores españoles que lo deseen, y el tema será sobre CEUTA.

2.ª El trabajo será inédito, a manera de artículo periodístico o poemas de libre composición, con una extensión no inferior a DOS folios ni superior a TRES, a doble espacio y por una sola cara, en el primer caso.

3.ª La cuantía del premio se establece en: Un primero de 15.000 pesetas y un segundo de 10.000 pesetas.

4.ª Es condición fundamental el mantener la incógnita del autor, por lo que el trabajo llevará un lema, y en sobre aparte, el nombre y apellidos, así como la dirección del autor y teléfono, si lo tiene.

5.ª Cada trabajo será remitido en triplicado ejemplar, a la Casa Sindical de Ceuta, Agrupación Sindical de Escritores Españoles, antes del 30 de noviembre de 1974.

6.ª No se mantendrá correspondencia alguna con los concursantes ni se devolverán los originales recibidos, que quedarán en propiedad de la Agrupación.

7.ª Los originales que resulten premiados se harán públicos, y la entrega de los premios tendrá lugar el día 14 de diciembre de 1974.

8.ª El jurado calificador se dará a conocer en el mismo momento de hacerse público el fallo del concurso.

9.ª No se declarará desierto el premio.

# la estafeta literaria

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

Redacción: Avda. de José Antonio, 62 :: Madrid-13 :: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :: Administración: San Agustín, 5 :: Edita: EDITORA NACIONAL :: Suscripción anual: ESPAÑA, 425 ptas. Resto de EUROPA, 800 ptas. (avión), 600 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.900 ptas. (avión). 840 ptas. (ordinario)

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

## Sumario n.º 549

MANUEL MACHADO Y SU REINO INTERIOR, por Luis Jiménez Martos. (Págs. 4 a 8.)

PRIMERA APARICION DE «EL MAL POEMA», por Emilio Miró. (Págs. 8 a 15.)

EL TIO MANOLO. EL POETA MANUEL MACHADO, VISTO POR TRES DE SUS SOBRIANAS, por Arturo del Villar. (Págs. 16 a 18.)

BIBLIOGRAFIA DE MANUEL MACHADO, por José Blas Vega. (Págs. 18 a 19.)

CARMEN MARTIN GAITE HABITANDO EN EL TIEMPO, por Javier Villan. (Págs. 21 a 23.)

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS, por José López Martínez. (Págs. 24 a 25.)

CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO. De París, por María Fortunata Prieto Barral. (Páginas 26 a 28.)

MIGUEL GAYO, PINTOR ESPAÑOL POR LAS TIERRAS DE ESPAÑA, por Luis López Anglada. (Págs. 29 a 31.)

LA TRIPLE INVESTIGACION ACTUAL DE JOSE LAPAYESE BRUNA, por Carlos Areán. (Págs. 32 y 33.)

GUINJOAN, UN AVANCE EN LA MUSICA, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 42 y 43.)

PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS: «Adgio en do menor» (poema), por José Ramón Ripoll, y «La ventana» (cuento), por Luis García Arranz. (Páginas 44 a 46.)

### Secciones:

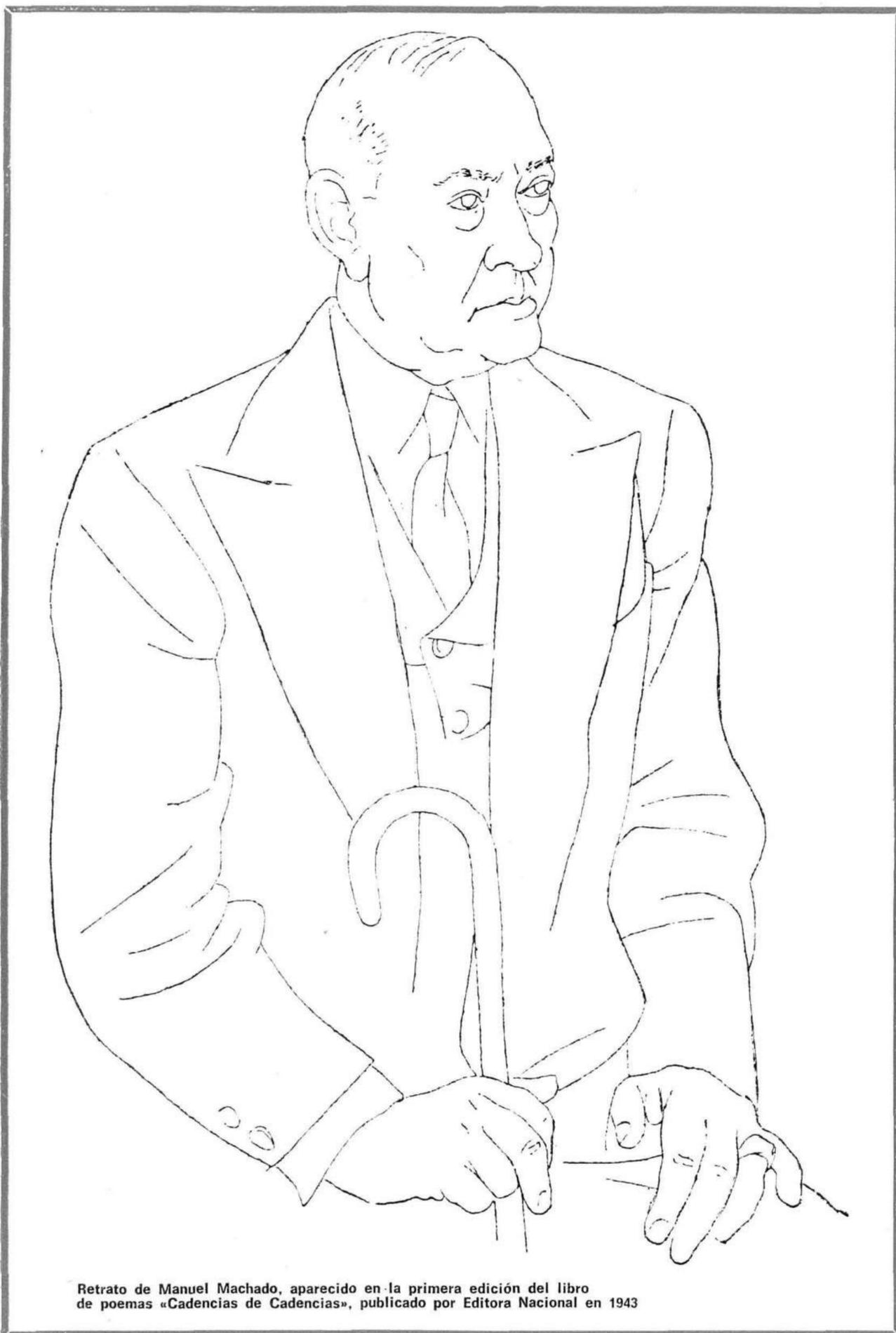
	Págs.
LA LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... ..	3
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... ..	23
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente ... ..	31
ITINERARIO DE EXPOSICIONES ...	33
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés.	35
CINE, por Luis Quesada ... ..	38
MUSICA, por Carlos José Costas ...	41
ESTAFETA NOTICIAS ... ..	46
ESTAFETA LIBROS (Suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 1857 a 1872).	
PLIEGOS SUELTOS DE «LA ESTAFETA». Entrega número 71: CERCO DE ARENA, por José María Bermejo. Ilustraciones de Martín Bóveda.	

PORTADA DE JENARO LAHUERTA



# MANUEL M

## Y SU REINO INT



Retrato de Manuel Machado, aparecido en la primera edición del libro de poemas «Cadencias de Cadencias», publicado por Editora Nacional en 1943

### EL TREN DEL CENTENARIO

La celebración de un centenario es como un tren que no vuelve a pasar para nosotros. Lo coges ahora o no puedes ya cogerlo nunca, mira qué gracia más triste. Hay efemérides de esta guisa, que llegan de sorpresa (tren no esperado). Otras se ven venir y se esperan. Quien más quien menos pone a punto sus baterías literarias para el gran momento: libros y demás escrituras, lanzados futuramente a la oportunidad de la cifra redonda. En el trajín de escritores y editores, mercado o mercadillo, suele calibrarse la coincidencia conmemorativa.

Cuando 1974 era aún una proximidad (siempre con permiso del Apocalipsis), ya se oía el nombre de Manuel Machado como objeto de atención. Para algunos, por un motivo muy urgente: había que reivindicarle. El Machado mayor —así le nombraba Fernández-Almagro—; el «malo», según ciertos estúpidos a los que no debe citarse; el «otro», cuando pintaba la moda del existencialismo; el que vivió la guerra civil en zona nacional, etc., tuvo a su espalda, hasta la muerte y después de la muerte, la sombra dolorosa y gigantesca de Antonio. Aunque resulte increíble, esa situación trajo a más de un morbo de turno la memoria de Caín y Abel, que ya es sacarle punta a las comparaciones.

Se ha cumplido la ronda aniversaria: 29 de agosto. Quien dijo: ... y antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero, vino al mundo en una fecha que, setenta y tres años más tarde, sería trágicamente taurina: la muerte en un hospital de Linares de Manuel Rodríguez Sánchez, *Manolete*. Gerardo Diego le bautizó *Banderillero de Apolo*. Y en 1947, el año de aquel drama, fue a morir don Manuel —Manolo— Machado, como para que la relación misteriosa se cerrase perfectamente. Había dicho que le hubiese gustado ser peón, y, miren por donde, parece que ese deseo suyo le fue tomado, a veces, al pie de la letra.

*Hay que reivindicarle.* El tren de marras está pasando, y como en 1975

# ACIHIADO

# ERIOR

Por Luis JIMENEZ MARTOS

circulará el de Antonio, se amplía el tiempo para esa faena, que debe ser planteada, digo yo, pensando en el hermanaje. Estas apuntaciones no aspiran a revolucionar la visión de Manuel Machado, maltratada por la injusticia y el olvido. Agarro la ocasión, el coche de tercera, casi por los pelos.

—¿Dónde va usted?

—Hombre, supongo que vamos hacia Sevilla.

## NOS TOPAMOS CON LA PALABRA «MODERNISTA»

En los manuales de literatura y en todos los restantes sitios de papel en que Manuel Machado consta, le acompaña un invariable adjetivo: *modernista*. *El modernista español*. *El modernista andaluz*. *El intérprete más significado del Modernismo en la poesía española*. *El discípulo de Rubén Darío*. Tanta unanimidad calificativa, poco menos que lapidaria, ha vuelto a repetirse estos días al recordar al poeta, como si no hubiese forma de variar la ficha. Por un lado, intimida no poco la cuestión; pero, por otro, resulta incluso irritante y, por supuesto, insuficiente, tamaña insistencia en referirlo sin más a una escuela, sobre la que, a su vez, existen tan distintas interpretaciones, desde la de Juan Ramón Jiménez (el Modernismo abarca a todo el siglo XX) hasta la de Guillermo Díaz Plaja (Modernismo y Generación del 98 son términos polares), pasando por el criterio de Federico Carlos Sainz de Robles (El Modernismo sólo llega a 1920).

¿Qué pensaríamos si a Espronceda y Bécquer se les colgase de modo invariable la palabra *romántico*, y a Góngora, *barroco*, y a Dámaso Alonso, *existencialista*, y a Blas de Otero, *social*? Pensaríamos que se trata de una definición escolar, para uso cómodo; de una especie de cartelito, que limita y, por tanto, empequeñece. Ya sé que, a propósito de Manuel Machado, hay que-

nes no han caído nunca en esa trampa y supieron distinguir en él lo que tiene de influjo de una escuela arrolladoramente determinadora del rumbo de una época (¿quién se libra de ella y de la que manda en cada tiempo?) y lo que tiene de originalidad. Por suerte, entre los segundos, se cuenta Dámaso Alonso, con su ensayo *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*, quien, aunque no descarta la decisiva circunstancia del modernismo, delinea la aportación personal de aquél. Como, más decididamente todavía, han señalado Gerardo Diego, cuyo inminente libro sobre el poeta andaluz va a ser sin duda muy esclarecedor, y Luis Rosales, al que le llevo oídas apreciaciones agudas y contundentes sobre el particular.

Manuel Machado no es sólo un buen poeta modernista, ni un poeta menor, ni el simple hermano de Antonio (realidad entrañable usada, en ciertos casos, despectivamente), ni tiene por qué ser sometido a la fea costumbre de la comparación, sino a lo que su propia obra es y significa, vaciándola, en lo posible, de prejuiciadoras calibraciones. Esa es la fija, y lo demás seguir la corriente, esto es, la rutina. La materia común y sustanciadora de la poesía de un período hay que presuponerla, pero ¿por qué aplicarla a capricho? ¿Por qué darle a Manuel Machado ese reflejo y creer que le define sin más?

Se ha dicho y se repite que Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez hallaron su personalidad al enfrentarse, el primero, a la supremacía de Rubén Darío, y, sin violencia, apartarse los otros del influjo del nicaragüense, no tanto como para que su rastro quedara borrado del todo, como prueba de que, en los dos, puedan hallarse ejemplos donde es muy visible. Resulta curioso y expresivo que Unamuno, para quien Darío y los modernistas eran lo funesto, se entusiasmase con *Alma*, de Manuel Machado, al ver en ella un argumento a su favor y contra los virtuosos de la forma y del colorido —*colorines*, según el desprecio unamuniano—; un modo de desnudez



El poeta Manuel Machado, en 1928

insólita en aquel momento. Unamuno ya vio claramente que el toque propio y hacia adentro superaba en esas poesías a la inevitable huella modernista o rubeniana. Manuel Machado había leído a los parnasianos y simbolistas, como a Verlaine, su auténtico norte, antes que se empapase de ellos Darío. Y antes aún, en 1894, *Tristes y alegres*, al alimón con Enrique Paradas, permite comprobar el arranque becqueriano y el de otras líneas —la intimista con fondo de jardines, tan presente después en Antonio Machado y Juan Ramón, como ya lo estaba en Villaespesa—, algunas de las cuales vuelven a asomar en libros posteriores.

Unamuno erraba de seguro al constreñir el modernismo a la forma externa, al despliegue verbalista; pero no al percibir el son hondo y recortado de *Alma*, muestra que bastaría si no existiesen otras para situar a Manuel Machado entre los poetas fecundados por el modernismo, mas sin ser absorbidos por él hasta el punto de acotarlo en dicha herencia, no única. Es más: algunos de los apoyos que servirían para

desasirse del dominio de Rubén, se hallan en Manuel Machado antes que en nadie. Lo que sí ocurrió es que no supo o no quiso desarrollarlas, por lo común, hasta sus últimas consecuencias, y, menos, en una sola dirección. Su abanico de tentativas continuó siendo abanico. Y de él, la atención se ha fijado particularmente en lo exterior bonito y gracioso, y ahí permanece, por pereza o porque cae bien. *El modernista español. El modernista andaluz. El mejor discípulo de Rubén.* Ahí, costado de los mismos adjetivos clasificadores no podemos dejarle.

## EL REINO INTERIOR DE LOS AUTORRETRATOS

En el fondo del siglo XV, François Villon, desgarrado y delicado, escribía *testamentos* y sacaba el pecho del yo por sus baladas populares. En el fondo del siglo XIX, Paul Verlaine, retoma, en parte, el hilo villoniano, para dar la cara de la poesía galante y preciosista y la cruz del tono canalla, arrabalesco, marginal. La enorme y delicada Edad Media, que dijo Verlaine, se ve así en el espejo de sus rítmicas rimas. Juan Ruiz, nuestro aún no identificado Arcipreste, también gustaba cubrirse y descubrirse, entre crudo e ingenuo, con su tiempo en danza.

Manuel Machado, que no ha desoído precisamente a estos poetas que nombro, idea una carta de presentación: *Adelfos*. Estaba en órbita ofrecerse con pelos y señales, como en una fotografía de claroscuro. (Sin embargo, Darío no lanzaría su *Yo soy aquel...* hasta *Cantos de vida y esperanza* (1905), asimilando, no anticipando.)

Los alejandrinos manuelmachadianos arrancan de la idea de estirpe árabe, es decir, andalucísima, para ir de frente al sentimiento de la voluntad perdida, a la estética elegante de la nada tan propia del espíritu del 98, aunque, en este caso, sin relación expresa con el bajo pulso histórico de esas calendas. El poeta se deja llevar por el vaivén decadente de la desgana, superando a base de buen gusto la simple actitud de la bohemia anarquista, y, lo que es mejor, sin dramatizar. Prefiere fatalizar: dar por hecho y por bien ocurrido lo que le impulsa a confesarse. La intención estética, repito, va acompañada de una intención ética, a su manera, de un deseo, diríamos hoy, de no participar en el mundo. Lo pasivo constituye la médula perezosa del ser y del estar líricos. Como en Valle-Inclán, después... *de mi alta aristocracia dudar jamás se pudo. / No se ganan, se heredan elegancia y blasón.* No es un poeta maldito quien habla, sino un supuesto indiferente total, cuyo individualismo a conciencia sólo dedica dos versos a un prójimo difuso: *Nada os pido. Ni os amo ni os odio. Con dejarme / lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...* O sea, ni me preocuparé ni quiero que os preocupéis.

6 Es evidente que conducirse así, en el prólogo de una obra, compromete a

Cantares.

7

Vino, sentoncita, guitarra y poesía  
charu los cantares de la patria mía.  
Cantares...

Quien dice cantares dice Andalucía.

A la sombra fresca de la vieja pava,  
un mezo nuevo rasquea la guitarra...  
Cantares.

Algo que acoricia y algo que desgana.

La prima que canta y el badm que llora...  
Y el tiempo callado se va hora tras hora.  
Cantares...

En despo fatalis de la rosa mora.

No impata la vida, que ya está perdida  
Y después de todo... ¿qué es eso... la vida?  
Cantares...

Cantando la pena la pena se olvida.

Uere, pena, ueste... Pena, madre, muerte...  
Ojo negro, negro, y uera la uerte.  
Cantares...

En ellos el alma del alma se uierte.

Cantares.. Cantares de la patria mía!  
Quien dice cantares, dice Andalucía..  
Cantares..

No tiene más udes la guitarra mía.

Manuel Machado

mucho (*Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido*). Parece más bien un epílogo e induce a plantearnos el siempre difícil problema de la sinceridad, que, a fin de cuentas, aparte de imposible de esclarecer del todo, resulta secundario. La desnudez blancamente cínica de *Adelfos* no es nada ajena a la atmósfera inconfundible de la literatura y el arte del fin de siglo, pero Manuel Machado la singulariza eliminando de raíz el artificio, frecuente entonces, y poniendo en el lenguaje natural el latir de una persona.

Han de sucederse unos años antes de que otra vez el autor de *Adelfos* decida posar de cara a su propio objetivo para reflejarse en cuerpo y alma. Es en *El mal poema* (1905) donde tal cosa ocurre. La propensión a adelgazar el verso y a enfugarlo en los puntos suspensivos de las insinuaciones, como si no lo quisiese terminar, aunque bien lo termina casi siempre, según observa Dámaso Alonso, cede a la estructura del verso largo, para distenderse y no quedarse a medias. El plano general se hace compatible al plano detallista en el que los matices hallan cabida.

No es tan famoso y conocido *Prólogo-epílogo* como el poema de *Alma*, pero su interés acusa aspectos muy fundamentales para el conocimiento de la psicología del poeta y de cómo contempla y enjuicia el contorno del país. Parte de un decaimiento de la voluntad, sólo que ahora la desidia aparece impuesta: *El médico me manda no escribir más. Renuncio, / pues, a ser un Verlaine, un Musset, un D'Anunzio, / —¡no que no!— por la paz de un reposo perfecto, / contento de haber sido el vate predilecto / de algunas damas y no pocos galanes, / que hallaron en mis versos —Ineses y Donjuanes— / la novedad de ciertas amables languideces, / y la ágil propulsión de la vida, otras veces, / hacia el Amor de la Belleza, sobre todo, / alegre, y ni moral ni inmoral, a mi modo...* Y en seguida una conclusión y unas dudas: *Ello es que se acabó... ¿Por siempre?... ¿Por ahora?...*

No se trata ya de una dejación esteticista y llena de deliciosas vaguedades. Dejar la faena obedece ahora a una serie de causas concretas, y Manuel Machado no renuncia a enumerarlas. Una de las cuales entra plenamente en el pesimismo crítico de sus compañeros de generación. A ver quien lo duda al leer estos versos: *En nuestra buena tierra la pobre Musa llora / por los rincones, como una antigua querida / abandonada y ojerosa y mal ceñida, / rodeada de cosas feas y de tristeza / que hacen huir la rima y el ritmo y la belleza. / En un pobre país viejo y semi-salvaje, / mal de alma y de cuerpo y de facha y de traje, / lleno de un egoísmo antiartístico y pobre / —los más ricos apilan Himalayas de cobre, / y entre tanto cacique tremendo, ¡qué demonio, / no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un Petronio—, / no vive el Arte... O mejor dicho, el Arte, / mendigo, emigra con la música a otra parte.*

Manuel Machado proyecta su íntimo desaliento hacia la sociedad de su patria. Su radiografía tiene que ver con la

radiografía de la tierra en que vive. Al contrario que en *Adelfos*, existe un frente hostil, que le importa. El desmayo de la voluntad viene impuesto desde fuera. En vista de lo cual: *Resumen: que razono mi adiós, se me figura / por quitarle a la sola palabra su amargura, / porque España no pudo mantener sus artistas, / porque ya no soy joven, aunque aún paso revistas, / y porque —ya lo dice el doctor— porque, en suma, / es mi sangre la que destila por mi pluma.*

Para decirnos tan grave asunto, esa pluma no se anda, ya se ve, con exquisitesces, sino que —Manuel Machado admiraba a Campoamor— usa del prosaísmo, lo que rebaja la calidad del poema, no el testimonio personal y acusatorio, muy poco o nada resaltado en los estudios sobre su autor.

Vayamos al encuentro de otras ocasiones en que se produce la expresión directamente autobiográfica. Declara el poeta en *Unos versos, un alma, una*



Manuel Machado en dos fotos de épocas distintas



época, discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1938: *No sé qué infausta monomanía me acuciaba en aquella época —la época de mi Mal poema— a desnudar mi alma, que tampoco era mi alma verdadera, —sino lo peor de ella— ante la pública consideración o desconsideración, que era más posible. No cabe duda de esa tendencia, porque, efectivamente, y para fortuna de la poesía manuelmachadiana y de la de nuestra lengua, le nacen muestras de ese sentimiento desvelador.*

Ocurre asimismo que se decide a titular *Retrato*. Este es de tamaño natural y con la medida y el ritmo de costumbre cuando se embarca en el propósito: los alejandrinos, sin embargo, nada solemnes. El aire discursivo del poema anteriormente glosado no se repite. *Esta es mi cara y esta es mi alma. Leed: / Unos ojos de hastío y una boca de sed... / Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe... / Calaveradas, amoríos... Nada grave. / Un poco de locura, un poco de poesía, / una gota de vino de la melancolía...*

Vuelve el clima de *Adelfos*. Pero a la mitad justa del poema, una importante novedad: la confesión se junta a la culpación: *Me acuso de no amar sino muy vagamente / una porción de cosas que encantan a la gente... / La agilidad, el tino, la gracia, la destreza; / más que la voluntad, la fuerza y la grandeza... / Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero, / a lo helénico y puro, lo chic y lo torero... Al remate, Y antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero.*

Esa sorna fina, que será tan manifiesta en la segunda parte de la obra de su hermano Antonio, se continúa en *Yo, poeta decadente*, que vale por otro flash definitorio, esta vez acortando el verso para darle un remusgo de chufllilla, pero de chufllilla muy seria: También, como antes, el quiebro surge mediada la composición. Así: *Yo, poeta decadente, / español del siglo veinte, / que los toros he elogiado, / y cantado / las golfas y el aguardiente... / y la noche de Madrid, / y los rincones impuros, / y los vicios más oscuros / de estos bisnietos del Cid: / de tanta canallería / harto estar un poco debo; / ya estoy malo, y ya no bebo / lo que han dicho que bebía. / Porque ya / una cosa es la poesía / y otra cosa lo que está / grabado en el alma mía... / Grabado, lugar común, / Alma, palabra gastada. / Mía... No sabemos nada. / Todo es conforme y según.*

Airosa y sabia técnica para el recorte último donde hay un vuelo de filosofía relativista.

El tiempo iría acumulando sus clichés sucesivos, sus posturas diversas, sus cambios inapelables. Y en *Phoenix* (1936) —edición primorosa de Manuel Altolaguirre en *Héroe*—, Manuel Machado torna al empeño definitivamente maduro de mirarse en el espejo propio. Una fotografía suya infantil va a servirle de oportunidad: *Rubio y tierno, de dulces ojos, cara redonda, / el alma toda albor y la guedeja blanca, / aparezco en aquel retrato, calladete, / escuchando encantado el dulce soniquete. Y sin transición a la mirada evocadora: Hoy, ni rubio,*

ni dulce, más bien moreno y duro, / voluntarioso el maxilar, el pelo oscuro, / los ojos fatigados..., al mirarme no acierto / si soy yo mismo o si aquel niño habrá muerto... El niño aquel a quien, para que se estuviese quieto, acallaron haciéndole oír una cajita de música, en que apoyaría la sien mientras el fotógrafo lograba la instantánea.

Manuel Machado —dice— pinta definitivamente a Manuel Machado. ¿Y cómo? Reconozco que aquella fierecilla domada / por la música..., es toda mi vida retratada. / Y me ofrezco de nuevo como fui, como soy / y seré, finalmente, ayer, mañana, hoy. / En medio del amor, de la ambición y el miedo / la música no más logra tenerme quedo. / De la vida y el libro sólo sé la armonía. / Mi propia obra es sólo una polifonía, / de gritos de mi tiempo lentos o subitáneos / que dio a veces el son a mis contemporáneos. Y al fin: Cuando me dé la mano el Ángel de mi guarda, / para ir a esa región que a todos nos aguarda, / sobre la eterna música me hallará adormecido / y yo abriré los ojos a un mundo conocido.

Si hubiera que decidirse, en esta serie de autorretratos, por el que respirara mayor autenticidad, me inclinaría por este último, donde la ternura ha podido con todo para iluminar sencillamente la criatura que es el poeta. La brillantez, la posible posse de otros ejemplos ya tratados, no cuentan en estas cuentas maduras, poco menos que testamentarias.

De *Adelfos* a *Nuevo autorretrato* va un sentido de la existencia que habla de blandura de la voluntad, escepticismo, costumbre de no tomarse entera la copa (la elegancia, por delante) y, al cabo, asomar a la esperanza y a la fe en una visión infantil. Toda esa filosofía, con ribetes nihilistas, suele tener efectos paralizantes, y sin duda los tuvo en el proceso de creación poética de Manuel Machado. Tras el primer impulso, dejadez, a conciencia de lo que esa dejadez podía dañar a quien la cultivaba, aunque ella no fuese impedimento absoluto para una obra no breve, sí irregular.

## LAS SALIDAS

Volvamos a recordar un verso manuelmachadiano: *Alma, palabra gastada. / Mía... No sabemos nada. / Todo es conforme y según.* Lo que el poeta denomina *El reino interior* parece clausurarse con tan concluyente resumen. Después no queda sino la búsqueda de una salida o de varias, a ser posible. ¿Se produjo en el poeta el agotamiento de lo íntimo? ¿Pensó que su adentro carecía de interés para desarrollarlo líricamente? ¿Era incapaz de internarse en su propia y vaga angustia?

En *Alma* se encuentran ya los ramales de lo que ha de ser la poesía de Manuel Machado. Por cierto que uno de ellos lo es en sentido propio, ya que se trata de un árbol que habla. *Paisaje de arrabal*—olvidado por el autor en su *opera omnia*— dice: *La ciudad ha avanzado... Como lepra, / las sucias*

*casas grises / invadieron el campo. Y mis hermanos / al aire vueltas vieron sus raíces. / Solo a mí me han dejado. Pardos muros / álzanse en torno; y a mirarme, horribles / ojos rojizos, se abren las ventanas / destilando su hedor de vida triste. / Yo he visto, sin poder huir, los interiores / donde el odio se forja y nace el crimen, / y he visto esas atrocidades / bocas que nunca rien, / puertas negras del antro, deshauciadas / de sol, horriblemente horribles..., etc.*

¿Y no es esta una estampa barrojana antes de que Baroja publicase la trilogía de *La lucha por la vida*? ¿No es un paisaje de sensibilidad noventayochista? A mi juicio, más noventayochista que evocar a El Cid. Como haber sido educado en la Institución Libre de Enseñanza, se le nota, por ejemplo, en el poema *La huelga*. El deseo de pasear de un grupo que trabaja, de salir al sol del invierno matritense, se inhibe mediante la invitación a la faena intelectual. *Todo se afana y todos. / La luz amable de este sol de invierno / que nos visita, dice: / Trabajemos, alegres, compañeros. / Sonó el reloj. Los rostros / hacia la mesa se inclinaron serios. / Rasguearon las plumas, / y llenó el aire un grave pensamiento. / En el rayo de sol el viejo polvo / siguió bailando de los libros viejos.*

Barajando las diversas perspectivas que se le ofrecían, Manuel Machado jugó mayormente aquellas que implicaban mundo exterior: los toros, la pintura, la música, el paisaje, el mundo dieciochesco. Como realmente *cansado de su nombre*—Juan Ramón inventaría este membrete—se dispuso al drama del cante para sentirse oculto en él, encantado de que una copla suya pareciese anónima. Era otro modo de no tener que enfrentarse a la sugestión del pozo de la persona. Sólo de cuando en cuando necesitaba detenerse a escribir la radical autobiografía de los retratos-autorretratos, para saber de veras por dónde iba.

A Manuel Machado le faltó para ensismarse más el pretexto de un drama o una tragedia en su vida (fue la ventaja-desventaja de Antonio). Prefirió entregarse al color, al ritmo, al desplante, a la vaguedad y a la sutileza, valores que no se pueden nunca desconocer. Aunque menos nombrado, su fondo latía insatisfecho, su reino interior no ampliaba sus límites. ¿Para qué? *No triste, alegre, / con miedo y risa / la vida cruzo; / mas llevo prisa... / Dejad que cante, / dejad que ría, / dejad que llore, / dejad que viva, / de eternidades, / de lejanías... / como humareda / que se disipa.*

*El poeta más español y más andaluz de mi tiempo era yo mismo*, afirmó en ocasión solemne. El presto a levantar nuevos temas que otros aprovecharon a fondo. ¿No es el banderillero quien prepara al toro para que el matador se luzca? El quería ser un buen banderillero. Y, en algunos y decisivos momentos, lo fue. Siempre semejaba un torero a punto de retirarse; pero siempre también conjuró esas depresiones. Su mundo estuvo hecho de espantadas y de vueltas al redondel.

# PRIME

## “EL

EN 1905, y en Madrid —Tipografía de la «Revista de Archivos»—, aparece un nuevo libro de Manuel Machado. Su título, *Caprichos*, es ya un claro homenaje a Verlaine, que tituló *Caprices* una de las partes de sus *Poèmes Saturniens*. El libro se divide en cinco partes, todas ellas tituladas —*Caprichos, Mujeres, Cadencias de Cadencias, El Mal Poema y Visperas*—, y tiene, en su totalidad, treinta y dos poemas, seis más que *Alma*, el libro anterior y rico venero del que brotarán no sólo *Caprichos*, sino prácticamente todos los títulos posteriores.

Más tarde, *Caprichos* perderá esta división en apartados, incorporará nuevos poemas y perderá otros, entre ellos todos—menos uno—los de esa cuarta sección titulada *El Mal Poema*: se había publicado, en 1909, un libro con ese título, y a él—en su segunda edición—pasarían esos poemas de 1905. *Caprichos* anticipa no sólo el título de ese libro—*El Mal Poema*—sino también el de otro muy posterior, *Cadencias de Cadencias*, de 1943, una de cuyas partes se titula, precisamente, *Mal Poema* (ahora sin artículo).

*El Mal Poema*, sección o apartado de *Caprichos*, abre este libro-prolongación (que no superación), en tantos aspectos, de *Alma* hacia el futuro, hacia la poesía confesional y desgarrada del libro al que dará título; enlazando, a la vez, con poemas de *Alma*, como *Adelfos, Antifona, Encajes*. Si en muchos otros poemas de *Caprichos*, sobre todo en los apartados *Mujeres* y *Cadencias de Cadencias*, predomina una cierta objetividad, un carácter de escena, de estampa, de poesía—siempre relativamente—«exterior», *El Mal Poema* surge desde la más total—y, a veces, airada—subjetividad, con abundancia, incluso, de la primera persona. A lo cultural e histórico, a lo genérico y español, sucede lo individual, lo personal, la propia vida, la confesión, el autorretrato: esa cara constante en la poesía machadiana desde *Adelfos*, esa predilección por lo marginado, por lo rechazado, por las «Flores del mal», que exhibía *Antifona*. Además de un anticipo, una primera entrega de un libro posterior, estos textos de *El Mal Poema*, como casi todo el libro, tienen

# RA APARICION DE MAL POEMA”

Por Emilio MIRÓ

su punto de arranque en *Alma*, fuente siempre viva, y vivificadora, de toda su poesía. Y de esta forma, *Caprichos* se convierte en un título cla-

ve por lo que tiene de tránsito hacia otros libros, de estación intermedia —con aportaciones propias— entre el manantial inicial y esas desemboca-

duras que son *El Mal Poema*, *Apolo*, *Cante Hondo*, *Ars Moriendi*, *Phoenix*.

Contradictorio, variado, múltiple, Machado despliega en *Caprichos* su más rico repertorio, tanto temático como formal; es decir, prosigue lo iniciado en *Alma*. Y esta va a ser la característica predominante en sus volúmenes futuros —aunque una nota, una dirección, una intención se impongan en unos, y otras en otros—, con la única excepción completa, indudable, de *Apolo*. Las procedencias, las influencias, se cruzan, se funden en su poesía. La misma temática española de estos primeros libros —que se irá ahondando y entrañando con los años— le llega también por el camino francés, por su admirado Verlaine, por tantos otros; como le había sucedido a Rubén Darío. Limitándonos al tema cidiano —por estar presente en Darío, y en *Alma* y *Caprichos*—, y yendo un poco más lejos en la poesía francesa, recordemos las series de la *Légende des siècles* de Victor Hugo, publicadas en 1859, 1877 y 1833, y en los que tenemos *Le Romanero du Cid*, *Le Cid exilé* y *Bivar*. «Mi maestro» llamaba Machado a Verlaine, como recuerda Enrique Gómez Carrillo en su prólogo a las traducciones verlainianas del autor de *Caprichos*: «Un editor inteligente y culto pidió efectivamente a Machado que hiciera la traducción de las poesías de Verlaine. Muy bien —contestó el poeta madrileño— (*sic.*), con amor traduciré las obras de mi maestro; pero en prosa, en prosa y literalmente...» (1): señalemos ese respeto de no atreverse a traducir en verso la poesía de «su maestro», y, de paso, también, esa condición de «poeta madrileño» que le da su gran amigo Gómez Carrillo; prueba, una vez más, de su pluralidad, de su diversidad, podía haber escrito, igualmente, poeta «parisino» y —ya desde *Cantares*, aunque todavía no había publicado *Cante Hondo*— poeta «andaluz» o «sevillano».

En esta misma cuarta parte de *Caprichos*, *El Mal Poema*, aparece tam-

(1) *Fiestas Galantes. Poemas Saturnianos. La Buena Canción. Romanzas sin Palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras Poesías*, traducidas al castellano por Manuel Machado. Prólogo de Enrique Gómez Carrillo. Madrid, Fortanet, 1908, pág. 24.

Manuel (de pie)  
y Antonio Machado



MANUEL MACHADO

# POESIA

OPERA OMNIA LYRICA



EDITORIA NACIONAL



Manuel Machado en dibujo de su hermano José

bién la nota diversa, que aporta, una vez más, el «verlainiano» mundo de Pierrot y Colombina: es *Escena última*, último poema de los siete que integran esta sección, y el más breve de todos: cinco heptasilabos y tres endecasílabos formando dos estrofas irregulares, mezcla de serventesio y cuarteta. *Escena última* fue incluido por Machado en *Alma. Museo. Los Cantares*, dentro de la última sección de *Alma*, la titulada *De la historia de Pierrot*, y junto a los otros poemas de la serie: *La noche blanca* y *Copo de Nieve*, de *Alma*, y *Pierrot y Arlequín* y *Pantomima*, también de *Caprichos*. Realmente, *Escena última* debería haber figurado, con los dos últimos, en esa primera parte del libro; tal vez, la escena de muerte, como su título indica, el clima amargo, patético, le parecieron a Machado apropiados para *El Mal Poema*, para cerrar así sus muy subjetivos, nocturnos y bastante amargos poemas—con la excepción, relativa, de *Mutis*—: «... Y ante mí, aterido, / blanca la faz de harina / y las manos exangües, ha caído / muerto el pobre Pierrot.» Muerte, y abandono, y soledad; así continúa y termina esta *Escena última*: «¿y Colombina? / Colombina... se ha ido». Pero el poema no pasará al libro *El Mal Poema*, y ya en las *Obras Completas* de la Editorial Mundo Latino se encuentra de nuevo—tras su inserción en *Alma. Museo. Los Cantares*—en *Caprichos*, 1922—que ya no está dividido en partes—junto a *Pantomima*, y en esta situación continuará en los

volúmenes de «Poesías Completas» de 1924, 1940 y 1942.

El segundo texto, no incorporado después al libro *El Mal Poema*, es *Neurastenia*, pero este caso es muy distinto a *Escena última*; el poeta va a eliminarlo: no lo incluye en *Alma. Museo. Los Cantares* ni tampoco en los volúmenes de sus «Poesías Completas»; ni en 1924, ni en 1940, ni en 1942. Ni siquiera los rescata en *Cadencias de Cadencias*, ese libro de 1943, posterior al último *Poesía. Opera Omnia Lyrica*, en donde varios textos olvidados reaparecen. Pero, además de los primerizos *Tristes* y *Alegres*, de 1894, hay otros poemas que Machado hizo desaparecer totalmente, sin la exculpación final del volumen de 1943, tan heterogéneo como generoso. Sin duda alguna, *Neurastenia* no es de los poemas más afortunados de su autor, y es, ciertamente, inferior a los que le acompañan en esta penúltima parte de *Caprichos*: el citado *Escena última* y *Serenata*, *Nocturno Madrileño*, *Prosa*, *Alcohol* y *Mutis*, los otros cinco que sí formarán parte del libro *El Mal Poema*. Por la rareza de *Neurastenia* vale la pena que lo reproduzcamos íntegro: «Un son doliente, / único son / por el ambiente / pasa burlón, / como un silbido, / ... como un gemido. / Van claridades / por el jardín, / de tenuidades / sin vida, sin / nada que sea, / ... ni que se crea. / Entre las ramas / de algún rosál... / voces de damas. / Y en el cristal / del lago un vago / rostro... ¡Cuán vago! / —Pero tú,

hermano, / no lo verás... / Dame tu mano. / Mas... ¿dónde estás?... / Eso es... Soñaba... / Nadie aquí estaba... / Un mueble: «¡chas!». El poema se encuentra en las páginas 99 y 100 de la citada primera edición de *Caprichos*. Escrito todo él en verso pentasílabo, consta de cuatro estrofas, de seis versos las tres primeras, y siete, la última. El esquema estrófico de las tres es *ababcc*, es decir, lo mismo que la *sexta rima* (formada por endecasílabos), pero en arte menor. La cuarta estrofa es igual, pero con un verso añadido que rima con el segundo y el cuarto (es decir: *ababccb*) y es agudo como ellos. Porque todos los versos segundo y cuarto de las cuatro estrofas tienen final oxítono, y cada una de ellas tiene rima diferente.

*Neurastenia* participa de una escenografía, aunque bastante esquematizada, muy típica de la poesía modernista, y que ya tenían otros poemas del propio Machado: «el jardín» y el «lago» (con la única metáfora del texto: «el cristal / del lago»). Como en otros suyos, los sonidos son importantes y configuran, desde el primer verso («Un son doliente»), el clima negativo, la atmósfera melancólica, que ratifica el símil del último verso (siempre en la primera estrofa): «... como un gemido». Como en *Florescencia* y *El Viento*, poemas de *Caprichos*, la sensación auditiva inicia el poema, crea un ámbito que se amplía en la tercera estrofa con las «Voces de damas», introduce después la voz del poeta preguntando, llamando,

buscando... y, finalmente, el sonido onomatopéyico que señala, con realismo, casi con burla y sarcasmo, el final del sueño, la constatación de la soledad, de que el hermano llamado, interrogado, buscado, allí no está: sólo el «mueble» muestra su presencia real. Lo interesante del poema es esa frontera de incertidumbre, de sueño y vigilia, de vaguedad («un vago / rostro... ¡Cuán vago!»), y esa inesperada invocación al hermano, esa emocionante búsqueda de su protección, de su compañía («Dame tu mano») y ese inútil preguntar al silencio («Mas ¿dónde estás?»). Todo ello preparado desde los primeros versos y muy concretamente desde la segunda estrofa: «... sin vida, sin / nada que sea, / ... ni que se crea.»

No sólo por ese «hermano» introducido en el poema, *Neurastenia* nos lleva a Antonio Machado. La atmósfera espiritual del poema es muy afín a la creada en muchos de los suyos por el autor de *Soledades*, incluso en esas interrogaciones finales: en *Tarde*, el primer poema de *Soledades*, Antonio Machado escribe: «La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano, / un sueño lejano mi copla presente?... /» y, unos versos después, repetirá dos veces la pregunta «¿Recuerdas, hermano?...» Claro está que se trata de un diálogo entre la fuente y el poeta, y que el «hermano» surge del canto de la primera, pero la expresión es muy parecida en ambos poemas, partícipes, además, de la misma tonalidad melancólica; más acentuada en *Tarde*, que insiste en la «pena» y se cierra con una visión de muerte: «... en el silencio de la tarde muerta». Pero no olvidemos que otros poetas de la época se hallan también muy próximos a estos sentimientos y los expresan en moldes muy semejantes: de expresión, de tonalidad y matiz; así, y a la cabeza, Juan Ramón Jiménez.

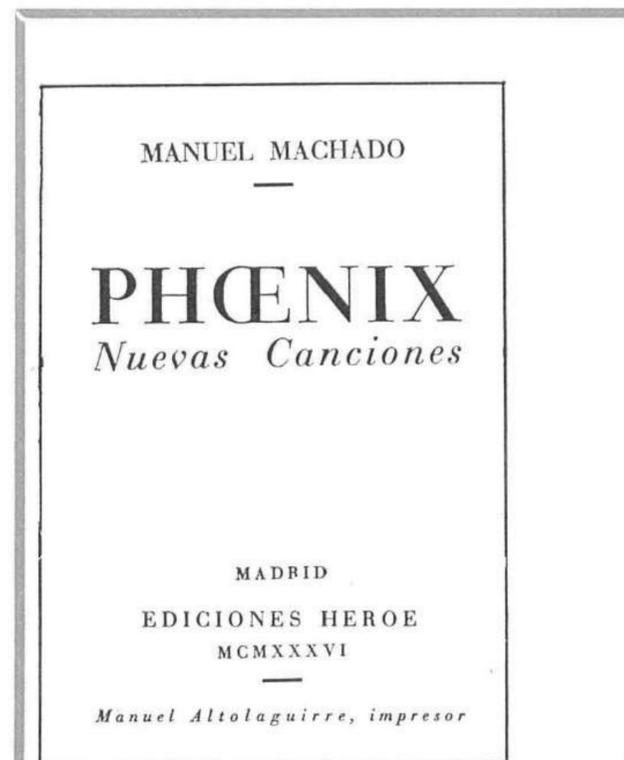
Veamos, a continuación, los otros poemas del *Mal Poema*, los que sí pasarán al libro del mismo título. El primero de ellos es *Serenata*, formado por veinticuatro octosílabos que se agrupan en cuatro redondillas, tres pareados y dos versos sueltos. Es, sin duda, uno de los textos que menos participan del «mal poema». Quiero decir que esa poesía desgarrada, que parece complacerse en la autoacusación, en la exhibición de defectos y vicios, de vida bohemia y nocturna, apenas se insinúa aquí. Y escribo «apenas se insinúa» porque el poema sí se centra en la noche, y en el paso del poeta, «en medio / de la noche silenciosa», mientras la mujer amada («niña hermosa») duerme. Un eco romántico, una huella de misterio en la comunicación amorosa («... un paso único hiere / sobresaltado tu oído... / Pasa, se pierde, se aleja / en la noche, o en la nada, / y en tu sien o en tu almohada / un vago latido deja...») y un introducirse plenamente en el universo fascinante de los sueños crean el recinto poemático y configuran su atmósfera mágica, su aureola onírica: «... Pero al verme /

pálido, pálido, un día / se ha asomado el alma mía / al alma tuya, que duerme. / Y del misterioso imperio / de los sueños ha surgido / otra vez aquel latido / que conmovió tu almohada... / Y me ha dicho tu mira-

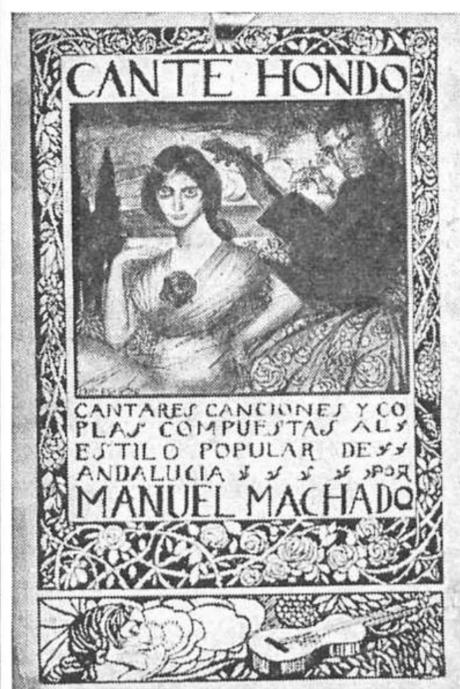
da / —luz de luna que ríela / sobre agua clara—, que acaso / sabes que es mío ese paso / único que te desvela». Entre *Eleusis* y *El Jardín Negro*, de *Alma, Serenata*—título «verlainiano», y precisamente incluido en la sección *Caprices* de *Les Poèmes Saturniens*—funde sueño y amor, noche y misterio, vaguedad («un vago latido deja...», «... que acaso / sabes...») y romanticismo («—luz de luna que ríela / sobre agua clara—...»), culminando en ese «misterioso imperio / de los sueños» que sustenta y centra todo el poema: como «Las vagas / selvas de un ensueño», en *Eleusis*; como «las calles / oscuras de un sueño», en *Lirio*; como los versos iniciales de *El Jardín Negro*: «Es noche. La inmensa / palabra es silencio... / Hay entre los árboles / un grave misterio...». En esta atmósfera general es importante la contribución de los sonidos: el «paso único» que «hiere... tu oído», y el «vago latido», «aquel latido / que conmovió tu almohada». Era obligado con títulos tan musical. Con la *Serenata* de Schubert se abría la segunda parte de *Arias Tristes*, el libro de Juan Ramón Jiménez aparecido en 1903.

También lo auditivo, lo sonoro, abre, recorre y cierra el poema *Nocturno Madrileño*, que, temáticamente, sí pertenece plenamente al «mal poema»: aquí es el «cantar», pero aquellos «cantares» de *Alma* son ahora «un cantar canalla», «... un cantar con notas monótonas, tristes, / de horror y vergüenza». Pero cantar, como aquéllos, hondamente entrañado, entrañablemente propio («tengo el alma llena»).

Continúa *Nocturno Madrileño* el mundo temático iniciado en *Antifona* y *Encajes*. Pero, además, posee el carácter de confesión personal, en primera persona, que repite en *Mutis* y en otros textos futuros de *El Mal Poema*, lo que relaciona a todos ellos con los poemas plenamente confesionales, autobiográficos: *Adelfos*, y los que también formarán parte de *El Mal Poema: Retrato, Prólogo-Epílogo, Yo, poeta decadente*. Pero *Nocturno Madrileño*, y a pesar de su título, incorpora así mismo, a través del reiterado «cantar» la presencia andaluza, lo que le convierte en puente entre *Cantares*, de *Alma*, y la primera entrega, con el título *Los Cantares*, de los que será después el libro *Cante Hondo*, en *Alma. Museo. Los Cantares*. En realidad, debemos ir más allá del poema *Cantares*, hasta las primeras coplas, los primerísimos «Cantares» de *Tristes y Alegres*. Dice así la estrofa cuarta de *Nocturno Madrileño*: «De un cantar gitano, / que dice las rejas / de los calabozos y las puñaladas, / y los ayes lúgubres de las malagueñas». Dos años después, en *Los Cantares* de *Alma. Museo. Los Cantares*, incluirá tres «Malagueñas»; en la primera edición de *Cante Hondo* (1912) serán veintiséis las «Malagueñas», y en la segunda edición, «correcta y aumentada», del mismo libro (1916) han aumentado hasta veintiocho.



El discurso de ingreso en la Real Academia Española (y contestación de Pemán), publicado en 1940



Portada de la primera edición de «Cante hondo». Madrid, 1912

Entre *Adelfos* y *Las Adelfas*, la comedia en colaboración con su hermano, *Nocturno Madrileño* utiliza a la amarga adelfa en bello símil con el cantar no menos amargo, también tratado metafóricamente: «De un cantar veneno / como flor de adelfa».

El poeta sabe descender a las zonas más sórdidas de la vida ciudadana, y relacionar sabiamente la ausencia de virtud y la ausencia de poder económico, que supone debilidad orgánica, enfermedad: «de un cantar que habla / de vicio y de anemia», inicia la segunda estrofa, y la última: «De un cantar de crimen, / de vino y miseria, / oscuro y malsano...». Pero también sabe, con su mirada que busca y resalta lo concreto, con su condición de certero poeta sensorial, fijar y resumir toda la miseria material, toda la sordidez moral, en unos rostros humanos pero con la fuerza expresionista de la máscara, de vulgares y patéticas caretas: «De un cantor que dice / mentiras perversas... / De pálidas caras, de labios pintados / y enormes ojeras.» Como en *Lirio* y *Gerineldos*, el *Paje*, las ojeras hablan de sensualidad, de placer, pero en *Nocturno Madrileño* sin la aureola aristocrática, de decadente refinamiento («del color del lirio»), y sin decir «locuras / de amor de la reina.» Ahora es la realidad cotidiana de la noche miserable y pecadora. Los placeres ya no son regios, sino torpes y monótonos, y, por tanto, el cantar que los recoge es «oscuro y malsano», como él mismo resume en los últimos versos. Pero añadiendo tres más en los que el poema se eleva, se ahonda: «cuyo son recuerda / esa horrible cosa que cruza, de noche, / las calles desiertas.» La visión realista de «las calles desiertas» en la noche es traspasada por el soplo misterioso de la poesía: por medio de la sugerencia, del son de cantar evocando, haciendo recordar algo que no se sabe o no se puede nombrar, «esa horrible cosa», el paso invisible de lo desconocido, de lo extraño e innombrable, una presencia que se presiente y no se ve, que se siente y no se toca, y no se oye, de la soledad y la muerte fundidas, hermanadas, del abismo abierto ante el hombre, cuando, nocturna y despolada, la ciudad aparece irreal, fantasmagórica.

El siguiente poema, *Prosa*, continúa el talante espiritual, la actitud vital de *Nocturno Madrileño*. El «cantar» es ahora la «poesía», y, aunque parezca paradójico, el título «Prosa» condensa esa clase especial de poesía que Machado presenta y describe en sus treinta versos. Todos heptasílabos y divididos en cinco sextillas, con la combinación de rima *a a b a b a* en todas las estrofas, pero rimas distintas en cada una de ellas. Lo normal es que estas sextillas se escribieran en octosílabos: así, desde el Arcipreste de Hita hasta las del *Martín Fierro*, en donde es estrofa dominante pero con la variante del primer verso suelto. Las dos únicas rimas de cada estrofa y la repetición de una en cuatro versos contribuyen muy eficazmente, con la

ausencia de polimetría, con todos los versos aconsonantados, a la intención del poeta, a la perfecta expresión de ese tipo de poesía que está descubriendo. De este modo, la adecuación entre el significante y el significado es completa, y la poesía dentro de la poesía va surgiendo en la forma requerida; aunque con «ritmo» y «armonía», sí resulta «monótona, cansada, / como una letanía...», utilizando sus propias palabras, su primera definición en la estrofa inicial: «Existe una poesía / sin ritmo ni armonía, / monótona, cansada, / como una letanía... / de que está desterrada / la pena y la alegría. / Silvestre flor de cardo, / poema gris o pardo / de lo pobre y lo feo, / sin nada de gallardo, / sin gracia y sin deseo, / agnoso y tardío.»

Desde *Cantares*, con frecuencia el poeta analiza, describe, o, al menos,



Retrato del poeta aparecido en la primera edición de «Cante hondo»

alude a su propio cantar, a lo que su poesía recoge y canta. *Encajes*, también de *Alma*, comienza: «Alma son de mis cantares / tus hechizos...», y, ya en *Caprichos*, *Una Estrella* («... en cantares / sin artificio, pero / con toda la poesía / gráfica que contienen / las coplas populares.») y *Margarita* («Un cantar del pueblo / dirá su poesía.»)

Reaparecerá en *Sinfonía Gallega*, («la suavidad de la melancolía / de

una copla de cuna...»), de *Sevilla y otros poemas*, y, en cierto modo, también en *El Couplet*, poema del mismo libro, en algunos versos bastante próximo al mundo de *El Mal Poema*: «¿La poesía callejera / de la luz artificial?...». Vuelve a surgir el asedio a la copla, la descripción del cantar, en *Velada Sevillana*, del libro *Phoenix*, poema entroncado con *Cantares* y la línea que va desde *Cante Hondo* hasta *Sevilla*: «Llovió la guitarra / sus notas en medio / de la copla... / ... la noche y la copla / su verdad dijeron. / Hablaron de sangre, / de amor y de celos, / de dichas perdidas, / de adioses eternos, / de pena y de suerte / negra... Y de ojos negros.» E, igualmente, al hablar de versos ajenos, como en el poema-dedicatoria y homenaje, también de *Phoenix*, *Preludio a los Versos de Manuel Barbadillo, Poeta Sanluqueño*, en donde los versos, nacidos de la tierra andaluza, son identificados con las realidades naturales, con los productos típicos, desde los «juncos de ribera» hasta las «cañas de manzanilla». Pero no falta tampoco en *Prosa* la palabra «cantar», aunque sólo aparece una vez. Sin embargo, en esta galería, *Prosa* ofrece una originalidad y una importancia muy considerable. Estamos ciertamente ante la poética de *El Mal Poema*, ante el poema que refleja, fundiendo vida y poesía, el momento amargo, el mal momento vital del que han surgido estos poemas; continúa así en la tercera estrofa:

«De las enfermedades / y de las ansiedades / prosaicas y penosas... / de negras soledades, / de hazañas lastimosas / y estúpidas verdades. / ¡Oh! ¡Pasa y no lo veas! / ¡Sus páginas no leas!... / Poema de los cobres, / cantar, ¡maldito seas!, / el de los hombres pobres / y las mujeres feas. / ¡Oh pena desoída, / miseria escarnecida!... / Poema, sin embargo, / de rima consabida: / poema largo, largo, / ¡como una mala vida!...».

«¡Como una mala vida!» sintetiza el vivir, y el consiguiente, derivado, poetizar. Sin duda alguna, lo literario pesa mucho en ese traslado de la vida a la poesía. Los «poetas malditos» —Verlaine y Baudelaire a la cabeza— están proyectando su sombra sobre estos poemas. Pero muchos años después el poeta sigue señalando el punto de partida vital, lo mucho—exagerado tal vez—de confesión que tienen esos poemas. Así dice en su discurso de recepción académica: «*Los Cantares*, poesía de la vida sentimental y aun sensual, poesía de la vida rota que culmina en *El Mal Poema* (1909). Siento hoy casi vergüenza de este libro en que se desnuda en público un alma lamentable y pecadora. Si bien es verdad que con una repulsión manifiesta a la contumacia en el mal.» Y concluye, después de reproducir dos poemas del libro, *Yo, poeta decadente...* y *La Canción del Alba*, con estas reveladoras palabras: «Todo esto es agrio, duro, detestable. Pero no era mi vida mu-

cho más amable por entonces...» (2). Subrayemos esta declaración de Machado, con la distancia y la serenidad del tiempo transcurrido y de su evolución espiritual, que confirma la raíz, la base, y el esqueleto autobiográfico de esta importantísima rama de su árbol poético.

Destaquemos el heptasílabo «y las mujeres feas», antítesis del primero de *Figulinas*. «¡Qué bonita es la princesa!». Ya no hay princesas ni reinas, y menos hadas («El hada pequeña / de las piedras preciosas», de *Fantasia de Puck*), tampoco «damas galantes», «damiselas» y «princesitas», como en *Versailles*. Ni siquiera la hetaira, sublimada, dignificada ya desde la culta, aristocrática palabra elegida, que es «reina de los besos, flor de la orgía» y ofrece su «cuerpo de diosa», su «fresca boca lasciva» (Antífona). Frente a toda belleza, surge ahora la fealdad, muy reiterada en *El Mal Poema*. En el importante *Prólogo-Epílogo* escribirá: «En nuestra buena tierra, la pobre Musa llora / por los rincones, como una antigua querida / abandonada, y ojerosa y mal ceñida, / rodeada de cosas feas y de tristeza / que hacen huir la rima y el ritmo y la belleza.» En *Ultima* es también una fealdad general: «Ya mis ojos se han manchado / con la vista de lo feo». *La canción del Alba* vuelve a concretar la fealdad en la mujer, cuando todo es suciedad y pesimismo, desolada visión: «El alba son las manos sucias / y los ojos ribeteados. ...Livideces y palideces, / y monstruos de relidad. ... Y el hallar las mujeres feas / y los amigos detestables.» En otro de los poemas publicados en *Caprichos*, en el que sigue a *Prosa, Alcohol*, antes de la maldición final, el verso penúltimo une en magnífica síntesis poética felicidad y fealdad: «dicha fea».

La «prosa» de la «vida» la «rima consabida» —y al decirlo hace que rimen «vida» y «consabida»— van recorriendo las estaciones del «Nocturno madrileño»: en el coetáneo *Cantos de Vida y Esperanza*, los dos *Nocturnos* de Darío presentan un horizonte espiritual igualmente desolado, pero menos desgarrado, más aristocrática y suntuosamente poetizado que el de Machado, sobre todo en el primero, el que comienza diciendo «Quiero expresar mi angustia en versos que abolida / dirán mi juventud de rosas y de ensueños / y la desfloración amarga de mi vida / por un vasto dolor y cuidados pequeños.»; el segundo se acerca algo más a los versos machadianos: «Los que auscultasteis el corazón de la noche, / los que por el insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero ruido... / En los instantes del silencio misterioso, / cuando surgen de su prisión los olvidados, / en la hora de los muertos, en la hora del reposo, / sabréis leer estos versos de amargor impregnados...». A pesar

de estos últimos versos, un tanto próximos al final de *Nocturno Madrileño*, Rubén Darío se mantiene en un tono más solemne, en una actitud más metafísica que los poemas «callejeros», que los retazos de «mala vida», entre alcohol y mujeres, entre la alegría y la pena, la noche y el amanecer, de los poemas machadianos. Anteriores, los *Nocturnos* del colombiano José Asunción Silva (muerto en 1896), sobre todo, el tercero, el *Nocturno* mayor, pertenecen igualmente a una poesía de aliento mucho más universal, y esa obra maestra, ese poema excepcional que es el *Nocturno* tercero, se instala plenamente en un ámbito simbolista e irreal, bajo la gravitación de un Poe.

En Verlaine encontramos el título que sirvió de inspiración a Machado para su poema: es el *Nocturno Pa-*



Portada de la primera edición de «Ars Moriendi» (Madrid, 1921)

risión, de la serie «Caprichos» de los *Poemas Saturnianos*, poema traducido por Manuel Machado, y cuyos primeros y últimos versos se hallan bastante cerca, en su situación anímica, en su visión sombría, negativa, no sólo de *Nocturno Madrileño*, sino de la mayor parte de *El Mal Poema*. Así traduce Machado los versos iniciales del *Nocturno*... «verlainiano». «Arrastra, arrastra tu ola indolente, Sena sombrío... / Bajo tus puentes, que envuelve un vapor *malsano*, / muchos cuerpos han pasado *muertos, horribles, podridos* / cuyas almas *asesinara* París. / Pero no llevas tanto en tus ondas *heladas* / como pensamientos me inspira tu aspecto.», y los últimos versos del largo poema: «Y tú corres siempre, Sena, y rampando / arrastra por París tu curso de *serpiente vieja*, / de vieja serpiente *cenagosa*, llevando hacia los puerros / tu cargazón de palos y de hulla

y de *muertos*.» (3) (los subrayados son míos).

Los «Nocturnos» serán muy abundantes en la poesía hispánica de finales del siglo XIX y primeros del XX. En Juan Ramón Jiménez, uno de los romances de sus juveniles *Rimas de Sombra* (1900-1902), así se titula, pero en un paisaje de jardín —con acacias, lirios y rosas, auras y fragancias, niños y pájaros— por completo opuesto a los paisajes urbanos e «ingratos» de las «noches» de *El Mal Poema*. E igualmente opuestos y, si es posible más lejanos aún, los numerosos *Nocturnos* de ese libro capital que es *Diario de un poeta recién casado*.

En el mismo clima espiritual del *Nocturno* juvenil de Juan Ramón, con paisaje de árboles y luna, y dedicado justamente al poeta de Moguer, está el *Nocturno* de Antonio Machado, en *Soledades*, poema que excluyó posteriormente, y que, ciertamente, es de los menos afortunados de ese primer libro: de los más impersonales, o en la órbita de los adolescentes poemas «juanramonianos» y del más ornamental y sonoro Modernismo.

*Alcohol* es uno de los ejemplos máximos de polimetría, de revolución formal, en la poesía de Manuel Machado. Sus once versos se dividen en un endecasílabo, un eneasílabo, un octosílabo, un heptasílabo, un hexasílabo, dos pentasílabos, tres tetrasílabos y un trisílabo. Veamos el texto completo: «Claro nombre, mortal como el pecado / y la herida del corazón. / Agua de perdición. / Nombre de demonio. / Delicia insana / Mal placer... / ¡Alcohol! / Mentira, química, muerte. / Falso fuerte, / dicha fea... / ¡Maldito sea!». Tema también en claro entronque con la poesía francesa, con Verlaine que, por ejemplo, en el poema XII de las *Chanson pour Elle* (1891) muestra igualmente una actitud moralizante, de repulsa y vergüenza, pero, al mismo tiempo mostrando lo muy atado que se encuentra a la bebida; el poema, por tanto, a diferencia del machadiano, está personalizado y teniendo como muda interlocutora a una mujer, a la que aconseja que no beba: Eugénie Krantz, su paisana, encontrada en alguna taberna del barrio latino, profesional del amor, que ofreció compañía y consuelo al poeta enfermo, alcoholizado, destruido. En su volumen de traducciones de Verlaine, en donde figuran doce poemas de estas *Canciones para Ella*, no se encuentra ésta, pero todo el libro, con su ambiente de triste bohemia, de carne y pecado, de miseria, es antecedente indudable de *El Mal Poema*. La misma vida y muerte de Verlaine están en el fondo de los versos de condena y maldición de Machado.

Uno de los capítulos de su libro en prosa, *El Amor y la Muerte (Capítulos de novela)*, publicado en 1913, se titula *El alma del Ajenjo*, y Machado lo invoca unido al poeta, al placer, a París y, finalmente, a Verlaine: «Alma turbia, alma de poeta... ¡Absin-

(2) *Semi-Poesía y Posibilidad*. Discurso de Manuel Machado en su recepción en la Real Academia Española (19 de febrero de 1938): en el volumen *Unos versos, un Alma y una Época*, Ediciones Españolas, S. A. Madrid, 1940, págs. 79-80 y 85.

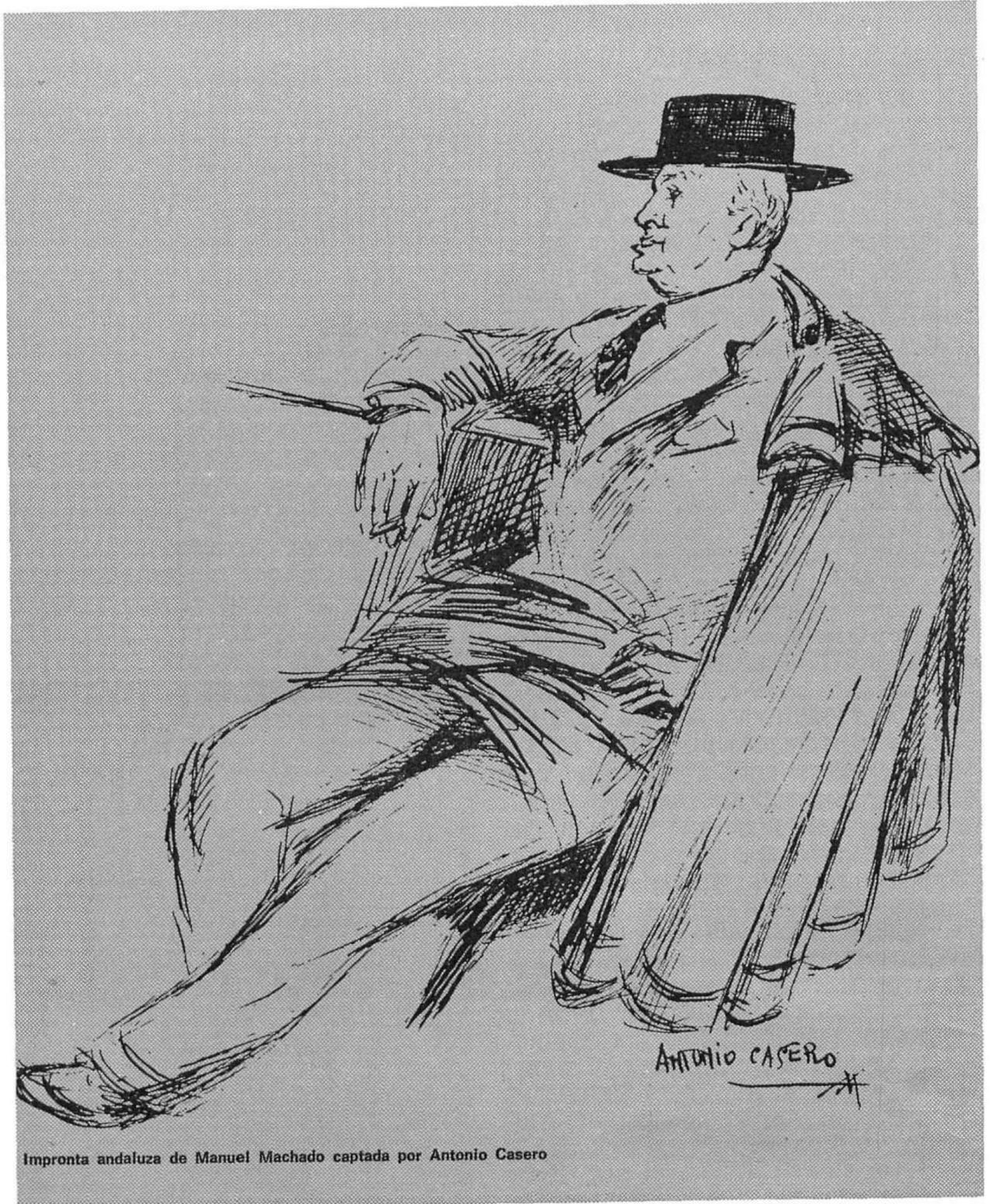
(3) *Fiestas Galantes. Poemas Saturnianos...*, edición citada nota 1, págs. 72 y 76.

tio! Tu copa no se ha levantado nunca para brindar, ni se ha derramado sobre el seno de las modernas bacantes, como la del champagne; ...ni es esbelta como la caña sevillana, graciosa, alegre sobre todo... Y eres más desgraciado aún... Casi nunca te han besado labios de mujer. Tú reflejas el cielo de París, al que has tomado lo inseguro del color, y copias unos ojos cargados de pensamiento y una fuente que palidece cansada... Tuyo el sentir de los nuevos poetas... Tu reino es París, la capital de nuestro siglo, donde todo se esfuma y se confunde... Tú la copias, tú la reflejas, tú cambias en ti mismo como los crepúsculos de su cielo. Tú oficias en la misa-orgía de todos sus amores..., en la borrachera sagrada de los poetas... ¡Verlaine!» (4).

Recordemos que Baudelaire tituló *Le Vin* la tercera parte—con cinco poemas, entre los que figuran *Le Vin de l'Assassin* y *Le Vin du Solitaire*—de *Les Fleurs du Mal*.

En la poesía española será Emilio Carrere, traductor también de Verlaine, quien más continuamente, aunando vida y obra, va a tratar, va a poetizar, la bohemia madrileña, «la copa» y el «café de artistas», «la musa del arroyo» y «el hospital provincial»: desde lo castizo y superficial, la risa y la canción, hasta el barrio golfo y el negro burdel, la soledad y la pena, la miseria y la muerte. En su poema *Un Bohemio / Perfil de Aguafuerte* escribe: «¡Bohemia solitaria, bohemia tabernaria!»

Cuando muchos años después, en *Phoenix* (1936), Machado cante a *La Manzanilla*, el tono será completamente distinto al de *Alcohol*; a la amargura doliente sucede la estampa luminosa, hasta un poco tópica, el andalucismo claro y riente, que le hace colocar el poema junto a *Canto a Andalucía*, *Velada Sevillana*, *Estío-Juventud*, *Julio* y *Verano*, poemas todos optimistas, radiantes, que integran la sección *Sol*—título ya bien expresivo—de dicho libro. Veamos sus versos para comprobar la enorme distancia que le separa de *Alcohol*: «la manzanilla es mi vino / porque es alegre, y es «buena», / y porque—amable sirena— / su canto encanta el camino. / Es un poema divino / que en la sal y el sol se baña... / La médula de una caña / más rica que la de azúcar... / El color que da Sanlúcar / a la bandera de España.» El alcohol, el ajeno del citado capítulo de *El Amor y la Muerte* se han convertido en esta décima en la bebida amiga, tratada casi como una mujer («es alegre, y es "buena"»), hiperbólicamente transformada en «poema divino» y, en broche final colorista y patriótico, dorado amarillo de la bandera nacional. Los sombríos colores, las tintas amargas de *El Mal Poema*, se han borrado por completo. Esos calificativos negativos que anulan «lo positivo» del sustantivo al que acompañan: «delicia insana», «mal placer», «falso fuerte», «dicha fea...», juego de



Impronta andaluza de Manuel Machado captada por Antonio Casero

contrarios que resumen la atracción-repulsión, el paraíso-infierno del abismo alcohólico. La acumulación de improperios ofrece la importante relación del alcohol con la destrucción no ya física sino moral: «agua de perdición», palabra esta última de claras resonancias religiosas, espirituales, morales, que va, además, rodeada de inequívocas expresiones como «mortal como el pecado» y «nombre de demonio». Y si resume toda su potencia destructiva en «mentira, química, muerte», esta última no es sólo física, material, de acuerdo con el contexto del poema. Hay que concluir, por tanto, que la actitud de Machado no puede ser más «positiva» en este poema, y que aparece en él un talante moralista muy raro en sus primeros libros. Muestra, así, *El Mal Poema*, dos caras: la del poeta arrastrado por su corriente y la del poeta rebelándose y rechazando violentamente la pendiente de la entrega total, de la claudicación definitiva. Si a *El Mal Poema* sucedieron libros muy diferentes es porque el hombre había salido de su círculo, había escapado de sus acechanzas. En ese rápido repaso de su poesía, al hilo de su vida, que es su discurso académico, el poeta atribuye esta «salvación» a una mujer, Eulalia Cáceres, con la que se casa el 15 de junio de 1910, es decir, un año después

de la publicación de *El Mal Poema*; varios, de su vida bohemia parisina, madrileña, barcelonesa. Con estas palabras lo reconoce, lo agradece, en 1938: «... Afortunadamente, todo lo cambió pronto la mano de una mujer santa—llena de gracias y de gracia—que había sabido esperarme en nuestra Sevilla materna de vuelta de todas mis locuras» (5). Pero antes, en *Yo, poeta decadente...*, había dicho: «...ya estoy malo, y ya no bebo / lo que han dicho que bebía.»

El último poema de *El Mal Poema* aparecido en *Caprichos* es *Mutis*, otro ejemplo magistral de la admirable utilización por Machado de los metros cortos, en este caso, el pentasílabo, como en *Neurastenia*, pero en *Mutis* no tenemos versos aconsonantados, sino asonancia: se trata de un romancillo, aunque los dos versos pares del principio y el final del poema rimen en consonante; más aún, con las mismas palabras, «risa» y «prisa», claves en el poema.

En sus treinta y seis pentasílabos, Machado vuelve a darnos, como en *Nocturno Madrileño*, otro poema en primera persona, que todavía ofrece más características de autorretrato

(5) *Semi-Poesía y Posibilidad*, edición citada nota 2, pág. 85.

espiritual, moral, a medio camino entre *Adelfos* y los que abrirán el libro *El Mal Poema*. Como en el poema de *Alma*, que le dejen hacer lo que desea hacer, que le dejen vivir, como él deja a los demás; pero se diferencia de *Adelfos* en que aparece menos nihilista y abúlico, cantando, riendo, llorando, aunque sin saber bien qué quiere, a dónde va. Todo es incertidumbre, vaguedad, perfectamente expresado por la imagen «como humareda / que se disipa». Un rápido pasar por la vida, un tomar de ella lo que brinda, ni el placer ni el dolor muy intensos ni muy duraderos; una cierta abulia, un vivir inconsciente entre el «ruido», la «risa» y, siempre, la «prisa». Y lejos de las grandes palabras, como de los grandes deseos, los grandes sueños y ambiciones, con la misma «prisa» que le proporciona su verso ágil, rapidísimo, el poeta, el actor en el «pequeño teatro del mundo», hace mutis: «No triste, alegre, / con ruido y risa / la vida cruzo, / mas llevo prisa. / Cortos placeres, / penas efímeras, / ideas vagas..., / ternuras tibias. / No sé, no quiero... / Dejad que siga / corriendo loco, / sin senda fija. / Dejad que cante, / dejad que ría, / dejad que llore, / dejad que viva / de tenuidades, / de lejanías..., / como humareda / que se disipa. / Yo os dejo pronto / con vuestra vida, / para vosotros / todos los días. / Con vuestra historia, / con vuestra crítica / de hechos profundos, / fechas y citas. / Sed muy felices / con vuestra vida, / y un tomo grande / para escribirla... / No triste, alegre, / con ruido y risa / la senda cruzo, / mas llevo prisa.»

Parece que Machado ha partido de los dos versos primeros de la penúltima estrofa de *Adelfos*: «Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. *Con dejarme*, / lo que hago por vosotros, hacer podéis por mí...» (el subrayado es mío). Y ya total precedente son los versos primeros y últimos de *Mutis*, de los finales de *Retrato*, el poema que abrirá el libro *El Mal Poema*: «Es tarde... Voy de prisa por la vida. Y mi risa / es alegre, aunque no niego que llevo prisa.» Aunque sin esta completa semejanza textual, *Mutis* anuncia gran parte del contenido de *Retrato*, es su primer boceto (que, a su vez, tiene su punto de partida en *Adelfos*); así, estos alejandrinos: «Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe... / Calaveradas, amoríos... Nada grave. / Un poco de locura,...», y unos versos después: «Me acuso de no amar sino muy vagamente / una porción de cosas que encantan a la gente... / La agilidad, el tino, la gracia, la destreza, / más que la voluntad, la fuerza y la grandeza...» La ironía de *Mutis* frente a las vidas cargadas de saberes, plenas de erudición, merecedoras de voluminosas biografías, se transforma en *Retrato* en esa afirmación sorprendente, casi desafiante y lanzada a todas las ambiciones, de «Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero.» No un torero, un espada, sino un buen subalterno, un personaje no protagonista de la fiesta.

El cruzar deprisa, «sin senda fija», los «cortos placeres», las «penas efímeras», tienen asimismo cierta prolongación en algunos versos de *Prólogo-Epílogo*, segundo poema del libro *El Mal Poema*, como estos dos: «La gloria, que, tocada, es nada, disipada... / Y el Amor, que, después de serlo es todo, es nada.»

Destaquemos, finalmente, la semejanza, de clara filiación modernista, entre sendos fragmentos de *Mutis* y *Neurastenia*, con presencia en los dos de una misma palabra fundamental. Se lee en el segundo: «Van clarida-

des por el jardín, / de tenuidades / sin vida, sin / nada que sea, / ...», y en *Mutis*: «...Dejad que viva / de tenuidades, / de lejanías..., / como humareda / que se disipa.» Estos versos, por supuesto, con el símil final, son los que denuncian más la técnica impresionista, la traslación a la palabra poética de los vagos paisajes de la gran escuela pictórica. Notas paisajísticas éstas de Machado en completa armonía con el hombre al que envuelven, con el paisaje emotivo, anímico, al que sirven de fondo y complemento.

## COLECCION "SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA"

	Pesetas
Recientemente aparecido:	
POESIA 1960-1971, de Francisco Brines ... ..	250
En la misma colección:	
POESIA 1953-1973, de Mariano Roldán ... ..	150
DIALOGOS DEL CONOCIMIENTO, de Vicente Aleixandre ... ..	125
POESIA GALLEGA CONTEMPORANEA, por Miguel González Garcés. Segunda edición ... ..	250
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, por Luis Jiménez Martos ... ..	200
POESIA EN 30 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. Tercera edición ... ..	200
ANTOLOGIA POETICA DE SALVADOR ESPRIU (texto bilingüe), de Enrique Badosa. Segunda edición aumentada ... ..	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. Tercera edición. ... ..	125
POESIA (1946-1968), de Leopoldo de Luis ... ..	100
POESIA TOTAL, de Victoriano Crémer ... ..	100
POEMAS, de Miguel Hernández. Sexta 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. Tercera edición ... ..	225

PLAZA & JANES

Virgen de Guadalupe, 21-33 - ESPLUGAS DE LLOBREGAT (Barcelona)



Una se llama Ana, como la abuela, aquella Ana Ruiz, hija de un confitero de Triana, que casó con el abogado sevillano Antonio Machado Alvarez; otra se llama Leonor, como la esposa del tío Antonio, la que quedó y quedará recordada siempre en el alto Espino, y otra, en fin, se llama Mercedes, también nombre con herencia familiar: las tres son hijas de Francisco Machado Ruiz, el quinto de los hermanos Machado, diez años menor que Manuel, el primogénito. Las tres convivieron con el poeta Manuel Machado, el tío Manolo, como ellas le llaman, antes y después de la guerra, y ahora han querido evocarle con nosotros en esta conmemoración centenaria.

Nos reunimos en el domicilio de una de las hermanas; la habitación

# EL TIO MANOLO

## EL POETA MANUEL MACHADO, VISTO POR TRES DE SUS SOBRINAS

Por Arturo DEL VILLAR



está adornada con un busto de Antonio Machado y con un retrato de Francisco, el padre de ellas, que pintó José, el tercero de los hermanos. En la librería del fondo se encuentran las ediciones modernas de las obras escritas por Manuel y por Antonio, aunque por desgracia no están las primeras ediciones, aquellas cuidadas impresiones modernistas que tanto contribuyeron—en buena parte gracias a Juan Ramón Jiménez—a mejorar el arte de la imprenta en España. Una guerra dispersó muchos recuerdos, esos recuerdos materiales que no pueden ser almacenados en la memoria, porque los otros recuerdos sí que permanecen en la memoria de las hijas de Francisco Machado.

Les hemos pedido que evoquen al tío Manolo tal como le conocieron, para tener nosotros también esa imagen familiar que sólo se llega a apreciar con la convivencia íntima, esa imagen que no se distingue bien en los versos, porque al fin la poesía es un arte y por consiguiente adorna la realidad. Ellas tienen vivo el recuerdo de

los hermanos Machado (es inevitable hablar de Antonio cuando se habla de Manuel, y viceversa), y entre las tres van perfilando con emoción y devoción la figura amable de aquel poeta «medio gitano y medio parisién». Por eso no importa señalar quién dice unas palabras concretas, ya que las voces de las tres hermanas son las definidoras del carácter, los gustos, las distracciones de su tío; a veces una de ellas no consigue fijar un hecho, una anécdota, hasta que le dan tantos detalles que acaba por revivirlo. Y poco a poco va apareciendo en la habitación aquel Manuel Machado «más bien moreno y duro, / voluntarioso el maxilar, el pelo oscuro, / los ojos fatigados...»

—¿Cómo era la familia de los Machado Ruiz?

—Una familia muy unida, como lo estuvo siempre, en todas las ocasiones. Los hermanos procuraban reunirse con frecuencia, y no digamos Manuel y Antonio. La casa de la abuela primero, y después la de la madre, eran el centro de reunión de todos los hermanos. Por cierto que parece ser que Manuel era el hijo predilecto de nuestra abuela, quizá porque era el mayor.

—¿Cómo era doña Ana Ruiz?

—Una mujer muy endeble de apariencia, aunque murió a los ochenta y cuatro años y después de sufrir mucho. Cuando estábamos en Valencia, durante la guerra, y Manuel se encontraba con su mujer en Burgos, la abuela no hacía más que decir: «¡Ay, Manuel, cuándo le veré!»; y ya no pudo verle, porque murió antes de que el tío Manolo llegase a Collioure. Ella y el tío Antonio estuvieron siempre muy unidos, pero en el fondo de su alma sentía una cierta inclinación por el hijo mayor. Ella, tan menuda, tuvo unos hijos altos y fuertes; el más bajo era nuestro padre, y no se puede decir que fuese un hombre bajo.

—¿Daba esa situación de predilecto de la madre motivo para algunos celos entre los hermanos?

—En absoluto; todos se llevaron siempre muy bien y se querían de verdad, sin que le separase nada hasta la guerra. Pero quizá Manuel, por ser el mayor, merecía algo así como un respeto afectuoso de los otros; prueba de ello es que todos se llamaban por sus moteles, y el único que no lo tenía era él, que fue siempre Manolo, nada más.

—Pero dicen que su carácter era alegre.

—Era muy alegre. Nosotras hemos pasado temporadas en su casa, primero en Madrid y después en un chalé que tenían en Coto Luengo, en Carabanchel, y desde luego era muy simpático. Le encantaba colocarse la capa y el sombrero sevillano, que al parecer es distinto del cordobés. Siempre estaba de buen humor y contento por todo.

—¿Y después de la guerra?

—Después de la guerra echaba de menos a Antonio, que se con-

virtió casi en una obsesión para él. Sentía verdadera adoración por su hermano, y es natural que el perderlo le causase un gran dolor, y más al pensar que había muerto lejos de ellos y de España. Pero no por eso se puede decir que hubiera cambiado su carácter; seguía siendo un hombre alegre, aunque le doliese la ausencia de Antonio.

—¿Qué decía sobre la postura política de Antonio?

—Nunca habló nada sobre ese asunto, o al menos nosotras no le oímos nada, aunque después de la guerra vinimos a vivir a Madrid con ellos unos meses.

—Ustedes, las sobrinas, seguramente preferirían también, como su abuela, a uno de los dos tíos mayores.

—Los dos eran estupendos; esto parece a estas alturas una afirmación gratuita, pero es la verdad. Manuel era más abierto y Antonio más introvertido, lo que no quita para que tuviesen muchos puntos en común. Eran cariñosos y estaban pendientes de nosotras. El tío Antonio era un encanto, se preocupaba por nuestros estudios, nos decía palabras en francés para ver cuánto sabíamos de ese idioma, aunque nunca lo hizo en plan profesional, sino como un tío cariñoso.

—Se dice que Antonio Machado era descuidado en el vestir, mientras que Manuel cuidaba mucho su ropa.

—Eso es verdad a medias. Vestir bien les gustaba a todos los hermanos Machado, aunque Manuel era el que de verdad lo conseguía, en primer lugar porque tenía una elegancia natural, y además porque su mujer estaba al quite: la tía Eulalia conocía sus gustos y siempre estuvo pendiente de ellos. Usaba trajes distinguidos, y hasta en verano llevaba trajes de alpaca. Como era cuidadoso, su ropa resultaba impecable en cualquier momento.

—Parece ser, en cambio, que don Antonio iba manchado de ceniza...

—El tío Antonio era un gran señor, que sabía vestir. Usaba camisas de cuello duro, con corbata de pajarita, que a nosotras nos chocaban entonces. Desde luego, no prestaba mucha atención a la ropa y era olvidadizo, de modo que no es extraño que dejase caer la ceniza sobre el traje. Nuestra abuela se desesperaba, ella que fue siempre tan pulcra, y a veces nos mandó salir tras él para advertirle que se había puesto la chaqueta al revés. La abuela sentía mucha preocupación por lo que fueran a pensar los alumnos, e incluso temía que se rieran de él si le veían aparecer con la chaqueta al revés. A pesar de todo, lo que no se puede negar es que el tío Antonio era elegante.

—¿Saben ustedes qué es lo que ponía cada uno en las obras de teatro que escribieron conjuntamente?

—Eso dio motivo a verdaderas discusiones familiares: cuando estábamos reunidos cada uno daba

su opinión: «Esta escena es de Antonio; esta otra, de Manuel.» Ellos sonreían y decían invariablemente que teníamos razón, sin explicar más, así que nunca llegamos a saber con certeza lo que les correspondía al uno y al otro. Lo curioso es que escribían por separado, incluso en provincias distintas, y después se reunían para leerse lo escrito y comentarlo. Nosotras pensábamos que las escenas de amor eran del tío Manolo, porque nos parecía que el tío Antonio era demasiado serio para poder decir aquellas palabras, y como adoraba el recuerdo de su mujer, creíamos que no sería capaz de hablar de amor ni en una comedia.

—Ya que hablamos de amor, si vamos con el tema, si permiten una pregunta indiscreta: Manuel Machado presumía en verso de sus

to, y en él ha muerto hace unos pocos días.

—¿Cómo era Eulalia Cáceres?

—Muy dulce, seria, cariñosa. Los dos estaban enamorados de verdad, y desde luego el tío Manolo fue el único amor de su vida. Eran felices, eso se notaba. Les gustaban los niños y hubieran querido tener hijos, aunque ello no amargó su matrimonio: simplemente, hubieran deseado tenerlos. Por eso les ilusionaba que las sobrinas fuésemos a su casa; éramos seis chicas, tres hijas de José y tres hijas de Francisco. Nosotras tuvimos un hermano, que se llamó Manuel precisamente por el tío, y aunque sólo vivió veintiún días, el tío Manolo ya hablaba de comprarle un tren y un caballo...

—¿Qué distracciones eran las favoritas de Manuel Machado?



amorios parisienses y andaluces —«sin ser un Tenorio, ¡eso no!», decía él—. ¿Era celosa su mujer?

—La tía Eulalia era celosa, pero no de otra mujer precisamente, sino de todo: quería tanto a su marido que sentía celos de todo, deseaba ser única y total para él, llenar su vida por completo. Basta recordar que le esperó durante quince años en Sevilla, mientras él vivía en Madrid y en París y escribía versos galantes. Siempre nos decía que si no se hubiera casado con el tío Manolo no se habría casado con nadie. También nos decía que si moría su marido antes que ella se iría a recluir en un convento, y así lo hizo, efectivamente. Nuestro padre le pidió que se viniese a vivir con nosotros, pero ella, por más que nos quería mucho, prefirió retirarse a un conven-

—Le gustaba leer, que es una afición familiar: la casa estuvo llena de libros en cualquier momento, y como nuestra bisabuela tenía la manía de trasladarse de casa cada cierto tiempo, es fácil imaginarse el engorro. A pesar de ello, en casa de los Machado sobraban los libros. Leía especialmente a los clásicos españoles y obras de teatro. Por supuesto, le encantaba ir al teatro, y hasta hizo crítica en varios periódicos. También solía tocar la guitarra, pero no creemos que lo hiciese muy bien: la música es otra de las aficiones comunes de la familia Machado y la han heredado las nuevas generaciones.

—¿Y otros pasatiempos menos cultos que éstos?

—Jugaba al dominó con frecuencia; si no tenía otros compañeros más apropiados, nos pedía que ju-

gaseamos nosotras con él. Otra distracción que le entretenía era resolver crucigramas. Y, por encima de todo, hacer tertulia con sus amigos: iba al café o bien recibía en su casa. Por ejemplo, cuando estábamos en el pequeño chalé de Carabanchel solían ir un día a la semana Ricardo Calvo, Guillermo Marín, Eugenio d'Ors...

—¿Fue un hombre religioso?

—Estaba bajo la influencia de su mujer, que sí era católica militante. El acompañaba a su mujer a las ceremonias religiosas, y sobre todo después de la guerra parece ser que sintió un gran fervor.

—Hablemos de la guerra.

—El tío Manolo y su mujer habían ido a Burgos pocos días antes del alzamiento para visitar a una hermana de la tía Eulalia, que era monja. Los demás estábamos en Madrid y seguimos al tío Antonio cuando le aconsejaron que se trasladase a Valencia: fuimos la abuela, José y su mujer con sus tres hijas, nuestros padres y nosotras.

—¿Cómo estaba don Antonio en esos momentos?

—Muy preocupado por todos: por España, por nosotros; por todos, menos por él. Había adelgazado mucho y, aunque no se hablaba nunca de ello, creemos que padecía una insuficiencia mitral.

—Después, ustedes no pasaron a Francia.

—No, fueron sólo la abuela, los tíos Antonio y José y su mujer...

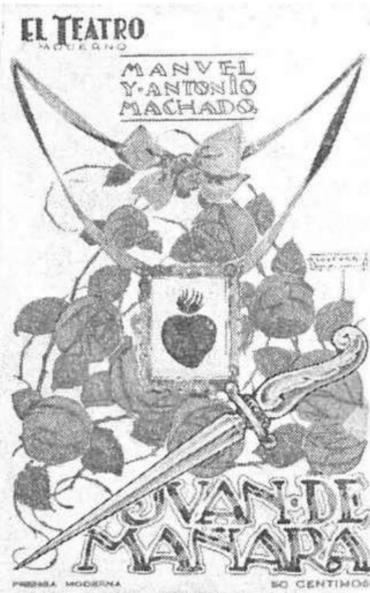
—¿Cuándo volvieron a ver a Manuel?

—Poco después de terminar la guerra nos reunimos en Burgos con los tíos, y en seguida nos vinimos todos a Madrid; al principio fuimos a vivir a su casa, en la calle de Churruga, y permanecimos allí casi un año, hasta que nuestros padres ya consiguieron trasladarse a otra casa.

—En esos momentos inmediatos a la guerra, ¿cómo encontraron a Manuel?

—Muy afectado por la muerte de su madre y de su hermano; sin embargo, esto no le traumatizó, no amargó su carácter. Continuó siendo un hombre afable, alegre, que supo llevar con ánimo la pérdida tan dolorosa. Hacía su vida habitual, una vida sencilla y, si se quiere, monótona: el trabajo en la Biblioteca Municipal, la tertulia, las sesiones de la Academia, los cafés...

Sí, una vida sencilla en aquellos últimos años del poeta, tal como la evocan sus sobrinas y tal como la había pedido él: «Encendamos la lámpara en los propios altares... / Y tengamos en estas horas crepusculares / una mujer al lado, en el hogar un leño... / y un libro que nos lleve desde la prosa al sueño.» Manuel Machado fue siempre lo que quiso ser, tal como lo describe en los autorretratos líricos que dejó en sus libros, y ahora ya se ha cumplido su aspiración: el pueblo canta sus coplas sin saber quién las escribió.



# BIBLIOGRAFIA DE MANUEL MACHADO

Por José BLAS VEGA

## A) PRIMERAS EDICIONES

- **Tristes y alegres.** En colaboración con Enrique Paradas. Madrid, Imprenta y Litografía La Catalana, 1894.
- **Etcétera.** En colaboración con Enrique Paradas. Barcelona, A. López Robert, 1895.
- **Alma.** Madrid, Imprenta A. Marzo, 1900, 138 págs.
- **Amor al vuelo.** Comedia en un acto en colaboración con José Luis Montoto. Sevilla, Imprenta Hidalgo, 1904.
- **Caprichos.** Madrid, Tipografía Revista de Archivos, 1905, 157 págs.
- **La Fiesta Nacional** (Rojo y Negro). Madrid, Tipografía de Fortanet, 1906, 15 págs.
- **Alma. Museo. Los Cantares.** Portada de Juan Gris. Prólogo de Unamuno. Madrid, Pueyo, 1907, XXVII-159 págs.
- **El Mal Poema.** Madrid, Gutember, Castro y Cía., 1909, 155 págs.
- **Trofeos.** Barcelona, Gassó Hermanos, 1910, 191 págs.
- **Apolo. Teatro Pictórico.** Madrid, Editorial V. Prieto y Cía., 1911, 124 págs.
- **Cante hondo.** Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular

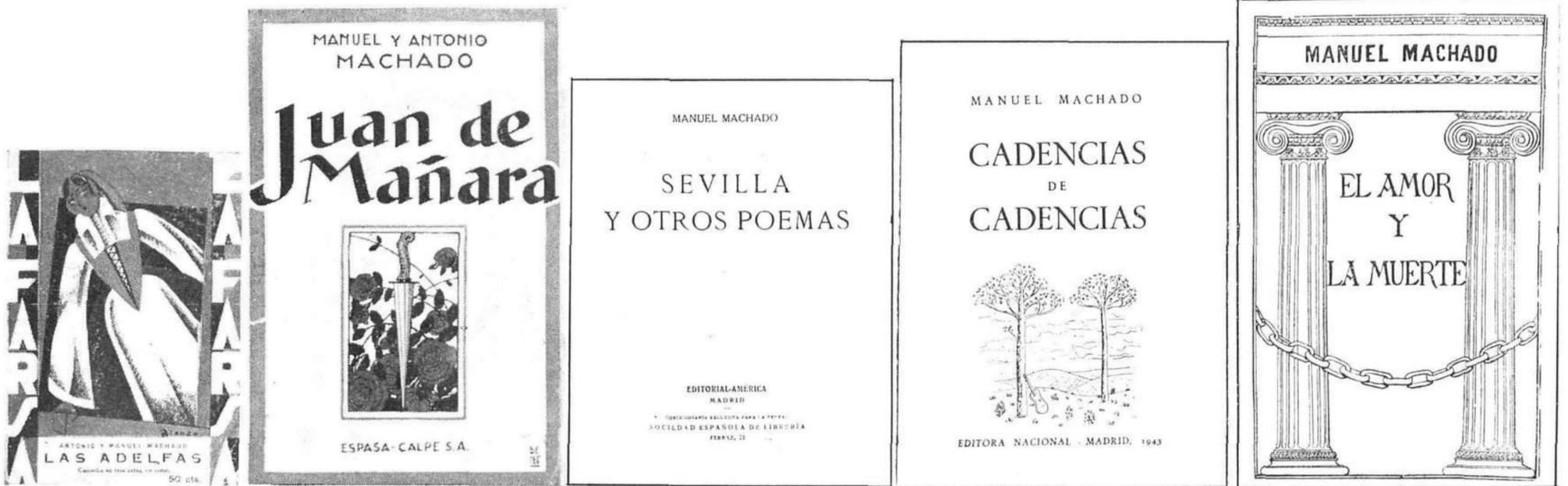
de Andalucía. Madrid, Imprenta Helénica, 1912, 137 págs.

- **El Amor y la Muerte** (Capítulos de novela). Madrid, Imprenta Helénica, 1913, 235 págs.
- **La guerra literaria** (1898-1914). Crítica literaria. Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1914, 180 páginas.
- **Canciones y dedicatorias.** Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1915, 142 páginas.
- **Sevilla y otros poemas.** Madrid, Editorial América, 1918, 134 págs.
- **Día por día de mi calendario.** Memorándum de la vida española en 1918. Imprenta Juan Pueyo, 1918, 179 págs.
- **Un año de teatro.** Ensayo de crítica dramática. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, 280 págs.
- **Calderón y «La vida es sueño».** Conferencia. Madrid, Imprenta Municipal, 1918.
- **Ars moriendi.** Madrid, Mundo Latino, 1921, 125 páginas.
- **Phoenix. Nuevas Canciones.** Madrid, Ediciones Héroe, 1936. Edición de Manuel Altolaguirre, 108 páginas. Edición numerada de 750 ejemplares.

- **Horas de Oro.** Devocionario poético. Valladolid, Imprenta Castellana, 1938, 171 págs.
- **Unos versos, un alma y una época.** Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Contestación de José María Pemán. Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 166 págs.
- **Las Porcelanas del Buen Retiro.** Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1940.
- **Cadencia de cadencias** (Nuevas dedicatorias). Madrid, Editora Nacional, 1943, 207 págs.
- **El Pilar de la Victoria.** Poema lírico religioso, con música de Pablo Luna y Julio Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1945.
- **Horario.** Poemas religiosos. Madrid, Editora Nacional, 1947.
- **Estampas sevillanas.** Madrid, Afrodisio Aguado, 1949, 164 págs. Colección «Más allá», núm. 63.

## B) OTRAS EDICIONES

- **Alma.** París, Ed. Garnier Hermanos, 1911, XVI-287 páginas. Estudio crítico de Claudio Santos González.
- **Caprichos.** Madrid, Castro y Cía., 1908, 157 págs.



- **Trofeos.** Barcelona, Gassó Hermanos, 1920, 176 págs.
- **Cante hondo.** Madrid, Editorial Renacimiento, 1916, 139 págs.
- **Cante hondo.** Madrid, Aguilar, 1934, 132 págs.
- **Cante hondo.** Sevilla. Madrid, Editorial Aguilar, 1939, 150 págs.
- **Cantares.** Madrid, La Tertulia, 1966. Pliego conmemorativo.
- **Alma.** Apolo. Estudio y edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, Editorial Alcalá, 1967, 256 páginas. Colección «Aula Magna».

### C) ANTOLOGIAS Y OBRAS COMPLETAS

- **Poesías escogidas.** Barcelona, Maucci, 1910. Prólogo de Unamuno, 265 págs.
- **Poemas de Antonio Machado y Manuel Machado.** Selección e impresiones de Carlos Pellicer. Méjico, Cuadernos de Cultura, tomo V, número 3, 1917.
- **Obras Completas.** Madrid, Mundo Latino:
  - Tomo I. **Alma.** Caprichos, 1922, 197 págs.
  - Tomo II. **Museo.** Apolo, 1922, 138 págs.
  - Tomo III. **Cante hondo.** Sevilla, 1923, 178 págs.
  - Tomo IV. **El Mal Poema,** 1923, 182 págs.
  - Tomo V. **Dedicatorias,** 1924, 178 págs.
- **Poesía** (Opera omnia lírica). Madrid, Editora Internacional, 1924, 318 páginas.
- **Antología.** Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940. 167 páginas. Colección «Austral», núm. 31.
- **Poesía** (Opera omnia lírica). Madrid, Editora Nacional, 1940, XVIII-464 páginas. Segunda edición, 1942.
- **Obras Completas de Antonio y Manuel Machado.** Madrid, Plenitud, 1947, 1.279 págs.
- **Antología.** Madrid, Afrodisio Aguado, 1949. Colección «Más allá», núm. 62.

### D) TEATRO EN COLABORACION CON SU HERMANO ANTONIO

- **Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel.** Tragicomedia.
  - Madrid, Editorial Siglo XX, 1926.
  - Madrid, Fernando Fe, 1926. Palabras de Manuel B. Cossío.
  - Madrid, Espasa Calpe, 1928. Colección «Universal».
  - Madrid, Renacimiento, 1930. Teatro completo, tomo I.
  - Madrid, Ediciones Españolas, 1940.
  - Barcelona, Editorial Cisne, 1942.
  - Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951. Colección «Austral», núm. 1.011.
- **Juan de Mañara.** Drama.
  - Madrid, Espasa Calpe, 1927.
  - Madrid, colección «El Teatro Moderno», número 113, año III, 5 de noviembre de 1927.
  - Madrid, Renacimiento, 1930. Teatro completo, tomo I.
  - Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942. Colección «Austral», núm. 260.
- **Las Adelfas.** Comedia.
  - Madrid, colección «La Farsa», núm. 62, año II, 10 de noviembre de 1928.
  - Madrid, Renacimiento, 1930. Teatro completo, tomo II.
  - Madrid, Ediciones Españolas, 1940.
  - Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947. Colección «Austral», núm. 706.
- **La Lola se va a los puertos.** Comedia.
  - Madrid, Colección «La Farsa», número 114, año III, 6 de noviembre de 1929.
  - Madrid, «La Farsa», 1930, número suplemento.
  - Madrid, Renacimiento, 1930. Teatro completo, tomo II.
  - Madrid, Ediciones Españolas, 1940.
  - Buenos Aires, Espasa

- Calpe, 1951. Colección «Austral», núm. 1.011.
- **La prima Fernanda (Escenas del viejo régimen).** Comedia.
  - Madrid, colección «La Farsa», número 193, año V, 23 de mayo de 1931.
  - Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942. Colección «Austral», núm. 260.
- **La Duquesa de Benamejí.**
  - Madrid, colección «La Farsa», número 293, año VI, 9 de abril de 1932.
  - Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942. Colección «Austral», núm. 260.
- **El hombre que murió en la guerra.** Comedia.
  - Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947. Colección «Austral», núm. 706.

### E) BIBLIOGRAFIA SOBRE MANUEL MACHADO (SELECCION)

- **Alonso, Dámaso:** Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado. Revista de la Biblioteca Archivo y Museo núms. 1-2. Ayuntamiento de Madrid, 1947, págs. 197-240. Publicado también en Poetas españoles contemporáneos. Madrid, Gredos, 1952, págs. 50-102.
- **Brotherston, Gordon:** Manuel Machado. A Reevaluation. Cambridge, University Press, 1968.
- **Cansinos Assens, R.:** La nueva literatura (1898-1900-1916). Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1916. Segunda edición, Madrid, Editorial Páez, 1925, vol. I: Los Hermes, págs. 185-192.
- **Carballo Picazo, Alfredo:** Notas para un comentario de textos. Castilla de M. Machado. Revista de Educación núm. 149. Madrid, 1962, págs. 124-132.
- **Casseres, Marcella:** Mundo poético de Manuel Machado, 1961. Tesis sin publicar.
- **Chabás, Juan:** Manuel Machado. Poesías. Revista de Occidente núm. 6. Madrid, 1924, págs. 286-291.
- **Vuelo y estilo.** Estudios de literatura contemporánea. Madrid, 1934, tomo I, págs. 95-125.
- **Diego, Gerardo:** Manuel Machado. Conferencia. En prensa.
- **Gómez de la Serna, Ramón:** Manuel Machado en Nuevos retratos contemporáneos. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945, págs. 29-39.
- **González Blanco, Andrés:** Los contemporáneos. París, Garnier, 1909, segunda serie.
- **Guerra, Manuel H.:** El teatro de Manuel y Antonio Machado. Madrid, Mediterránea, 1966.
- **Lain Entralgo, Pedro:** En torno a Manuel Machado, en Vestigios. Madrid, Epesa, 1948, págs. 117-125.
- **Moreno Villa, José:** Manuel Machado, la manoletería y el cambio en Los autores como actores. Méjico, El Colegio de Méjico, 1951, págs. 102-125.
- **Orozco, Emilio:** Poesía juvenil y juventud poética en la obra de Manuel Machado. Nuestro Tiempo núm. 16, Madrid, 1955, páginas 17-29.
- **Pemán, José María:** Don Manuel Machado. Obras Completas, tomo V, Madrid, Escelicer, 1964, páginas 939-949.
- **Pérez Ferrero, Miguel:** Vida de Antonio Machado y Manuel. Madrid, Rialp, 1947, 330 págs. Segunda edición. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, 226 páginas. Colección «Austral», núm. 1.135.
- **Revista Agora** núms. 73-74. Madrid, 1962.
- **Revista Cuadernos de Literatura Contemporánea** núm. 2. Madrid, C. S. I. C., 1942.
- **Salinas, Soledad:** La tradición poética popular y la poesía contemporánea. Estudio del tema en tres poetas contemporáneos: Manuel Machado, Antonio Machado y Rafael Alberti. Tesis. Universidad de Puerto Rico, 1945.
- **Vivanco, Luis Felipe:** El poeta de «Adelfos». Revista Escorial núm. 6. Madrid, 1941, págs. 140-148.

# 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



# GARMEN

# MARTIN GAITE

## HABITANDO EL TIEMPO

Por Javier VILLAN

¿Qué haría Carmen Martín Gaité si un día le quitaran la palabra? Su sustento es la palabra; su obsesión, la palabra; su afirmación, proclamar el glorioso advenimiento de la palabra, su búsqueda, las posibilidades perdidas de la palabra como factor comunicante. Carmen tiene un aire antiguo de un delicioso y sutil provincianismo y a su rostro parece ennoblecerlo la tristeza. Esto es una arriesgada apreciación personal porque ningún derecho y pocas apoyaturas tengo para afirmar que sea una mujer triste. Quiero decir que la amargura agría o dulcifica y que, afirmado este supuesto en Carmen, ha asimilado la vertiente noble del sufrimiento. Lo que sí puedo afirmar es que Carmen Martín Gaité es un ser visceral y, consecuentemente, una escritora también visceral. Y esto desgasta, inevitablemente. El espíritu y el cuerpo. Cuando la inspiración del escritor nace del más directo, más turbulento y febril entorno propio y no de reflexiones distanciadoras, la condición de víctima es ineludible. Ella sabe y acepta este desgaste. Por eso, como terapéutica se encierra grandes temporadas en archivos y bibliotecas, investiga, hurga y escribe libros como *Macanaz*, un viejo proceso inquisitorial, un viejo proceso inquisitorial, o *Usos amorosos del siglo XVIII*. No es que logre desprenderse totalmente del apasionamiento, pero la erudición es una cura y un descanso. La escritora salmantina, con atisbos galaicos y arraigos vallisoletanos, ha publicado tres novelas, la última de las cuales, *Retahílas*, ha su-

puesto un gozoso y fresco venticillo en la producción editorial de los últimos meses. De las otras dos dice que *Entre visillos*, premio Nadal, es una novela de juventud, y *Ritmo lento*, finalista en el Biblioteca Breve cuando ganó *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, es un libro experimental que no le salió bien. Ha sido en *Retahílas* donde más fervor ha puesto y el que más satisfacciones le está dando.

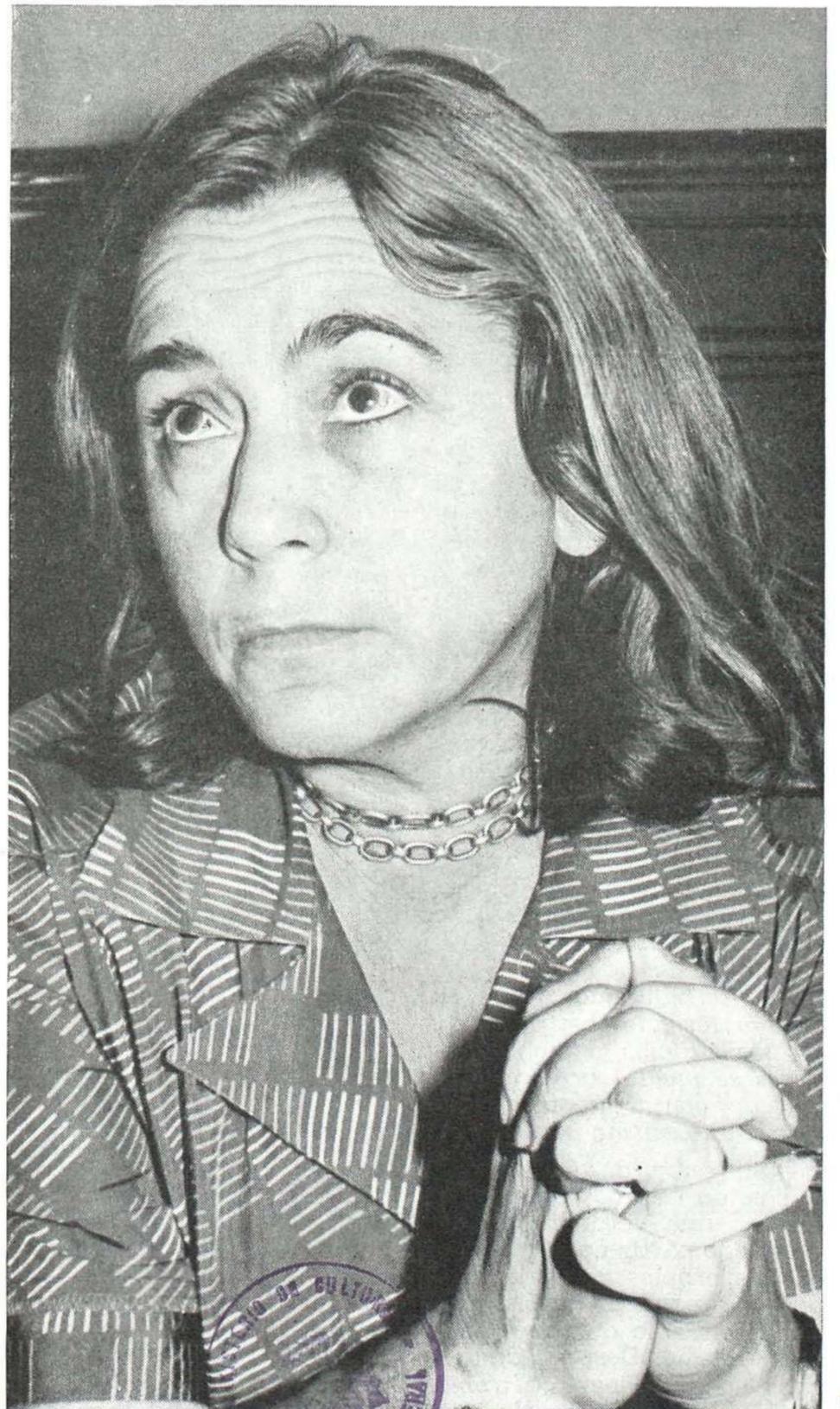
—Con este libro he logrado lo que yo más deseaba. Encender las ganas de conversar. Porque el hecho de que se pueda llegar a hablar es posible e importante. Esto es lo que he tratado de demostrar y la gente lo ha comprendido. De ahí las reacciones del público, las cartas llenas de entusiasmo que he recibido. *Retahílas* no es otra cosa que un canto a la palabra.

—Y un buen cúmulo de amarguras.

—Por supuesto, es absolutamente melancólico y triste. Pero la palabra queda salva. Es un hilo de vida que va avanzando.

—Sí, pero sólo durante una noche. El espacio temporal en que Germán y Eulalia llegan a comunicarse por la palabra, la charla absorbente, se circunscribe apenas a unas horas. Yo no sé si esta plenitud sería posible, volvería a darse en el supuesto de una convivencia más prolongada.

—Realmente, la palabra, esos momentos en los que la palabra es vehículo recíproco de sensaciones, es excepcional. Es un milagro. Todos los mejores momentos son excepcionales y da lo mismo buscarlos o no. Aparecen, sencillamente.



Es una situación gratuita. Se puede estar toda una vida con una persona y no hablar. En un viaje, sin que medie ninguna otra relación de ningún tipo, resulta que puede surgir ese momento con una persona a la que desconocías. Yo tengo publicado un libro que se llama *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, que es un poco la teoría de *Retahilas*. En él explico cómo nuestras cosas no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier forma. El escritor escribe siempre a la búsqueda de un oyente utópico.

—Esto es tanto como decir que si siempre tuviésemos a la mano la posibilidad de una comunicación oral no existiría la literatura.

—Si se diese esa comunicación no digo que no fuera necesario escribir, pero... La literatura, en definitiva, la utilizamos como sucedáneo de esa comunicación más directa que nos falta. *Retahilas* ha surgido de toda esta teoría de la necesidad de conversación. Toda la gente tiene ganas de hablar. Pero no hay paz, ni armonía, ni tiempo. Se necesita tiempo y disposición para entrar en conversación. Se tienen más ganas de hablar que de hacer otras muchas cosas, pero lo cierto es que nos encontramos aislados.

—Quizá una de las condiciones para esta disposición conversacional sea también saber escuchar.

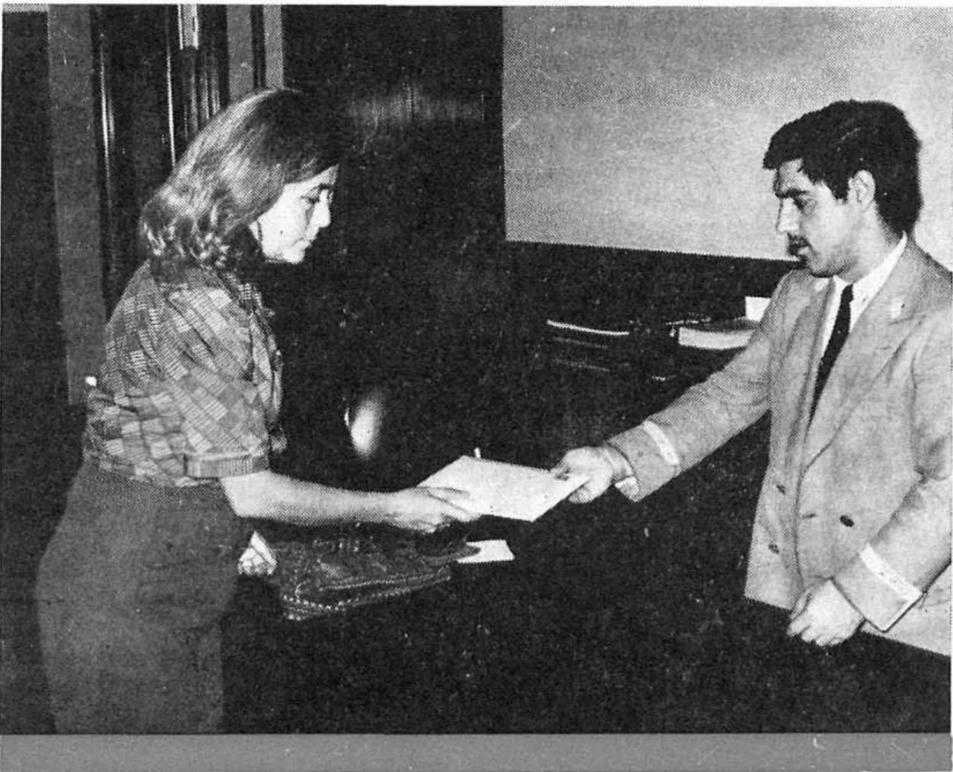
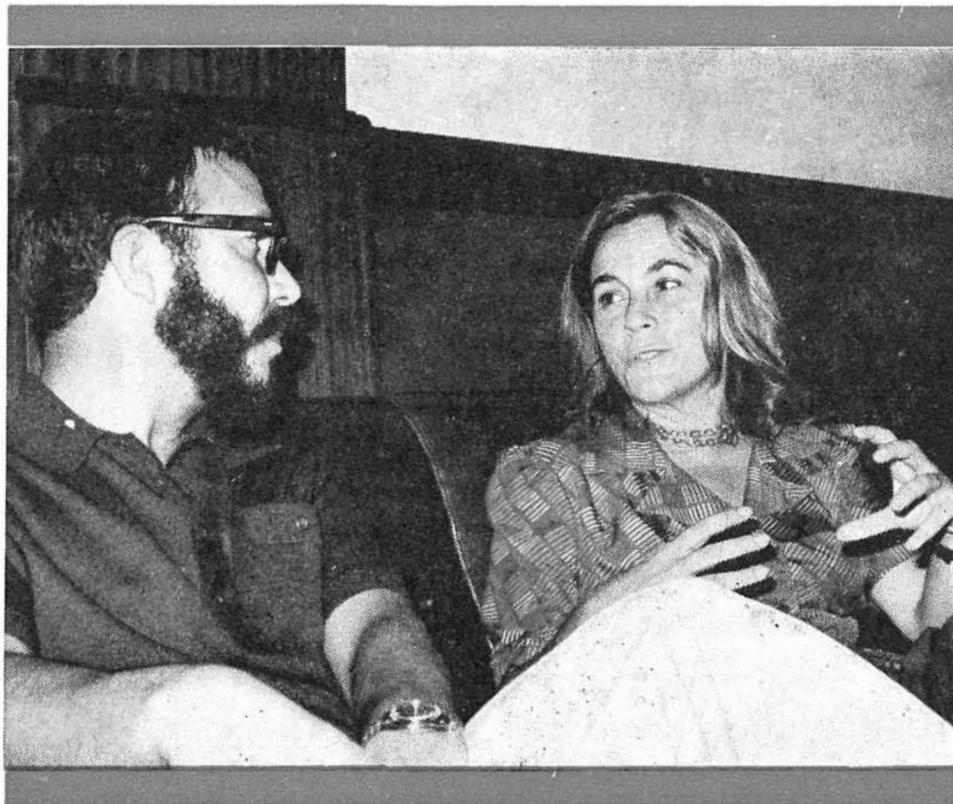
—Exacto. Por eso he puesto dos interlocutores que quieren tanto hablar como escuchar.

—De cualquier forma, en tu novela yo veo el diálogo, estos dos monólogos que se alternan, más, quizá, como una purificación individual. Es decir, un sentido de la palabra más catártico que comunicativo.

—Lo que ocurre es que, conseguido ese hilo de vida que te comunica con el otro, las propias palabras revierten más en uno mismo que en el otro. Te ves más encontrado. Explicas a otro las historias y a la vez las ordenas en ti mismo. Entonces, efectivamente, la palabra tiene una función purificadora, una función ordenadora.

—Tus novelas presentan un carácter emocional, personalista, yo diría que hasta autobiográfico, en el sentido más ceñido de la palabra. Literariamente hablando, ¿no te parece arriesgado partir siempre de los propios demonios? A veces se puede correr el peligro de contar historias que sólo a uno mismo interesan.

—Sí, estoy de acuerdo en que es un riesgo, y además en que es una verdad. Pero yo no puedo partir nada más que de mis propios demonios porque no conozco otros. Sólo puedes ir a lo otro partiendo de ti mismo. Después de muchos encontronazos y tropiezos siempre vuelvo a lo mis-



mo. El peligro principal es que, a veces, deformas la realidad, pero prefiero esta deformación a la irrealidad.

—Yo en *Retahilas* no veo deformación, sino lirismo, melancolía y mucha ruina. No creo que esto sea una deformación de la realidad, pero me temo, Carmen, que los etiquetados de la literatura no van a decir de ti que seas una novelista intelectual.

—Es posible que a un intelectual no le guste mi novela. Pero qué le voy a hacer. Yo no soy una escritora intelectual. Soy una escritora cordial.

—¿Crees, de verdad, que el apasionamiento descalifica intelectualmente? ¿No pueden ser, simplemente, dos formas distintas de encarar el fenómeno literario?

—Sí. Todo depende del tratamiento que se dé a la materia literaria. El tratamiento y la colocación del autor ante la materia que maneja. El intelectual la trabaja de una forma distante, sin que los sucesos le salpiquen. Como si entre él y la realidad hubiese un cristal protector. Al menos, esa es la sensación que saca el lector. Hace una disección lúcida e inteligente de los

acontecimientos, pero da la impresión de que todo le es ajeno. Yo, generalmente, tiendo a formas más cálidas y más apasionadas. Pero a veces me sitúo más de espectadora, más distante del torbellino que habitualmente me envuelve.

—Antes te he dicho que no veía en *Retahilas* ningún tipo de deformación; sin embargo, esa visión de la muerte, el caballo sobre el que cabalga...

—Sí, de acuerdo que ese pasaje puede ser discutible. A mí tampoco me gusta. La aparición del caballo es nada más que un acorde barroco. Ahora bien, ese encuentro con la muerte es verídico, tal como lo narro, literariamente tratado, claro está. La novela está situada en Piñor, donde fue a morir un tío mío muy querido. Un amigo de mi tío y yo nos fuimos a pasear a la montaña, y en circunstancias semejantes a como lo cuento en *Retahilas*, nos encontramos con ese caballo que a ti te parece traído un poco por los pelos. Fue una visión sobrecolegadora. Y aunque parezca raro, es verdad. Lógicamente esto tiene en el libro una elaboración.

—¿Podría considerarse a Eulalia una transposición autobiográfica?

—Lo que Eulalia tiene más de mí es la forma de hablar. Yo no me considero encarnada en Eulalia, pero sí me identifico con su concepción de las cosas y su forma de contarlas. La trama de sus recuerdos es la mía. Pero la trama sobre la que esta trama está montada se acerca más a Lucía. Yo tengo más de Lucía que de Eulalia.

—Lucía, una provinciana sabia con energías y delicadezas antifeministas.

—Es que yo soy antifeminista. Yo aspiro a la libertad. Las feministas hablan de la libertad, pero la llevan como una pedrada para arrojársela a la cara a los demás. Hablan de libertad, pero apenas la conocen y, por supuesto, no saben utilizarla. Es una queja perenne, estéril e inútil. Lo que no admito es las cosas híbridas, las posturas y la libertad no activa.

—Tu condición de mujer, ¿ha podido perjudicar tu actividad literaria en algún momento?

—Mi condición de mujer no me ha perjudicado en nada. Quizá es que he tenido mucha suerte y siempre me he encontrado bien rodeada. Amigos, padres de los que he aprendido mucho, prácticamente todo. Personas cultas y preparadas, una persona con la que he vivido mucho tiempo y que jamás me puso trabas. De mi ambiente siempre he recibido aliento y facilidades. He tenido suerte, pero la suerte no sólo hay que tenerla, sino aprovecharla. ¿En qué puede perjudicar a un escritor ser mujer? Si fuese médico de huesos, quizá. Pero para escribir basta con un cuaderno y un bolígrafo.

—¿Qué aporta Galicia a tu carácter y a tu obra?

—Quizá la flexibilidad, la adaptabilidad. Ese doblarse, pero sin partirse. Soy, como se dice por allí, muy mía. Mi sociabilidad tiene siempre una parte íntima inabordable. Como, por otra parte, soy de Salamanca, de padre castellano, de Valladolid, esto también conforma mi carácter. Me gusta la lealtad y la nobleza del labriego castellano. La cultura gallega no me ha influido mucho. Me gustan algunos escritores, pero más por buenos escritores que por gallegos. Lo que más me ha atraído siempre ha sido la antigua cultura galaicoportuguesa, los cancioneros.

—Carmen, ¿qué es lo que más te disgusta de la vida? ¿Qué echas de menos en tu vida actual?

—No echo en falta nada que se le pueda achacar a los demás, sino al tiempo en que vivimos, que no permite satisfacciones más completas. Echo

en falta que las cosas no vayan por un camino más halagüeño. Quizá las cosas que yo pueda desear resulten anticuadas. Esta ola de violencia, terror e insatisfacciones dificulta las cosas.

—¿Quiere esto decir que estás acorde contigo misma?

—Yo siempre quería ser escritora. Mi dedicación está tan claramente aceptada que casi me encuentro satisfecha. Las

dificultades de mucha gente parten de que tienen que hacer lo que les disgusta.

—Pero alguna nota discordante habrá en tu ánimo, algún deseo tendrás que hiera porque no pueda realizarse. Aspiras constantemente a la comunicación con otros seres y esto no es nada fácil.

—Sí, claro. Quisiera que la gente aprendiera a estar en sí, a habitar su tiempo, le pa-

sen cosas buenas o malas. El tiempo se remansa cuando hablas. El gran problema es el paso del tiempo. La gente tiene miedo a envejecer y no se da cuenta de que el hoy es tan tiempo como el ayer y que mañana llorarán por este hoy que no han sabido habitar. Y no han sabido habitarlo por perderlo inútilmente en lamentaciones.

En Madrid, Ateneo remozado y luminoso, septiembre de 1974.

Hoy ya no es ayer y mañana habrán pasado tantas cosas que el pretérito más inmediato apenas será reconocible. Pero, ¿quién podrá quitarnos la plenitud de la fugacidad asumida? Coge el día, apresa el momento, decía el poeta latino. Septiembre apenas es ya septiembre mientras llegan los primeros oros pálidos del otoño.

## EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

NUNCA será bastante la gratitud de la poesía española, de la literatura española, en general, al acercarse al nombre de Oreste Macrí, quizá el crítico italiano más capaz—y más delicado—para el estudio de nuestra poesía. Dejando, por ahora sus trabajos sobre nuestros clásicos, de una claridad y profundidad poco comunes, Oreste Macrí emprende por tercera vez la tarea de poner luz—la suya, naturalmente—sobre la «Poesía Española del 900».

Para apreciar todos los valores de este libro, y la fidelidad de Macrí a sus estudios y a sus principios, habría que remontarse a ediciones anteriores, a sus minuciosos y acertados comentarios críticos, a su interés de diagnosticar con sumo cuidado lo que ha sido nuestra poesía del 900. Hace falta, por otra parte, mucho valor para concretarse exclusivamente a 27 nombres de poetas, arrancando de Rubén Darío y terminando en José María Valverde. Es indudable que, rigor, faltan nombres. Pero ha sido propósito y audacia siempre los de Macrí situarnos en un panorama que, sobre todo en la representación de los poemas de cada poeta, no resultara escaso.

Esta intención, que para él ha sido norma de trabajo, seguramente penosa muchas veces—por las exclusiones obligadas—está paliada en la absoluta claridad del extenso prólogo del libro, donde Macrí incluye capítulos tan interesantes como «Antonio Machado y el sentimiento del tiempo», o el que trata del «eternismo y no modernismo de Unamuno»; las persecuciones de poetas difíciles, como Guillén o como Cernuda; sus iluminaciones sobre Lorca, Alberti o Miguel Hernández, etc.

Y siempre sus puntos de vista no están tomados desde un solo plano de estudio. El antólogo vuelve sobre los nombres, sobre las épocas y las influencias, estudiando muy claramente los lugares de contacto, las zonas interpuestas, las difíciles cla-

sificaciones. Es de gran interés el estudio sobre Huidobro, Larrea y Gerardo Diego, frente al creacionismo. Y debemos dejar constancia aquí del nombre de Vittorio Bodini—citado también por Macrí, de quien fue gran amigo—porque la corriente surrealista española ha informado la poesía de todo este tiempo, y de ella se pueden extraer muchas vivencias de lo que se escribe más recientemente.

Tenemos que unir a los aciertos de este libro y, naturalmente de manera principalísima, las versiones hechos por Macrí, perfectamente contrastables, porque la oferta del texto bilingüe aclara cualquier duda, de la que salen indemnes el buen gusto y la pericia del autor. Endecasílabos perfectos, en la poesía más formal que muchas veces nos sorprenden con una música paralela y afortunada, como en el soneto de Antonio Machado, de su última época que comienza así en la versión italiana:

«De mare a mare tra noi due la guerra»...

La serie de notas, índices, referencias, bibliografía, etc., completa satisfactoriamente este libro de Oreste Macrí, que no tiene nada de improvisación ni de facilidad cómodamente buscada, sino que deja un conocimiento de nuestra poesía del 900 para el lector italiano de una fragancia y una solidez envidiables.

\* \* \*

LEEN los jóvenes a Manuel Machado...? Mucho me temo que no. Tuve que hacer la pregunta este verano entre un grupo de estudiantes; bien es verdad, que la mayoría de ellos no eran españoles. Pero entre las recomendaciones de lectura, que algunos de los nuestros les habían hecho, no estaba la del autor de «Adelfos». Entraba en juego, de manera bastar-

da, la corriente tan depreciada de la llamada «poesía literaria». Cuando, realmente, no penetra la poesía de don Manuel por ese cauce de la facilidad, de la retórica, de lo dictado con andadura de lo que se cuenta con claridad.

Lo que ocurre—como en otros tantos poetas—es que resulta absolutamente preciso leerle despacio y en su totalidad. Diremos más. Los aciertos de todo poeta verdaderamente no están siempre en un poema completo, o en una tensión mantenida en una obra determinada, sin que se distribuyan de otro modo en el creador. Son relámpagos para los que hay que estar muy atentos, deslumbramientos que pueden pasarnos de largo. Pero qué cantidad de aciertos en esa poesía honda, dulce y amarga a un tiempo, adivinadora y degarrada. Vida de poeta llevada a alturas que subliman el contenido. Obra quizá hecha, muy hecha; quizá muy trabajada en ocasiones. Pero de ese trabajo, salta la chispa creadora de manera eficazísima y frecuente.

Hay finales de poemas suyos que valen por toda la pieza. ¡Cómo nos lleva a veces, por estos caminos, a Quevedo, o a Lope, o a Villamediana! De estos remates—que serán como el pase final que corona una faena taurina, para ir un poco en seguimiento de sus preferencias—hemos hablado muchas veces. Manuel Alcántara es un gran defensor de tales recortes.

Y acaso, entre todos ellos, con encontrarlos muy bellos a lo largo de toda su obra, nos quedaríamos con aquel final en los tercetos de su «Carlos Quinto»:

todo es de este hombres gris, barba de [acero,

carnoso labio socarrón, y duros ojos de lobo audaz, que, lanza en mano, recorre su dominio, el orbe entero, con resonantes pasos y seguros. En este punto lo pintó el Tiziano.

No se pueden caracterizar mejor esos labios, esos labios, esos ojos, esa barba. Pero el poeta está haciendo un retrato—un retrato sobre otro retrato—. Y, ya todo dicho, hay casi que firmar, y en la firma, al modo de los grabadores, que acusan el nombre del pintor, de cuya obra salió su grabado, el poeta nos dejará de pronto ese verso suelto, casi insólito, confirmador y sencillo. En él se nos vuelve a la realidad, a la realidad del otro artista. Al punto justo de la elección para consagrar al personaje:

«En este punto lo pintó el Tiziano».

# EL INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS

Por José LOPEZ MARTINEZ

Concebimos la idea de realizar este reportaje durante los días de vacaciones que hace poco hemos pasado en la Costa Blanca. Merecía la pena hacerlo, ya que el Instituto de Estudios Alicantinos tiene fama de ser el pionero de la cultura en esta provincia. Los importantes actos que desde hace años viene organizando, así como su intensa labor de ayuda a la investigación, a la literatura y a las artes en general, constituye una valiosa aportación al acervo cultural de España. La Institución está regida por un grupo de intelectuales alicantinos, todos ellos figuras prestigiosas dentro de su especialidad.

El escritor y director de la biblioteca «Gabriel Miró», Vicente Ramos, se encargó de ponernos en contacto con el director del Instituto, don Juan Orts Serrano, el cual se encontraba fuera de Alicante y vino ex profeso para esta entrevista. La entidad tiene su sede en el edificio de la Diputación Provincial. Allí, en el des-

pacho del señor Orts Serrano, conversamos ampliamente sobre todo aquello que nos interesaba para este trabajo.

—El Instituto fue creado en 1953, siendo presidente de nuestra Diputación—de la que dependemos administrativa y económicamente—don Artemio Payá Rico. Su primer director fue don Antonio Casado Ruiz, y desde el principio puede decirse que no ha habido en Alicante y su provincia realización cultural y socioeconómica importante en la que no hayamos estado presentes. Siempre ha sido nuestra meta el cumplir todos los fines estatutarios de la Institución.

—¿Cuáles son esos fines?

—Principalmente, promover, realizar y subvencionar trabajos de investigación, estudios y manifestaciones de carácter benéfico, literario y artístico que se refieran a la provincia de Alicante o beneficien su progreso y pres-

tigio. Colaborar en la creación de instituciones docentes de nivel universitario; en la organización de congresos nacionales e internacionales y en la celebración de cursos de Cultura Hispánica para extranjeros. Participar en las tareas de promoción cultural. Publicar libros y revistas que permitan la conservación y difusión de los trabajos realizados por el Instituto. Establecer y sostener relaciones de intercambio con instituciones análogas, etc.

## ESTRUCTURA DEL INSTITUTO

El Instituto está regido por un Patronato, cuyo presidente honorario es el gobernador civil de la provincia alicantina. La presidencia efectiva la ostenta el presidente de la Diputación. Luego hay una Junta Rectora, al frente de la cual está don Juan Orts Serrano. De esta Junta son vice-

presidentas doña Virtudes Zaragoza Ponce y doña Amparo Ferrándiz Morales, y vocales, don Vicente Ramos, don Enrique Llobregat Conesa, don Vicente Martínez Morella, don Juan Mateo Box, don Vicente Reyes Mas, doña Esperanza López Villegas, don Fernando Martínez Ramos y don Tomás Martínez Ramos. Interventor, don Juan Molina Máñez, y secretario técnico, don Gaspar Peral Baeza.

Las múltiples tareas realizadas por el Instituto se hallan canalizadas en las siguientes secciones: de Ciencias, de Artes Plásticas, de Filología y Literatura, de Publicaciones, de Historia y Arqueología, de Cronistas del Reino, de Sociología y Economía, de Música y Folclore, de Servicios Generales del Centro. Al frente de cada Sección hay un presidente, el cual es vocal de la Junta Rectora. De esta forma la labor de conjunto resulta de mayor eficacia.

Nos interesamos por los premios que concede el Instituto. Don Juan Orts Serrano nos proporciona casi todos los folletos donde vienen anunciados. Además nos dice:

La Sección de Filología y Literatura, que preside don Vicente Ramos, tiene convocadas las siguientes ayudas: de investigación literaria sobre «Vida y obra del escritor Antonio Flores Algovia»; de investigación literaria sobre un tema alicantino de libre elección, de investigación filológica, sobre un tema alicantino a elegir por el autor. También existen dos ayudas para tesinas de licenciatura en Filosofía y Letras, para los nacidos en Alicante, sobre un tema de libre elección. Asimismo se ha convocado un concurso, dotado con 20.000 pesetas, para un libro de poemas y otro de cuentos inéditos.

Otros premios y ayudas otorgados por el Instituto, son: de investigación acerca de la «Imagen de la provincia de Alicante»; para una obra de divulgación, a nivel infantil, del Ministerio de Elche; una ayuda de investigación para estudiantes de centros de enseñanza superior; una ayuda de investigación para una tesis doctoral en Medicina o Ciencias biológicas; investigación sobre turismo de invierno y asentamiento de extranjeros en la provincia de Alicante; una ayuda para tesinas de licenciatura en ciencias físico-químicas, y el Certa-



Un momento de la entrevista. De izquierda a derecha: Vicente Ramos, Juan Orts Serrano (director del Instituto de Estudios Alicantinos) y José López Martínez

men Provincial de Arte Plásticas, que este año llega a su sexta edición.

## ACTOS CULTURALES Y PUBLICACIONES

Si hubiéramos de reseñar todos y cada uno de los actos culturales celebrados por el Instituto durante el curso pasado ocuparían demasiado espacio; de ahí que sólo hagamos mención de los que hemos considerado más importantes. Por ejemplo, el estreno, en el teatro Principal, de Alicante, de la obra musical del compositor local Rafael Rodríguez Albert, «Horas y caminos», escrita por encargo de la sección de Música y Folklore del Instituto. Dicho estreno estuvo a cargo de la Banda Municipal de Alicante, bajo la dirección del maestro don Moisés Davía. La obra será editada en breve. También participó la entidad en el homenaje que el Club Urbis, de Madrid, rindió hace unos meses al compositor Oscar Esplá, ilustre alicantino. Igualmente, el Instituto ha colaborado con la «Cátedra Mediterráneo», de la Universidad de Valencia, en varios cursos de verano. Este año han intervenido figuras tan conocidas como José García Nieto, Vicente Ramos, Carmen Conde y Alfredo Gómez Gil. Uno de los temas estudiados en dicha cátedra ha sido el de la poesía española de posguerra.

No obstante, donde el Instituto vuelca sus mayores entusiasmos es en el capítulo de publicaciones, sección que dirige don Gaspar Peral Baeza. Hasta la fecha puede que pasen del centenar las obras editadas. Las más recientes han sido: «El habla de Orihuela», de José Guillén García; «Historia de los hospitales alicantinos», de Rafael Martínez San Pedro; «El Ayuntamiento de Alicante. Historia de su construcción y arquitectura», de Joaquín Sáez Vidal; «La cocina alicantina», de Francisco G. Seijó Alonso; «Las chapas» (teatro), de J. D. Sutton, y «La relación de Villena de 1575», de José María Soler García. Este libro ya había sido publicado por el Instituto hace años, pero estaba agotado. «La reedición la hemos hecho en colaboración con el Ayuntamiento de Villena», nos indica el señor Orst Serrano.

—¿Libros a editar próximamente?

—En breve saldrán los siguientes títulos: «San Cristófol, aire y sol», de Justo San Salvador Cortés; «Las artes espaciales», de Tomás y Manuel Martínez Blasco; «El habla de la comarca de Villena», de Máximo Torreblanca; «La ciudad romana de Illice», de Rafael Ramos Fernández; «Estudio de la calidad del calzado», por un grupo de expertos en dicha materia; «Alicante. Trajes típicos. Coreografía de sus danzas», de José Eduardo López Mira; «Estudio etnológico de los vinos alicantinos», de Enrique Cernuda Juan, y la obra ganadora del premio Misterio de Elche, que ganaron Elena Reginard y Enrique Llobregat. Para un poco más adelante editaremos los trabajos que tenemos encargados a diversos intelectuales españoles, los cuales versarán sobre aspectos importantes de nuestra provincia y región.

## PROYECTOS Y MOMENTO ACTUAL DE LA CULTURA ALICANTINA

Don Juan Orts Serrano es persona de un gran dinamismo. Des-



Don Pedro Zaragoza presidiendo una reunión del Patronato del Instituto



Acto cultural del Instituto celebrado en la ciudad de Orihuela

de que comenzamos la entrevista no dejó de darnos datos e información sobre las tareas realizadas por el Instituto. Fue testigo presencial de la conversación periodística el ya mencionado escritor Vicente Ramos.

—¿Proyectos importantes a la vista?

—Aunque ya cada sección tiene aprobado su programa de actuación para el año en curso, cabe destacar entre los proyectos a realizar los siguientes: en literatura, una Asamblea Comarcal de Escritores en Elche, que coincidirá con las celebraciones extraordinarias del XXV aniversario de la creación del Patronato Nacional del «Misteri». En artes plásticas, tenemos previstas varias exposiciones itinerantes de pintura y escultura con las obras adquiridas por el Instituto en los seis certámenes de artes plásticas, así como la Segunda Reunión de Artistas Alicantinos ya consagrados, que ha convocado un premio para revistas de fiestas locales en colaboración con otras secciones.

Nuestro interlocutor tiene que consultar datos, habida cuenta del gran volumen de actividades proyectadas por el Instituto. En algún momento le echa una mano Vicente Ramos. Prosigue el señor Orts:

—En la sección de historia va a convocarse un concurso para la catalogación de fondos de archivos de la provincia, y otra para catalogación de archivos ex-

traprovinciales relativos a temas alicantinos. En música se ha establecido una ayuda económica para la recopilación de obras musicales de autores alicantinos, y convocaremos otro concurso para una obra para piano, basada en temas folklóricos de la provincia. En ciencias vamos a proceder al estudio oceanográfico sobre el mar Mediterráneo en las costas alicantinas, el cual se otorgará mediante concurso. Y, por último, la sección de Derecho, Sociología y Economía ha establecido una ayuda para un estudio de la evolución de las dimensiones agrícolas de la propiedad en la zona de influencia «trasvase Tajo-Segura».

—¿Cómo es el momento actual de la cultura alicantina?

—Como nos encontramos en una provincia en pleno desarrollo en todos los sentidos, su cultura se encuentra en esta etapa, partiendo del supuesto de que la existencia del espíritu provincial se ha ido consolidando. Al existir éste es cuando se ha iniciado el despegue.

—¿Cuáles son las características de dicha cultura?

—La provincia de Alicante tiene una existencia administrativa de ciento cincuenta años aproximadamente y se integró con tierras de Aragón, Valencia, Castilla y Murcia. De ahí su característica fundamental: la diversidad. Es un mosaico de culturas acrisoladas por el sello que im-

prime el «Mare Nostrum». Ahí están el «Misterio de Elche», Miró, Azorín, Arniches, Miguel Hernández, Chapí, Esplá, y tantos otros, sin olvidar esa expansión alicantina en las artes plásticas que ha dado tantos nombres que no enumero por temor a alguna omisión involuntaria que luego lamentaría.

Seis millones de pesetas tiene como presupuesto para este año el Instituto de Estudios Alicantinos. Presupuesto administrado con la mayor minuciosidad. Las cantidades más altas son destinadas a los capítulos de publicaciones, de becas y premios, de investigación y artes plásticas. Toda una gran labor cultural a escala provincial. El «Boletín del Instituto», que ya va por el número doce, ofrece una amplia panorámica de estas actividades. Durante el tiempo que don Pedro Zaragoza fue presidente de la Diputación de Alicante, el Instituto se revitalizó considerablemente. Su lema era «hay que alicantinizar la provincia y provincializar Alicante», consiguiendo resultados estupendos.

Quizá no hayamos acertado a ofrecer una imagen total del Instituto. Tal vez queden cosas por decir. De todas formas, lo esencial si creemos que se ha reseñado. Como noticia final diremos que la entidad ha comenzado a editar un cuaderno de creación e investigación artística, «Forma abierta», suplemento del «Boletín», de excedente calidad.

de París

# PICASSO REVIVE EN LAS "ANTIMEMORIAS" DE MALRAUX

Por M.<sup>a</sup> Fortunata PRIETO BARRAL

la última residencia de Picasso en Mougins, visita hecha a ruego de Jacqueline, que deseaba la opinión de Malraux, respecto al legado de cuadros destinado al Louvre. Es una donación que, por voluntad expresa, ha de ser dedicada a los jóvenes pintores, y, en ningún caso, debe ser dispersada: el conjunto valioso que reunió Picasso tiene toda su significación como tal conjunto—preferencias y ausencias, por qué tal cuadro de tal pintor, cómo destacan ciertos temas y no otros—reunido por un conocedor muy especial. Obras del «Douanier» Rousseau, de Corot, de Chardin, de Rouault, de Le Nain, de Chagall, de Cézanne, de Balthus, un soberbio Matisse, un Braque del mejor cubismo... Una colección, apunta Malraux, que no es la que se podía esperar, que «ne lui ressemble pas». Y, en efecto, no es el reflejo de Picasso, pero la clave nos la da él mismo con una de sus explicaciones contundentes: «No es lo mismo la pintura que me gusta en general y lo que yo quiero tener en mi casa. Soy pintor,

No es mal encuentro: Picasso y Malraux. Ahí es nada, dos de los hombres-cumbre de nuestro tiempo, dos de los que más hayan aportado al arte en todos los tiempos; el uno, con su fuerza creadora; el otro, con la penetrante inteligencia de su reflexión. La cabeza de obsidiana que da título al libro (\*) que André Malraux acaba de consagrar a su amigo desaparecido, es la calavera precolombiana tallada en cristal de roca, del Museo Nacional de Méjico, en la que ve el escritor reflejo y símbolo de ese diálogo eterno que el hombre mantiene con la muerte. De muerte, de eternidad—de inmortalidad también—trata esta última meditación acerca del arte y su destino, a través de un artista excepcional y en forma más de diálogo y de soliloquio que de relato o biografía.

Como casi todos los escritos de Malraux, cuando no se trata de testimonio novelado como L'Espoir o Les Conquistants, este libro contiene desordenados recuerdos, repetidas descripciones, derivaciones e incursiones a cimas de

la cultura universal que nos aparecen, muchas veces, abruptas cuando no inaccesibles, aunque fascinantes siempre. Encontrar a Picasso como interlocutor, siquiera esporádicamente—demasiado poco en la segunda mitad del libro—nos trae el diálogo a un terreno firme. Con inesperadas vetas que emergen de muy hondo, pero firme y llano, por donde discurre sin tropiezos el hilo del pensamiento. Nos conduce por maravillosos itinerarios la vastísima cultura de Malraux; pero también nos lleva de la mano, a trechos, la lógica fulgurante de Picasso, su profunda observación que suele pasar por gusto de la «boutade», su supersticiosa perplejidad ante el tremendo e indescriptible poder del arte: «No sabemos dónde vive eso, la pintura..., la pintura que me lleva a hacer lo que ella quiere...». «Los cuadros vienen por sí solos, y llega un momento en que no hay ni que ocuparse de ellos, se terminan por sí mismos.» (Se refería Picasso al arte en general, pero es sabido que detestaba el término artista, que le parecía sospechoso de intelectualismo, él se decía pintor a secas).

El libro comienza con una visita a «Notre Dame de Vie»,



Malraux

(\*) La tête d'obsidienne, Edit. Gallimard. forma parte del conjunto que se titulará Temps des limbes, cuya primera parte son las ya publicadas Antimemorias, y cuya segunda parte llevará por título Les Métamorphoses.

pero soy también un "amateur" que me doy consejos cuando pinto; y son malos consejos.» No hay en esta colección ningún impresionista, ni cuadro alguno donde la luz juegue un papel importante, como en toda su obra «que no conoce más que la bujía, el faro, el sol», dice Malraux. Tampoco Goya ni Van Gogh que fueron, sin embargo, sus dos grandes pasiones. «No tengo verdaderos amigos, sólo amantes. Salvo quizá Goya y sobre todo Van Gogh... confesaría una vez Picasso. Pero queda la duda, es cierto, de que probablemente él no hubiera deseado tenerlos allí, junto a los demás. Los grandes amores no admiten compañía y viven mejor en el recato.

No es ese legado el único tesoro de Mougins; Malraux pasa revista detenidamente, con su prodigiosa capacidad crítica, a los «picassos de Picasso», a tantas y tantas pinturas, esculturas, moldes, proyectos, ensamblajes diversos, acumulados en desorden, pero que cobran toda su significación en las descripciones que nos hace el escritor: «Niña saltando a la comba», cabeza

de Dora Maar que serviría para el monumento a Apollinaire, el «Hombre con cordeiro» que excepcionalmente fuera objeto de varios estudios, la «Mujer encinta», y la que empuja un cochecito de niño, y el «Segador» en bronce que Malraux ministro de la Cultura hubiera querido utilizar para un grupo escultórico a «Las flores del mal» de Beau-delaire.

Otra visita a Vauvenargues, donde está enterrado Picasso, nos lleva a otro inventario crítico y sentimental sobre la obra del amigo y sobre el destino que ha cobrado el célebre castillete provenzal como mausoleo y depósito fabuloso, un poco a modo de pirámide faraónica que guarda el cuerpo del elegido de los dioses y sus tesoros personales. De Mougins a Vauvenargues hemos seguido a Malraux, según la dirección de sus notas y sus recuerdos, por el taller de la rue des Grands Augustins, donde nació «Guernica», por las exposiciones-homenaje en París, por el Palacio de los papas de Aviñón, que continúa siendo lugar privilegiado para exponer los últimas

colecciones de Caballeros con espadas y Reyes de baraja —los «Tarots» de que habla insistentemente Malraux dándoles un significado muy singular— y en ese largo recorrido con desvíos migratorios a la escultura de las estepas y de las Nuevas Hébridas, a las pinturas de Elefanta y de Nera, al sentido de lo sacro y a la trascendencia de la gran metamorfosis del arte, arribamos inevitablemente al Museo Imaginario.

Este privilegiado conservador-jefe del patrimonio artístico universal que es André Malraux ha sabido mirar como nadie cada una de las cosas amontonadas en los diferentes domicilios de Picasso, ha anotado con precisión sus conversaciones con él, ha analizado las perplejidades y los convencimientos que le confió, ha llegado a todas las consecuencias posibles, pasando por esas altísimas culminaciones del espíritu que sólo él domina. Me recuerda Malraux a aquel poeta chino—creo que es Li Tai Po—que se embriagaba deseando «volar por encima del monte Tan y rozar con las mangas del kimono la copa de los pinos...». Desde su altura ha abarcado todo y lo resume en visión panorámica total en la que aparecen con relieve los rasgos más definitorios del carácter de Picasso y en la que cabe el infinito del Museo Imaginario. Observa el escritor la familiar relación que unía al pintor con su personal de servicio y anota a propósito de ello: «Inspiraba a los que le rodeaban el sentimiento de una superioridad fraternal y eso es, creo, lo que él prefería inspirar.» No se le escapa ninguna de las reacciones del artista temperamental: unas veces, su asombrado contento jugosamente irónico («émerveillement ironique») o la guasona lógica falsamente ingenua con el gesto que Braque llamaba de «molinería de comedia» para engañar a medias: «¿Cómo quieren ustedes que una mujer haga una buena naturaleza muerta con un paquete de tabaco si es que no fuma?», «Cuando la gente quiere entender el chino piensa que es necesario aprender la lengua china, ¿verdad?, pues, ¿por qué no se les ocurre nunca que tienen que aprender la pintura?», «¡Que sí, que es verdad, yo he imitado a todos... menos a mí!...; otras veces, la expresión de un lagarto concentrado—dice

Malraux—cuando trata de hacer inteligibles sus teorías del arte intuitivas con fuerza inexorable: «Hay pintura inocente, los impresionistas (esos «Paseantes»), nunca lo son los españoles. Ni Van Gogh. Ni yo. Los holandeses a veces podrían ser españoles, ¿no?», «Habría que hacer comprender a las gentes que la creación es raramente una cosa estética», «Si un pintor no sabe demasiado bien lo que quiere, no importa, con tal de que sepa bien lo que no quiere», «El cuadro tiene que defenderse, eso es importante... un buen cuadro—un cuadro, ¡vamos!—debería estar erizado de hojas de afeitar...», «Si se va a buscar el parecido y la belleza, no se pueden ver los cuadros...».

¡Con qué inteligencia retrasa hoy Malraux las confidencias que Picasso le hacía! Estimulado por el diálogo incitante, el espíritu calaba más y más hondo, los dos hombres geniales comparaban y completaban sus reflexiones. Queda aclarado en este libro, como nunca lo había sido hasta ahora, el choque psicológico, y no plástico, que supuso para Picasso el arte negro, con toda su carga de magia y de exorcismo, descubierto de pronto, visitando un día el Museo del Hombre: «Los negros eran intercesores contra los espíritus amenazadores, desconocidos... yo también estoy contra todo... Los espíritus, la emoción, el inconsciente (no se hablaba aún mucho de inconsciente entonces) es la misma cosa. Yo comprendí por qué era pintor... Las «Demoiselles d'Avignon» han debido llegar aquel día, pero de ninguna manera a causa de las formas, sino porque fue mi primer cuadro de exorcismo.» Se explica perfectamente la diferencia de actitud que después del Cubismo separó a Braque de Picasso: a aquél también le gustaba el arte negro, pero porque «eran buenas esculturas», el exorcismo no le inquietaba al pintor francés, que nada veía de hostil en el universo, ni siquiera de extraño, lo cual escandalizaba al español. «Braque hace su pintura reflexionando... no ha tenido nunca ganas de hacer todo con todo...»

Degustamos también con fruición las ideas sobre la metamorfosis del arte, tan cara a Malraux, que es lo contrario del estilo, detestado por Picasso. «¿Acaso Dios tiene un



Picasso

solo estilo? ¿Por qué habría de tenerlo yo? Dios ha creado el elefante, y el caracol, la ballena y la ardilla... entonces, ¿por qué no puedo yo hacer

cosas tan diferentes?» «El peor enemigo de un pintor es el estilo; la pintura sí que le encuentra cuando uno ya se ha muerto. Es ella siempre

más fuerte que nosotros.» A esto añade el escritor que todos los grandes rivales del pintor han estado obsesionados por profundizar su propio

arte, y «sólo él estaba poseído por la rabia de metamorfosear el suyo», no sólo convirtiendo en arte todo material de desecho que caía en sus manos, sino llegando, incluso, a desear que sus obras volvieran a su origen natural, por ejemplo, el toro construido principalmente con un manillar y un sillín de bicicleta no es bastante como finalidad: Picasso quería tirarlo por la ventana para que lo encontrara un chico que tuviera necesidad de un sillín y un manillar. «Habría que lograr una rama que se hiciera pájaro.» Con una especie de supersticioso respeto ante la inexplicable y, sin embargo, poderosa fuerza del arte, Picasso creía que el mismo genio creador venía reencarnándose desde las pinturas de las cavernas hasta hoy, a través del arte de todos los tiempos, único y nuevo cada vez.

A menudo conversó Malraux con Picasso de su Museo Imaginario, en el que empezó a pensar hace treinta y cinco años y que ha tenido su primera manifestación real en la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence, el año pasado. Los cuatro mil años que abarcaba el amplio y diverso conjunto de aquella exposición sugerían «que el arte es una manifestación de lo que los hombres no pueden ver: lo sagrado, lo sobrenatural, lo que sólo gracias al arte puede verse», diría en el discurso inaugural el propio Malraux, en homenaje a quien se hizo tal exposición. El Museo Imaginario es un lugar mental que nos habita, no le habitamos nosotros a él—estima su inventor—y no se relaciona en absoluto con un Louvre superdesarrollado, sino que se reduce a la selección mental de nuestros conocimientos y nuestras preferencias, mejor dicho las sollicitaciones que las obras ejercen en nosotros. En opinión de Malraux, los grandes artistas de una misma época tienen el mismo Museo Imaginario, con muy pocas diferencias; y los nuevos dominios de referencia para los artistas occidentales, lo sepan o no, ya no serán la naturaleza ni la voluntad de expresión: será ese imaginario museo que cada uno lleva. Y en opinión de Picasso, si es verdad que todos tenemos en la cabeza nuestro museo, «a los intelectuales eso no les estorba, al contrario; pero a los pintores sí. La idea de un cuadro, como tampoco su reproducción o su recuerdo, no son el cuadro».

## FOTOS QUE DAN PIE



«Yace tendido en la desierta arena» el cuerpo del amor; los cuerpos del amor. Está el otoño encima, vuelan bajas las gaviotas y el mar es «espumoso caballo» que mancha, babeante, la soledad del playerío. Ellos no lo saben. Porque lo ignoran todo, porque no existe nada ni nadie, sino ellos mismos. «Sienten del sol los besos abrasados», y el sol —aunque otoñado, aún cálido— siente también los suyos. Eso tan sólo: la brasa, la llama; eso tan sólo es. Ni siquiera el tiempo, que galopa en la muñeca del amador, existe.

«Atada al mar, Andrómeda lloraba». No tan desnuda como aquélla, pero atada también por los brazos de un Perseo —gran paradoja— apresador, esta Andrómeda sonríe, debe sonreír, al filo de otros labios, gemelos de los suyos. «Todo conmueve al mar y lo renueva.» ¿Cómo no, entonces, estos dos seres que se funden y confunden, absortos? El mar está conmovido, sí, y les tira puñados de espuma, cortecillas de olas, sal nueva. Pero como si nada.

«Vienen de las caricias y van a los arrullos». Pero, en verdad, ¿vienen de alguna parte, van a alguna parte? Están, sencillamente. En ellos acaba el mundo. Empieza. Cantan, y

no se les oye. Fulgen, y no se advierte. Brama Poseidón, celoso; gimen, despechadas, las Nereidas. La hija de Casiopea les da la espalda. No hay monstruo devorador. ¿Quién, pues, dulcemente la devora?

Rueda el otoño el aro del mediodía y va dejando como un surco finísimo sobre los dos azules paralelos. «Sois para mí la sirena/yo el marinero dormido». Pero nadie duerme aquí, nadie sueña aquí. Todo es realidad. Y deseo. Una calma infinita se posa, mano celeste, sobre lo creado. El amor está descalzo en este rincón del universo donde se eterniza lo fugitivo: el instante.

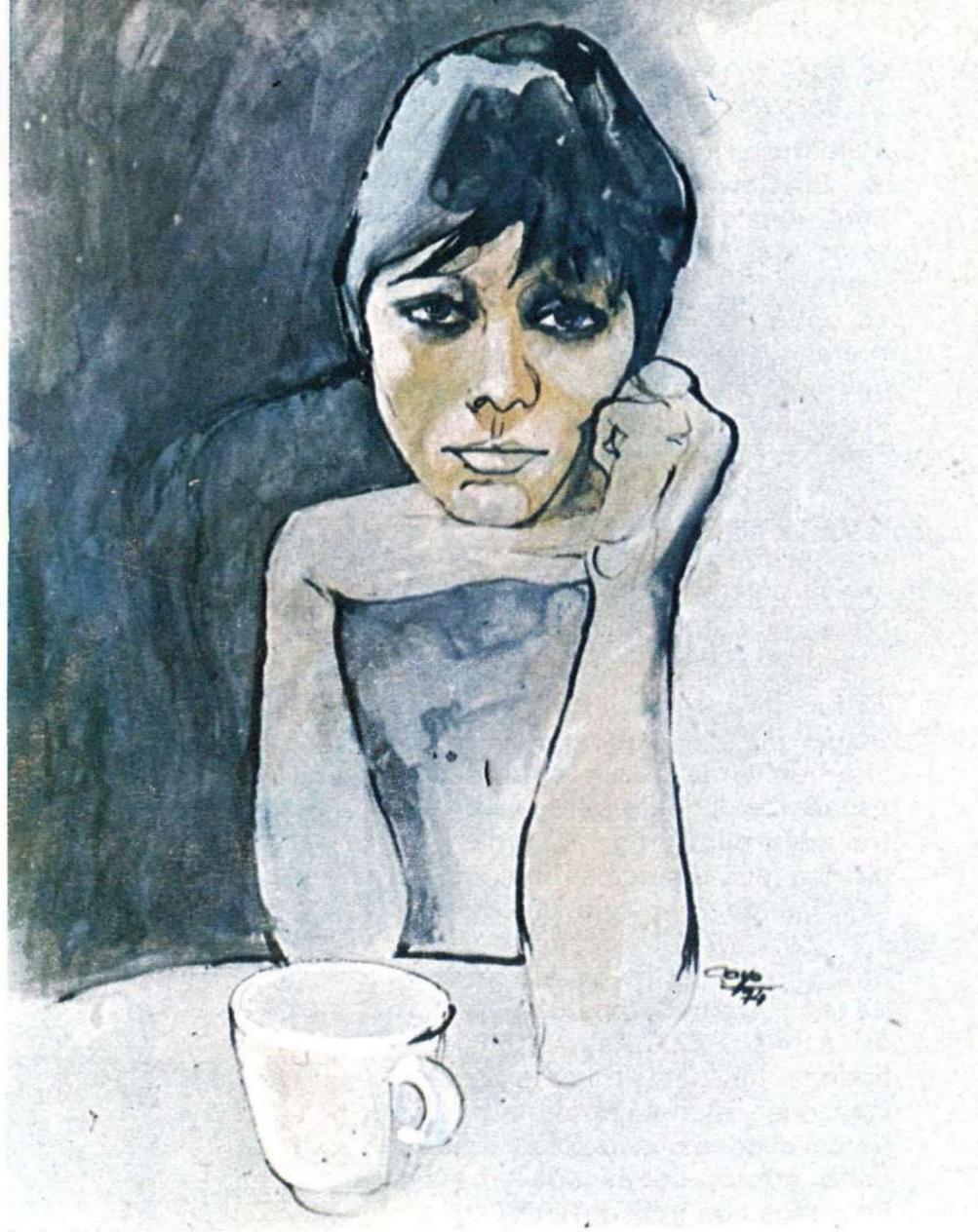
«...Tú eres quien me acabas,  
que las olas no.»

Ahora sí se ha oído la voz de este Daliso enamorado y yacente. Estremece comprobar cómo el eco la dobla. Y callamos.

Carlos MURCIANO

(Con versos de Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Rosalía de Castro, Lope de Vega, Juan Maragall, Juan Ramón Jiménez, Jorge de Montemayor y Pedro de Quirós.)

(Foto: E. Carrión Fos.)



# MIGUEL GAYO, PINTOR ESPAÑOL POR LAS TIERRAS DE AMERICA

Por Luis LOPEZ ANGLADA



¿Cuántos pintores españoles viven y trabajan más allá de nuestras fronteras? A veces nos llegan noticias de exposiciones de nuestros paisanos artistas de los que casi no teníamos referencia o nos sorprende el encuentro con algún compatriota que ha triunfado plenamente en lejanas tierras y sueña con regresar, con sus trofeos y sus ganancias, a la madre Patria.

Así, hace bastantes años, tuvimos ocasión de visitar, en la isla de Santo Domingo, a ese impresionante ejemplar de humanidad y arte que es Vela Zanetti. Las circunstancias de aquellos años le obligaban a residir por aquellas islas del Caribe y junto a la gloria de su triunfo como pintor del Palacio de las Naciones Unidas y de sus murales dominicanos se unía su trágica añoranza de España, a

la que no podía separar de su corazón ni de su pintura.

Posteriormente conocimos en El Salvador a Benjamín Saul, expositor ahora por las salas de Miami, escultor y poeta, en activo ejercicio de su naturaleza galaica y de su fantasía creadora de mundos oníricos. También por allí había dejado su huella el leonés Sánchez Carralero, hoy vecino de Arganda y del Olimpo y los Vaquero —padre e hijo— habían contribuido a enriquecer el patrimonio artístico de la capital con espléndidas pinturas religiosas.

Nuestro último periplo americano nos ha deparado el visitar en Lima a dos pintores españoles. Uno de ellos, nuestro admirado amigo Cañadas, alterna sus etancias limeñas con las de la patria chica y aún está en el recuerdo de todos los madrileños el éxito de su última exposición en el Ateneo de Madrid hace apenas un par de años. De Cañadas —autor, entre otras muchas cosas, del actual escudo oficial de España— hablaremos con más detenimiento en una próxima semblanza. La de hoy queremos dedicarla al otro compatriota que vive y trabaja en la capital del Perú, admirado y solicitado en todos los medios artísticos de aquella nación y soñando con venir pronto a Madrid para colgar la muestra de su obra actual.

Es un joven de aspecto enérgico y extraño. Si no nos recibiera en un espléndido piso, de una de las calles más importantes de Lima, al que el buen gusto del artista ha decorado con infinitos caprichos, pensaríamos que estábamos ante un imponente revolucionario, de barbas anarquistas, mostacho poderoso y calva denunciadora de intensa actividad intelectual. Las gafas, gruesas, colgadas a manera de collar, contribuyen a dar más fuerza a este aspecto inquietante del personaje. Sin embargo, Miguel Gayo es un joven pintor, de arrolladora simpatía y de probada vocación por su arte. Madrileño «fetén», fue alumno de Manuel Benedito en su estudio de los madriles y más tarde de Fernando Bosch en París. Una poderosa necesidad de correr por el mundo llevó a Miguel Gayo por todas las ciudades de Europa, pasó al Africa misteriosa y se fue para América, instalándose primero en Chile y luego en Lima, que es donde le encontramos.

30 Miguel Gayo debió recorrer con su vista ávida de posibi-

lidades de pintura todos los paisajes y las gentes y vino, mire usted por donde, a descubrir algo de lo que había oído hablar desde niño y que

está hasta en canciones repetidas por todas las tierras del mapa; la belleza de la mujer limeña.

Miguel Gayo debió recorrer,



allá por el barrio de detrás del puente, la famosa alameda por donde derramaba su lisa la flor de la canela, luego se adentró por los barrios más alejados, subió a las montañas andinas para descubrir el misterio de unas trenzas indias o el encanto indefinible de unas manos de mujer. Se le destensó el alma ante el dolor de las enlutadas y supo adivinar toda la ternura que una madre deposita en los brazos para sostener un niño. Miguel Gayo se dio cuenta, un día, de que sólo pintaba caras y cuerpos de mujeres, se le había afinado el lápiz y se le estilizaban las siluetas. Todo lo que le habían enseñado en las clases de su adolescencia le fluía ahora, con el empuje del alma americana, en estas figuras de mujer a las que iba, cada día, despojando de todo barroquismo para dejar las líneas esenciales en las que se basa la delicadeza y la feminidad.

Las mujeres de Lima aprendieron pronto la lección de que había un pintor español enamorado de ellas. Y pronto también el estudio de Miguel Gayo fue frecuentado por lo más selecto de la sociedad limeña para la que un retrato de este pintor es signo de buen gusto y de selectividad. Miguel Gayo se queja ahora de su excesiva dedicación al retrato femenino y escapa, cuando puede, a otros territorios en los que se libera de la ajena exigencia; paisajes que se le quedaron impresos en su experiencia viajera, muchachos perdidos en la calle disparatada de la gran ciudad, figuras en las que el dolor ha marcado su huella indeleble. Miguel Gayo nos explica su deseo de traer a España esta pintura, pero su alejamiento de la Patria, de la que recibe cada día nuevos testimonios de la magnífica eclosión de escuelas y tendencia plásticas, le desorienta e inquieta, por todos lados, posibilidades para su identificación con la actual pintura española.

En la casa, barroca, cuajada de cerámicas, flores tropicales, fetiches y recuerdos, está con nosotros la esposa del pintor, bellísima chilena que también en su momento empuñó pinceles y se asomó al arte, y ese gran poeta, tantos años afincado en la capital peruana, Julio Garcés, que supo estar presente en momentos estelares de nuestra literatura y que con su aspecto de joven marino y de transeúnte barcelonés acertó a servir de modelo a novelistas y poetas de fuste. Julio Garcés, en ocasión de presentar

una exposición de Gayo, definió lo que consideraba «una inmensa ternura, un tremendo oficio, un delicado arte», con las siguientes palabras:

«Miguel Gayo juega con Africa, juega con España, juega con Perú. Si fuera preciso señalar alguna de sus características, yo diría que a este pintor le obsesiona el tema femenino. Ve en el fondo profundo de las mujeres, capta sus dulces tonalidades, incluso ve su dureza. Discurre por la inocente sombra de los ojos de las niñas, pero también retrata la nada inocente sombra de la mujer perdida. Mira el paisaje y lo abarca con amor.»

Acaso sea esta la nota distintiva que el poeta ha sabido captar en la obra del pintor; el profundo, apasionado amor con que se entrega a la obra de arte. Muchas veces hemos afirmado que ésta no es sino la consecuencia de una contemplación apasionada. De la conciencia del instante vivido, de la tierra contemplada, de la emoción contenida, surge el poema, la sinfonía o el cuadro para dejar constancia de la presencia real del artista que tiene que comunicar a los demás su propia experiencia vital. Y Miguel Gayo no es de los que dejan escapar el instante fugitivo, ese hoy, «que es siempre todavía», según descubrió Machado y que para serlo de verdad queda para siempre inmóvil en estos cuadros, en estas delicadísimas figuras de mujer, en estas expresiones de enorme ternura.

América, con su desbordante apasionamiento vital, ha podido quitarle realismo ibérico a la obra del pintor. El éxito social de su pintura ha puesto, quizá, un exceso de localismo ciudadano a estos cuadros con los que Miguel Gayo ha sabido conquistar a nuestros hermanos americanos. En Méjico, en Panamá, y en Ecuador, el nombre de Miguel Gayo ha constituido un acontecimiento cuando ha llevado sus cuadros a las salas de exposición. Ahora el pintor errante, el apasionado caminante de tantas sendas extrañas, el contemplador de tantos paisajes exóticos y tantas gentes distintas, siente de nuevo la llama de la tierra madre y quiere venir, con sus cuadros como todo equipaje, a sentir de nuevo la fuerza nutricia de la tierra. Como gran artista todo un cúmulo de temores asalta a Miguel Gayo. El sabe del valor de sus compañeros de aprendizaje y ha visto cómo su obra, al abri-

go de los vientos foráneos, ha cuajado dentro de la mejor tradición española. Miguel Gayo piensa que han sido muchos los horizontes que han entrado por sus ojos y muy distintos los aromas que han embriagado su olfato. No seremos nosotros, meros contempladores de una actividad de belleza, los que vamos a formular augurio alguno sobre el futuro destino del pintor. Pero sí nos atrevemos a pensar que es bueno recibir también la lección de los hermanos que saben buscar por lejanas tierras la luz de los distintos jardines o el destello diferente de otras estrellas.

¿Cuántos artistas españoles, pintores, escultores, poetas, músicos, viven y se entregan apasionadamente a su arte en las tierras americanas? Un mismo linaje en la sangre hace que unos y otros se sientan unidos, como lo estamos unidos nosotros con nuestros hermanos hispanoamericanos. Pero sería importante que alguien hiciera un día un recuento general de estos españoles a los que no sólo no debe olvidarse, sino que hay que traerlos a recibir el abrazo vital de la tierra madre, de todos nosotros.



## Medallística actual

Por Luis María LORENTE

# EL COMPOSITOR MEYERBEER

*El compositor alemán Giacomo Meyerbeer bien merece esta medalla. Es obra de Jacques Hardy y ha sido acuñada por la Administration des Monnaies et Médailles, de París, tanto en bronce como en plata, con un módulo de 68 milímetros.*

*De completo corte clásico, ofrece en su anverso la efigie de este compositor, cuya obra se adscribe más dentro de la técnica musical francesa que la de su país natal. En cuanto al reverso, está hecho con técnica bien depurada, a base de señalar, con gran meticulosidad en los rasgos, los personajes figurados, que corresponden a distintas óperas, y que son: Corentino, de El perdón de Ploermel; Selika y Vasco de Gama, de La Africana; Roberto el Diablo, de la ópera del mismo nombre; Juan de Leyden, de El Profeta, y Margarita de Valois, de Los Hugonotes. Al mismo tiempo, en la parte superior, figuran el lugar y año de nacimiento y muerte.*

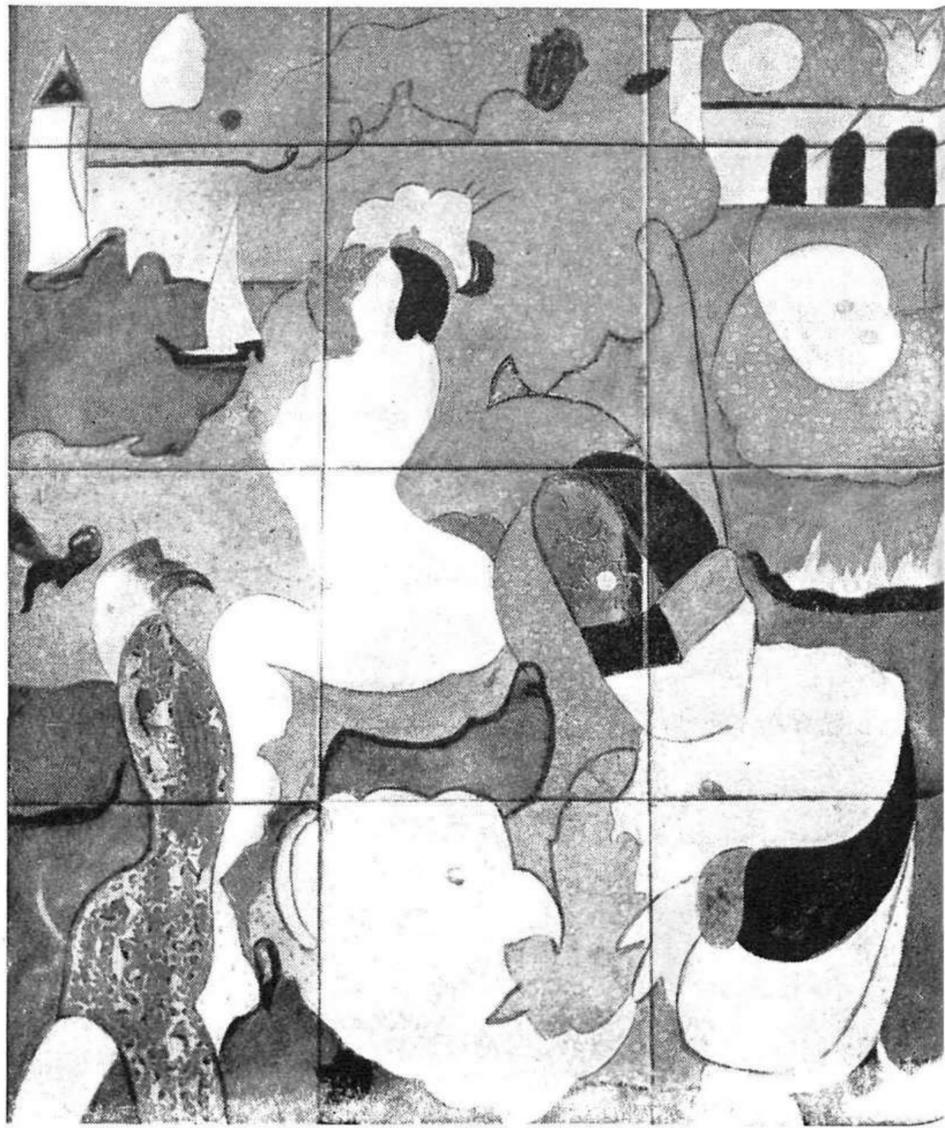


# LA TRIPLE INVESTIGACION ACTUAL DE JOSE LAPAYESE BRUNA

Por Carlos AREAN

José Lapayese Bruna, en este año en el que cumple los setenta y cinco de su edad, se encuentra plásticamente más joven que nunca. El maestro aragonés fue una de las figuras más preclaras de una configuración tradicional con tendencia a la estilización ornamental y aligera. Fue también el renovador de la vieja artesanía de los cordobanes o guadameciles y realizó luego unas fusiones entre repujado del

cuero y pintura que eran tan armoniosas como refinadas y artesanamente elaboradas. Había conseguido, por tanto, todo cuanto un maestro tradicional puede desear en la vida: fama, abundantes encargos, críticas laudatorias y el cariño del público. Se ocupaban de él no sólo nuestros más importantes críticos, sino también los de toda la Europa Occidental, y todo ello acaecía hace casi medio siglo, cuando no



había completado Lapayese Bruna el tercer decenio de su vida. Era previsible, por tanto, que siguiese en ese camino y que no se decidiese, como Hernán Cortés, a quemar nunca sus naves.

A pesar de ello las quemó.

Ello acaeció porque José Lapayese Bruna es, en cuanto pintor y en cuanto hombre, uno de los seres humanos más honrados, discretos y modestos que me he encontrado en toda mi vida. Una vez dominada su manera habitual, se dio cuenta de que cada lienzo, cada tabla o cada cuero podían dejar de constituir para él un problema y convertirse en el sustentáculo de una receta eficaz y de una altísima sabiduría de oficio. La nueva tentación era inventarse él sus propias formas y abandonar la bidimensionalidad estricta de la pintura, para realizar grandes escultopinturas, murales cerámicos y esculturas exentas. Sus nuevas formas, aunque abstractas, se seguirían inspirando a veces en los ritmos de la naturaleza, en los de un paisaje desvaído o en los de una figura animal o humana. Serían autónomos, pero con calidad tradicional. Ello constituye una proeza, pero tratándose de Lapayese Bruna, para quien el oficio y la calidad de la ejecución merecen todos los respetos, no podía ser de otro modo. Su enorme capacidad imaginativa le permitía inventar nuevas formas y entroncarlas de la manera más dramática, pero el cuidado tradicional de la textura, las pátinas, las transparencias sumergidas, las múltiples capas superpuestas, las degradaciones y lacados, todo ello se integraba de manera tan viva y sin suturas en la ordenación de cada obra que le permitía alcanzar en cada instante esa unidad entre procedimiento, textura y despliegue de formas que constituye la más alta aspiración de todo pintor.

Este camino fue largo. Creo que las primeras realizaciones

abstractas de Lapayese Bruna datan del final de los años cincuenta. Las últimas corresponden al último trienio y las está exponiendo en estos días en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid. La exposición consta de pinturas sobre tabla, de escultopinturas en relieves de aristas matedas y de cerámicas, amén de una única escultura exenta que representa a la perfección todas las virtudes que alcanzó la más reciente obra de Lapayese en esa modalidad.

En las pinturas, especialmente en las de formato vertical, abundan las formas flotantes, las caligrafías sutiles con recuerdos de la Secesión alemana, los raspados suavísimos, los resquebrajados de la materia y las manchas levisísimamente borboteantes. Hay ocasiones en las que el ritmo de los entronques condiciona las sinuosidades de la línea, en cuyo caso dibujo y encaje de la estructura sostienen por sí solos la composición. En otras ocasiones los contrapesos se realizan a distancia y es la flotación de las manchas degradadas la que mantiene el equilibrio del conjunto. En ambos órdenes la finura atemperada del color, la sutileza de las contrastaciones y la fuga de líneas y sombras embebidas en luz, deslían una nota de paz en medio de la tensión controlada de cada imagen.

Las escultopinturas obedecen inicialmente a unos supuestos similares a las de las pinturas ordenadas en contigüidad de polígonos ceñidos y no mediante manchas dispersas. La evolución ha consistido en que en vez de estar ahora limitada cada forma por una línea sutil, lo está por su propia superficie emergente. El aire fluye así por entre las protuberancias, pero es un aire teñido de una luz plateada, rosada, auriverde o sepia-caoba hecha toda de reflejos sobre el pulimento lacado de cada una de las superficies. Estas escultopinturas no las realiza Lapayese aglomerando piezas, sino median-

te arrancado de materia. Las incisiones conservan así en vivo el esfuerzo de la penetración, pero Lapayese borra luego las huellas para que la pura presencia autónoma de una estructura acabada, nos conquiste con su autosuficiencia y sin alusión directa al trabajo artesano que las hizo posibles.

La única escultura exenta es en su manera de ordenar el volumen y el hueco, la única variante inédita que después de Gargallo y Julio González todavía era posible en el momento actual. No busca Lapayese recovecos interiores en los que el aire se acurruque pegado a una textura más o menos reflejante, sino que parece haber querido traspasar de parte a parte una de sus escultopinturas y convertirla así en ordenadora de espacios tridimensionales, pero sin modificar su despliegue de formas. Es la primera vez que tengo ante una escultura la impresión de que procede de un cuadro que se ha escapado de la pared y que ha adquirido una nueva vida desasosegadamente ambigua, pero, por ello mismo, doblemente actual.

Para las cerámicas ha reservado Lapayese sus más revolucionarias degradaciones cromáticas. La última aplicación de la materia-color ha goteado intermitentemente sobre otras mareas de materia color subyacentes y el fuego ha establecido un juego de indeterminaciones, fundiendo ritmos y manchas y cegándonos luego con los haces de luz no paralelos que nos devuelve el esmalte. Hay una vibración continua en estas obras cuyo deseo más íntimo parece ser recuperar para la cultura occidental la vibración lumínica inefable de los mosaicos de Rávena.

Lapayese Bruna ha realizado con amor estas obras. Hombre modesto, no ha pretendido en ningún instante lucirse, sino tan sólo comunicarse con el mínimo posible de elementos, pero con máxima sabiduría de ejecución, una visión personal de la forma íntimamente ligada a una organización igualmente personal del espacio. Su exposición en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid recoge la experiencia de toda una vida y de todo un amor a la obra bien hecha, necesaria y auténtica. Lapayese Bruna se ha superado una vez más y ello ha sucedido así porque no podía haber sucedido de otra manera. Cuando cada obra constituya un problema y cuando cada solución es una resolución de un enigma no intercambiable, todo adquiere ese sabor de verdad al que Lapayese nos tiene acostumbrados tanto en la realidad de su vida como en la de sus creaciones autosuficientes.



# itinerario de EXPOSICIONES

## CONCURSO NACIONAL DE ARTE PARA TRABAJADORES INICIADOS EN LA PINTURA

Organizado por la Dirección Nacional de la Obra Sindical de Educación y Descanso, se ha celebrado en Madrid el Curso Nacional de Arte para trabajadores iniciados en la pintura, al que han acudido un total de cuarenta y ocho trabajadores procedentes de casi todas las provincias españolas.

Como en años anteriores, el curso ha cumplido el objetivo propuesto de proporcionar a los asistentes, a través de un profesorado especializado, conocimientos teóricos y experimentales que han de suponer un importante apoyo en la labor creativa del artista.

Bajo la dirección de don José de Sanmillán Arquimbá, jefe del Departamento de Extensión Cultural de la Obra Sindical de Educación y Descanso, se desarrollaron las clases teóricas y

prácticas a lo largo de una semana. El cuadro de profesores, así como los temas tratados, fueron los siguientes: José Hierro desarrolló en la conferencia de apertura el tema «Tendencias del arte actual», y posteriormente habló en sus clases sobre «El paisaje contemporáneo español» y «Los pintores del 98»; Carlos Areán disertó sobre los «Movimientos de vanguardia en el arte español del siglo XX» y «El arte como testigo de cada época»; Rosa Martínez de Lahidalga, sobre «La ordenación del espacio en la escultura contemporánea» y «Hacia una racionalización de las formas en el arte actual», y Francisco Prados de la Plaza, sobre «Arte plástico: principales tendencias actuales», y «Proceso estético, inspiración, producción y difusión».

Junto con las clases teóricas

los cursillistas realizaron diversas visitas a museos y estudios de pintores, acompañados por José de Castro Arines, quien instruyó a los alumnos sobre las obras contempladas. Las clases prácticas fueron impartidas por María Carrera, y al final del curso tuvo lugar la selección de obras y entrega de premios a los galardonados.

Una vez más ha tenido lugar este ya tradicional encuentro de artistas del mundo laboral español a los que une su común preocupación artística. La O. S. de Educación y Descanso lleva a cabo con interés y eficacia la promoción y desarrollo de cuantas actividades demanda el trabajador, entre las que ocupa un lugar destacado el sector artístico cultural.

ROSA M. DE LAHIDALGA

### V EXPOSICION DE ARTE ACTUAL en la Torre de Merino, de Santillana del Mar

En la villa santanderina de Santillana del Mar, de la que apenas distan dos kilómetros y medio las Cuevas de Altamira, con sus famosísimas pinturas rupestres, la Torre de Merino, de origen medieval con tradición románica, pero ya de período gótico, alberga todos los veranos destacadas exposiciones en las que toman parte artistas significados del panorama actual. Desde el año 1970 la propietaria de la Torre, y a su vez organizadora de las exposiciones que en ella se celebran, Blanca Iturralde, ofrece durante los tres meses de temporada veraniega destacadas exposiciones de arte contemporáneo.

La muestra que presenta este año, V Exposición de Arte Actual, cuyo subtítulo es «Entre el Dau al Set y los Conceptuales», la integran exclusivamente artistas de Cataluña: pintores, escultores y realizadores de extraordinarios tapices, cuyas obras son reflejo de diversidad de tendencias e «ismos». Nueva figuración, abstracción, constructivismo, arte cinético, gestualismo, neodadaísmo, «pop» y «op-art», crónica de la realidad, hiperrealismo y surrealismo fantástico, junto a otras manifestaciones artístico-experimentales, se han dado cita en la histórica Torre, considerada como uno de los ejemplares más interesantes de la arquitectura montañesa.

Sergi Aguilar, F. Anglés, Argimón, Arranz Bravo, Artigau, Bartolozzi, Margarita Camps, G. Carbó Berthold, Antoni Casas, Xavier Corberó, R. Domínguez, Guinovart, A. Grimal, Hernández Pijuán, Medina Campeny, Aurelia Muñoz, Niebla J. L. Pascual, Jordi Pericot, August Puig, Pere Puiggros, Ráfols Casamada, Gerard Sala, Serra de Rivera, Subirachs, M. Vila, Villadecáns, Ville'ia y Zush son los artistas representados, muy diversos en su producción, y a los que aglutina, junto a la categoría plástica de sus obras, el hecho de que en la mayor parte de los casos la han desarrollado en Cataluña.

RML

### RODOLFO ALVAREZ, en la Galería Sen, de Madrid



Con pinturas y obra gráfica del artista andaluz Rodolfo Alvarez inaugura el curso de exposiciones la Galería Sen. Pasa ante nuestros ojos la interminable cola de la existencia rota. Hombres y mujeres de

ayer y de mañana, los contornos perdidos, deformados los rostros, danzan al son de una macabra danza en un desfile anónimo de símbolos vacíos.

Sus pinturas sobre tabla permi-



ten asomarnos a una parcela de la historia y el mito, tal como fluye fantasmagórica en la mente del artista. El toro, el caballo, la cortésana, el torero o la dama aristocrática cubren sus huesos con máscaras deformes, sedas y recamados que fueron su ornamento. Y están ahí flotantes, entre la tiniebla bronce y negra y el vacío inmensamente blanco.

En las obras de Rodolfo Alvarez, las formas voluminosas e ingravídas, o alargadas y esquemáticas, se nos ofrecen en una dimensión planimétrica que las torna, si cabe, más agresivas y alucinantes que sus propias facciones. La pincelada sobria y el riguroso empaste se ciñen a los contornos nítidamente perfilados.

El pintor se manifiesta a través de la obra como artífice de un mundo inaprensible que él es capaz de sujetar mediante el riguroso dominio de su plástica. La línea

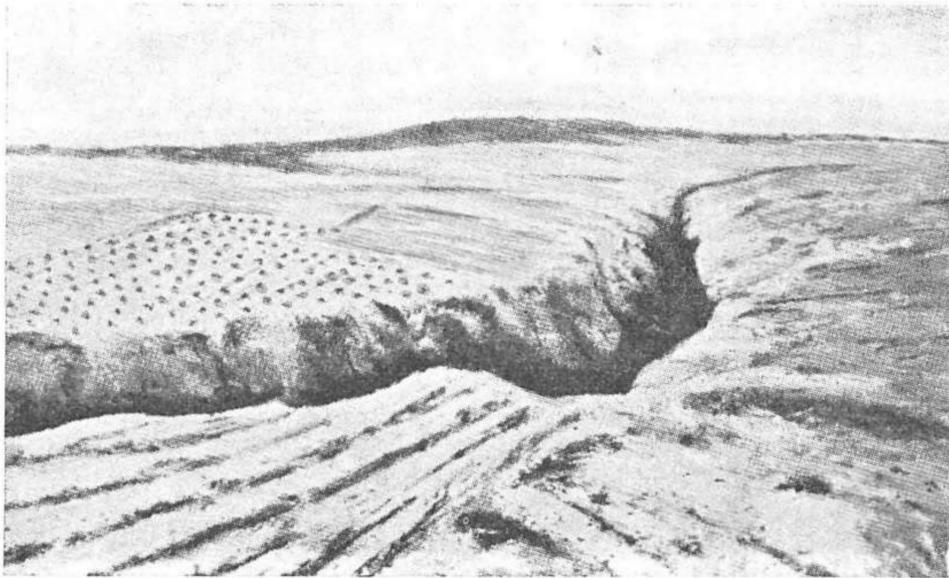
hiriente, esa pesada atmósfera cargada de lúgubres presagios y el sueño objetivado, se orquestan al unísono y de modo coherente en cada una de sus expresivas superficies en las que el sueño de la

mente permanece armónicamente controlado por la razón hecha forma.

RML



**ANTONIO PEREZ GARCIA ARRIBAS,  
en la Casa de Cultura de Zamora**



A partir de estos paisajes que el pintor autodidacta Antonio Pérez García Arribas presenta en la Casa de Cultura de Zamora, puede el espectador iniciar la nueva senda que más allá de la realidad lo conduce por la vía inaprensible del espíritu hacia horizontes y atmósferas extraterrenas. Es su pintura serena, matizada en sensibles gradaciones coloristas y lumínicas, la que nos ofrece transformadas las tierras de Castilla en un cálido poema plástico.

La fuerza del sentimiento, cana-

lizada a través del sueño evocado, emerge de estos lienzos al óleo, en los que la materia ha sido trabajada con mesura, y la pincelada incide suavemente diluida en azules o en ocre, o se afirma en la huella profunda de los surcos. García Arribas se confiesa autodidacta, y ello no es obstáculo para que su obra, que ignora tecnicismos y fáciles recursos, haga llegar hasta nosotros su mensaje plástico y humano.

RML



**MANUEL SALAMANCA,  
en la Galería Carmen Durango, de Valladolid**

Manuel Salamanca, pintor, que cuenta en la actualidad cuarenta y dos años, fue uno de los introductores del *pop* en España. Era un pintor intimista que cultivaba, ya en los comienzos del decenio de los sesenta, eso que en algunas ocasiones he llamado el «pop de la soledad». Recuerdo sus cocinas mesocráticas, con los hules agujereados e incluso con las huellas del tiempo en sus degradaciones cromáticas. Recuerdo también toda una serie de humildes enseres pintados con una ternura similar a la que empleaba Zurbarán al magnificar el barro en sus bode-

gonas. Ahora ha inventado Salamanca una nueva manera, igualmente íntima y sencilla, pero más movida. Minúsculas figuras en arabesco deformado flotan sobre sus telas. En la mitad del campo cromático hay a veces una ocupación total del espacio a la manera islámica. La otra mitad aparece totalmente vacía. El contraste resulta, no obstante, tenue, debido a la suavidad alada de la línea y a que sus múltiples formas parecen hallarse libres de peso en su interior. Se trata de un mundo fantasmagórico, en el que flotan insectos habladores, muñecos de trapo mojado y las nuevas figuras

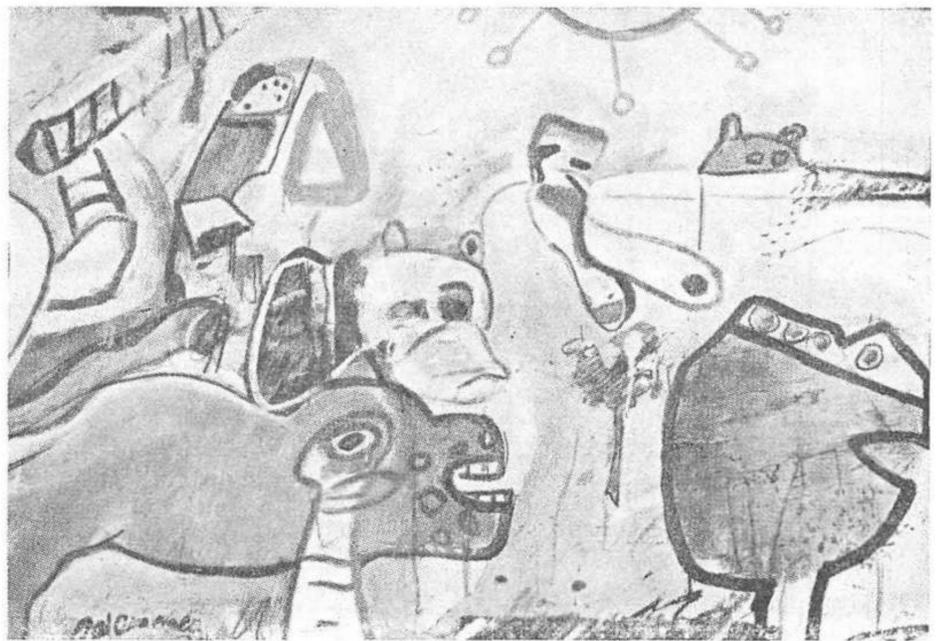
**GALERIAS  
SKIRA**

ORTEGA Y GASSET, 23 - MADRID-6 - TEL. 276 63 09

**MOSCOSO**

**PINTURAS**

**10 AL 31 OCTUBRE**



de un esperado Walt Disney. Los colores suaves y armoniosos se inscriben de manera agradable, pero no por ello menos plásticamente necesaria, dentro de la mejor tradición cromática de la Escuela de Barcelona. Nos alegramos, por tan-

to, de que Manuel Salamanca haya vuelto a entrar en la liza y de que lo haya hecho con una tan segura y tan lírica maestría.

CA



**La escultura desde RODIN a nuestros días,  
en la Librería-Galería Sur, de Santander**

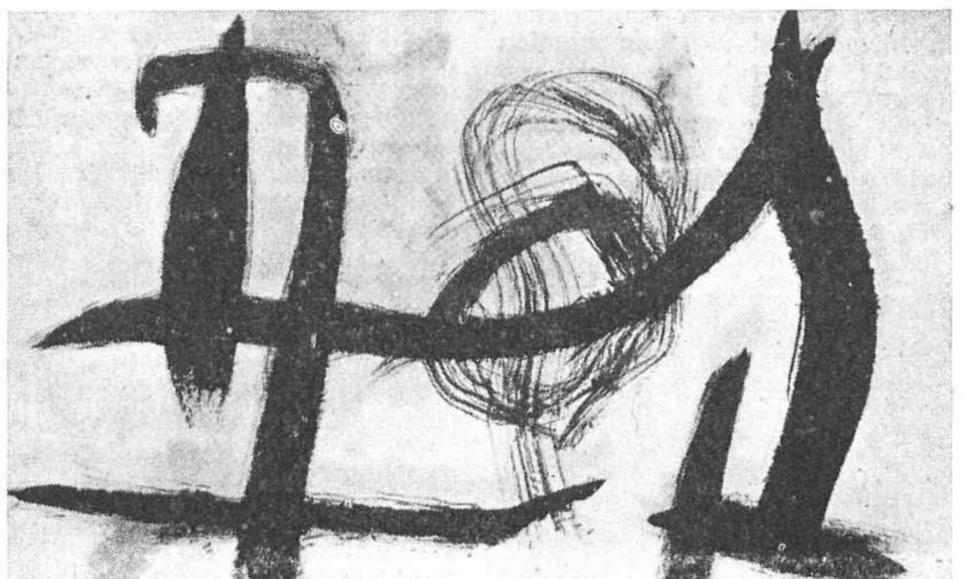
Una prueba de hasta qué punto ha mejorado nuestro clima artístico en los últimos años, la constituye el hecho de que se puedan celebrar ya fuera de Madrid y de Barcelona exposiciones de la enorme importancia de la ahora comentada. Manuel Arce ha contado, es verdad, con el hecho de que Santander sea una de nuestras ciudades de más preclara tradición cultural y eso lo animó a realizar semejante esfuerzo, pero hay que indicar que en la muestra figuraban nada menos que José Carrilero, Apeles Fenosa, Honorio García-Condoy, Pablo Gargallo, Julio González, Manolo Hugué, Fernand Leger, Jacques Lipchitz, Baltasar Lobo, Cristino Mallo, Henry Moore, Jorge de Oteiza, Auguste Rodin y Pablo Serrano. Verdad es que los españoles pueden verse hoy con facilidad —incluso Julio González— en otras muchas ciudades de España, pero traer en cambio a

Jacques Lipchitz o Rodin a una sala española, constituye algo muy poco habitual. El hecho es profundamente significativo porque nos indica hasta qué punto nuestro clima artístico ha evolucionado y permite ya correr estos riesgos. De la calidad de las obras, que era, tal como cabía esperar, eminente, no digo nada más, porque cada una de ellas merecería un artículo íntegro. Quiero recalcar, no obstante, que el «Arlequín» de Julio González es no sólo precedente indiscutible de la escultura no imitativa de forma interior, sino también de muchos de los «ismos» que vinieron después del arte abstracto y que era, por tanto, la pieza maestra, pero también la más desconcertante y aleccionadora de tan espléndida exposición.

CA



**Obras de JOAN MIRO,  
en la Galería Kreisler**



La Galería Kreisler, de Madrid, ha iniciado la temporada de exposiciones con obra gráfica y al óleo de Joan Miró, de quien se han celebrado recientemente dos exposiciones antológicas en París y Nueva York. Parte de las obras que figuran en la exposición madrileña formaron parte de la exposición homenaje que la Galería Kreisler rindió al pintor con motivo de su octogésimo cumpleaños.

RML



# teatro

Por Juan Emilio ARAGONES

## UN TRIANGULO INFRECUENTE



**NOEL COWARD:** *Diseño para mi vida*. Adaptación y dirección: Conchita Montes. Teatro: Arlequín. Producción: Manuel Collado. Interpretación: Gemma Cuervo, Carlos Larrañaga, Germán Cobos, Jesús Enguita, Mimi Muñoz, Jorge Guzmán, Margarita Torino, Enrique Cloas, Charo Zapardiel y Amadeo Sans. Fecha de estreno: 10 de septiembre de 1974.

Quizá resulte excesiva la demora con la que llega a nosotros esta pieza de Noel Coward, o acaso sea que la admiración que por el autor inglés siente su adaptadora haya actuado como cortapisa para mayores licencias actualizadoras en su tarea traslaticia. Por las razones apuntadas o por otras cualesquiera, esta bien construida y mejor ideada pieza de Coward—que tiene todos los ingredientes necesarios para interesar al público consumista—resulta que, analíticamente, queda muy distante de los medios que nuestros profesionales han puesto a su servicio, desde la soberbia calidad interpretativa hasta los admirables decorados, sin olvidar la justeza de un vestuario elegante y rememorativo a un tiempo.

Los años no pasan impunemente: ese triángulo amoroso ideado por Coward en 1932 era infrecuente entonces por exceso, y lo sigue siendo ahora... por defecto. En esta época en la que los jóvenes alternan con absoluta naturalidad—en sus amigables charlas, por lo menos—la chica «para

casar» y la «amiga fuerte»..., la cínica amoralidad del triángulo constituido por Gilda, Otto y Leo ha dejado de extrañar. Y, por superada, resulta tan infrecuente como hace cuarenta y dos años por audaz en sus eróticos teje-manajes.

Tampoco acabo de entender bien los motivos que han llevado a Conchita Montes a modificar en su traducción-adaptación el sentido del título original: *Design for Living* corresponde a *Diseño de vida*, así, en general. Y quien dice «diseño» puede decir «proyecto», «plan», y cualquier otra equivalencia, pero no para una vida predeterminada, sino para el común de la existencia humana... El cambio de título distorsiona la intencionalidad de la obra, de entrada, y por eso he parado mientes en tal reparo. De otra manera no lo hubiera hecho, pues lo restante de la tarea de Conchita Montes, en su doble cometido de traductora y directora escénica, sólo plácemes conlleva.

Gemma Cuervo, en su corporización del personaje central de

la trama y factor desencadenante de sus varias peripecias, alcanza cotas de identificación histriónica difícilmente superables. De los destellos de erótica sinceridad a las crispadas escenas de lucha entre sus íntimas convicciones y las exigencias de la sociedad circundante, es en toda su extensión e intensidad la Gilda ideada por Noel Coward. Le dieron notable réplica Carlos Larrañaga—incisivo y cambiante en los muchos matices coloquiales de su personaje—y Germán Cobos, en criatura de más lineal trazado, interpretada por el propio Noel Coward cuando se estrenó en Nueva York.

De los restantes intérpretes merecen ser citados, por su eficacia y buen oficio, Jesús Enguita—el cuarto que lleva la tentativa de discordia al trío—y Mimi Muñoz, así como el joven Jorge Guzmán.

*Diseño para mi vida* es también infrecuente en su división por actos. Todavía consta de tres, y no hay manera de refundirlas, pues los decorados son distintos en cada uno de ellos. El escenógrafo Antonio Cortés se mostró excelente en todo momento y prodigioso de invención en el decorado último, aplaudido por el público nada más verlo, y con toda justicia.

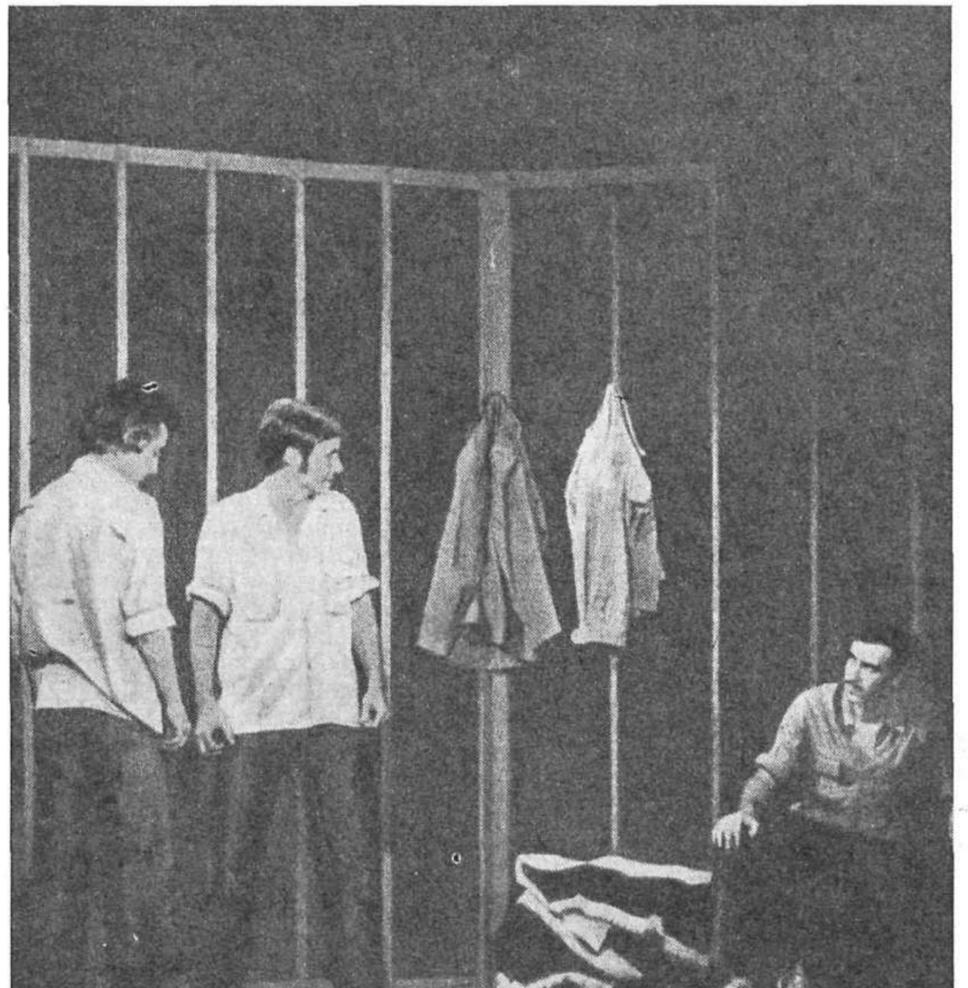
## «LOS MIÉRCOLES DEL ALFIL»

**JEAN GENET:** *Severa vigilancia*. Grupo «Taormina». Dirección: José Palacios. Interpretación: Antonio Orozco, José Palacios, Pedro P. Béjar y Pepe Sosa. Música: Conjunto «Prefacio». Fecha de estreno: 11 de septiembre de 1974.

El título del comentario, por esta vez, no alude para nada a la obra de Genet, sino al meritorio propósito que, por segunda vez, emprende Angel García Moreno al reservar el día semanal de descanso de la compañía profesional que dirige para actuaciones de Grupos Experimentales. A los «Lunes del Muñoz Seca» suceden estos «Miércoles del Alfil», con manifiesta buena intención.

Cualquier empresa experimental asume un porcentaje muy alto

de erróneas valoraciones, por su misma condición de algo que se pone a prueba, con absoluta novedad, eso es bien sabido. Pero cuando lo que se nos ofrece como experimento carece de novedad... otros son los cantares. *Severa vigilancia* es pieza estrenada en 1949—dos años después de *Las criadas*—, y, lejos de aportar algo nuevo, insiste en la situación-eje de la pieza que en teatro comercial presentó años atrás la compañía de Nuria Espert, idéntica-



mente configurada: latente homosexualismo y visible lucha de los de inferior condición para acceder al estrato aún no conseguido.

Siendo esto así, el experimento carece de valor, porque resulta conocido ya por un público indiscriminado y comercial.

Aconsejaría al Grupo Taormina y a su director, José Palacios,

una más severa vigilancia—sin cursivas, esta vez—en la elección de títulos y autores. Que no es lícito presentar como trabajo de laboratorio un artículo que ya se expende en el mercado del teatro comercial. También la tarea interpretativa distó mucho de igualar los niveles profesionales alcanzados, por ejemplo, en Las criadas.

dotándolo de irónicas, sabias, personalísimas facetas propias...

La acción transcurre en la noche de San Silvestre, noche que, como es sabido, comparte con la de San Juan la posibilidad de los mayores prodigios... Y entre los regalos que hacen al melancólico seductor tres de sus seducidas, ya en la reserva, halla el prodigio de una sorpresa que puede mantenerlo activo.

La fuerza de la costumbre me ha llevado a escribir «acción», pero en esta comedia no hay tal, sino una sola situación escénica, inteligentemente estirada merced al restallante ingenio de un diálogo eficaz y vario en hallazgos coloquiales, que va de la ironía al sarcasmo sin la menor irrupción en la zafiedad.

De los elementos participantes en *La muchacha sin retorno* es de justicia resaltar la tarea del director escénico: Cayetano Luca de Tena potencia al máximo los valores de la pieza, al tiempo que realiza una tarea de dirección de actores que, en el caso concreto de Rocío Dúrcal, alcanza logros de virtuosismo. Porque si los otros cuatro intérpretes tienen una ejecutoria profesional impecable, la segunda aventura escénica de Rocío Dúrcal era toda una prueba... para ella y para el

director, de la que ambos han salido airoso.

Y conste que, personalmente, debo confesar que los intempestivos aplausos con que fue acogida la aparición de la joven actriz, antes de que dijera esta boca es mía, predisposieron mi ánimo en contra... Pues bien, cuando terminó la pieza, hube de sumar mi juicio positivo al de aquella amigable y a todas luces prematura ovación inicial: Rocío Dúrcal había desplegado un amplio abanico de cualidades histriónicas, manteniendo el tipo con el suficiente decoro junto a los otros cuatro experimentados intérpretes, que mostraron—los cuatro—su veterana eficiencia. En primer término Merlo, porque su personaje ofrecía mayores riesgos. Después, Amelia de la Torre, a la que el autor adjudicó los pasajes escénicos más lindantes con un patetismo no exento de factores melodramáticos, y, a idéntico nivel, Aurora Redondo y Mari Carmen Prendes, en sus respectivas incorporaciones de la profesional con vetas de extremada piedad en la vejez, y de la ídem que en pareja cronología se conserva procaz y frescachona.

Emilio Burgos triunfa en su doble cometido de escenógrafo y diseñador del vestuario.

## LA JUBILACION DE UN SEDUCTOR



**SANTIAGO MONCADA:** La muchacha sin retorno. Teatro: Figaro. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Interpretación: Rocío Dúrcal, Ismael Merlo, Aurora Redondo, Mari Carmen Prendes y Amelia de la Torre. Fecha de estreno: 13 de septiembre de 1974.

Después del ya lejano estreno de la obra *Juegos de medianoche*, que mereciera a Santiago Moncada el premio «Calderón de la Barca» y su preceptiva escenificación, el autor parecía haber abandonado la creación teatral para dedicarse intensivamente, y con varia fortuna, a los guiones cinematográficos. Ahora vuelve a un escenario, y en esta segunda pieza estrenada revalida ampliamente la posesión de excelentes cualidades de autor ya entrevistadas en la obra premiada.

Circula de boca en boca cierto intranscribible donaire por el que se establece un humorístico paralelismo entre las entidades de drama y tragedia y la mayor, menos... o inexistente capacidad erótica del hombre.

La situación escénica ideada por el autor se halla situada sobre la leve raya fronteriza entre el drama y la tragedia. Sin embargo, su buen oficio de autor ha debido sugerirle a Santiago Moncada la más impensada treta: la de situar su invención en el territorio de la comedia, sin que por ello pueda acusarse de evasión premeditada ni otros yerros cualesquiera.

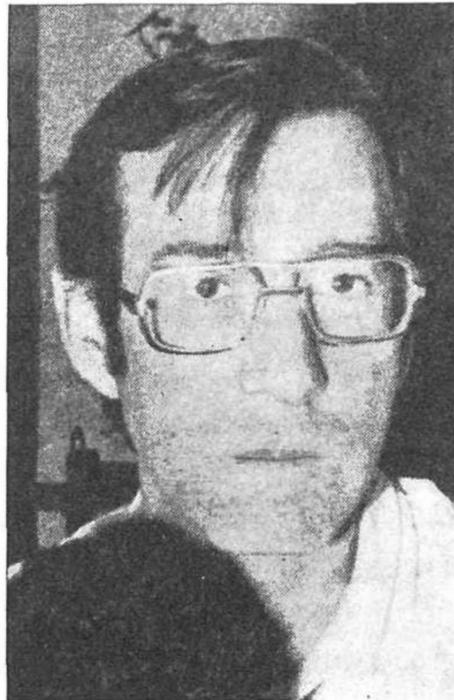
La trama gira de principio a fin en el desespero de un seductor poco menos que profesional ante la inaplazable hora de su

jubilación, del fatal ingreso en las—nunca mejor llamadas—clases pasivas. Pero como Moncada sabe perfectamente que el teatro es la única parcela artística en la que lo imposible puede resultar verosímil, ha dado a un asunto que requería elementos trágicos—o, en el mejor de los casos, alguna dosis de dramatismo—raudales de auténtica comicidad, expresada en hallazgos coloquiales de seguro efecto humorístico, y del todo adecuados a las exigencias de cada situación escénica.

Resulta difícil analizar esta brillante comedia de Moncada sin contar su argumento. Y hacerlo equivaldría a ofrecer decepcionantes revelaciones para los futuros espectadores, pues no se trata aquí, como ocurre en la generalidad de las obras de intriga, de no anticipar el desenlace. No. La bienhumorada comedia de Santiago Moncada tiene en su estructura factores tan insólitos que su desvelo supondría grave quebranto para el ánimo de los espectadores que acudan a su representación previamente sabedores del qué y el cómo.

La almendra del asunto ya está dicha: un «don Juan» abocado a su jubilación. Se me ha de perdonar si no revelo la nueva estructura que el autor incorpora a tan viejo y resobado asunto,

avisos y noticias  
de Teatro



### HA MUERTO LUIS MORRIS

El conocido actor Luis Morris falleció en su domicilio madrileño, el día 16 de septiembre, a consecuencia de un fallo cardíaco. El malogrado actor tenía cuarenta y tres años y era natural de Valencia, aunque en Madrid desarrolló la casi totalidad de su ejecutoria profesional, iniciada en el Teatro Español Universitario. Además de teatro, en los últimos años intervino en multitud de espacios televisivos y había interpretado varias películas. Hace un par de meses fue intervenido quirúrgicamente de una grave afección en la cabeza y no logró reponeerse.

Su última actuación escénica fue en la divertida comedia para café-teatro *Don Joaquín* y la corista, de Jaime de Armiñán.



Traemos a primer plano el sugestivo rostro de la joven actriz Angela Reyno porque, tras su experiencia en el cine —seis películas en seis meses, entre ellas La madrastra, con Amparo Rivelles— y en TVE.—la novela Una abuelita de antes de la guerra—, juzga llegado el momento de revalidar sus dotes interpretativas en un escenario. Angela Reyno nació en San Sebastián y tiene sangre aragonesa.

## PROYECTOS INMEDIATOS DEL TEATRO ALFIL Y SU I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO INDEPENDIENTE

Ante el éxito obtenido de crítica y la creciente afluencia de público, El bebé furioso, de Martínez Mediero, queda prorrogado hasta el 20 de octubre inclusive, pues el lunes 21 de dicho mes comenzará el Festival Internacional de Teatro Independiente que abarcará hasta el 12 de noviembre, y que, a falta de última confirmación, está programado según se indica a continuación.

El pasado miércoles 11 de septiembre, se inició el ciclo de «Los miércoles del Alfil», con el Grupo «Taormina», que dirige José Palacios, y que ha estrenado Severa vigilancia, de Jean Genet. Las sesiones serán de siete treinta y once y este programa se repitió el miércoles 18. El 25 se presenta el Grupo «Cizalla» con una versión libre del Pluto de Aristófanes, realizada por José María La-

coma. También este grupo repetirá sus actuaciones la semana siguiente. Los miércoles, 9 y 16 de octubre, ocupará nuestro escenario: C. A. P. (Cooperativa de actores profesionales), con Lola Gaos y María Paz Ballesteros al frente del reparto, con dirección de José María de Quinto, estrenando en Madrid la obra de Sotero Otero del Pozo, «¡España inmortal!».

El sábado 28 de septiembre, a las cuatro treinta de la tarde se inicia el ciclo de «Teatro infantil» con la Compañía «Trabalenguas» que presentará La barraca de Jipi-Japa, de Jorge Díaz, sobre una idea de Lope de Rueda, y con dirección de Rafael Herrero. Estas representaciones continuarán todos los sábados, domingos y festivos a la misma hora.

## I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO INDEPENDIENTE

### PROGRAMA

Día 21 de octubre: Inauguración.

Días 22 y 23 de octubre: A COMUNA, de Lisboa, presenta, «A Ceia» (espectáculo colectivo).

Días 24 y 25 de octubre: GRUP A-71, de Barcelona, presenta «La Lliço», de Ionesco.

Días 26 y 27 de octubre: DITIRAMBO, de Madrid, presenta «Danzón de exequias», de M. de Ghelderode.

Días 28 y 29 de octubre: PEQUEÑO TEATRO, de Valencia, presenta «Las mariposas», de Jaime Carballo.

Días 30 y 31 de octubre: ENSAYO UNO EN VENTA, de Madrid, presenta «Los 15 reales», de Jaime Carballo.

Días 1 y 2 de noviembre: IL GRANTEATRO, de Roma, presenta «Woyzeck», de Georg Büchner.

Días 3 y 4 de noviembre: ELS COMEDIANTS, de Barcelona, presenta «Non Plus Plis» (espectáculo colectivo).

Días 5 y 6 de noviembre: MEDIODIA, de Sevilla, presenta «Farsantes y figuras de una Comedia Municipal (sobre entremesistas del siglo XVII).

Días 7 y 8 de noviembre: DITIRAMBO, de Madrid, presenta «Pasodoble», de M. Romero Esteo.

Días 9 y 10 de noviembre: TEATRO DEL NUEVO MUNDO, de Madrid, presenta «El Paraíso Ortopédico», de Jorge Díaz.

Días 11 y 12 de noviembre: OS BONECREIROS, de Lisboa, presenta «Imprecação Diante das Murailhas da Cidade», de Tankred Dorst.

Se está gestionando la actuación del grupo LA MAMA, de Bogotá (Colombia), que actuará fuera del abono del Festival.

# 1973 FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANO AMERICANO



«FICHERO»  
DOCE AÑOS CONSECUTIVOS  
AL SERVICIO DEL LIBRO

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

SUSCRIBASE A:

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

DISTRIBUYE:

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

## XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE SAN SEBASTIAN PANORAMICA DE LA SITUACION DEL CINE ACTUAL

Por Luis QUESADA

En más de una ocasión hemos insistido sobre el hecho de que los Festivales Cinematográficos son reflejo de la situación del cine en el año en que se celebran. Aun cuando la selección haya sido deficientemente realizada (y bien se cuida la dirección del Certamen de hacerla lo mejor posible) siempre el conjunto de películas asistentes a un Festival dará aproximadamente la graduación cualitativa, temática, etc., del cine que se hace en esos momentos, a lo largo y ancho del mundo.

Un resumen somero de lo que este año se ha proyectado en San Sebastián dentro de sus varias secciones nos confirma en la idea de que el cine se encuentra actualmente en un momento de indecisión y de crisis. El cine no acepta la idea de haber perdido su primerísimo puesto como espectáculo de muchadumbres; el inevitable soporte industrial que precisa la producción de películas necesita a su vez de una audiencia más o menos multitudinaria para sobrevivir. De ahí que las grandes empresas productoras se inclinen por el espectáculo comercial, situando las obras en un nivel relativamente bajo, intelectual y artísticamente, aun cuando se recurra a la técnica más refinada, al trucaje más espectacular, al lujo, al color, a la grandiosidad de la imagen, a la fotografía más brillante...

Si una gran mayoría de los filmes presentados en San Sebastián se encuadran dentro de ese calificativo de «comercial» que supone una brillantez formal en detrimento de valores intelectuales y artísticos, la culpa no es del Festival, sino de la tendencia actual de la producción que a toda costa quiere recuperar, por los medios que sean, esos millones de espectadores que desertaron de las salas de cine en todo el mundo, pasada la hora del séptimo arte como único gran medio de evasión popular. La esperanza de los interesados en conservar y sobre todo en acrecentar la vocación de muchos productores y autores por un cine trascendente, por un cine arte, se basa en la existencia de un sector considerable de espectadores que mantienen la existencia, frecuentemente difícil, de un cine de calidad. La crisis de confianza de los productores en el cine-arte, las indecisiones sobre las líneas maestras temáticas y creativas continuarán, acaso mucho tiempo; de ahí el interés de los Festivales en su otra vertiente de acción crítica y orientadora.

### INAUGURACION

El acto inaugural del XXII Festival Internacional del Cine de San Sebastián tuvo como marco el Salón de Sesiones del Ayuntamiento donostiarra.

El sábado 15 de septiembre se reunieron allí los asistentes al Certamen, presidiendo el ministro de Información y Turismo, don Pío Cabanillas Gallas, a quien acompañaban el subsecretario del departamento, don Marcelino Oreja; el director general de Cinematografía, don Rogelio Díez Alonso; subdirectores de Cine, señores De la Fuente y Díaz Rey; autoridades provinciales y locales y el director del Festival, don Miguel de Echarri.

Tras dirigir unas palabras de salutación a los presentes, don

Pío Cabanillas indicó que, debido a los luctuosos sucesos acaecidos en Madrid el día anterior, dejaba para otra ocasión el extenso informe que había preparado para poner en conocimiento de los profesionales del cine allí congregados lo que serán las bases de la política cinematográfica que se está estructurando. No obstante anunció que la misma abarca tres grandes capítulos: Libertad de expresión, Montaje empresarial y Derechos del espectador. Anunció también la muy próxima constitución del Consejo Superior de la Cinematografía que se encargará de llevar a cabo esta política.

Anteriormente, el director del Certamen, don Miguel de Echarri, hizo una breve exposición de lo que sería el Festival, destacan-

do la novedad de la sección titulada «Nuevos creadores», cuya finalidad es presentar anualmente un conjunto de primeras y segundas obras de los autores que se van incorporando a la realización cinematográfica.

Una hora más tarde del acto inaugural, se celebró en el Palacio del Festival, el Teatro Victoria Eugenia, la primera sesión de cine con proyección del filme italiano, de Vittorio de Sica, «El viaje». Para asistir a esta presentación de la película se desplazaron a San Sebastián sus intérpretes principales, Sofía Loren y Richard Burton. Una inmensa muchedumbre se agolpaba ante la puerta del cine y a lo largo del trayecto (que los actores hicieron a pie) entre el hotel Cristina y el Victoria Eugenia. El literalmente desbordado entusiasmo de los donostiarras prestó un singular esplendor a esta primera jornada, atestiguando la vigencia del controvertido «star-system».

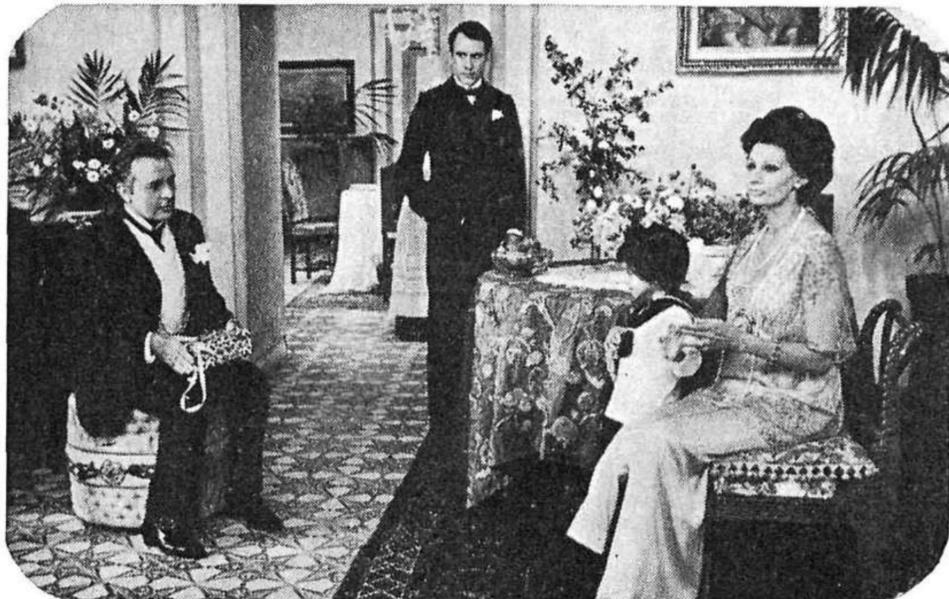
### LAS PELICULAS A CONCURSO

EL VIAJE, de Vittorio de Sica (Italia). El viejo y ácido autor de tantos filmes de tema social parece haber entrado abiertamente en una etapa de cine neorromántico mediocremente contactado, aunque funcione perfectamente a nivel de espectador me-

dio. El guión se basa en una obra de Luigi Pirandello y expone un amor mutuo, oculto largo tiempo, que no logra llegar a la plenitud, cuando los graves inconvenientes parecían resueltos, por la muerte de ella. Los ingredientes, como se ve, son arquetipos del dramón romántico más desaforado. Centrada la acción en Sicilia, en el seno de una poderosa familia terrateniente, Richard Burton no logra encarnar al noble siciliano que representa, por su envaramiento y frialdad exterior. Mejor está Sofía Loren en la mujer sumisa que debe ocultar su pasión y se hunde físicamente cuando los obstáculos habían sido vencidos.

DRZWI W MURZE (La puerta en el muro), de Stanislaw Rozewicz (Polonia). La intención del autor es contar una fábula sobre la soledad del hombre y la dificultad de intercomunicación. Los tres personajes principales: el escritor, la joven y la madre de ésta, aquejada de una paranoia con obsesiones persecutorias, no logran trasladar al espectador ese problema fundamental en la relación humana. Muy bueno el trabajo de los intérpretes y una realización ajustada que no logra sacar adelante un guión insuficiente en profundidad analítica.

MELODIAS DE LA BARRIADA DE VERY, de Gheorghe Shengelaia. La Unión Soviética está actualmente desarrollando la producción cinematográfica de las



«El viaje» (Italia)

diversas repúblicas federativas. Este filme es georgiano y su componente principal es el rico folklore del país. Porque se trata de un filme musical, uno de los primeros musicales producidos en la URSS. La labor del realizador es mediana y parece haberse inspirado en el moderno musical folklórico que se hace en Occidente. Los dos valores más destacados son las canciones georgianas y la presencia de Sofico Chiaurelli, actriz de raro encanto y acusada personalidad.

**LIDE Z METRA** (La gente del Metro), de Jaromil Jires (Checoslovaquia). Jires es un autor con grandes posibilidades cuando toma en sus manos un tema con garra. En esta ocasión se limita a poner en imágenes tres «sketches» sobre momentos de la vida de personas que trabajan en las obras del ferrocarril metropolitano que se está construyendo en Praga. Las anécdotas, baladías, son pretexto para destacar la importancia, necesidad y problemas que la construcción del Metro praguense supone como realización técnica y social. Jires a veces saca el máximo partido de las situaciones a base de un espléndido ritmo en el montaje y de una fotografía muy espectacular.

**HARROWHOUSE**, de Aram Avakiam (Gran Bretaña). Es un filme de acción con ritmo lento y confuso, lo que, ya de entrada, lo invalida completamente. El fallo parte de un guión mal construido que Avakiam no ha sabido enmendar, imprimiendo un desarrollo moroso a la descripción del robo en una cámara acorazada rebotante de diamantes. Los protagonistas principales están menos que discretos (Candice Bergen y Charles Grodin). Por el contrario, en sus papeles secundarios convencen Trevord Howard y sobre todo James Mason.

**LA LOBA Y LA PALOMA**, de Gonzalo Suárez (España). Pertenece al actual ciclo de películas comerciales en que Gonzalo Suárez se haya empeñado, tras su etapa de las películas «de hierro», profundamente minoritarias. Suárez es un realizador de talento, un consumado técnico. En este filme no sobra ni falta un solo plano; el montaje es perfecto y muy buena la dirección de actores. Pero falla el nervio. «La loba y la paloma» pretende ser un filme de terror, de violencia y en los resultados no consigue ese clima tremendo, brutal y chirriante que precisa la historia. Acaso por ese cuidado purista en la puesta en escena; acaso porque Gonzalo Suárez se declara admirador de Robert Stevenson y de ahí que se sienta inclinado a la relativa frialdad británica del novelista. Donald Pleasance no encaja tampoco en el papel porque es un actor blando, de gesto indeciso. Los detalles tremendistas, la sangre, se encuentran un tanto desplazados dentro de esta realización brillante, que no predispone al espectador a la dureza pretendida.

**BOQUITAS PINTADAS**, de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina). Basada en la novela homónima de Manuel Puig, es una visión crítica, más bien ácida, de una sociedad y de una época:

la vida provinciana de las pequeñas poblaciones en los años treinta. Nilsson ha contado con una fuerte apoyatura inicial en el texto de Puig: la cursilería, el afán de elevación social, la hipocresía y la oculta falta de frenos morales son crudamente expuestos por Torre Nilsson que fuerza el tono hacia la crítica, cuando en el libro hay nostalgia. El resultado es un melodrama que carga sus tintas al final. Para contar el folletín, Nilsson utiliza un lenguaje fílmico descuidado, irregular, con escapadas a veces hacia un barroquismo inútil (planos enfáticos, etc.). La irregularidad se extiende tanto a la planificación como a la dirección de actores. No obstante, el conjunto del relato, adquiere globalmente homogeneidad y un tono sensual, humorístico y desgarrado acorde con el melodrama.

**TRAUMSTAD** (La ciudad soñada), de Johannes Schaaf (R. F. A.). ¿Qué ha querido describir el autor en esta peripecia de un matrimonio que se va a vivir en una ciudad, perdida en el corazón de Africa, donde todo está permitido, donde la liber-



«La loba y la paloma» (España)

tad del hombre puede llegar al límite máximo, y que es incendiada y aniquilada por esos mismos hombres infelices y desesperados de su libertad? Acaso, nos pinta el símbolo de la actual sociedad occidental abocada a su destrucción. Pero ni el planteamiento ni el desarrollo son lógicos y convincentes. El fin ha sido previsto de antemano y toda la acción está encaminada a ese fin de destrucción. Personajes y situaciones responden más a los deseos del autor que a la lógica propia de los mismos. Filme barroco, esperpéntico, irritante a veces, está narrado en clave onírica, con influencias que van desde Fellini al cine checo de los años sesenta. El resultado es menos que mediano.

**LA FEMME DE JEAN**, de Yannick Bellon (Francia). Una mujer madura y atractiva es abandonada por su marido. Sobreponiéndose al dolor y al desconcierto iniciales, logra rehacer su vida, convirtiéndose en una mujer nueva que rechaza al marido cuando éste vuelve buscando la reconciliación. Película feminista, que complacerá a muchos es-



«Boquitas pintadas» (Argentina)

pectadores por su reivindicación de la personalidad propia de la mujer. La realizadora acusa falta de oficio en el alargamiento innecesario de muchos planos y secuencias, pero el tema y sobre todo la espléndida interpretación de France Lambotte, en su primer filme, despiertan el interés del espectador.

**ANASTASSIA, MIO FRATELLO**, de Stefano Vanzina (Italia), comienza en la comedia estracaneca, dominada inevitablemente por Alberto Sordi y finaliza en melodrama. ¿Qué se ha propuesto el autor? ¿Demostrar que los gangsters italianos (Anastasia, Costello, Adonis, etcétera) eran unos buenazos corrompidos por la violencia de la vida americana? Porque en la película se dedican a arreglar iglesias, proteger a sacerdotes..., y si efectivamente hay sangre y muerte, todo está disculpado con aquello de que sufrieron humillaciones y pobreza a su llegada a la tierra de América. Aparte de esta dudosa temática, la realización es mediocre y subordinada a la perpetua presencia de un Alberto Sordi desafortunado en el gesto.

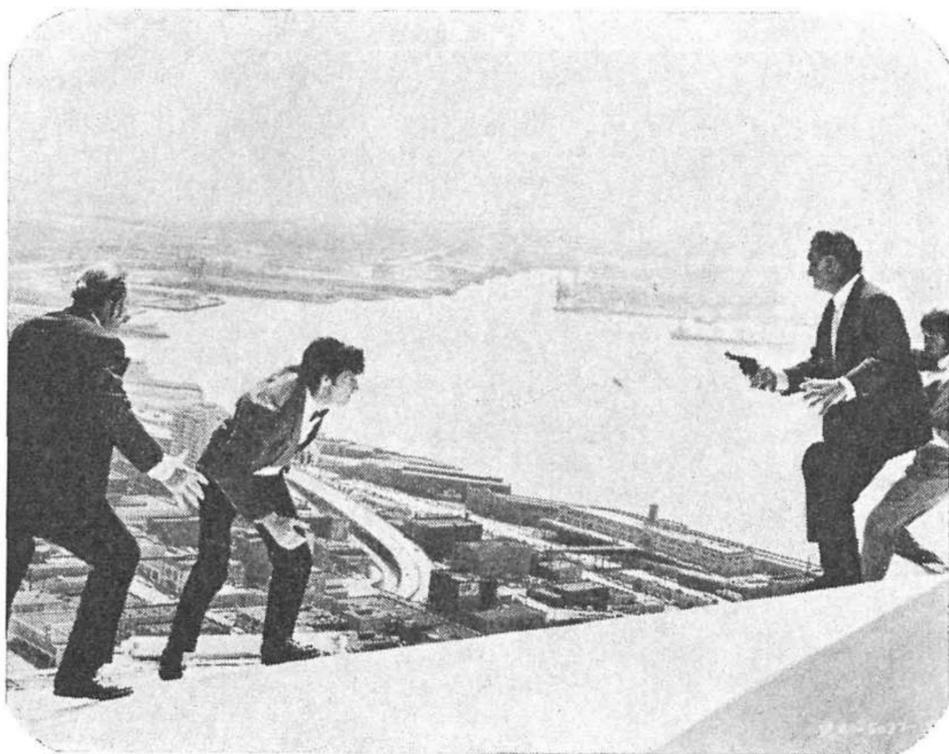
**THE PARALLAX VIEW** (en España: Asesinos, S. A.), de Alan J. Pakula (USA). Fue una de las películas fundamentales del

Festival. Realización prodigiosa con un montaje fuera de serie (la escena del «test» psicológico combinando imagen y música es antológica). Nos encontramos frente al cine-cine donde la acción se mezcla con lógica y armonía a una exposición clara e inquietante de los manejos de ciertos poderes ocultos que, a escala multinacional, manejan los hilos de la política para mantener sus imperios comerciales, eliminando sin piedad a quienes intentan oponerse a sus designios. El espectador consciente sabe que Pakula cuenta no una fábula, sino una realidad actuante cuyos efectos sólo nos son conocidos en mínima proporción aunque a veces salten a las primeras páginas de la prensa mundial: asesinatos de políticos, revoluciones y levantamientos armados, conflictos internacionales... «The parallax view» es un aviso angustiado a la vez que una espléndida película de acción en la mejor tradición del género.

**THE TAMARIND SEED** (La semilla del Tamarindo), de Blake Edwards (G. Bretaña). A estas alturas es casi un bizantinismo destacar la capacidad creadora de Blake Edwards, autor versátil que lo mismo construye una hilarante comedia de humor o un drama psicológico e intimista. En esta ocasión se



«La femme de Jean» (Francia)



«The parallax view» (Estados Unidos)



«The Tamarind seed» (Inglaterra)

trata de una comedia con muy variados elementos: romance amoroso entre un agregado militar soviético y una funcionaria del gobierno inglés, intriga, espionaje y finalmente acción. Este tipo de cine es por esencia convencional tanto en los personajes como en las situaciones. A pesar de la impecable puesta en situación, el espectador no acaba de entrar en el tema. El final feliz es tan poco convincente como el resto del filme. En suma: obra menor de un autor importante.

**TORMENTO**, de Pedro Olea (España). Se basa en la novela homónima de don Benito Pérez Galdós. El personaje central, Amparo, es víctima de su desvalidez material y de su amor hacia el sacerdote Pedro Polo, hombre apasionado, sin vocación religiosa. El pecado de ambos llega a conocimiento del rico indiano que quiere por esposa a Amparo. Juzgándola indigna del matrimonio, la convierte no obstante en su amante. En este drama toman parte otros personajes creados por la mano maestra del novelista: la señora de Bringas, ambiciosa, hipócrita...; el padre Nones, símbolo del fanatismo y la intransigencia; la hermana de Amparo, que lucha contra la mediocridad y la pobreza... Y aunque los escenarios sean reducidos, escasos, con poca figuración, se trasluce el Madrid finisecular, pobretón y sórdido, per-

sonaje también en cierto modo del drama. Olea respeta el espíritu de Galdós, aunque haya limado alguna arista demasiado cortante. Utiliza el lenguaje que más conviene al desarrollo de la historia (escenas cortas, primeros y medios planos, montaje lineal) porque se trata de una tragedia intimista, que sólo puede estallar con fuerza en el hondón del alma de los personajes. En la interpretación destacan Conchita Velasco, encarnando a la señora de Bringas; Francisco Rabal en el indiano rudo, autoritario, liberal sólo a medias; Ana Belén, más corta en la expresión, es la indecisa Amparo que lucha entre el amor y el sentimiento de culpa, buscando una paz, una seguridad difícil. En cierto modo la película puede tener alguna vigencia actual, pero tanto los personajes, como las situaciones y el sentir general han cambiado mucho desde la denuncia galdosiana. Hoy, el problema no puede plantearse desde las perspectivas de «Tormento», aun cuando efectivamente la hipocresía y la cerrazón dogmática subsistan más o menos visibles y actuantes en el seno de la sociedad.

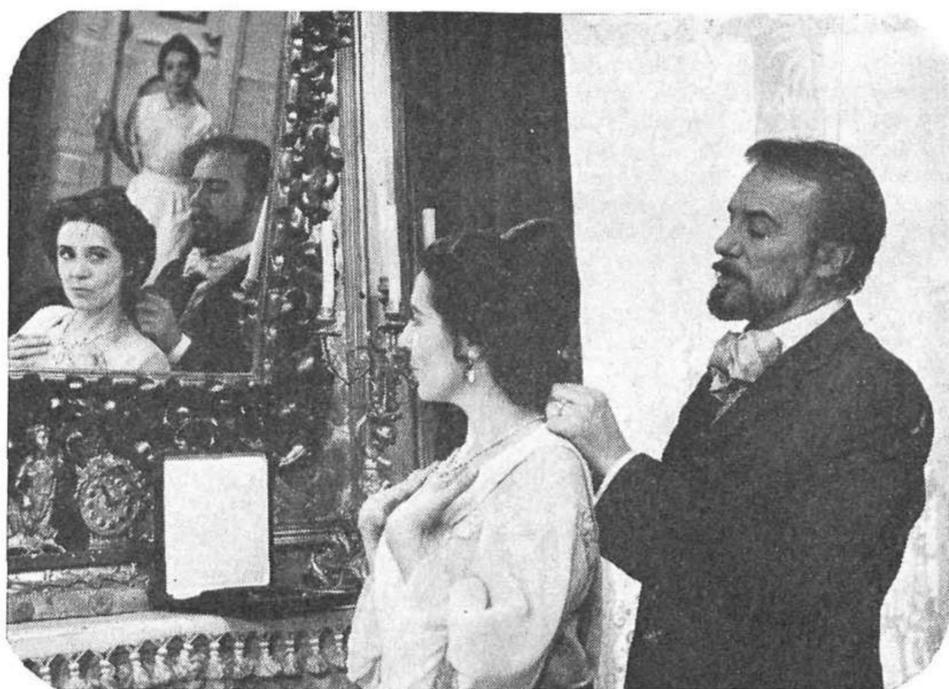
**BADLANDS**, de Terence Malick (USA). Un pintor de carteles publicitarios se opone al noviazgo de su hija de quince años con un muchacho que abandonó el oficio de basurero por el de cuidador de ganado. El joven

asesina a sangre fría al padre de su chica y tras incendiar la casa huye con ella. El miedo, la locura matadora, harán que el muchacho mate sin piedad ni remordimiento a quienes juzga peligrosos para su seguridad. Al fin, tras el abandono de su amiga, se entregará a la policía con la satisfacción íntima de haber sido alguien importante, alguien de quien los periódicos han escrito. «Badlands» es la primera película de su realizador, periodista y profesor de filosofía. La formación universitaria de Malick le ha ayudado en este lúcido examen de la violencia que corroe el cuerpo social americano. El personaje central del filme, de escasa formación cultural, desarraigado, sin oficio, quiere realizarse, ser alguien, destacar. No busca para ello el crimen, pero una vez cometido se aúpa sobre él porque supone un medio de destacar en un mundo plano y sin posibilidades para él. Dos aspectos destaca Malick en el filme: la intrascendencia que tiene para el joven el acto de matar y la sumisión que adopta su compañera, incluso en el momento del asesinato de su padre, evidenciando esa falta de amor, esa distancia que separa a los componentes de muchas familias americanas. El embrutecimiento, la locura, el desprecio del otro y una infantil ansia de sobresalir como sea, son analizados por Malick con una sorprendente es-

critura cinematográfica, sobria, lineal e incisiva. Espléndida la fotografía en las grandes llanuras y magnífico el trabajo de los intérpretes.

**LE SECRET** (El secreto), de Robert Enrico (Francia). El fallo fundamental que hemos de oponer a este filme radica en el absurdo de la situación inicial, cuando el escritor Thomas decide socorrer al desconocido que llega huyendo de la policía. De ahí arrancan una serie de situaciones absurdas, resueltas penosamente en un ritmo, más que moroso, vacilante y torpón. Las escenas finales son, por el contrario, movidas y significativas porque se resuelve al fin el enigma planteado sobre la veracidad o no de las afirmaciones del perseguido. En conjunto es una película de intriga fundada sobre los manejos ocultos de los servicios secretos que no dudan en eliminar a quienes pueden poner en peligro al Estado o a sus fuerzas de seguridad. Si la realización es endeble, el filme cuenta con una interpretación prodigiosa de Philippe Noiret y la menos brillante de Jean Louis Trintignant y Marlene Jobert. El barroquismo de Enrico está aquí un poco más contenido, pero falla amontonando situaciones de choque con el único fin de sorprender al espectador, sin justificación lógica.

(Continuará en el próximo número.)



«Tormento» (España)



«Le secret» (Francia)

# música

Por Carlos-José COSTAS

## TEMPORADA DE LA ORQUESTA DE LA RTVE

El próximo sábado, día 5, darán comienzo los conciertos de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, que esta temporada se celebrarán de nuevo en el Teatro Real. El concierto inaugural estará a cargo de Enrique García Asensio y contará con la colaboración de Luis Galve y del Coro. Una obra de un compositor poco escuchado, Ramón Carnicer, servirá de entrada: Obertura de *El barbero de Sevilla*, seguida del *Concierto número 4*, para piano y orquesta, de Beethoven, concluyendo con la *Misa de Gloria*, de Puccini.

En un repaso rápido a la programación encontramos algunas novedades entre las obras de autores contemporáneos no estrenadas en España y los auténticos estrenos. Odón Alonso presentará *Turangalila*, de Messiaen, nombre nada habitual en nuestros programas, y estrenará en otra sesión *Sensorial*, de Cano. Rodolfo Halfter, dirigido por el mejicano Eduardo Mata, estará presente con sus *Tres piezas para cuerda*. Cristóbal Halfter dirigirá *Música para una escena cinematográfica*, de Schoenberg, y su *Concierto para dos pianos «Procesional»*. Por su parte, Odón Alonso, dentro ya de 1975, estrenará el *Concierto para flauta y orquesta*, de Rodrigo A. de Santiago. Junto a estos títulos, las primeras audiciones por la orquesta del *Concierto para cello y orquesta*, de Lutoslawski, y los *Conciertos para guitarra y orquesta* de Castelnuovo-Tedesco y Arnold.

En resumen, un programa con una serie de atrac-

tivos que no descarta los títulos de repertorio para equilibrar el atractivo entre los amantes de las novedades y lo habitual en este tipo de conciertos. En otro momento hablaremos de la selección de directores, que tanta significación tiene para la permanente evolución de la orquesta.

## NUEVAS EDICIONES DE OBRAS ESPAÑOLAS



Joaquín Homs, dos de sus obras han sido publicados por Editorial Alpuerto

La Editorial Alpuerto ha continuado su extraordinaria labor en favor de la música española actual, publicando en los últimos meses cinco nuevos títulos. De José Ramón Encinar ha editado su *Yantra*, para trombón y violoncello, y *Tukuna*, para cuatro clarinetes. De Joaquín Homs Oller, *Tres cantos sin palabras*, para voz sola, y *Dos soliloquios para guitarra*, y, por último, *Argia Ezta Ikusten*, para grupo de cámara integrado por clarinete, vibráfono, percusión y piano, de Carmelo Alonso Bernaola. Ya dijimos en otra ocasión que parece que la Editorial Alpuerto se ha propuesto empezar a romper el tradicional recurrir a editores extranjeros, por no encontrarlos en España, de los compositores «serios» españoles.

## CONCURSO DE LAS CAJAS DE AHORRO

En octubre se darán a conocer y se decidirán los dos primeros premios y otras distinciones a las obras ya seleccionadas en el I Concurso de Composición de Música de Cámara organizado por la Confederación Española de Cajas de Ahorro.

El Jurado que seleccionó las siete obras que pasarán a la final estuvo integrado por José Moreno Bascuñana, Carmelo Alonso Bernaola, Enrique García Asensio,

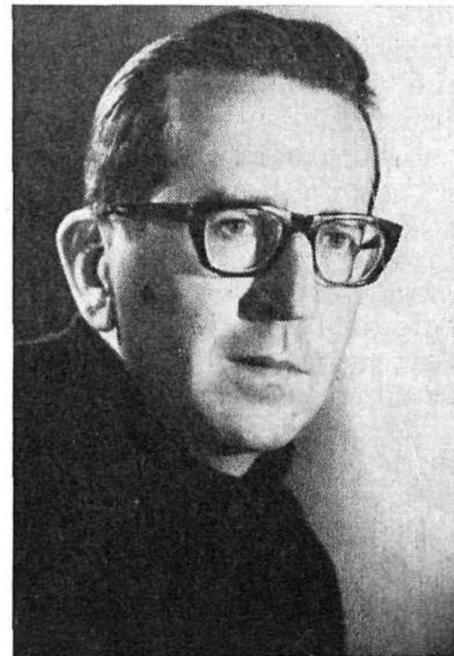
José María Franco Gil y Ramón Barce, que delegó su voto, con la actuación de Justiniano Agudo Gómez como secretario.

Las siete obras seleccionadas han recibido un premio de cincuenta mil pesetas y en la final en concierto público se adjudicarán los dos primeros, dotados con doscientas cincuenta y cien mil, respectivamente. Las obras que participarán serán las siguientes: *Tres contrapuntos*, de Jorge Alcaraz Solé; *Concierto de cámara*, de Amando Blanquer Ponsoda; *En guise de fête*, de José María Evangelista Cabrera; *Concierto Guadiana*, de Tomás Marco; *Omicrón 73*, de Angel Oliver; *Aniso Retrofonías*, de Francisco Otero Pérez, y *Coordenadas informales*, de Rodrigo A. de Santiago Majó.

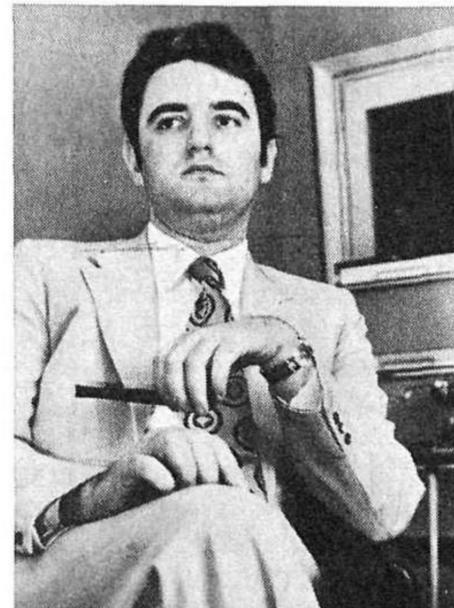
## LA MUSICA EN RADIO NACIONAL

El verano no interrumpió los «Lunes Musicales de Radio Nacional», que se vinieron celebrando en la Sala Fénix el curso pasado. En septiembre tuvieron lugar en La Coruña, en la Sala del Conservatorio Profesional de Música. Y en los «lunes» estuvo el pianista Joaquín Achúcarro, entre otros, con un programa dedicado a Debussy y Ravel.

Durante el mes de agosto los conciertos se celebraron en Málaga. En unas sesiones actuaron los guitarristas argentinos Estela Pujadas y Jorge Labrouve, con un programa con obras representativas de distintas épocas, e incluyeron una del cubano Leo Brouwer, dedicada a Darius Milhaud, cuya muerte acababa de conmovernos a todos. La soprano María del Carmen Bustamante y el pianista Miguel Morante ofrecieron, desde el Patio del Museo Provincial de Bellas Artes, un programa dedicado a la canción española.



Franco Gil, miembro del Jurado del I Concurso de Composición de la Confederación de Cajas de Ahorro



Tomás Marco, uno de los premiados y seleccionados para la final del Concurso de las Cajas de Ahorro

# GUINJOAN, UN AVANCE DE MUSICA

Por Mary Carmen de CELIS

## CONSERVATORIO DE ORENSE

El mes de septiembre es, desde hace años, una fecha importante en el calendario del Conservatorio de Música de Orense, en el que se celebran los Concursos Internacionales, este año para viola, violoncello y contrabajo. Los premios han reunido, como en años anteriores, los importes en metálico y la organización de recitales, lo que sin duda supone un especial estímulo para los participantes. La organización corresponde al Conservatorio, que cuenta con el patrocinio de la Comisaría General de la Música, y detrás de ambos organismos encontramos a Antonio Iglesias como figura fundamental de esa organización y desarrollo.

## ADIOS A DARIUS MILHAUD



Darius Milhaud

haud. Judío francés, nacido en Aix-en-Provence, vivió en los Estados Unidos cuando la ocupación alemana de Francia. Formó parte del grupo de los «Seis», que surgió en París después de la Primera Guerra Mundial. Con Poulenc, Durey, Taillefer, Honegger y Auric, un poco bajo la égida de Jean Cocteau, atrajo la atención de un mundo musical dominado por las esencias del impresionismo debussyista.

El nombre de Milhaud nos trae a la memoria una cadena de otros que van desde Strawinsky hasta Diaghilev, pasando por Picasso. Después, su nombre iría parejo al de Paul Claudel, porque la música se había unido ya a la mejor literatura; se había desfasado el escritor-fabricante de libretos y los músicos de su generación buscaban a los escritores y viceversa.

Y pensamos en Strawinsky también como contraste. El ruso bajo y flaco, de partos difíciles; el francés, voluminoso, de los hombres que se conocen de «gran humanidad», prolífico, sin que bajara la calidad, exuberante; la sequedad eslava y la espontaneidad mediterránea, que a Milhaud le llegaba a través de Francia y de su herencia sefardí. Y Milhaud elegía temas como *La Orestíada* o *Las Coéforas*, que eran esencia clásica del Mediterráneo. A caballo entre el impresionismo y Erik Satie, acaba siendo Milhaud, dominando la piqueta hasta convertirla en libro de texto.

No creemos que merezca la pena hacer una relación de sus obras, que pueden consultarse en cualquier diccionario, si no se conocen, pero hay que mencionar su *Cristóbal Colón*, porque él también tuvo que ir a América y también supo descubrirla para introducirla en música en sus *Opus americanum*. Profesor en California, profesor en París, formador de nuevos compositores, Darius Milhaud deja una estela profunda en la historia de la música de este siglo, aunque en estos años sus obras no sean frecuentes en los conciertos. Pero Darius Milhaud volverá, estamos seguros.

Ochenta y dos años de vida y casi sesenta y seis de presencia en la música, unidos a una inventiva y una fuerza creadora extraordinaria, nos resumen el significado de la muerte de Darius Mil-

Delante de la mañana habían quedado horas que surgirían asociadas a los libros más queridos, a la vida que fue siempre hierba de sueño, amanecer húmedo de música interrumpida, tinta para la soledad. La puerta se abre en el instante de terminar la noche, aunque sean las once y Barcelona haya despedido temprano la víspera de fiesta. Joan ha ido preparando las cintas, minutos de acción y proyectos, papeles que definen dimensiones de exigencia, armarios que persiguen la recta del pasado con su orden previsto. Monique sirve algo junto a la terraza, hasta donde llega música del ayer, con la sugerencia de su historia. Largo es el relato de Joan, los hechos que impulsa y traslada su pensamiento, como las hojas que caen de los árboles y corren un poco porque no les gusta el lugar donde las ha dejado el viento.

Cruzan las voces en matices que redondea la persiana; pasan nombres, que sabemos sin consistencia pese al taladro de su firma... Es suficiente el perderse en el roce de la música, disminuirse de uno mismo, dejar tendido el párpado en el asiento de la luz, para juntar la lejanía en una sacudida de sonidos, en un escape de venas que ponen un nuevo estremecimiento en tantos deseos aprisionados, en este ir y venir de los que pernoctamos en la música. Mirar la calle desde la conversación en la terraza es el destino que la mañana ha señalado, el polvo que se pega a

# BIOGRAFIA



Joan Guinjoan nació en Riudoms (Tarragona) el 28 de noviembre de 1931. Realizó sus estudios de profesorado de Música y Piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, perfeccionando más tarde el piano en l'École Normale de Musique de Paris.

Ganador de la primera gira de conciertos organizada por Juventudes Musicales Españolas, efectuó una importante gira de recitales por España, actuando además en Francia y Alemania en calidad de concertista de piano. Aparte varios premios extraordinarios obtenidos en el Conservatorio del Liceo, más de 250 conciertos cuentan en esta primera faceta de su carrera.

A partir de 1960 se dedicó a la composición, iniciándose a la vez en la dirección de orquesta. En esta nueva línea su formación escolástica se debe a Cristófor Taltabull (Barcelona), a Pierre Wissmer (Composición y Orquestación) y al maestro Pendleton (Dirección). En 1963 obtuvo el Diploma de Composición de la Schola Cantorum de París y en 1964 el de Orquestación con Premio Extraordinario.

Entre sus actividades más importantes, aparte innumerables conferencias de divulgación musical, destaca la dirección de la primera versión discográfica española de la Historia del soldado, de Stravinsky (Colección «Ensayo»); la creación de un curso de música contemporánea organizado por Juventudes Musicales de Barcelona, y la creación, con la colaboración del clarinetista Juli Pañella, del grupo «Diabolus in Musica», conjunto que ha dado a conocer varias obras de autores actuales, extranjeros y españoles, destacando en sus actividades la primera audición en Barcelona de la II Improvisation sur Mallarmé (Une dentelle s'abolit), de Boulez, y la versión de Pierrot lunaire, de Schoenberg, con la participación de Helga Pilarczyk (Instituto Alemán de Cultura), y las de Historia del soldado y del Octeto, de Schubert (Festivales Internacionales de Música en Barcelona), sin olvidar un concierto dedicado a los grandes maestros del siglo XX, en el que figuraba la primera audición en Barcelona de la Sinfonía de cámara, op. 9, de Schoenberg, y el Concierto para piano e instrumentos de viento, de Stravinsky, con la colaboración del pianista Claude Holffer.

Ha sido invitado a participar en distintos seminarios sobre la problemática de la música actual organizados por la Comisaría General de la Música, y al frente de su grupo «Diabolus in Musica» ha intervenido en las manifestaciones de música contemporánea celebradas en España durante el año 1973 (Semana de Nueva Música en Barcelona, Semana de Música Española en Santiago de Compostela, Semana de Música Vasca en Rentería y Festival Internacional de Música y Danza en Granada), estrenando obras de los compositores españoles de la actual generación.

Asesor musical del Instituto Municipal de Educación, está realizando una gran actividad pedagógica en el campo de la iniciación musical para escolares, efectuando con su conjunto varias audiciones para los niños de las escuelas municipales. Además es director de los seminarios dedicados a la música contemporánea que bajo el patrocinio del Instituto Alemán de Cultura se celebran anualmente en el referido Instituto.

Ha recibido en varias ocasiones invitaciones para asistir, en su doble calidad de crítico y compositor, al Curso Manuel de Falla (Festival Internacional de Música y Danza de Granada), al Festival de Música en Pollensa, a los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt, al Festival de Venecia y a las actividades musicales y coreográficas de la Fundación Gulbenkian de Lisboa.

Es crítico titular de Diario de Barcelona y colaborador de las revistas Imagen y sonido, Hilo Musical y Bellas Artes 74.

Composiciones:

*Fantasia en do* (1961), piano solo.

*Sinfonía de la imperial Tarraco* (1961).

*Chez García Ramos* (1962), piano solo. Estrenada en Barcelona en 1962.

*El pinell de Dalt* (1962), piano solo. Estrenada en Barcelona en 1962.

*Concierto para piano y orquesta de cámara* (1963), para piano solista, flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, 2 fagot, 2 trompa, trompeta y percusión.

*Scherzo y trío* (1963), piano solo.

*Escenas de niños* (1964), clarinete y piano. Estrenada en Barcelona en 1964.

*Fantasia para clarinete y piano* (1964). Estrenada en Barcelona en 1964.

*Miniaturas* (1965), clarinete, violín, piano y percusión. Estrenada en Barcelona en 1965.

*Tres pequeñas piezas* (1965), piano solo. Estrenada en Barcelona en 1965.

*Tríptico para quinteto de viento* (1965), flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa. Estrenada en Barcelona en 1965.

*Células número 1* (1966), piano solo. Estrenada en Madrid en 1966. EMEC.

*Células número 2* (1966), celesta, marimba, piano. Estrenada en Barcelona en 1966.

*Punts Cardinals* (1966), coro mixto y flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, piano, arpa, 2 violín, contrabajo. Estrenada en Barcelona en 1966.

*Trois mouvements pour piano, clarinette et percussion* (1966). Estrenada en Barcelona en 1966.

*Células número 3* (1968), piano solo. Estrenada en Barcelona en 1969.

*Los cinco continentes* (1968), ballet. Beca de la Fundación Juan March. Estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona el 1-II-1969, con un montaje coreográfico de Juan Magriñá.

*Cinco estudios para dos pianos y percusión* (1968). Estrenada en Barcelona en 1968. Editorial Alpuerto.

*Musique intuitive* (1969), clarinete, saxo-tenor, trompeta, violín, violoncello, piano. Estrenada en Barcelona en 1969.

*Pentágono* (1969), violoncello y piano. Estrenada en Madrid en 1969.

*Suite sinfónica del ballet «los cinco continentes»* (1969). Estrenada en Barcelona en 1971.

*Bi-Tematic* (1970), 2 violín, viola, violoncello. Estrenada en Barcelona en 1970.

*Dúo Violoncello-Piano* (1970). Estrenada en Barcelona en 1971. Editorial Alpuerto.

*Fragment* (1970), flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, percusión, piano, 2 violín, viola, violoncello.

*Tres piezas para clarinete solo* (Micrón-Líneas-Parámetros) (1970). Estrenada en Barcelona en 1970. EMEC.

*Magma* (1971), flauta-flautín, clarinete, clarinete bajo, fagot, 2 trompa, trompeta, trombón tenor-bajo, 3 perc., piano, violín, viola, violoncello, contrabajo. Encargó de la Comisaría General de la Música. Estrenada en el Festival Internacional de Música de Barcelona, 1972.

*La rosa de los vientos* (1971), coro mixto y orquesta.

*Diagramas* (1972). Estrenada en Barcelona en 1972.

*Retaule* (1972), violín y piano. Estrenada en Nueva York en 1972.

*Tensión-relax* (1972), percusión, solo. Estrenada en Barcelona en 1972.

*Improvisación I* (1973), flauta-flautín, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violoncello, contrabajo, 2 perc. Estrenada en la Semana de Música Española de Santiago de Compostela en 1973. Editorial Alpuerto.

*Ab origine* (1973). Estrenada en Barcelona en 1974.

*Tríptico de Semana Santa* (1973). Textos de Salvador Espriu. Estrenada en Radio Nacional de España en 1973.

los zapatos hundidos en su búsqueda, la difícil manera de encontrarse, el campanario de aire que aleja los ecos y traza sobre otro mecanismo el último ladrillo de la torre, el vaivén de las cuerdas que retornan a su círculo con la vibración suspendida.

Música es cambiar de sitio las costumbres cuando el día trae un rincón de estar en lentitud, un adivinar el tejido de la casa en el silencio no buscado, en palabras que extrañan con su agonía repetida. Música es volver, heridos de calle, y resbalar por el tiempo hasta perder la idea del lugar, el vino de la noche, la pereza de encender un fuego de preguntas para alimentar olvidos. Deciden los sonidos su voluntad en el invento de su memoria; sustituyen cuando la escalera va a dictar regreso, cuando posiblemente los ojos, abierto su vapor, comiencen a distinguir escenas, ruidos, líneas sin continuidad, medida entregada.

El mediodía resume las posibilidades ocultas. Resultados sonoros, motivos circunscritos a las múltiples actividades de Joan, avances de música envueltos en los paréntesis del episodio, perfilan una biografía todavía sin escribir. Asomarse es el único pretexto válido para tratar de explicar las interrogantes. Algún día otras razones para hacer una llamada dictarán un contenido más esencial. El capítulo, hoy, apenas acierta a graduar el volumen de la música seleccionada para el viaje.

# premios **E**stafeta para menores de **25** años

## POEMAS 16

### ADAGIO EN DO MENOR

(Benedetto Marcello)

Solamente fui un hombre al lado mío  
Tú te alzaste al altar con mi entusiasmo  
de siempre De aullidos y tremendas  
voces imaginarias Tú te fuiste  
y apenas sabía amar al sol  
al sol al mar amar mar Mar  
quisiste rechazar el azahar Sal  
Salitres y Salinas Oscurece  
Te imaginas la playa tan temprano  
atardece tardes tarde  
Nos besamos beso un beso  
nos miramos nos amamos  
aborrece las redes del destino  
Criatura triunfal de los alientos  
humanamente soy el dios mío mío  
no sólo tengo yo a los ciegos

temo las hormonas necrológicas  
las magnitudes estériles  
la tempestad la negación la locura  
el viento adormecido de la estética  
de tu cuerpo Fausto y Dante  
se pusieron de acuerdo absurdo zurdo  
Soy hoy el último oboe  
Tus recuerdos y prisiones  
quedaron en el alma de la luna  
Hay que hacer vida mía Hay que cubrir  
los rostros de tantísimos  
Ay hay muchos Polínicos todavía  
Nuestro amor que es el nuestro  
nosotros nuestro mundo  
el mundo del allá de las orillas  
litorales del mar amar amor  
Final de nuestras eras Huida  
Aún no se han borrado de mis lágrimas  
Quiero morir para vivirnos juntos  
Quiero vivir para nacer de nuevo  
Ven aquí te reclamo  
¿Qué? Te has ido para nunca  
Necesito cubrir los gastos de mi cuerpo  
Conocer aquellos todos que te besan  
En verdad En verdad que llego a amarlos  
Te hacen feliz a ti  
Hacen feliz al alma de tu mundo  
Los quiero de verdad tienen tu cuerpo  
Yo también te he llegado  
He tenido tus fuerzas y tus siempre  
He sentido tu ahora No me importa  
Tus amantes de niños y tus juegos  
tienen el turno alerta  
Odio el rencor Siempre estoy a punto  
y siempre amando algo  
No es necesaria tu presencia suficiente  
Hay bellezas y hay tierras  
Caminar es mi dicha y no abandono  
No abandono mi turno Me adelanto  
Encuentro entro asiento  
cierro la puerta mis ojos mi destino  
Voy al Concerto de los Astros  
al otejo del tiempo y de la nada  
al baile del Cernícalo Petruska  
Y no me canso todos los minutos  
Arrebato las sílabas y lloro  
No soy un cazador  
Me siento  
Fumo mi cuerpo entero y entristezco  
algunas veces por la nada Vacío  
La Náusea Osea Soy un hombre  
Grabado en las fronteras  
Retenedlo Amo por todas partes  
No es un arte  
Te digo todavía  
Aún más pero Hablamos los domingos  
Adiós oh dios ah os odia el día  
Me quedo con Marcello  
Soy un joven solista de madera

José RAMON RIPOLL

# LA VENTANA

Por Luis GARCIA ARRANZ

## CUENTOS 16

La ventana tendrá algo menos de dos metros de alta por uno y cuarto de ancha. Abajo tiene una pieza de terrazo de unos diez dedos y arriba otra de uralita pintada como el muro, y que oculta el espacio donde se enrolla la persiana. Su límite izquierdo coincide con la intersección de un tabique perpendicular al muro y éste, sirviendo el tabique para separar la habitación de otra contigua que tiene otra ventana idéntica, aunque separada del tabique. Hay un marco metálico rodeando la parte superior de la pieza de terrazo, la intersección del tabique y el muro, la parte inferior de la uralita y el otro lado del agujero abierto en el muro, porque una ventana se aparece como un agujero abierto en el muro. Una tira metálica horizontal, un poco por debajo de la mitad de la altura, enmarca definitivamente a un cristal casi cuadrado; como esta tira metálica sobresale dos o tres dedos más allá del cristal sirve para que en ella se sujete la parte superior de unos barrotes que arrancan de la parte inferior del marco que discurre por el agujero del muro y que también va dos o tres dedos más allá. Arriba de la tira metálica van dos cristales simétricos, abatibles hacia el interior, con ejes de giro vertical, enmarcados en metal y ligados por pernos a las tiras verticales del marco general. En el borde interior del marco del cristal de la derecha hay un dispositivo de cerradura interior que se puede accionar a voluntad, quedando la ventana cerrada cuando, estando los tres cristales en un mismo plano, se acciona este dispositivo. Más allá de los barrotes (metálicos y huecos en su interior) cae la persiana de madera barnizada que se mueve a voluntad desde el interior mediante una tira de lona de unos dos dedos de ancha que se enrolla o desenrolla, según bajemos o subamos la persiana, en un pequeño hueco hecho en el muro a tal efecto que queda cubierto con una chapa plástica sujeta por tornillos, con una ranura horizontal por donde entra y sale la tira de lona. La ventana está en un segundo piso de unos 90 metros cuadra-

dos; hacia delante (considerando delante la puerta del portal del edificio) dan la terraza de la cocina, a la que a su vez da la ventana del baño, y otra ventana; hacia atrás (considerando hacia atrás un trozo de acera que rodea el edificio y en el que hay unos agujeros de donde salen unos árboles, uno de los cuales queda delante de la ventana con sus ramas casi sin hojas—ahora, pero ya vendrá la primavera—, y el descampado que va, a partir de la acera, hasta un pinar que rodea un hospital y hasta los otros bloques de edificios que se ven a lo lejos) dan la terraza del comedor, la ventana de la habitación contigua y ésta. Descrita así, la ventana, parece complicado su manejo. Confieso que a veces a mí me lo resulta, pero con la costumbre será mucho más sencillo, casi natural. Aún hay otro elemento que, si bien no forma parte de la ventana, resultaría incomprensible sin ella; más arriba de la placa de uralita hay un riel con dos visillos; por la parte derecha (siempre según se mira) salen dos cordones con un adorno de plástico en las puntas y según tiremos de uno o de otro los visillos se separan o se juntan en el centro por uno de sus extremos, cubriendo toda la ventana en el segundo caso. Cuando la ventana queda cubierta por los visillos disminuye la visibilidad desde la habitación al descampado, pero esto no es nada si lo comparamos con la reducción de la visibilidad desde el descampado a la habitación; en cierto modo se podrían comparar a unas gafas de sol, y si bien en un día de verano los visillos son incapaces de mitigar la luz que viene del exterior, casi lo consiguen en invierno, y por otra parte superan a las gafas de sol cuando las utilizamos para mirar sin ser vistos, siempre que el fenómeno ocurra delante de nuestra ventana, y quizá esto sea desde mi punto de vista el defecto más grave de las ventanas: la dificultad que existe para trasladarlas de un sitio a otro. Los edificios próximos varían en cuanto a tamaño, color, etc., pero sustancialmente son el mismo, las viviendas tienen los mismos metros cuadrados, metro cuadrado más o metro cuadrado menos; así pues, respecto a las ventanas, pese a las diferencias superficiales expresadas en centímetros cuadrados, cromáticas y aun de los materiales empleados en su construcción, considero que son sustancialmente la misma. Desde luego que esta afirmación es un tanto gratuita y que lo mejor sería hacer una prueba empírica; colocarse frente a otra ventana, mirar a través de ella, accionar sus mecanismos y comprobar si sustancialmente coinciden las experiencias subjetivas tenidas delante de una y otra ventana, pero esto es hoy por hoy materialmente imposible (si considera que no es así, baje a la calle, entre en un edificio, suba a un piso, llame a una puerta y exponga su pretensión de mirar por la segunda ventana de la derecha, no le dejarán hacerlo porque, precisamente hace un momento, le han visto a través de esa ventana andar titubeante o tal vez demasiado decidido mientras reflexionaba sobre la necesidad de realizar la prueba empírica) (de todas formas, si tras ese fracaso continúa el gusanillo del empeño royéndole el corazón, elabore una teoría de los hechos sucedidos, consulte libros, pruebe de nuevo, vuelva a teorizar, más libros... y quizá consiga morir sin haberse dado por vencido. Siento haber traicionado el espíritu



práctico de esta descripción, hablando de cosas que no entiendo y que no interesan, pues de hecho, ¿quién desearía fisgar a través de una ventana ajena?; quien sienta tales deseos no diría yo que es un loco, pero se puede afirmar que es un iluso).

Las puertas en su mayoría constan de una sola hoja, y su función radica en abrir o cerrar el hueco donde se encuentran, y en cuanto a la utilidad de este hueco difieren radicalmente de las ventanas, el hueco de las puertas se utiliza en la mayoría de los casos para pasar de un lado a otro. Raramente entramos o salimos por una ventana. Junto a la ventana, por la parte de afuera, hay unos ladrillos salientes cuyo conjunto se dispone verticalmente de suerte que con un poco de habilidad podría bajar hasta el suelo, pues bien, nunca lo he hecho. Cuando quiero ir al descampado, abro la puerta de la habitación, salgo, y hago otro tanto con la del pasillo, el piso y el portal, y aparte de volver a cerrar al menos alguna, tengo que darme la vuelta al edificio para encontrarme frente al descampado que antes tenía delante de las narices. Otro tanto sucede con las personas que estén en el descampado; difícilmente sentirán deseos de venir a la habitación, pero en el caso improbable de que los sintieran y decidieran llevar a cabo la acción, lo harían a través de las cuatro puertas. Solamente un individuo marginado, como un ladrón, intentaría hacerlo por la ventana. Si yo no estoy en la habitación, él se desenvolvería de forma que considerase oportuna y des-

pues se iría, de este hecho yo no opino, pues en esencia le es ajeno a mi persona. Pero si desde un principio o en cualquier momento del transcurso del hecho coincidimos en la habitación, la situación sería seguramente enojosa. Bien, y si se trata de una joven atractiva, difícilmente me podría comportar de una forma natural, decirle que me gustaba, acariciarnos y hacer el amor con plena libertad; antes de que esto sucediera los dos trataríamos de explicar nuestra presencia y comportamiento. El sonido y la luz, los entes etéreos, y los seres marginados son en definitiva los únicos que osan entrar por las ventanas. Cuando hace bueno se oye cantar a los pájaros, la mayor parte son gorriones y no cantan casi, pero en la terraza del comedor hay tres jaulas con dos jilgueros y un verderón, y éstos sí cantan bastante, la vecina de al lado tiene un canario y también canta. Un día el perro de otro vecino persiguió por el descampado a un gato y éste se subió al árbol que está delante de la ventana, llovía y hacía aire, pero estaba asustado y no se atrevía a bajar, nosotros pusimos un tablón desde la ventana al árbol, dejamos sobras de pescado encima del tablón y nos fuimos, pero no quiso entrar, después le empujábamos para que se cayera al suelo con el tablón, pero se sujetaba muy bien en las ramas; por fin, al cabo de dos días, una mañana ya no estaba, debió bajar durante la noche. Hace dos o tres años había un montón de hierros y escombros en el descampado (ahora también hay algunos, pero más pe-

queños), siempre había ratas que entraban y salían, yo las veía desde la ventana, cuando se asustaban se escondían, el vecino de abajo, a veces, a la hora de la siesta, cogía una escopeta de aire comprimido y les disparaba. El verano pasado, también a la hora de la siesta, un día vino un señor al descampado con su coche, todo estaba muy seco, pero a la derecha hay una iglesia, con un terreno cercado con alambre, allí hay una boca de riego con un charquito pequeño, los pájaros se acercaban a beber, entonces el señor disparaba desde su coche por la ventanilla, a veces avanzaba o retrocedía para acercarse a los gorriones que se posaban sobre el alambre. En el descampado no hay casas, pero sí hay calles, el Ayuntamiento planificó la urbanización del barrio y construyó las calles con aceras y farolas, cuando vinimos a vivir aquí había muy pocas casas, pero ahora ya han hecho bastantes, en los trozos que no hay casas viene mucha gente a aprender a conducir; algunas noches hay coches parados con un hombre y una mujer, aunque bastante lejos de la ventana, yo los he visto cuando salgo a pasear. Cuando hace bueno y todo el mundo abre la ventana se oye sonar el teléfono de los vecinos, antes me confundía siempre y creía que era el de casa. Los que cruzan por el descampado o pasean no lo hacen siempre por las aceras de las calles, lo hacen por los pequeños descampados que le integran, o mejor dicho, quizá, en los que ha sido dividido por el Ayuntamiento, bueno, pues unos trozos los pisan más que otros, porque cuando sale hierba se notan veredas completamente peladas, esto es lógico hasta cierto punto, porque suelen cruzar desde unos sitios determinados a otros también determinados y lo hacen en línea recta, por ejemplo, yo puedo salir, bajar la escalera, abrir el portal, dar la vuelta a la casa y decidir que voy hasta el pinar, andaré por una acera, luego por una vereda, otra vez una acera y luego una vereda, después otra que se une con ésta por la parte de la izquierda y que va hasta un roto de la alambrada que rodea el pinar. Los perros que se ven son de tres clases, los que vienen por su cuenta y, dentro de los que vienen con sus dueños, los que permanecen con correa y los que los sueltan, la división entre estos dos últimos no está muy clara y sólo se puede establecer seriamente si nos referimos a un momento determinado, ya que hay perros que a veces andan sueltos, y a veces atados; pero de todas formas está el caso de «Lobo», a quien siempre he visto atado, casi más que por sí mismo le conozco por el niño que tira de él, aunque otras veces es un señor y entonces reconozco al señor por el perro. «Lobo» tendrá aproximadamente siete u ocho meses, y Rafita, ocho años; así, pues, si un perro vive quince años y un hombre setenta y cinco, «Lobo» es ahora absoluta y relativamente más joven que Rafa, pero cuando Rafa tenga veinticuatro o veinticinco años «Lobo» se habrá muerto, el señor que también tira de él, si ahora tiene cuarenta y dos años, para entonces no se habrá jubilado.

Mi padre está limpiando las jaulas de los pájaros en el lavabo, me he fumado un cigarrillo y hay algo de humo, pero hace demasiado frío como para dejar abierta la ventana. Me gusta pasear con chicas cogidos de la mano y besarnos y todo eso; nunca lo he hecho por este descampado, tampoco es frecuente ver a otras parejas, la mayoría son mujeres con niños, niños y viejos, casi nunca viejas ni señores. Los domingos sí hay señores, algunas veces lavan el coche. Antes venía una vieja de la provincia de Avila y jugaba a la calva ella sola. Hay un señor con un perro negro, le quita la correa y la tiene a la espalda, entre las manos, a veces habla con la chica que tiene el perro que asustó al gato que se subió al árbol. Mirando a los niños que juegan, los perros, los señores, a veces la ventana parece rebelarse uniéndose al muro, haciéndose opaca, como si sólo fuera un dibujo sobre el muro, un cartel grande sujeto por chinchetas que amenazara desprenderse y dejar el muro desnudo.

### EL PREMIO «JOSE MARIA BUGELLA», PARA ALFONSO PASO

El V Premio Nacional de Periodismo «José María Bugella», instituido por la Diputación Provincial granadina, ha sido adjudicado a Alfonso Paso por sus trabajos sobre el tema «Los granadinos en las artes», publicados en *El Alcázar* y otros diarios y revistas.

El accésit de pesetas 25.000 ha sido otorgado a Juan José Ruiz Molinero por los trabajos aparecidos en el diario *El Ideal*, de Granada.

El Jurado estaba constituido por el presidente de la Diputación Provincial, don Miguel Guirao Pérez; varios miembros de la Corporación y directores de los periódicos locales.

### SERGIO FERNANDEZ, FLOR NATURAL DE LAS JUSTAS POETICAS «CIUDAD DE VALLADOLID»

El poeta Sergio Fernández ha obtenido la Flor Natural de las Justas Poéticas «Ciudad de Valladolid» con su trabajo Castilla plural. El acto literario y entrega de premios tuvo lugar en el teatro Calderón de la Barca, de la capital vallisoletana.

### JORGE USCATESCU, EN ROMA

Se encuentra en Roma don Jorge Uscatescu, presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos. El motivo de su estancia en la capital romana es el de inaugurar el curso académico de dicha institución. El profesor Uscatescu intervendrá también en las celebraciones del VII centenario de San Buenaventura, que tendrá lugar igualmente en Roma.



- FRANCISCO TOLEDANO, PRIMER PREMIO DE LOS III JUEGOS FLORALES DE ROTA
- MANUEL ALCANTARA OBTUVO EL PREMIO DE ARTICULOS PERIODISTICOS

Han sido fallados en Rota los III Juegos Florales Rosarianos, en los que ha obtenido el primer premio y Flor Natural el poeta Francisco Toledano por su poema titulado «Ceñida por el mar y la blancura». El premio estaba dotado con 20.000 pesetas.

Igualmente fue fallado el premio de artículos periodísticos, dotado con 40.000 pesetas, a favor de Manuel Alcántara, por su trabajo titulado «Postal de Rota», publicado en el diario «Arriba».

### OLGA-ELENA MATTEI DE AROSAMENA, GANADORA DEL PREMIO «CAFE MARFIL 1974»

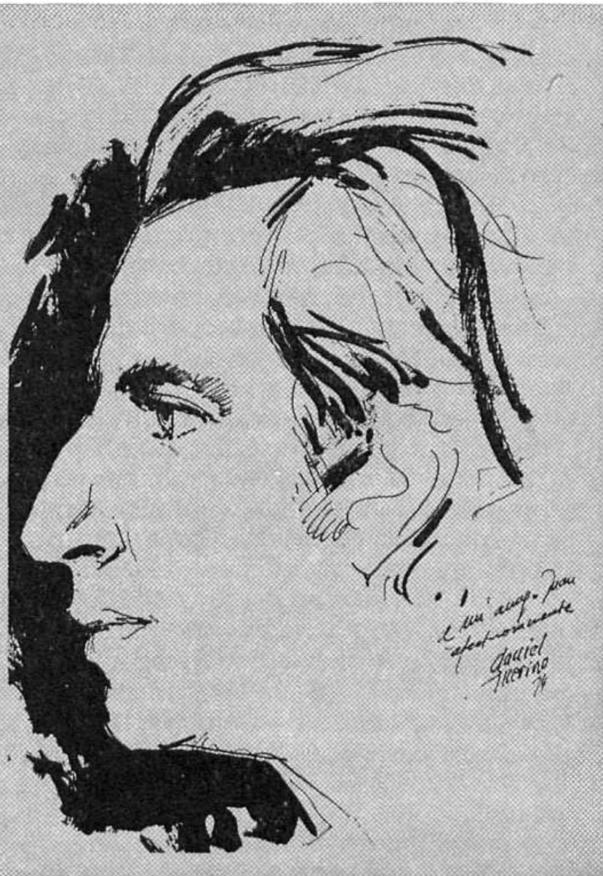
El IV Premio de poesía «Café de Marfil 1974», dotado con pesetas 100.000, ha sido concedido a la poetisa colombiana Olga-Elena Mattei de Arosamena, por su libro Huellas del agua.

Asimismo se deliberó sobre el III Premio de novela, al que el Jurado acordó declarar desierto.

### VALDEPEÑAS:

#### Gutiérrez Montiel, premio extraordinario de la XXXV Exposición Nacional de Artes Plásticas

El premio extraordinario «José Antonio», de la XXXV Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, dotado con 150.000 pesetas, ha sido concedido al pintor jerezano Juan Gutiérrez Montiel por su obra titulada «Retorno».



## RECITAL POETICO DE PIO MURIEDAS

En la aldea de Igollo, y en la taberna del pueblo, el conocido —heróico— rapsoda Pío Muriedas ha dado un recital de poesía con poemas de san Juan de la Cruz, Gil Vicente, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Larrea, Aleixandre, Dámaso Alonso, Shakespeare, Vallejo, García Lorca y Jacques Prevert. Al final del acto, Pío Muriedas fue caurosamente ovacionado por el numeroso público asistente.

## MANZANARES: INAUGURACION DE UN BUSTO DE AZORIN

En el parque del poligono industrial de Manzanares (Ciudad Real) ha sido emplazado e inaugurado un busto de Azorin, obra del artista manchego Cayetano Hilario. Estuvieron presentes en el acto, además de numeroso público, los alumnos de las escuelas de enseñanza elemental.

El homenaje a la memoria de Azorin está dentro de los que ha motivado el centenario del nacimiento del gran escritor de la generación del 98.



## JOAQUIN MARQUEZ, FLOR NATURAL DE LOS JUEGOS FLORALES DE PONFERRADA

El poeta sevillano Joaquín Márquez, director de la revista de poesía «Cal», ha obtenido la Flor Natural y primer premio, dotado con 15.000 pesetas, en los Juegos Florales de Ponferrada, por su poema «El hilo de Dios».

## ANTONIO GARCIA BARRIO, GANADOR DEL PREMIO DE CRITICA LITERARIA Y LINGÜISTICA

Se ha fallado en Benalmádena (Málaga) el premio internacional de crítica literaria y lingüística, creado conjuntamente por el Ayuntamiento de esta ciudad y Editorial Planeta, y que está dotado con doscientas mil pesetas. En el curso de una cena se dio a conocer el fallo del Jurado. El premio fue concedido a don Antonio García Barrio, de Albacete, por su obra titulada Introducción a la poética clasicista: Cascaes. El Jurado acordó conceder también un premio especial de cincuenta mil pesetas a don Valerio Páez.

Al premio se han presentado numerosos trabajos de distintos puntos de España y del extranjero. El Jurado lo formaban, junto con el alcalde de Benalmádena, don Juan García Soto, los catedráticos don Manuel Alvar, don Antonio Comas, don Humberto López Morales, don Antonio Gallego Morell, don Emilio Orozco Díaz y don Antonio Prieto, codirector, asimismo, de la colección de crítica literaria y lingüística de la Editorial Planeta.



## BURGOS:

### IV FERIA NACIONAL DEL LIBRO

De los días 30 de agosto al 8 de septiembre ha tenido lugar en la ciudad de Burgos la IV FERIA NACIONAL DEL LIBRO, instalada en la avenida central del Paseo del Espolón, la cual ha constituido un extraordinario acontecimiento tanto por el numerosísimo público que la ha visitado, que se calcula ha sobrepasado la cifra de 25.000 personas, como por el volumen de ventas realizado que a razón de lo declarado por libreros y editores ha alcanzado la cifra de seis millones de pesetas.

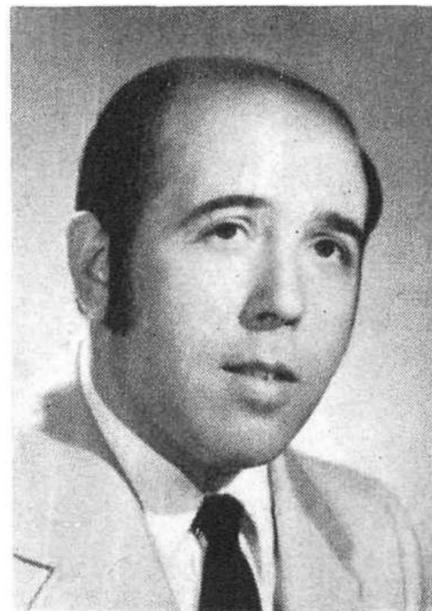
Como innovaciones introducidas en este IV Certamen, merece destacar los festivales artísticos que se han desarrollado dentro del mismo recinto de la Feria, alternados con charlas de divulgación bibliográfica pronunciadas por destacadas personalidades de las letras en el salón de actos de la Caja de Ahorros del Circulo Católico. Asimismo con independencia de programas y carteles-murales para una mayor difusión de este certamen, han sido editadas y repartidas a través de los establecimientos de hostelería y restaurantes 15.000 tarjetas postales que reproducen el cartel anunciador de la Feria.

Clausurada la Feria la Delegación Provincial de Información y Turismo obsequió en un céntrico restaurante a las autoridades y participantes en la Feria Nacional del Libro con una cena de convivencia que finalizó con un divertido fin de fiesta.

Puede resumirse esta IV FERIA NACIONAL DEL LIBRO diciendo que los burgaleses han concurrido y prestado su calor a este certamen considerablemente, que libreros y editores han quedado muy satisfechos con las ventas realizadas, por lo que puede decirse sin triunfalismos, que esta IV edición ha supuesto un manifiesto éxito.

## PREMIO A FRANCISCO MENA

El primer premio de las justas poéticas de Laguna de Duero, dotado con 10.000 pesetas y la Flor Natural, fue otorgado al poeta castellano, residente en Sevilla, Francisco Mena Cantero, por unos sonetos presentados bajo el título de *Mar de altura*. El segundo premio correspondió al argentino Ñusta de Pioro, por sus *Poemas del Sur antepasado*. En el acto de entrega actuó de mantenedor Luis López Anglada.



## BUENOS AIRES: CONFERENCIA DEL CONDE DE LOS ANDES

En la Institución Cultural Española de la Capital argentina ha pronunciado una conferencia el conde de los Andes sobre el tema «Ramiro de Maeztu y la Hispanidad». Presentó al conferenciante el embajador de España, don Gregorio Marañón. Dijo el conde de los Andes que Maeztu es quizá el único de los escritores de la llamada generación del noventa y ocho que encontró la verdad de España».

## SE APLAZA EL FALLO DEL PREMIO «VILLA DE MADRID»

El fallo del premio de novela hispanoamericana «Villa de Madrid», previsto para el 2 de este mes de octubre, se ha aplazado hasta el 11 de diciembre, fecha que permanecerá fija para convocatorias posteriores.



# TIO PEPE

Sol de Andalucía  
embotellado



**GONZALEZ BYASS**

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

## los Libros de la Quincena

### EL ARTE COMO AGRESION



ARRANZ BRAVO - BARTOLOZZI: *Fiesta de la Confusión*. Editorial Lumen, Barcelona, 1974. Ø21××22,5Ø.

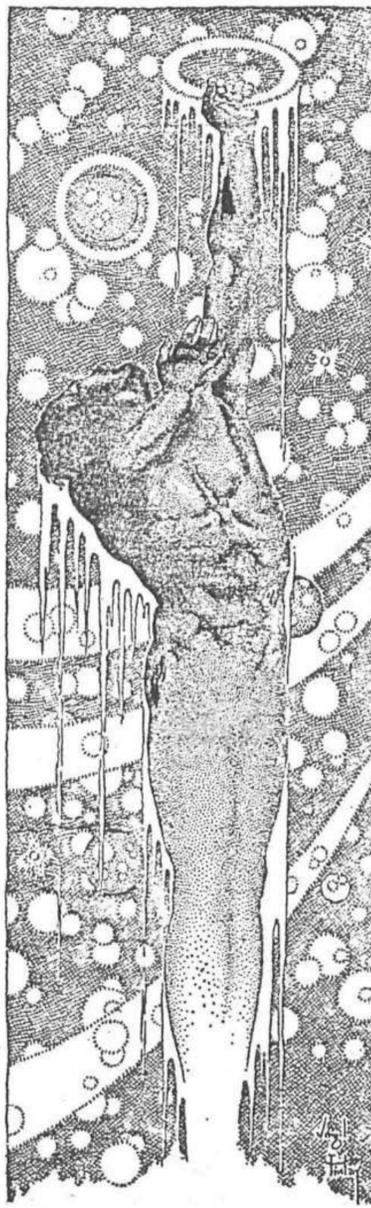
*Fiesta de la confusión* —conjunto de fotografías y de testimonios sobre los pintores Arranz Bravo y Bartolozzi— es una obra que rompe ruidosamente con los tópicos y rutinas de la edición de libros de arte, tan académicos y monótonos en su seriedad pretenciosa. Centrado aparentemente en lo que muchos se obstinan en considerar zonas periféricas de la creación artística, constituye, de hecho, una suma de signos que remiten imperiosamente

al núcleo mismo de la actividad creadora. Una obra insólita, pues, cuyo interés no hará sino crecer con el paso del tiempo; una obra desacostumbrada, en fin, que, al desmitificar el concepto burgués del arte, ilumina el mito secreto de las aleatorias relaciones del artista con la realidad.

Siguiendo caminos que tienen alguna semejanza con los recorridos por Niki de Saint-Phalle —muy próximos, por tanto, a los del último surrealismo—, Arranz Bravo y Bartolozzi practican con alegre ferocidad la agresión lúdica —lírica— contra lo dado, y ello, no sólo por lo que respecta a sus obras en sí, sino también, a las conexiones conflictivas de dichas obras con su entorno. Equidistantes del dadaísmo y del pop art. AB-B devuelven al arte su función transformadora del mundo, pero la magia que de ello resulta es una magia estéril, y, en consecuencia, sus gestos conjuratorios pronto se transforman en movimientos de ataque; en imágenes, formas y colores que se limitan a decir a voz en grito su rechazo de lo real —esto es sobre todo lo patente en sus representaciones de la figura femenina, deformada con un sadismo que pone al descubierto la insaciabilidad del deseo—. El segundo paso de AB-B, una vez comprobada la inaccesibilidad de sus objetivos primeros, es trasladar su agresión al seno mismo de la realidad, rompiendo el espacio físico mediante la situación en él de espacios fantásticos —los que generan sus objetos—, y haciendo florecer la lepra de lo imaginario sobre casas y fábricas. ¿Acrobacias de snobs? Un texto de *Fiesta de la confusión* nos revela que, como consecuencia de una denuncia de «Autopistas, Concesionaria Española, S. A.», el Ministerio de Obras Públicas dio orden a «Tintorerías Ibéricas, S. A.», de que las pinturas de la fachada de su inmueble, obra de AB-B, fueran borradas...

La edición de *Fiestas de la confusión*, que comprende textos de Oriol Bohigas, Joan Ponç, Joan Fuster, Terenci Moix y Baltasar Porcel, entre otras figuras destacadas de la cultura catalana, y fotografías de Xavier Miserachs, ha corrido a cargo de Carmen Casas y Ramón Barnils.

### UN UNIVERSO ONIRICO



H. P. LOVECRAFT: *Necronomicon I. Los horrores de Dunwich. Necronomicon II. La sombra más allá del tiempo*. Barral Editores, Barcelona, 1974; 288 y 254 páginas. Ø11,5×18,5Ø.

Desdeñado por la clase universitaria —cuya pedantería y dogmatismo están llegando a hacerse asfixiantes, cuyas pretensiones a la cientificidad en el ámbito de lo literario sólo pueden calificarse de grotescas—, Howard Philips Lovecraft comenzó hace pocos años a ser reivindicado por la juventud contestataria norteamericana, que, libre de prejuicios culturalistas, descubrió en su obra una de las grandes reservas oníricas de nuestro tiempo; paralelamente, escritores franceses como Claude Ernoult y Michel Deutsch asentaban su prestigio como uno de los más grandes maestros de la literatura fantástica de ayer y de hoy, en un movimiento que culminaría con la publicación en 1969 de un «Cahier de l'Herne», cuya influencia ha sido decisiva sobre algunos medios intelectuales habitualmente poco inclinados a tomar en consideración a los cultores de lo que desdeñosa y estúpidamente se viene llamando paraliteratura. Un libro espléndido.

*Lovecraft ou du fantastique*, de Maurice Levy, el más importante estudioso francés de la literatura fantástica —superior, con mucho,

a Todorov, según testimonia un libro tan fundamental como el que dedicara a la novela gótica inglesa—, ha cerrado provisionalmente el proceso, y Lovecraft es ya hoy un escritor sobre el que se pueden escribir tesis doctorales.

Discípulo confesado de Machen y de Dunsany —pero más profundamente, de Hodgson, cuya estremecedora novela *The House on the bonderland* gravita como un sol negro sobre el conjunto de su producción—, Lovecraft debe su grandeza, ante todo, a su esfuerzo para sentar las bases de una literatura fantástica específicamente norteamericana: partiendo del pasado de Nueva Inglaterra, con su tradición de brujería, se remonta a las más viejas culturales indias, y, desde ellas, a la tierra de nadie del mito, a los oscuros orígenes de la especie. «América —ha escrito Levy al respecto— puede convertirse en tierra fantástica desde el momento en que, a partir de Salem, Lovecraft recrea el Cosmos.»

La segunda causa de la altura de los relatos de Lovecraft —aparte, por supuesto, de sus excepcionales dotes narrativas—,

hay que buscarla en el modo absolutamente insólito como consiguió objetuar sus más profundos pavores, la marea en apariencia incontrolable de sus sueños: entre él y éstos existe siempre una distancia —la distancia estética— que falta en ocasiones en masetros del género tan grandes como Poe —la tendencia mórbida patente en muchos de los relatos del autor de *Ligeia* no se encuentra en Lovecraft, a pesar de su trato obstinado con seres abyectamente inhumanos—. La coexistencia de un máximo de lucidez con un máximo de intensidad onírica hace de estos relatos piezas maestras del género a que pertenecen.

La tercera razón, en fin, de la importancia de Lovecraft radica en su creación de una vasta mitología de rara coherencia —tan coherente y rica en virtualidades, que ha podido ser asumida por un grupo de autores norteamericanos entre los que se encuentran algunas cabezas de fila de la literatura fantástica moderna—, cuya originalidad primera estriba en que las divinidades que postula se presentan como otras tantas encarnaciones de lo que el hombre tiene por el mal; divinidades des-

tructoras, cuya proximidad degrada, dominadas por las figuras ya legendarias de Cthulhu, Azathoth y Yog-Sothoth.

Bajo el título general *Necronomicon I y II* —que es el de la célebre obra apócrifa del árabe demente Abdul Alhared—, y en edición de bolsillo, Barral Editores acaba de publicar dos volúmenes que reúnen algunos de los más importantes relatos de Lovecraft. El primero de dichos volúmenes, subtítulo *Los horrores de Dunwich*, comprende, a más de la narración que le da nombre, *El color de allende el espacio*, *El duende de las tinieblas*, *La voz de Cthulhu* y *El murmurador en las tinieblas*; el segundo, *La sombra más allá del tiempo*, se encuentra integrado por esta famosa narración, por otros dos relatos —*El ser en el umbral*, *El sabueso*—, y por un largo ensayo: *El horror sobrenatural en la literatura*. El conjunto configura un panorama totalizador, apasionante, de los sueños y de las fantasías de quien es uno de los mayores fabuladores de nuestro siglo.

LEOPOLDO AZANCOT

## NARRATIVA

RODRIGO ROYO: *Todavía...* Editorial Planeta, Barcelona, 1974, 352 págs. Ø13,5x19Ø.

El ejercicio crítico se vuelve difícil cuando el tema de una obra es netamente político. Novela de esa suerte es la de Royo, escrita alrededor de la guerra civil española. Creo que un lector español no podrá leer *Todavía...* sin sentir algo personal, rabia, gusto, malestar.

Mi caso es diferente. Leo estas trescientas y más páginas como lo que pretenden ser: una novela, sólo eso, ya que no soy español y no viví el conflicto. Paladínamente: la obra de Royo es terrible, pero le falta grandeza. Aunque hayan pasado ya años, el autor siente el tema en lo más vivo, y la pura «ficción» se resiente con ello.

La novela está partida en tres secciones. Las dos primeras son buenas. La última, lamentable, una concesión al gusto de una mayoría que no sé si exista; además, peca por retórica, ya que la «tesis» que parece plantearse vie-



ne de los cabellos. No se puede escribir una obra para argumentar en su final y en una forma un tanto atrabiliaria.

Mérito indiscutible del empeño de Royo es haber escrito una obra que interesa. Puede repugnar, pero se la lee. Lejos de mí cualquier puritanismo, mas hay «escenas» que fastidian, pues pertenecen a un género de realismo mal habido. Demérito es el haber creado varios caracteres con poca consistencia. Por ejemplo, el Poeta, figura desdichada en la que, por desgracia, cree el autor; nos dice que es un gran señor, etcétera, pero en el contexto surge como un adefesio. Es lamentable que, de todos los personajes, sólo uno tenga perfecto entorno carnal: el antihéroe, «Chorreta»; lamentable, porque los demás corren por las páginas como sombras. ¿Lo quiso así el autor, para que sólo quedara presente el horror de la guerra? Ah, también «vive» el pueblo. El pueblo, en efecto, es el mejor personaje. Se siente a Alea, puedes deambular por sus calles, meter-

te en el café... y conversar con sus fantasmas, ya que, reitero, los personajes son vagos, confusos, apenas dibujados.

En cuanto a la técnica o estructura de la novela, se debe indicar que es pura y tradicional. Royo es un escritor de veras y no recurre a la novedad equívoca. Técnica pura que arrastra al lector, como ya indicaba. Tal vez se le pueda reprochar alguna vuelta atrás, o como se diga, que corta la acción, rompe el interés.

En esa última parte de la obra, reitero, hay una grave concesión al mal gusto. Es posible que el autor, en su despecho, nacido de una suerte de fracaso, haya pretendido ironizar; lo grave está en que tales páginas no resultan verdaderas, y en que la misma tesis lanzada semeja torpe. Si quería proponer una tesis, debió el escritor apuntarla en otras partes y páginas y no surgir de repente. Tal precipitación se justifica en cuanto el autor siente «todavía» lo narrado, y lo siente a tal punto, que la novela sufre de pasión. Es verdad que no hay un tono furente; se vuelve equívoca desfachatez, falsa ironía, casi despecho.

Quedemos, entonces, en que esta novela tiene interés; que su

*Création*. Collection dirigée par Marie-Jeanne Durry, Paris, Association de Recherches sur la Poésie Française Moderne et Contemporaine, tome V, juin 1974, 128 páginas.

Para Julia Kristeva «el discurso sobre la literatura es por definición ideológica y, como tal, está al servicio de las ideologías». De allí la importancia que le dan, tanto las clases dominantes («deseosas de conseguir un sostén ideológico suplementario») como las clases dominadas (que hacen de él una especie de «religión laica» en los períodos anteriores o inmediatamente posteriores a su revolución). Semjantes connotaciones explican, a juicio de Kristeva, entre otras cosas, la proliferación en Francia actual «de derecha a izquierda (de), las revistas de crítica literaria o de poesía (de), los diversos coloquios y los simposios literarios».

Tal proliferación, al margen de consideraciones etiológicas o teleológicas, es evidente, pero representa, en los mejores casos, un valioso auxiliar para los habitantes de la «república de las letras». Es el caso de la colección *Création*, de la Association de Recherches sur la Poésie Française Moderne et Contemporaine, que viene publicando poemas y textos de poetas franceses (y extranjeros) contemporáneos, en una continuada labor que permite el acceso a lo mejor de la actual poesía

mundial, y entregando a un tiempo un inapreciable instrumento de trabajo para aquellos que se interesan en tales temas: un inventario de las tesis universitarias sobre poesía francesa moderna y contemporánea desde 1955 a la fecha.

El tomo V de *Création* agrega a las bondades de la colección un elemento nuevo: en él, como señala su directora en nota introductoria «Plus que précédemment nous



avons fait appel à des textes émanant de poètes étrangers». Lo que motiva estas líneas sobre la publicación francesa es, justamente, que entre esos poetas extranjeros se incluye por vez primera en esas páginas a dos de habla hispana. Al recientemente desaparecido Premio Nobel Miguel Angel Asturias y al joven poeta chileno Waldo Rojas.

De Asturias (traducido por Dominique Eluard y Jean Marcenac) se incluyen «Tres baladas a la manera de François Villon y un soneto autógrafo», a más de un breve párrafo del autor sobre su propia poesía. De Rojas, algunos poemas de *Príncipe de naipes* (traducidos por Robert Guyon y el autor); así como un extracto de la «Breve autoexposición de una intención poética» (que el chileno publicó en la revista *Trilce*, de Valdivia, en 1968, y que fue reproducida por Alfonso Calderón en la *Antología de la poesía chilena contemporánea*, 1970).

Señalemos, para concluir esta nota, dos hechos diversos. El primero, la pulcritud y la diafanidad de las traducciones de *Création*, desusadas en otras latitudes. El segundo, la confirmación que los casos mencionados otorgan al asero de Nicanor Parra, para quien el «boom» de la poesía hispanoamericana es anterior y, sobre todo, más duradero que su homólogo en el plano de la narrativa.

LUIS IÑIGO MADRIGAL

\* JOSE MARIA BLANCO WHITE: *Obra inglesa*. Con un prólogo de Juan Goytisolo. Seix Barral, Barcelona, 1974; 332 págs. Ø12,5x19,5Ø.

Dentro de unos meses se cumplirá—nótese bien que no digo celebrará—el segundo centenario del nacimiento de José María Blanco White. Quien fuera sin duda el mejor prosista de su época no ha merecido en siglo y medio siquiera el que su obra haya sido editada. Ahora, gracias a las investigaciones de Vicente Llorens y a la traducción de Juan Goytisolo, es posible al fin leer a Blanco. Pero—se preguntará el lector—, ¿por qué un siglo y medio en el olvido? Y ese mismo lector podría también preguntarse: ¿Quién es Blanco White?

De la estirpe de un Cernuda, un Larra o un Clarín, el canónigo sevillano José María Blanco White (1775-1841) es de los raros escritores españoles que unen a su talento literario una insobornable conciencia crítica y moral. Blanco—al igual que los otros autores citados—es capaz de distanciarse genialmente de la sociedad sobre la que escribe y, gracias a esto, puede hablar de lo que ve, con una objetividad que en nada tiene que envidiar a la del mismo Jorge Borrow, o a la de cualquiera de los ilustres escritores extranjeros que viajaron por España (si no fuera por la virulencia de algunos pasajes, la amarga ironía que demuestra que se habla de cosa—mal que se quiera—propia). Blanco es, en suma, alguien que no acepta a ciegas el macizo, obtuso y retrógrado legado de la ortodoxia hispana. Alguien del que cabe esperar ideas sobre nuestra cultura (religión, sociedad, política, historia o literatura) insólitas y refrescantes. Un oreo necesario para el demasiado rancio y dogmático edificio de nuestra historia literaria.

Los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX son los más grises de la literatura española. Escritores mediocres, anodinos pom-



posos y de retórica mortalmente soporífera asisten a las academias (que en esta época nacen y se multiplican aun en las más pequeñas ciudades) para leerse odas a la vacuna o sesudos discursos pedagógicos y morales. Entre tales medianías, la figura del escritor sevillano destaca con mayor fuerza. Dueño de un estilo vivaz, con rápidas pinceladas, es capaz de darnos una agilísima, fiel y coloreada representación de una sociedad en ebullición (es la época de las Cortes de Cádiz y de la invasión napoleónica. Conviene aquí recordar los magistrales retratos que con la pluma traza Blanco—no inferiores a los que Goya haría con el pincel—de Godoy y de la entrada en Madrid de Fernando VII). Hombre dispuesto a luchar por sus ideas, a él se debe la aparición—por primera vez en España—de un periódico de oposición que apelaba revolucionariamente a la soberanía del pueblo. Y a él se deben, también, algunas de las opiniones más sensatas—que de haberse escuchado a tiempo hubieran quizá evitado, en parte, nuestro desastre colonial—sobre la cuestión americana.

Pero Blanco era en exceso lúcido para su tiempo y para sus contemporáneos. Y a esta lucidez, a su amor a la verdad—que posponía

a todo—, al ejercicio de una crítica inteligente y honrada (que si equivocada a veces se nos ha revelado como más acertada que la de la mayor parte de los mejores hombres de su siglo) le debió al fin el rechazo de tirios y troyanos. Pues, como observara Méndez Bejarano, «todos han cooperado a la execración o al olvido de su nombre. Los católicos, porque renunció al estado eclesiástico; los protestantes, porque los pulverizó con el acero de su crítica; los deístas, porque no renunció a llamarse cristiano; los franceses, porque fue el único de la brillante pléyade literaria que combatió de frente su invasión en España; los ingleses, por boca de Gladstone, porque socavó los cimientos de su iglesia nacional; los españoles, porque combatió a la Junta Central, al espíritu francés infiltrado en las Cortes de Cádiz, alzó luego su voz en defensa de las colonias y, puesto en último extremo, antes prefirió verlas independientes que esclavas... Tantos odios convergentes han casi borrado de nuestra historia el rastro de una de las más acentuadas personalidades e inteligentes figuras de su tiempo, superior a muchos prosaicos versificadores y medianos prosistas que usurpan su lugar en el panteón de nuestras glorias».

A Juan Goytisolo, traductor y seleccionador de esta «Obra inglesa de Blanco White», se le debe también una extensa (89 páginas) polémica y apasionada «Presentación crítica» del escritor sevillano. Si bien es de Vicente Llorens el mérito de la exhumación de Blanco, no cabe duda que es de Goytisolo el de haberlo acercado a un público más amplio. Y no sólo esto, pues la «Presentación crítica» es por sí solo un ensayo de singular valor que, además de acercarnos a «este hombre oficialmente maldito», dilucida problemas más amplios que afectan a toda la cultura española.

FERNANDO ORTIZ

lectura arrastra y «compromete»; en que la obra tiene dos partes buenas y una enteramente débil, superpuesta; en que el mayor mérito es haber recreado un pueblo, ese Alea, calles por donde una vez anduvo el «Chorreta», personaje único, digno de todo elogio.

FRANCISCO TOBAR GARCIA



RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Automoribundia*. Colección Punto Omega. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, dos volúmenes de 406 y 417 págs. Ø11x17,5Ø.

*Automoribundia* es un texto fundamental para el conocimiento de Ramón Gómez de la Serna. Su trayectoria vital aparece reflejada en su obra con claridad a veces, solapadamente en ocasiones.

En Ramón Gómez de la Serna creo fundamental no separar su obra del momento en que se creó. Sobre todo, su obra anterior a su marcha definitiva de España. Gómez de la Serna surge en un momento en que su palabra cobra sentido, y lo que en ella hay

de novedad e incluso de superación de normas y de originalidad vital, resalta en comparación al panorama que le rodea. No por tratarse su obra de una obra superior a otras, sino por ser distinta a ellas. Gómez de la Serna emprende un camino único al margen de las ideas, de la actitud vital y de las preocupaciones de gran parte de los escritores válidos de su tiempo.

Me parece necesaria esta aclaración porque considero que lo que aún permanece vigente en la obra de Ramón Gómez de la Serna es bastante menos de lo que siempre se ha tratado de mantener. Sólo queda como testimonio de una andadura distinta, de un modo único e irrepetible que con el tiempo va cobrando su verdadero valor, su adecuado lugar al margen de expansiones sentimentales, de cordialidades de momento. Su construcción de la frase, su lenguaje, su repetida originalidad, van quedando atrás en el tiempo y pueden caer como cayeron los muros de Pombo. Queda un recuerdo del escritor y una parcela de su obra rescatable—entre ella, esta *Automoribundia*, de delicioso título—. Lo demás se ha disuelto en su propia fecundidad, en su abundantísimo verbo.

Queda en Ramón Gómez de la Serna el latido de animación que supo dar a los objetos su saber rescatar el disparate, saltar la lógica en una sana pirueta hacia el absurdo. Sólo cuando hace humor de situaciones, cuando olvida un poco la greguería, consigue hacer de lo escrito algo de verdadero interés. Porque tal vez el interés de Gómez de la Serna radique en permanecer fiel a un tiempo preciso, en permanecer como testigo de una época transmitida en su anécdota. Ahí sí hay ingenio. Las páginas en que narra sus años de juventud, en que la peripecia vital se funde a un contexto asumido, son las más válidas de *Automoribundia*. Ra-

món Gómez de la Serna si puede servirnos como original testigo de una época. Lo malo es cuando se trata de ir demasiado lejos en su valoración.

Si en su modo de hacer literatura—consciente como él era de estar haciéndola a cada paso—Gómez de la Serna ha quedado un tanto perdido, lo mismo sucede—y aún con más claridad—en su pensamiento teórico, falto de todo rigor y, lo que es peor, dogmatizante. Gómez de la Serna se apropia la razón constantemente y desdichadamente se autoabastece. Su papel de anticipador lo vive con una petulante convicción que ahora—con la perspectiva que el tiempo proporciona—se nos antoja menos certera de lo que siempre pudo parecer.

Hora es de sacar a Ramón Gómez de la Serna de ese agobiante círculo de admiradores a destiempo. En nada favorece a su obra tratar de mantenerla como cumbre de originalidad o como precursora de todo nuevo ingenio. Con tanto hablar de Ramón se ha perdido la perspectiva, y entre tanta palabra, se acaba por ahogar lo rescatable.

Se hace totalmente necesario centrar la obra de Ramón Gómez de la Serna, darle su justo valor en su contexto, rescatar lo rescatable. Todo lo que no sea eso no hará sino ir en contra de la posible vigencia del autor.

LUIS SUÑEN

FRANCISCO CASANOVA: *Hombre a solas*. Ed. Prensa Española, Madrid, 1973, 150 págs. Ø13x18,3Ø.

*Hombre a solas* (premio «Ciudad Real») ofrece, por encima de todo, una perfecta construcción. Todos los episodios están muy bien medidos y encajados. El flashback parece siempre espontáneo—acaso reprocharle la pequeña ingenuidad de los signos de parentesis—y su distribución equilibrada, sin el agobio del contra-

punto. Asimismo, tanto la descripción como el diálogo son siempre eficaces y nunca se desmandan. Se intercalan un par de cartas levemente gratuitas, pero en modo alguno entorpecedoras: la que recibe el protagonista de su mujer es un modelo de habilidad, por amañada que pueda parecer. Y toda la narración, en fin, posee una cadencia suave y hasta acogedora: la novela se lee maravillosamente bien. Si a ello se añade que el lenguaje utilizado por el autor es claro y brillante, muy al estilo de cierta novela anglosajona de consumo, podría pensarse que no caben reproches serios. Sin embargo, creo que cualquiera que leyese el libro comprendería que no es así. A *Hombre a solas* pueden ponerse importantes reparos.

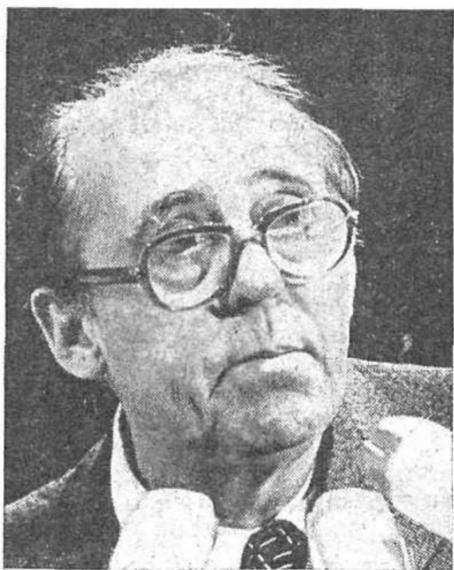
El primero, de tipo argumental. Se nos cuenta una historia afectada, demasiado mimética. Un juicio francés, profesor de Historia, capaz de hablar el castellano con perfección inusitada, hasta el punto de que ningún nativo sea capaz de descubrir su origen extranjero, llega, enviado por secretísima organización, a un pueblo andaluz con una misión que, al cabo, resultará ser el asesinato de un antiguo colaborador de los nazis en el exterminio semita. Todo suena un poco a telefilme foráneo (por supuesto, peor sería que sonara a telefilme casero). Casanova crea muy bien un clima de misterio, incluso de angustia, que se trivializa cuando todo se aclara. El final, desde el punto de vista meramente humano, se nos antoja prematuro, precipitado. Y lo que se pretende que sea la sorpresa última (esa fatal equivocación) no lo es en absoluto. Y el modo de zanjar la cuestión, perfectamente grave, resulta brusco y de lo menos razonable que se puede imaginar.

En cuanto a los personajes, el protagonista, sus amigos y familiares quedan sofisticados y distintos, excesivamente fríos. Cier-

to que se expresan y mueven con auténtico estilo, pero ni ellos ni sus vidas resultan verosímiles. Se nota demasiado que el autor conoce sólo de oídas el vivir de cierto tipo de gentes. El defecto no es que esos personajes no comuniquen nada (lo cual podría ser incluso una virtud), sino que resulten impensables. Y en cuanto a las criaturas españolas que pueblan la novela, tienen todas un espíritu demasiado recargado. Además, se vacían ante un desconocido a las primeras de cambio. El drama aparece subrayado en exceso, con lo cual pierde eficacia y calor. En la novela, breve, hay una saturación de problemas demasiado aparatosos, y el conjunto resulta más desquiciado que desolador.

Pero es preciso volver al arranque de esta nota. La novela está perfectamente desarrollada. El escenario es decorativo y variado, lo que permite descripciones gratas, concentradas. En la novela hay control, cosa siempre importante, y el libro es cómodo. La novela no exige del lector el menor esfuerzo, y acaso haya que considerarlo una virtud.

EDUARDO MENDICUTTI



BÖLL Y OTROS: *El Consejo Mundial de los Indiscretos*. Barral Editores, Barcelona, 1974, 166 páginas Ø11,5x18,5Ø.

He aquí un *divertimento* literario, un libro debido a diez plumas de otros tantos escritores alemanes, cada uno de los cuales firma un capítulo. Sus nombres: Erich Landgrebe, Fritz Habeck, Hans Weigel, Herman Kasack, Hans Rudolf Hilty, Heinrich Böll, Christine Brückner, Werner Helwing, Hermann Friedl y Reinhard Federmann. *Divertimento*, decimos, y no dudamos que los diez novelistas han debido pasarlo bien dando forma a esta novela insólita. Pero, ¿y el lector?

Landgrebe, que abre marcha, nos presenta la estafalaria figura del doctor Finsterer—y su extraña casa, mal alumbrada y repleta de tarros y botellas desde el dormitorio al sótano—, a su ama de llaves, Bella, y al arquitecto Fink, amigo de un hijo de Finsterer, que viene a pasar unos días invitado por el doctor. También, y en segundo plano, surge Talia, amante de Fink, a quien éste abandona. Habeck, que toma el relevo, «mata» de entrada a Finsterer, e introduce dos nuevos personajes: la *Roja*, una prostituta, y Christlein, el médico.

A partir de aquí, cada novelista se complace en enredar más la madeja: avisados por Fink, llegan los hijos de Finsterer, Martin y Angelika; ésta seducida en su adolescencia por Christlein, dio a luz una niña a la que no volvió a ver, Sab, quien entra de repente—crecida ya—en el juego. Y dos policías: Moll y

Bredehöft. ¿Estamos ante un club de suicidas, creado por Finsterer para sacar fruto de sus preparados venenosos, y ese Consejo Mundial de los Indiscretos no es sino el nombre camuflado de la organización? No. Ese nombre es un invento de Sab, y la verdad del asunto (según revela Ferdermann, autor del último capítulo) es que un «siniestro trío», integrado por Finsterer—que no ha muerto, ya que el cadáver era de un sosia—, la *Roja* y Bredehöft, ha montado un lucrativo negocio de chantajes, una de cuyas principales víctimas es Christlein. Las muertes se suceden: Fink, Talia, Christlein, Angelika, Bredehöft... Moll acaba poniendo las cosas, ¿en claro?

Habla Brückner de «lío de familia»; Friedl, de «inextricables enredos». Nosotros diríamos que el tinglado que montan estos diez prestigiosos escritores se tambalea al menor soplo de lógica que se le eche encima. El lector no lo pasa demasiado bien, aunque se vea arrastrado por la curiosidad de saber cómo ensamblan los diferentes lances tan diferentes plumas y cómo cada cual trata de salir airoso del confuso ovillo que deja en sus manos el que le precede. Hay cambios de estilo demasiado bruscos (verbigracia, de Habeck a Weigel). Por otro lado, no acabamos de dar crédito a lo que se nos dice en una nota editorial, en el sentido de que cada autor sólo ha conocido, a

la hora de ponerse a escribir, «el capítulo inmediatamente anterior». Si así fuese, Böll no podría aludir a Moll, pues que Hilty no lo menciona; ni Weigel a Talia, a quien no nombra Habeck. Por ejemplo.

Novela, pues, experimental, simpática en su intención, pero no demasiado afortunada si la consideramos a la vista de sus resultados. La traducción de Michael Faber-Kaiser cumple, a secas; pero la edición adolece de numerosas erratas, lo que parece restar importancia al empeño, al que muchos calificarán—y no les faltará razón—de mera novela policiaca.

CARLOS MURCIANO

## POESIA

RAÚL NÚÑEZ: *People*. Tusquets Editor, Barcelona, 1974, 82 págs. Ø10,5x18Ø.

(Advierto absténganse de clasificar el contenido de este libro en ninguna clase de género literario. Absurdo apelar al sentimiento poético y demás grandes conceptos inmaculados. Sigue comentario):

Usted puede leer el último collage del bonaerense Raúl Núñez y conocer, además, una pequeña antología de sus tres anteriores producciones.



En *People* se le revelará toda una galería de clochards de la última hornada. Y no le darán asco. Porque *People* es una oda, una loa, un canto a esos humanos espectrales y monstruosos de alucinante existencia; émulos humildes de un viejo hermoso Walt Whitman lorquiano, del bello Walt Whitman, que duerme a orillas del Hudson con la barba hacia el polo y las manos abiertas. Autoconsumidores de su genialidad, gnomos antropófagos de la fantasía. Que están (siendo) y son (estando). Equilibris-

## LA SOMBRA REDIMIDA DE CAÍN

Releyendo hace unos días la obra poética de Manuel Machado, tan varia en sus direcciones, resfresqué, naturalmente, ese poema suyo que concluye: ¿Caín, Caín, qué has hecho de tu hermano? y que debió impresionar mucho a Unamuno, buen rumiador del tema cainita en el ensayo y la novela. Caín, fundador de ciudades, como don Miguel le llama, ha sido siempre un símbolo romántico (Byron lo culminaría), cuyo arrastre llega a los poetas malditos, más, por supuesto, desde la perspectiva densamente humana que desde la preocupación teológica.

Caín, el hombre caído, pasa por la literatura bajo diversas formas e intenciones. Antonio Machado adivina su sombra transitable por la paramera de Castilla. Jean Paul Sartre, aunque no lo invoque de modo expreso, lo identifica al asesino que asume el crimen que ha cometido y se culpabiliza de él en nombre de la humanidad. Se le continúa representando en lo malo del mundo. Es una figura atrayente y digna de misericordia; acumula sobre sí al impuro por antonomasia, pero esa condición le acerca a la realidad más real.

Llama, por de pronto, la atención que un poeta de hoy se haya decidido a un nuevo tratamiento del tema, al que, por otra parte, no faltan motivos de constante interés en el mundo contemporáneo. El palentino Antonio Leandro Bouza, afincado burgalense, es quien protagoniza ahora el empeño. Bouza tiene en su bibliografía poética un título que indica atención a las

proyecciones del mal: Luzbel se refugió en mi verso, y no puedo arrancármelo (*Parnaso 70, Madrid, 1971*), así como otra obra, Dios de muertos (*Agora-Alfaguara, Madrid, 1970*), con agarre metafísico y de la que tuve ocasión de escribir. Pero, complementando esa tarea individual, Bouza dirige una de las revistas de poesía y crítica más en punta: «Artesa», donde la actual vanguardia remozada tiene una de sus rigurosas expresiones. Sin embargo, aunque Bouza ensaya manifestaciones como el grafismo, esta vez, como siempre, ha preferido embarcarse en una materia de tan remota tradición, si bien, vaya esto por delante, renunciando a recrear un episodio bíblico, lo que desde luego resulta mucho más asequible a estas alturas.

Sorprende, de entrada, ese Prólogo de Dios. Confieso que al darme de cara con el membrete, supuse que anunciaba una boutade, inocente, según suelen ser las boutades. Me equivocó la sospecha, porque tan inusitado preliminar desprende esencias paternas (es lo suyo), y para mí que Bouza ha querido animarse a sí mismo y autojustificarse lógicamente ante la envergadura del propósito: Y me asombro desde la cima de todo lo cumplido de que un infinitésimo se atreva a vomitar piedras al lago misterioso y logre circunferencias que tienden a lo eterno. Y, finalmente, una advertencia: Deja quietas las huellas del maldito, si queréis escribir para ensanchar el campo de la vida. Yo, el que soy, te lo digo.

tas sobre una barra limpia y paralela —pero tan ajena— al mundo positivo de los sociopolítico-económicos. Además, sabrá de ellos por una prosa sin límites inútiles ni condecoraciones literarias, una de esas «beat-Ke-rouac-folksong», por ejemplo.

Leerá también algunos Poemas de los Angeles Náufragos (1969-70), que quizá por ser el primer libro de Raúl se le aparezca con vaya usted a saber qué delicado peso de niñería; amén de agresivo un poco a ciegas, como tan pronto apasionado. Quizá porque Núñez es un viajero caprichoso que tiene los ojos bondadosos o vengativos, con venganza sanguinolenta contra esos hombres de pro que persiguen y matan a los hombres de bien.

Luego vendrá San John López del Camino (1970-71), que continúa, acentuándolo, ese espíritu vengador. Pero, es inútil. ¿Quién lee estos versos retorcidos? ¿Significan algo para el progresista sabihondo, frío e invulnerable?... (Imaginemos que por un momento el acicalado locutor de TV explicara clara y detalladamente los crímenes de la Administración Nixon...)

La cosa es que en Juglarock (1971-72), Raúl Núñez vuelve sus pequeños ojos bondadosos sobre sí y se reconoce ingenuamente, entre detalles sin importancia que nos van dejando ver la imagen de un hombre como tantos otros, uno de esos que salen a las siete de la mañana a la calle nada más que para ver el sol. ¡Y nadie se asusta!

F. TORRES



JOSÉ JURADO MORALES: *Aliento remansado*. Editorial Rondas. Barcelona, 1974, 94 páginas. Ø16,5x22,6Ø.

Cerca de una veintena de libros, casi todos ellos de poesía, configuran el historial literario de José Jurado Morales. Uno de dichos libros, el titulado *Sombras anilladas*, consiguió en 1971 el Premio Ciudad de Barcelona. Se trata, pues, de un autor ampliamente conocido, sobre todo en Cataluña, donde reside desde hace años; aunque su nacimiento tuvo lugar en Linares, donde transcurrió su juventud. Precisamente a esta ciudad dedica la penúltima parte de *Aliento remansado*; por cierto la más floja y amanerada del libro.

Como queda dicho, Jurado Morales es poeta de personalidad bien definida. Como la mayor parte de los autores españoles

nacidos al comienzo del siglo actual, mantiene su devoción por el formalismo imperante en épocas pasadas, su fe en la disciplina del metro y de la rima. Lo que sucede es que, afortunadamente, en su obra hay algo más que musicalidad y medida. Hay un interesante latido humano, una búsqueda amorosa, un gran asombro ante el espectáculo de la vida. Vital es una de las palabras que mejor van con su manera de entender la poesía. Poesía llena de vida, basada en la belleza, en la amistad, en la esperanza: «Nadie entorne el postigo, nadie crea / que nunca ha de llegar a su ventana / ese rayo de luz de una alegría, / cual paloma torcaz inesperada.»

En ocho bien configurados capítulos se divide *Aliento remansado*. Capítulos o partes en los que el poeta da rienda suelta a su manera de entender el fenómeno de la creatividad poética. Creemos que es en la primera mitad del libro donde se insertan los mejores poemas, los que expresan de manera más consustancial, más nítida, el sentir y el pensar del autor: «Un impulso recóndito alcanzaba / a encabritarse el corazón, y luego / otro impulso latente desviaba / mi corazón al valle del sosiego.» Verso sencillo, ingenuo a veces, pero siempre sentido y elaborado con claridad.

Procura el poeta remansar sus impulsos, su dilatado aliento lírico. Ya lo anuncia en el soneto inicial: «Este si vivo aliento, remansado.» Como dice en el prólogo Angel Marsá, el poeta es un despilfarrador de sí mismo, un dilapidador de su propia vida. José Jurado Morales, fiel a

sus credos literarios, a su época, a su formación, nos ofrece en este libro una muestra más de vitalidad creadora. Tanto en *Poemas sin título* como en *El poeta ante el paisaje* o en *Elegía por los pueblos abandonados*, partes principales del poemario que estamos comentando, se evidencia la personalidad del autor, de este joven de setenta y cuatro años que sigue metido hasta los mismos codos, dicho con lenguaje cervantino, en todo lo que con la poesía y la literatura en general tenga relación. Sólo teniendo en cuenta tan arraigada vocación deben pasarse por alto algunas parcelas menos conseguidas en este libro.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ NIETO: *La nieve*. Provincia-Colección de Poesía, León, 1974, 46 páginas. Ø14x20Ø.

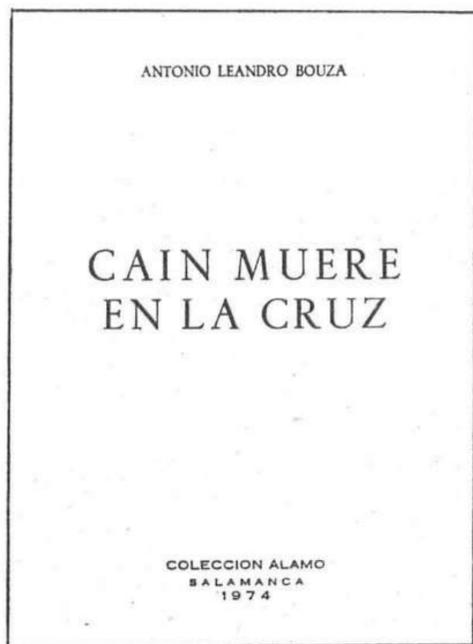
Poesía profundamente humana y religiosa la de José María Fernández Nieto en esta nueva entrega que nos ofrece «Provincia-Colección de Poesía». En doce poemas, que podrían reducirse a uno, el poeta mantiene consigo mismo un monólogo interior con motivo del anuncio de una nevada intempestiva en pleno mes de junio.

Así, de un hecho trivial, el poeta salta a lo trascendental de la vida del hombre, de su vida: «No va a haber nadie que se mueva, vete acostumbrando / el corazón al hielo...» Pero esta trascendencia lleva al autor, nos lleva a los lectores, a la esfera de lo sobrenatural para hablarnos de su sentimiento religioso, de su fe,

El arranque de este poema-libro (\*) se sitúa en la situación narrativa del fratricidio para entremezclarla con las no menos dramáticas invocaciones. Caín, acosado por la suprema adversidad, trata de salirse del círculo de ella, y, como puede, responde al desafío.

A Dios sólo otro Dios le vence. / Y crea dioses que siembra por los pueblos: / Caín-sol Caín luna / Caín-oro Caín-lujuria. / Caín revolución... El Dios hombrizó —dice más adelante mientras Caín soñaba... / Caín y la Cruz. / Un dedo le persigue. / ¡y ni siquiera le dejan morir! En los cuatro versos últimos hay una pista, un claro hervor de lo que se cuece. Advertimos cómo se produce enseguida, tras un introito muy vibrador, una mira actualizada: Que en estos últimos años / ya nadie tiene fe / ni en Dios ni en hombres. / ¡Caín es tu hora! Y, en consecuencia, Dios y el desterrado perenne se encuentran como en un plano semejante. A ambos les huyen. Sólo que el hermano de Abel descubre amor y amistad. El poeta va entrañando progresivamente su discurso y lo personaliza, así en esa hermosa pausa donde se refiere a su propio padre. En ese discurso, conformado a base de una arquitectura de verso breve y generalmente cortado, sin un ritmo de absoluta medida, se alternan la visión objetivada (aunque nunca mucho) y el tú a tú muy hacia dentro. A veces, en un fragmento de diapasón alto, disuena esto: ¡Infrahumanos instrumentos queriendo borrar las sinfonías / de auténtico humanismo humano! A mi entender, el indudable fallo viene de adoptar una tercera posición —ni descriptiva ni intimista—, que, calificando, se dispara hacia una retórica no deseable.

(\*) Antonio Leandro Bouza: *Caín muere en la cruz*. Colección Alamo, Salamanca, 1974, 70 págs. 14x20 cm.



Hacia la página 45, que comienza Sólo la vida de estática presencia / sin más mente que el sol / es íntegra en sus frutos, el poema entra en una zona cálida, de más potencia lírica, en ocasiones enternecedora. Caín goza de la Tierra (Luna para vivir mis soledades. / Luna, ¿para qué cielo? / Luna para que Dios me deje con mi pena), poco antes de decidirse a ir hacia las ciudades y de que en él nazca el poeta que hace sus versos para todos. El espectáculo de las urbes y las multitudes desencadena el acento crítico y hasta sarcástico, así como la soledad de Caín (insistencia en lo que ya pensaba Ibsen), y de igual modo, las notas tan contemporáneas como españolas: ¡Paso! ¡Llegamos tarde! / ¡Empieza el partido! / ¡No llego a la corrida! / ¡No hay entradas! / ¡No hay sitio!, etc. Caín queda pisado y escupido. La alianza se ha roto. ¡Parece que a Dios

le brillan los ojos! Sólo una mujer está cerca del que va a morir. ¡Parece que tienes la forma / del hombre de antes de los hombres. La humanización definitiva va a suceder, porque Caín muere en la cruz, redimido, y esto le une definitivamente al resto de la historia del hombre.

He querido seguir lo más detalladamente posible la trayectoria de este poemario, cuya ambición temática y cuya búsqueda de un enfoque distinto, dentro de lo posible, ya merecen por sí un elogio. El desenvolvimiento logra la unidad requerida a través de las frases ya apuntadas. No cabría hoy la traza romántica, y, en consecuencia, es eludida en general. El tono aparece también bastante uniformizado. Esto es lo que, a mi juicio, da a Caín muere en la cruz su aspecto más vulnerable, en cuanto que no considero que estén aprovechadas a fondo las posibilidades que la intensidad del asunto permitía. Más claro: esa intensidad o ese desmayo podrían hallarse más destacadas en el transcurso de la acción y de la pasión que suscitan. Tal vez la culpa sea en parte también del ritmo, que mejora mucho hacia el final, pero que no ha sido cuidado con rigor, sin duda por una voluntaria actitud.

Cuando los libros jóvenes y no jóvenes traen, con demasiada y sospechosa frecuencia, nadería envuelta en impecable formalismo, este de Antonio Bouza es un ejemplo de densidad bien encajada en expresión de poesía, eso es seguro. No me corresponde hacer reflexiones propiamente teológicas sobre estas páginas, aunque sería interesante que alguien con garantía las hiciera. Mi juicio no puede llegar sino hasta aquí.

LUIS JIMENEZ MARTOS



José Hierro, por Alvaro Delgado

**JOSE HIERRO:** Cuanto sé de mí. Col. Biblioteca Breve. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974; 484 págs. Ø12,5x19Ø.

En 1962 publicó el editor Giner las Poesías completas, de José Hierro; dos años después la Editora Nacional estampaba su Libro de las alucinaciones, de modo que el volumen se quedó ya incompleto. Han pasado diez años más y Hierro sólo ha publicado algunos poemas en revistas, a menudo por encargo conmemorativo. Parece que ha confirmado los versos del penúltimo poema recogido en el libro: «Ya no me importan nada / mis versos ni mi vida. / Lo mismo exactamente que a vosotros. / Versos míos y vida mía, muertos / para vosotros, y para mí.» Este poema, titulado «Historia para muchachos», es una recapitulación de toda la vida del poeta, y un planteamiento del valor próximo de la poesía; Hierro concluye dando importancia a la vida sobre todo.

Ahora, Seix Barral nos ofrece una edición de sus poesías completas hasta la fecha, recogiendo todos sus libros y algunos poemas aparecidos en revistas; no están aquí, sin embargo, absolutamente todos los poemas de José Hierro, si bien el volumen se puede

considerar total. Le ha dado el mismo título que puso a un poemario incluido en 1957 en la colección Agora. Cuanto sé de mí, que es un verso de Calderón de la Barca; este libro obtuvo el premio de la Crítica y el de la Fundación March, y es uno de los más logrados de su autor.

Ya que hemos dado su fecha, conviene aclarar unos errores de data en la contracubierta; como en el interior no se dan referencias bibliográficas, limitándose a citar las Poesías completas de 1962, hay que advertir que casi todas las fechas están equivocadas, cosa que si es de lamentar siempre, resulta peor en una edición como ésta.

Dos prólogos lleva el volumen: uno es el mismo que precedió a la recopilación de Giner, y el otro ha sido escrito ahora; hemos de confesar que lo leímos con avidez, por ver si deducíamos las razones del silencio en que se halla el poeta; apenas unas líneas se refieren a ello: «Seguiré escribiendo poesía cuando ella me lo exija». Se halla, pues, condicionado a una exigencia superior que desde hace diez años parece importunarle muy poco. En la confesión en prosa que antecede a sus versos en la famosa Antología consultada de la joven poesía española (1952), habla Hierro de «una llamada misteriosa» que le da «el tono, el acento, la atmósfera poética; eso que hay en el poema antes de estar escrito». La inspiración se muestra esquiva ahora con José Hierro.

¿Tendrá alguna relación con el cambio estructural que, aunque a escala reducida, se ha producido en nuestro país en los últimos años? Quizá no sea muy lícito especular con el silencio de un poeta, aunque debe preocuparnos pensar que no es su caso el único. Ahora bien: Hierro ha explicado muchas veces que su poesía es testimonial (en el prólogo a Poesía del momento, donde recogió sus dos primeros libros; en el prólogo a las Poesías completas, en escritos volanderos y en entrevistas); el testimonio poético puede presentarse desde el «yo» o desde el «nosotros» indistintamente, con idéntico resultado. Y confiesa Hierro: «El poeta testimonial es como un tónico, necesario para nuestra salud... Los poetas de la posguerra teníamos que ser, fatalmente, testimoniales» (prólogo a las Poesías completas). ¿Qué ha pasado?

Los primeros versos que Hierro considera como propios, libres de influencias ajenas,

fueron escritos en 1944, a su salida de la cárcel, y están integrados en Tierra sin nosotros (Proel, 1947). Han sido, por consiguiente, veinte años de labor los que han quedado interrumpidos; quizá hoy el testimonio sea distinto y haya que plantearlo y resolverlo de otro modo. Recuérdese que en el citado primer libro se canta a la acción a menudo: «Serenidad, tú para el muerto, / que yo estoy vivo y pido lucha»; en otro poema se da una razón primera del canto: «Si sabemos que no es mentira / que existe vida, y la vivimos, / ¿por qué te extraña que cantemos / mi buen amigo?». En Alegría (también editado en 1947) se insiste: «¡Alegría en el nombre de la vida! / Somos alegres porque estamos vivos»; en este año su amigo fraternal José Luis Hidalgo había publicado póstumamente Los muertos. Hierro debía cantar entonces la alegría de seguir viviendo a pesar de todo. Hoy las cosas han cambiado, y se aprecia también en la poesía.

No se le puede catalogar estrictamente de poeta social, aunque mantuviese una vinculación estrecha con ese movimiento surgido en España por los mismos años en que él empezaba a publicar sus versos. Eran tiempos que invitaban o al esteticismo o a la rebeldía poética. Hierro abría su libro Quinta del 42 (publicado en 1952) con la advertencia a un esteta de que «No has venido a la tierra a poner diques y orden / en el maravilloso desorden de las cosas». El mismo utilizaba la palabra de cada día, la del mercado y la del trabajo, desnuda de imágenes y de retórica; los versos se encabalgaban porque «este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que el lector puede percibir» (prólogo a P. C.). Fiel a su estética, se calló en 1964, hace diez años. La poesía también ha modificado sus estructuras desde entonces.

En cualquier caso, nos duele el silencio de Hierro porque es uno de los más interesantes poetas de la posguerra. Hemos caído en el peligro de la especulación sin posible respuesta convincente para entenderlo; cada uno pensará lo que estime más acertado. Y a fin de cuentas, aquí tenemos el testimonio poético de una época española, descrito por un gran poeta que representa bien al protagonista colectivo.

ARTURO DEL VILLAR

sin la cual la vida no tendría sentido: «Vivir así, tan tontamente vivos, para qué si no hay Dios / tomemos todos el camino de una tumba bonita, aquí no hay nada / que hacer, aquí no hay nadie y es inútil hablar, me da la risa / que no pueda llorar, lo digo en serio, así como jugando.»

Todo tiene entonces este sentido de espera y de esperanza. Estamos abocados a la muerte, pero la fe nos da esa esperanza de inmortalidad: «Qué primavera más inútil si en Ti no florecemos.» Los mismos sencillos acontecimientos de cada día tienen calidad de despedida y de preparación a la muerte: «Por si acaso ponte el traje de fiesta, como entonces, / como cuando

eras niña y te dormías soñando en una rosa...» Hay en estos versos un remedo elegíaco de Rilke.

Esta poesía religiosa es, a la vez, poesía entrañablemente humana. El hombre penetra dentro de sí mismo para comunicarnos su temblor y su tremenda intuición ante ese hielo que nos dejará «íntimamente sordos», que no habrá «ni aire que respirar, ni una palabra que podamos decir, / ni un arroyuelo donde lavar las manos, no habrá tierra / donde poder arrodillarme...».

En un sentido unamuniano de la existencia, el hombre vive su muerte paradójicamente. Y no la siente sólo como cosa suya, sino que se estremece al verla en los demás: «Que se muera un amigo, muchísimo me importa, / porque



algo mío, acaso una sonrisa, un pedazo de mí / se está muriendo cada vez que se muere algún amigo...» Y la voz se transforma en elegía bellamente humana al contemplar que la vida ha de continuar: «porque siguen cantando los pardales...».

Honda poesía humana íntimamente lírica y transparente la expresada, por ejemplo, en el poema titulado «La sed». De nuevo la sequía le hace hablar de esa abrasadora sed humana insaciable de amor. He aquí el último verso imitativo del magnífico poema: «Amor, amor, te digo, que bebo y bebo y bebo y no me sacio.»

Quizá lo que más nos llama la atención en una primera lectura es su estilo de monólogo reiterativo, obsesivo. El verso en-

deca sílaba se alarga y se prolonga con otros versos de distinta medida, pero bien adosados, consiguiendo encabalgamientos hábiles y sugerentes, cobrando así amplitud para conversar largamente, repitiéndose las frases, las palabras, las ideas.

Entre los muchos detalles expresivos, subrayo dos: la *superposición del tiempo*, basada en el *doble sentido* que les da a las palabras: «Después de que la nieve haya caído, y hiele / por la noche y haga frío durante muchos siglos...» (No es difícil adivinar el doble sentido del frío de la nieve y de la muerte, del tiempo y de la eternidad); y las *paradojas* que pueden apreciarse en frases como ésta: «Llorando a carcajadas nuestra pena...»

A veces puede chocar un lenguaje muy trivial en un tema trascendente; pero esto mismo hace el poema más coloquial y comunicativo.

En suma, un libro cuya lectura nos estremece y nos hace sentirnos más humanos, más espirituales, más conscientes ante el tema de la muerte o de la vida, ¿no es lo mismo? Al fin y al cabo, dos grandes temas de la poesía de todas las edades.

Conviene señalar que *La nieve* es premio «Antonio González de Lama» 1973, concedido por el excelentísimo Ayuntamiento de León. Uno de los innumerables premios que cuenta en su haber este excelente poeta palentino.

RAFAEL ALFARO

**f RAZON Y FE**

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Aparece diez veces al año

Redacción y Administración: Pablo Aranda, 3. MADRID-6

Teléfonos: 262 49 30 - 262 26 76

Precios de suscripción: España, 450 pesetas; extranjero, 540 pesetas o su equivalente en otra moneda

# ESTUDIOS LITERARIOS

MARCEL BRION: *La Alemania Romántica II*. Barral Editores, Barcelona, 1974, 356 páginas. Ø13x19,5Ø.

Marcel Brion, gran estudioso del Romanticismo, en especial del alemán (*Robert Schumann et l'âme romantique*, Goethe), se enfrenta en este segundo volumen de *L'Allemagne romantique*—que ha vertido al español María Luz Melcón—con tres personajes de extraordinaria relevancia, al par sencillos y misteriosos, como tocados por el ala negra de lo sobrenatural: Novalis, Hoffman, Jean-Paul.

Brion se acerca a Novalis con delicadeza, podríamos decir con ternura. El lo ve como «un príncipe del alma», como un «elegido», en el sentido más rotundo y exacto de la palabra. Traza las

líneas maestras de su vida, el perfil semidivinizado de su amada, Sofia von Kühn, el más familiar de Julia Charpentier, y se adentra en la obra apasionada del poeta, con mirada penetrante y desentrañadora. El pensamiento religioso de Novalis (cómo la ortodoxia hernuta se convierte en un cristianismo ecléctico iluminado por la videncia), su mística del Padre y de la Madre, su tentativa de injertar el conocimiento en la vida, su abandono, en fin, a la voluntad de Dios, están expuestos aquí, junto a lo esencial de toda su obra, con hondas clarividencia y claridad. «Morir—escribe Brion—no significaba para Novalis disolverse en el no ser, sino, por el contrario, acceder a la bienaventurada y resplandeciente eternidad, dejando atrás una realidad preca-



ria e inferior.» Es decir, la muerte, para él, no era otra cosa que un simple cambio de estado. Así muere dulcemente, «en las olas de la música», cuando apenas contaba veintinueve años (1772-1801).

La triple personalidad de Hoffman—el músico, el pintor, el narrador—constituye el centro de este volumen. Frente a la doliente belleza de Novalis, Hoffman levanta su fealdad—su complejo—y esa rabiosa búsqueda de la expresión total que por tantos caminos ensayara. Músico sin éxito, pintor fracasado, Hoffman acabaría siendo un maestro de la literatura fantástica, en lucha siempre con su tarea profesional, robadora del tiempo que para su férvida creación precisaba. Marcado, como Novalis, por el amor de una adolescente, Julia Marc, Hoffman vivió siempre fiel a su recuerdo, en el que permaneció «inalterablemente bella y perfecta». Brion destaca cómo, si no redondeó la obra musical que soñaba, Hoffman «gozó de la música más que ningún otro hom-

## DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

JEAN-MICHEL ANGEBERT: *Los místicos del Sol*. Plaza-Janés, Barcelona, 1974; 308 páginas. Ø15x22Ø.

La colección «Otros mundos», de Plaza-Janés, viene publicando una serie de títulos en que el tema—el de esos «otros mundos», de tan libre interpretación—es abordado desde sus distintos puntos de interés. Si se deja aparte la cuestión, tan debatida y hoy objeto de atención periódica, de los seres extraterrestres y su supuesta comunicación con la Tierra—Los extraterrestres en la Historia, de Jacques Bergier, es uno de los títulos de la colección, además de No somos los primeros, de Andrew Tomas, y Astronaves en la prehistoria, de Peter Kolosimo—, dejando aparte este enfoque, hoy en primer plano, la sugestión del tema se ha manifestado en la variedad de sus ramificaciones en el terreno del enigma o del secreto, el de la gran pirámide, el del Zodíaco, el de la naturaleza o de la obra del hombre de lo visible o aquello que sobrepasa no sólo el entendimiento, sino los medios de percepción.

Jean-Michel Angebert, que se ha ocupado en esta colección de una materia apasionante, Hitler y la tradición cántara, escribe ahora sobre los místicos del Sol. La historia de los cultos solares abarca una extensión de tiempo que retrospectivamente nos lleva a los albores de la humanidad. Dice el autor: «Si nos dignamos suponer la existencia, en la noche de los tiempos, de una «astrología integral» comprendida como ciencia y como tradición primordial, el iniciado o el astrólogo que disponga de un conocimiento tal de los secretos del Universo, se encontrará capaz de realizar lo que pudiera calificarse hoy, no de «prodios científicos», sino de verdaderos «milagros» a los ojos de los profanos.» Este hombre se verá obligado a amparar en la divinidad su monopolio de un conocimiento, y éste será el caso de un segundo astrólogo, cuando surja, diferenciando protecciones para diferenciar su ciencia, lo que daría lugar a una multiplicación de divinidades paralela a la multiplicación de «magos», es decir, a la irremediable degeneración de un saber originariamente puro. El punto de partida



es remoto, forzosamente apoyado en supuestos, pero el libro se centra principalmente en las épocas históricas, notablemente en algunas grandes culturas; son su desarrollo y manifestaciones lo que ofrece materia de estudio para acercarse a los cultos solares, a su complicada realización a lo largo del tiempo hasta nuestros días.

Angebert parte, como dice, de una toma de conciencia, de la para él excepcional importancia del mito solar que se encuentra en el origen de todos los libros sagrados. Le interesa particularmente un punto, como centro de investigación y supuesto sobre el que se articula su libro: si del mito solar se puede derivar una filiación mística, expresiva de la vinculación del hombre a las fuerzas del Cosmos, y si esta filiación, en cuanto condición común, se ha manifestado en determinados personajes históricos, quiénes serían estos personajes y con qué datos contamos para identificarlos. La cuestión queda así planteada. Habrá que señalar que el autor va a tener en cuenta dos ciclos solares: el del Sol que nos alumbraba en la bóveda celeste y el del «Sol negro» o «Sol de los muertos». Aquí habría que buscar la explicación de

que entre los «místicos del Sol», llamados como tales a interpretar su papel en un drama simbólico a escala terrestre y a los que señala como representantes de unas etapas de la humanidad, figure Adolfo Hitler. La teoría de si el Sol, sobre el plano astral, condensa en su misteriosa alquimia las fuerzas inorgánicas y las energías inmensas contenidas en el Cosmos, es punto de partida de la exposición en que se enlazan diversos tipos de interpretación histórica. Dejando atrás la historia, fabuloso imperio «hiperbóreo» que vic crecer la raza de los «gigantes» y las gloriosas y míticas dinastías de los reyes-pontífices de la Atlántida madre, afirma, de nuestras civilizaciones, Angebert, en las dos amplias partes del libro—«El Sol de los vivos» y «El sol de los muertos»—va a fijarse en la figura de Akenatón, Alejandro Magno y Juliano (el «heliosrey»), en la primera, y en Federico II, Napoleón, Hitler y Mao Tsé-Tung en la segunda. Rebasado el ámbito de la Antigüedad, Angebert señala el predominio de tres hombres, marcados por el sello del destino, en la Edad Media, la Moderna y la Contemporánea: Federico II, Napoleón y Hitler, respectivamente. La afirmación puede ser refutada desde varios puntos de vista, sobre todo si pensamos en la inmensa Edad Media, porque no parece que un solo hombre, por grande que sea su significación, tenga poder para amparar con su nombre mil años de la vida de todos los pueblos que constituían entonces la Cristiandad, por ceñirnos a la parte del mundo en que las divisiones temporales al uso pueden considerarse vigentes.

Las exigencias y perspectivas del tema conducen al autor a un repaso de civilizaciones y personajes, a una relación de hechos, a una indagación de textos esotéricos. Todo conforma una curiosa exposición, razonada dentro de la previa postura del autor, adscrito a una teoría y hasta entusiasta de su mantenimiento. Encontraremos además en el libro una suma de datos y una buena orientación bibliográfica. «Hay otros mundos, pero están en éste», es, tomando las palabras de Eluard, el lema de la colección.

CONCHA CASTROVIEJO

LIONEL TRILLING: El yo antagónico. Taurus Ediciones, Madrid, 1974; 226 págs. Ø13,5××21Ø.

Cuando la crítica no se limita a una mera reseña expositiva, cuando el análisis del texto es total, cuando se analizan todos los componentes de su estructura, la labor crítica toma carta de verdadera labor de creación. Si, además, el crítico indaga en terrenos poco explorados que son clave de relaciones entre obra y autor, su trabajo adquiere caracteres de auténtica investigación práctica.

Es fundamentalmente en esta crítica como creación, en el tomar el análisis de una obra literaria como labor que no solamente engendra iluminación, sino que además crea en sí literatura, está—a mi entender—gran parte de la enorme coherencia de la labor crítica de Lionel Trilling.

En el conjunto de ensayos que se nos ofrecen en este volumen, Trilling parte de la influencia del yo del autor en su propia creación literaria. A través de esta indagación, Trilling aclara supuestos aparentemente en oposición y que no son tales a la luz de un análisis certeramente planteado. Es lo que sucede a lo largo del estudio dedicado a John Keats,



que recoge la amplia capacidad que posee Trilling para establecer las influencias mutuas entre sociedad y creación, lo que ha de constituir una constante a lo largo de la obra. A través del espacio dedicado a La pequeña Dorrit, de Dickens, Trilling continúa hasta sus últimas consecuencias este análisis de relaciones.

Trilling, en su breve estudio acerca del realismo de Tolstoi en Anna Karenina, afirma que «la facultad habitual de la crítica literaria de nuestro tiempo radica en el análisis psicológico del lenguaje». Trilling va más allá de este análisis al basar gran parte de su trabajo en la influencia del contexto habitual en la obra literaria, y a su vez, de lo que el enfrentamiento del yo con ese contexto, la plena

lucidez de la mismidad, significa en la obra de creación.

Para Trilling, una de las labores fundamentales del crítico consiste en sembrar la duda, proponer la aventura de reencontrarse con la literatura bajo unos supuestos nuevos, desterrando el tópico que, sin sentido, deforma la lúcida visión de la obra literaria.

En el análisis que Trilling verifica acerca de ciertas facetas de la obra poética de Wordsworth, nos pone en contacto nuevamente con la contradicción, con la apariencia de la que debemos cuidarnos, por falsa, tantas veces.

El volumen se completa con tres estudios acerca de George Orwell, Gustave Flaubert y Jane Austen. El análisis del yo de Flaubert, de su desesperanza ante la cultura, reflejada en los Trois Contes, constituye una muy inteligente base de cara a una coherente visión del universo flaubertiano.

El conjunto de indagaciones de Trilling es—sin duda—una de las más interesantes aportaciones de quien es uno de los más coherentes y esclarecedores críticos de nuestro tiempo.

LUIS SUÑEN

bre en el mundo»; esclavo de sus grandes temas—la angustia, la pérdida o desdoblamiento del yo, la sustitución de personalidad—, vivió para exponerlos, llevado de su sinceridad y su virtud amorosa y, en muchas ocasiones, «poseído por sus demonios, que lo arrastraban a un mundo extraño y turbulento». Músico, pintor o narrador, lo cierto es que toda su obra revela «una afinidad estilística que pone de relieve su unicidad espiritual». Nacido en 1776, murió a los cuarenta y seis años (1822), deshecho por la enfermedad y la desesperación.

Jean-Paul completa el trío. El mismo escribió un día: «Quien quiera juzgarme conveniente y correctamente, deberá tomarme como un todo.» Esto es lo que hace Brion, eludiendo la figura pintoresca, bufona y tierna del Jean-Paul maduro, y siguiendo el curso de su vida, al hilo de su obra. Vividor de sus propios sueños y narrador de ellos, Jean-Paul puede decirse que se doctoró en el universo onírico: al igual que Blake, hizo tan real lo visible como lo invisible, y su obra creció cargada de fantasías y misterios, mas no por ello menos pujante. Jean-Paul se vio rodeado de la admiración femenina y no sufrió—como Novalis, como Hoffman—esas pasiones que la imposibilidad de poseer al ser amado hacía más devastadoras. Su figura descuidada, seguida de su perro inseparable, desconcertaba en las cortes a las que acudía invitado, pero al mismo tiempo acrecía su encanto. En Meiningen se llegó a construir un suntuoso recinto para que los transeúntes pudieran contemplar al caniche del escritor famoso y homenajearlo. Carolina Maier, esposa fiel, dio a Jean-Paul la paz que necesitaba; así, en paz total, murió, adormecido como un niño, el 14 de noviembre de 1825. Contaba sesenta y un años (nació en 1764). Ludwig Börne dijo frente a su tumba: «Una estrella se ha apagado; el ojo del siglo se cerrará antes de que nazca otra semejante.»

Libro ameno, éste de Brion, capaz de sumergirnos sin esfuerzo en un clima de otro tiempo, que él levanta en torno nuestro con pluma sabia. Clima febril, más grato. Al cabo, ¿quién que es no es romántico?

## CLASICOS

LOPE DE VEGA: *El Peregrino en su Patria*. Ed. Castalia, Madrid, 1973, 506 págs.

De Lope como novelador la crítica se ha preocupado muchísimo menos que del Lope poeta. Y lo mismo podría decirse, por ejemplo, de Tirso. Y es posible que con razón, pero no tanta como para marcar esa divergencia tan considerable entre uno y otro, frente de la obra del Fé-

nix, o de la obra del mercedario. Y ese «desinterés» (del que pueden ser excepción confirmando de la regla trabajos como el de Francisco Induain sobre las novelas de Lope) empezaba por el capítulo de ediciones al día y rigurosas. En la mente de todos está el excelente ejemplo de E. S. Morby y su edición de La Dorotea. Avalor Arce (quien ya había publicado en esta misma colección su edición de la obra

gemela a esta en el género, que es el Persiles de Cervantes) vuelve al loado quehacer de darnos acceso—rigurosamente guiados con sus anotaciones— a la lectura de El Peregrino, buscando para Lope nuevos lectores, por si esta novela de aventuras post-tercerinas les resulta, o no, como a Ludwing Pfandl, «que carece de ideal elevado y tampoco tiene profunda y severa significación».



CARLOS GARCÍA: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Ed. Fontamara, Barcelona, 1974; 160 págs.

Con la publicación de *La desordenada codicia de los bienes ajenos* en una edición por primera vez al alcance de un público amplio, la editorial Fontamara se coloca al lado de otra serie de colecciones de textos clásicos de nuestra literatura que, por un motivo u otro, han quedado marginados del público lector y de la crítica estudiosa.

Esta obrita del misterioso Carlos García (que podría ser otro ejemplo de nuestra literatura en el exilio, allá por los comienzos del siglo XVII) es, ante todo, un producto de la literatura ladronesca, que puede adscribirse, no sin demasiada dificultad, al género picaresco, en una tercera etapa, la de desintegración de su código narra-

tivo (Valbuena la incluye junto con el *Lazarillo*, de Luna, y la *Vida de don Gregorio Guadaña*—las tres aparecidas en Francia—, en una especial corriente de «picaresca francesa»), porque es fácil apreciar ciertas diferencias formales—e incluso de contenido—con la ortodoxia del género, acuñada primero en *Lazarillo* (1554) y con todos los honores en *Guzmán de Alfarache* (1599).

Efectivamente, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* es una de las formas diversas de la picaresca usual: de una parte, el autor deja aquí de ser el pícaro (no hay identificación entre la voz del narrador y la voz del personaje, desde un principio) para ofrecernos, desdoblándose, a un segundo personaje, que, pronto, a partir del capítulo tercero, se hace central, y que va cantando, ahora ya en primera persona, y a un receptor expreso (acuñación en el *Marcos de Obregón*), que es el propio Carlos García, recluso, como su personaje-confidente, en una cárcel, contándole sus diversas aventuras y juicios sobre el gremio al que Andrés (honra de ladrones) pertenece. Por cierto, que la novelita finaliza con unos «Estatutos y leyes de los ladrones», que ofrecen curiosas semejanzas con lo predicado en casa de Monipodio (la influencia cervantina es tan rastreable en oca-

El mérito indiscutible de esta edición es doble: por un lado, un cuerpo de anotaciones muy amplio y perfectamente documentado, recogidas en un utilísimo índice final (son, en total, 763 notas), y por otro un prólogo, interesante en su totalidad, que pone en plena actualidad crítica el texto lopiano.

Este estudio de Avalor (que sería deseable fuese algún día un más amplio trabajo sobre toda la novelística del Fénix) se abre con el obligado marco biográfico del autor, que se enlaza con el final, cuando Lope paga en propia carne esa concepción del honor (castigo sin venganza) predicado en esta y otras novelas (al contrario de la convención de los corrales), lo que remite en seguida a pensar en lo claramente diferenciado que tenía Lope su público: el lector, frente al mosquetero, el que admite la innovación formal o ideológica y el que tolera sólo los estrechos límites sancionados de la comedia en los que gusta verse representado.

Avalor insiste —y no es el único que lo ha hecho— en la continua literaturización que hace Lope de su vida: El Peregrino se redacta durante sus largos amores con la iletrada, aunque bellísima (así lo sería) Micaela de Luján (Avalor subraya que el protagonista, peregrino amoris, se hace llamar Pánfilo Luján), o sea que su redacción tiene lugar hacia 1600, con retoques de tres años más tarde.

El prólogo de la novela —con el discutido escudo de Lope como *ex libris*— es comentado ampliamente por el editor, que analiza en él una multiplicidad de intenciones (el Lope más difícil, más hermético, del libro, el mismo que sabe hacerse meridiano para el necio vulgo al que alaba porque le mantiene en la cúspide):



a) Alarde de erudición (utilizada por el Fénix, hasta la saciedad, en toda la trama, procedente, claro está, de las enciclopedias de la época al uso y por el prurito preceptivo de la poesía como ciencia; b) Pórtico en función del sentido postridentino en que la novela se inscribe (el punto cardinal de la exposición preliminar de Avalor); c) Autodefensa de quien tenía tanta jactancia y tantos lógicos enemigos literarios, y por último, ha servido este prólogo para ayudar a entrever algún orden cronológico en el *maremágnum* de las comedias de Lope, con la

lista de títulos que —para mayor jactancia— él mismo redactó.

Trata después Avalor de la inclusión de cuatro autos sacramentales dentro de la narración, característica de la época, en la novela cortesana, y en misceláneas como las de Tirso (*Deleitar y Cigarrales*), insertados en la cornice general como representaciones a las que asisten los protagonistas de la novela, jalando las grandes etapas del viaje: Barcelona, Valencia, Zaragoza y Perpiñán. Desde luego, que estas comedias, autos o incluso entremeses que aparecían en las misceláneas o novelas de

aventuras (como en este caso) responden a un significado estructural concreto que justifican esa inclusión en el sistema de la obra entera: aquí (como en *Deleitar* aprovechando, de Tirso), el carácter religioso de los autos y de las poesías —en la obra de Tirso revisten el mismo carácter— ayudan a inscribir la obra dentro de una filiación tridentina de Lope, y, por consiguiente, hacen del Peregrino en su Patria (sin olvidar el aspecto de nacionalización del género que también resalta Avalor) una nueva muestra del propósito didáctico que orienta a todas las obras literarias (en general) de la literatura católica después de Trento, como textos-base para una auténtica cruzada catequística de la reforma católica.

Finalmente, Avalor Arce, con suscintos pero convincentes argumentos, niega la topificada filiación de la novela (como el *Persiles*) al género derivado de la narración de Heliodoro y Aquiles, donde, entre otros puntos del sistema de la novela bizantina, se rompe el concepto del azar (base de la aventura) sustituido por experiencias religiosas, que envuelven en ortodoxia católica cualquier evocación del mundo pagano del auténtico relato griego.

Naturalmente, la exigida brevedad de esta introducción impide a Avalor Arce tocar puntos como el del estilo de Lope como narrador y ahondar en la discusión de otros. Pero estas pocas páginas sí pueden ser un acicate para establecer de una vez el estudio de la literatura española del Siglo de Oro un punto más allá de donde la crítica erudita se quedó hace unos años. Así, esa literatura se nos hará más próxima.

GTN

siones, que algún cervantista demasiado celoso atribuyó la paternidad del texto al autor de *Rinconete y Cortadillo*, con ninguna pericia crítica a su favor, desde luego). Alguien podrá pensar también —al leer estos *Estadutos*, insertos en la arquitectura del texto— en esas otras *Ordenanzas para Mendicantes*, de Mateo Alemán. Si Andrés, el personaje de esta *Desordenada codicia...*, no es un pícaro en el lato sentido de la palabra, sino más bien un delincuente común, su narración sí quiere inscribirse en la trayectoria del género picaresco, tomando para ello —aunque con variantes— aquellos elementos formales que son sentidos por el autor como tradicionales y significativos componentes del código narrativo que quiere continuar y, en cierta manera, innovar. En conclusión, tenemos un relato autobiográfico enmarcado en un más amplio marco narrativo en tercera persona.

Ya don Angel Valbuena señaló la base escolástica que el autor da a este relato, dotando a su arquitectura de un perfecto sentido y demostrando a la vez unas capacidades intelectuales bastante notables: esto queda palpablemente comprobado al estudiar el entramado de composición de esta narración, que da comienzo en un plano de amplia generalidad, en el que, re-

cordando el juego satírico-burlesco quevediano, encuentra —con algo de angustia de lo vivido— motivo de analogía entre el infierno y la cárcel, y que se continúa con los relatos de Andrés, que va desarrollando la apología del latrocinio, hacia esa tesis fundamental que el texto parece defender, y que vendría expresada en el epígrafe del capítulo VI «*En el cual prosigue el ladrón su historia, probando que todos, de cualquier calidad que sean, son ladrones.*»

Esta novelita fue traducida al francés en 1621 —dos años después de su aparición en castellano— por don Audiguiet, con el título de *L'Antiquité des Larrons*.

Carlos García supo pagar algunos tributos al género, presentando la «biografía no deseable» —clisé que quiere redundar en el determinismo del personaje pícaro y su comportamiento— que, ampliando la línea tremendista de Quevedo, aquí Andrés es el verdugo de sus propios padres. Y posteriormente, una serie de ejemplos concatenados, realizados unos por Andrés —hilo conductor, sustitución de la cornice medieval por el personaje integrador—, y otros, por personajes secundarios, pero narrados en boca del mismo Andrés, para ejemplificar diversos tipos de latrocinios, vistos con la óptica del desenfadado —preñado

de crítica y de juego verbal— que Quevedo codificó:

Dos pegos a esta edición: su carencia absoluta de anotaciones (tan necesarias —si son buenas— en cualquier texto no contemporáneo, y en cuya necesidad insistí en ocasiones anteriores e insistiré) y que se haya seguido el texto de una segunda edición (la de 1877) cuando la primera, editada en París, en 1619, se encuentra, fácilmente asequible en la sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid. Aunque no existan variantes sustanciales entre ambas ediciones, convendría haber realizado esta nueva edición a partir del texto más antiguo conocido, que lógicamente estará más cercano a la voluntad del autor. Por cierto que ya Angel Valbuena había incluido este texto en su magnífica compilación de novelas picarescas, dato que, al parecer, ignoran o silencian los editores actuales.

Lectura agradable, en definitiva, de un texto que merece un más amplio público y tal vez algo más de dedicación por la crítica especializada en el tema. Sirva como ejemplo de esta carencia, como señalé desde el comienzo, que Alberto del Monte, en su *Itinerario de la novela picaresca*, ni siquiera la cita.

GREGORIO TORRES NEBRERA

ANSELMO LORENZO: *El proletariado militante*. Alianza Editorial, 1974. Prólogo y notas de José Álvarez Junco, 490 páginas Ø13x20Ø.

En nuestras frecuentes lecturas de libros, con sus correspondientes apéndices bibliográficos, topamos muchas veces con referencias a libro y autor: El proletariado militante, Anselmo Lorenzo. Nuestra búsqueda en librerías y bibliotecas más o menos especializadas fue siempre inútil; sólo vagas referencias a posibles reediciones en el extranjero —Francia, Méjico— logramos hallar. No conseguimos, sin embargo, explicación al hecho de que un libro permanentemente mencionado como fuente indispensable en la materia, no hubiera despertado algo más que una tibia curiosidad en editores, habida cuenta, además, que buena parte de la promoción estaba hecha a través de las menciones bibliográficas que durante bastantes años se han estado haciendo en obras de crecida difusión y por autores de prestigio. Nos refugiamos en la convicción de que alguien desconocedor de su contenido o tal vez interpretando muy personalmente la influencia que pudiera ejercer lo habría vetado a la hora de las revisiones de los clásicos del sindicalismo, cuando proliferan a porfía los no tan clásicos, en los que el interés de secta o el estrabismo intelectual hacen incurrir en las más extravagantes manipulaciones y retorcidas interpretaciones políticas.

Por lo demás, vale la pena apuntar que El proletariado mi-



litante figura como fuente indispensable, entre otros muchos, en Vicens Vives (Historia Social y Económica de España y América), Josep Termes (Anarquismo y sindicalismo en España 1864-1881), Antoni Jutglar (Ideologías y clases en la España contemporánea 1808 - 1931), Martí (Origen del anarquismo en Barcelona), Pérez de la Dehesa (Notas a la Evolución de la Filosofía en España, de Federico Urales); Oriol Vergés (La Internacional en las Cortes), Clara Lida (Anarquismo y Revolución en la España del siglo XIX), Gerald Brenan (El laberinto español), Díaz del Moral (Historia de las agitaciones campesinas andaluzas), Núñez de Arenas (Historia del Movimiento Obrero Español), Tuñón de Lara (La España del siglo XIX)...

Hemos de felicitarnos, pues, de

su publicación; al menos, servirá para poder calmar nuestra curiosidad, y luego de leído, seguir planteándonos el interrogante: ¿Qué maléfica interpretación ha estado impidiendo la publicación de El proletariado militante? ¿Qué ceguera o ignorancia hacia que los editores no se sintieran tentados por un libro llamado a tener gran difusión en los ambientes familiarizados con la historia a las ciencias sociales?

Alianza acaba de corregir el yerro. Al texto de Anselmo Lorenzo antecede un prólogo de once páginas, y es seguido de 186 notas esclarecedoras de distintos aspectos y que ponen al día otros envejecidos por el tiempo que son precisos para la mejor comprensión por parte del lector.

Al menos en parte, el señor Álvarez Junco aclara en el prólogo el sentido de oportunidad, y en parte, el alcance que por su parte le atribuye:

«Pocos movimientos y doctrinas son tan desconocidos o desfigurados como el anarquista. No sólo el público medio, sino también eruditos e intelectuales manejan lugares comunes y con la misma imprecisión definen el anarquismo como individualismo radical, solidarismo y pacifismo casi cristianos, negación de la sociedad, negación sólo del Estado, desorden, utopismo, violencia... y si de sus fundamentos ideológicos pasamos a sus causas o a su explicación más honda, el abanico de respuestas es aún más amplio y diverso.

Este desconocimiento podría ser explicable por la dificultad que existe para hallar incluso las obras más esenciales de los pensadores libertarios, y no digamos las fuentes de primera mano, que suelen reducirse a periódicos y folletos que raras veces decidieron conservar las bibliotecas. Explicación, en definitiva, viciosa, pues, como Larra se preguntaba si en España no se lee porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee, podríamos plantearnos si desconocemos el problema anarquista porque sus obras no están a nuestro alcance, o si la explicación es inversa. En el caso del movimiento obrero libertario español, este desconocimiento es especialmente grave, pues el estudio de este fenómeno es ineludible para explicar la gran crisis de nuestro país en el siglo XX. Los historiadores tradicionales se han sentido satisfechos con alguna descripción literaria, acompañada de alusiones psicológico-raciales; los más renovadores historiadores «sociales» han experimentado cierto embarazo ante el fenómeno nada fácil de analizar desde las simples coordenadas de la lucha de clases, sino que requiere el apoyo de otros múltiples factores (psicológicos, ideológicos, político-institucionales, éticos, e incluso estéticos), nada fáciles de cuantificar y casi todos han olvidado las fuentes o han utilizado fuentes de segunda mano. El proletariado militante, de Anselmo Lorenzo, ha sido precisamente la fuente —de segunda mano— por excelencia, el único libro conocido por muchos sobre

el tema y también el que ha tenido la rara virtud de excitar la curiosidad de otros e impulsar los estudios hacia este terreno. Y aquí reside el interés de una nueva presentación de la obra: que siga cumpliendo esta función de iniciación en unas nuevas generaciones intelectuales españolas que parecen preocupadas, a juzgar por la creciente proliferación de publicaciones sobre el tema por buscar explicaciones y raíces a los problemas de nuestro siglo en el movimiento obrero decimonónico.

El proletariado militante es, en parte, la autobiografía de Anselmo Lorenzo, obrero tipógrafo nacido en 1841 y muerto en 1914, pero sobre todo es la historia de la Primera Internacional en España y del movimiento libertario entre 1868 y 1883.»

El señor Álvarez Junco prosigue, destacando el medio económico y social en que se desarrolla esa doble biografía, y los obstáculos políticos que le salen al paso; enumera las publicaciones periódicas que van proliferando en la medida en que el movimiento se va extendiendo, exponentes de doctrina y acervo de experiencias adquiridas sobre la marcha... Aclara la personalidad de los militantes que se van incorporando e incluso, con objetividad que le honra, intenta hacer luz en el problema de la escisión provocada por Marx, que daría lugar a la división del movimiento sindical en las dos tendencias que lo dividieron en organización, en táctica y en doctrina.

Las anotaciones son realmente un gran aporte, yendo a continuación un apéndice de las publicaciones en que el autor colaboró durante toda su vida, así como los libros escritos, las conferencias pronunciadas, sus traducciones, entre las cuales algunas de libros científicos modelos de fidelidad y corección...

Ojalá Alianza no desespere y continúe la senda iniciada con Díaz del Moral y continuada con Anselmo Lorenzo, y el señor Álvarez Junco continúe con ánimo resuelto desbrozando las malezas que ocultan la verdadera historia, y que los desmemoriados intencionados tengan que rendirse a la evidencia de que un día u otro los hechos pueden ocasionarle sobresaltos, que su fingido olvido o el desconocimiento real no le van a resolver.

MIGUEL GONZALEZ URIEN

JESÚS M. VÁZQUEZ, FÉLIX MEDÍN, LUIS MÉNDEZ: *La Iglesia española contemporánea*. Editora Nacional, Madrid, 1974, 502 páginas Ø13x21Ø.

Han sido valientes los autores de este volumen al atreverse a afrontar este estudio sociológico de la Iglesia española contemporánea, con las repercusiones polémicas que suscita cada una de las cuestiones que aborda. En diez densos capítulos se nos proporciona un formidable cuadro de la realidad religiosa de nuestro país; de la jerarquía, del clero, de los religiosos, de la familia, de la juventud, y hasta de los problemas que han traído consigo la emigración y el turismo. El último capítulo toca temas tan candentes como el del Concordato, la libertad religiosa, la Ley Sindical, el progresismo enfrentado con el conservadurismo y la secularización. Como se ve, todos

## RESEÑA

de literatura,  
arte  
y espectáculos

### RESEÑA

publicará en  
su número 78  
(septiembre-  
octubre):

### LA CULTURA NO APARECIDA EN ESPAÑA

Resumen crítico-informativo de los principales acontecimientos culturales de la temporada 1973-1974, ausentes de la vida española.

Un complemento anual a cargo de todas las Secciones de la Revista.

Administración: EAPSA, Velázquez, 28 - Madrid-1 - Teléf. 225 88 41

Redacción: Pablo Aranda, 3 - Madrid-6 - Teléfono 262 49 30

Suscripción anual: España, 400 ptas. Extranjero, 9 \$.

Número suelto: 50 ptas.



Por otra parte, consuela ver que el tema de la Iglesia es interesante, aún más, apasionador. La imagen de la Iglesia española que aquí se presenta es entrañablemente apasionadora. Como nuestro tiempo, es difícil y problemática. Pero es, a la vez, una invitación a reflexionar sobre nuestro modo de sentir y de vivir el Evangelio. La obra queda abierta, en cierta manera, con la admisión de más opiniones sobre el presente y el próximo futuro de la Iglesia española. Un estudio sociológico no puede dar nunca la última palabra. Nos proporciona datos, siempre susceptibles de aumento y, sobre todo, de interpretación.

Los autores, desde luego, merecen nuestro agradecimiento por su esfuerzo y su sinceridad en afrontar temas tan arduos como los que nos han ofrecido. Sí, creemos que para bien religioso de todos.

RAFAEL ALFARO

VICENTE RAMOS: *La guerra civil, 1936-1939 en la provincia de Alicante* (III). Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, 331 págs. Ø14,5x21Ø.

Ya nos hicimos eco en estas páginas de este excelente libro que ahora se remata con el tercer tomo. Estudio minucioso y sistemático —propio de un concienzudo historiador— que comprende la peripecia de Alicante y su provincia en los años 1938 y 1939. Si se ha dicho con razón que el tema de la contienda española sigue constituyendo argumento preferente para tanta creación literaria —en castellano u otros idiomas— nos debe merecer sinceros elogios esta empresa del doctor Vicente Ramos, que ha logrado un empeño meritorio por varios aspectos: En lenguaje sencillo y directo, desmenuza hechos y actitudes para lo que se vale de una copiosísima consulta, tanto de los relatos de los periódicos de la época, de los archivos municipales y provinciales —y también de alguno nacional—, así como de una muy completa bibliografía especializada que ocupa diez páginas —de la 313 a la 323— de su texto; ha prescindido de ofrecer tonos polémicas, respirando objetividad y abrumadora elegación documental y testimonial para aderezarlos, y, finalmente, si recordamos que aquella región mediterránea fue uno de los últimos escenarios de la guerra, el relato trasciende en su interés del ámbito específicamente provincial a un significado nacional en el que abundan, de mano directa, precisiones y rectificaciones de asertos admitidos por textos de autores nacionales y extranjeros. Esta circunstancia —la de reflejar los últimos momentos de la guerra civil en sus últimos rincones— concede a este tercer volumen un particular acento emocional difícilmente sustituible por fabulaciones imaginadas. Por otro lado entendemos que el libro de Vicente Ramos es un ejemplo digno de imitación de asolar firmemente el pavimento del retablo español de aquellas fechas con las sólidas losetas de una lente penetrante y despierta que nos traza un panorama metódico y vivo —tal vez la prolijidad de datos y de personas pueda parecer excesiva, mas no lo es para quien aspire a reconstruir acontecimientos trascendentes con el sencillo alegato de los hechos.

son temas de suma importancia, subrayada por la gran actualidad de los mismos.

Los tres autores, excelentes sociólogos y buenos periodistas, van en seguida al centro de la cuestión y conquistan nuestro interés de manera que el libro no nos abandona una vez iniciada su lectura.

Como los mismos autores confiesan, la dificultad más grave que han encontrado ha sido «la excesiva polémica que acompaña hoy a cualquier problema de la Iglesia». Quizá, por el cuidado escrupuloso de pretender mantener una neutralidad, se hayan cargado las tintas en presentar el rostro de una de las partes que cada vez va siendo más minoritaria. Creo que es un modo de darle más importancia de la que en realidad se merece. No obstante, la polémica continúa porque, en el fondo, se trata de dos eclesiologías distintas, de dos maneras de entender la fe y el Evangelio. Los autores reconocen, al fin y al cabo, el sentido del esfuerzo renovador de la Iglesia española, la rapidez de mentalización que se ha impreso en la etapa posconciliar y las innegables aspiraciones a óptimos resultados.

La misma lectura del libro nos lleva a la afirmación que se hace en el primer capítulo: «España está radicalizada por su fe; pero los españoles no se dividen en católicos y anticatólicos, como se podría esperar, sino en clericales y anticlericales.» Esta simbiosis operada en nuestra manera de ser católicos y españoles hace más profunda la desgarradura íntima que se está produciendo ante el discernimiento crítico de lo cristiano y lo nacional. Los fuertes vientos de la secularización y las impetuosas sacudidas de los cambios socioculturales han repercutido enormemente en la vida del español, poco acostumbrado a la reflexión. No es difícil pensar que, al derrumbarse el tinglado exterior de lo ritual y cultural, muchos crean que se viene abajo la Iglesia. Sin embargo, los objetivos posconciliares tienen otras miras más interiores y verdaderas. Pero, de hecho, esta polémica y este clericalismo ponen una vez más de manifiesto nuestro inveterado carácter extremista e intransigente. Esto lo hacen ver muy bien los autores del presente estudio sociológico-religioso.

EN

EDITORIA  
NACIONAL

LE OFRECE



**HISTORIA DEL EJERCITO POPULAR DE LA REPUBLICA** (4 tomos), por Ramón Salas. Colección Libros Decisivos. 4.070 págs. 3.500 pesetas (obra completa).

Más de cuatro mil páginas, divididas en cuatro volúmenes, componen esta obra monumental, donde refiere el autor, con todo detalle e insobornable imparcialidad, la composición, origen, operaciones, pertrechos, jefes, personal, victorias, derrotas, fines, disciplina, etc., del Ejército popular a lo largo de los tres años de la guerra civil española.



**OBRA COMPLETA DE PEDRO DE LORENZO** (4 tomos). Colección Obras Completas, Tomo I. Encuadernación, papel semibiblia. 934 páginas. 1.000 pesetas. Tomos II, III y IV., e. p.

Con este volumen empieza la publicación definitiva de las obras del insigne estilista y literato extremeño, que abarcarán cuatro tomos. En el primero se incluyen: «La Quinta soledad», «... y al oeste, Portugal», «La sal perdida», «Tu dulce cuerpo pensado», «Guía de forasteros», «Fantasía en la plazuela» y «Cuadernos de un joven creador». Encabeza la edición un amplio estudio de Dámaso Santos: «La rica creación literaria de Pedro Lorenzo».



**LA MITOLOGIA EN EL MUSEO DEL PRADO**, por Antonio Bermejo de la Rica. Colección Sello de Arte. 308 págs., 21x25 cm., 1.000 pesetas.

Grande es el número de cuadros mitológicos de la gran pinacoteca madrileña. Cuarenta y cuatro de ellos reproduce este libro cuidadosamente con toda la delicadeza del colorido original, acompañando a cada pintura una erudita introducción sobre las aventuras, desventuras, amorsos y trifulcas de esos personajes, divinos, humanos o bestiales, pero siempre seductores.

pañando a cada pintura una erudita introducción sobre las aventuras, desventuras, amorsos y trifulcas de esos personajes, divinos, humanos o bestiales, pero siempre seductores.

**HISTORIA POLITICA DE ESPAÑA**, por Diego Sevilla Andrés. Segunda edición, 2 tomos, 1034 págs., 750 ptas. Colección España en Tres Tiempos.

El autor, catedrático de Derecho político de la Universidad valenciana, analiza, partiendo de la constitución de Cádiz, todos los textos constitucionales de España, pero no de modo abstracto y frío, sino vinculándolos constantemente con las circunstancias culturales, políticas y sociales de cada uno de ellos, y estableciendo además la relación entre unos y otros, hasta llegar a la Ley Orgánica de 1966.

**LOS MIL DIAS DEL TERCIO NAVARRA**, por Emilio Herrera. Colección España en Tres Tiempos. 444 págs. 300 ptas.

Carlista es en esta ocasión la voz que refiere las vicisitudes de la guerra civil de 1936, más desde un punto de vista humano que estratégico o político, narrando con la soltura de una auténtica novela de aventura tres años de combate.

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

JEAN-MARIE CHEVALIER: *La baza del petróleo*. Editorial Laia, Barcelona, 1974, 228 págs. (Col. Laia/Paperback, 2), Ø13×19,5Ø.

Si bien ha sido la última guerra árabe-israelí y la utilización masiva del arma del petróleo la que ha hecho tomar conciencia de la magnitud del problema energético, en realidad el escenario comenzó a trastornarse a partir de 1970 por una serie de acontecimientos que imprimieron giros fundamentales a la historia del petróleo. En cuestión de meses Argelia e Irak nacionalizaron su petróleo, y junto con los acuerdos de Teherán, Trípoli, Ginebra y Nueva York se ha hecho tabla rasa con las antiguas reglas del juego. Y ahora, con los nuevos acontecimientos, «tal vez hubiese que añadir que este brusco cambio puede no ser sino el anuncio del próximo fin del petróleo». Las posibilidades nucleares se han demostrado más problemáticas de lo que años atrás se suponía. Las más optimistas previsiones indican que en 1980 la energía nuclear no proporcionará más allá del 8-10 por 100 de la energía necesaria.

Suele entenderse que la economía del petróleo enfrenta a tres

grupos de protagonistas: los países exportadores, los países importadores y las compañías petroleras. Las características principales de la industria petrolera pueden condensarse así: es una industria mundial, es una industria con diversos niveles, es una actividad aleatoria, es una industria política, es una industria de productos múltiples y es una industria de grandes capitales. Por todo lo cual esta industria es campo por excelencia de las empresas multinacionales. Lo que se ha venido en llamar «el juego mundial de los petroleros» ha sido abordado con distintos métodos, pero el autor los deja de lado para utilizar el suyo propio, que resume así: «La industria del petróleo se caracteriza, más que ninguna otra, por la existencia de un excedente económico petrolero. Para apropiárselo las compañías, los países exportadores y los países importadores elaboran una estrategia que a veces recuerda la guerra; y podemos estudiar la economía de los hidrocarburos a través de tres fases: la génesis, la apropiación y el destino del excedente petrolero.»

El encarecimiento y nuevos condicionamientos de 1970-71, es decir, antes de la imprevisible

guerra de octubre de 1973, hacía problemática la futura rentabilidad de las empresas petroleras, por lo que comenzaba a desviar crecientemente sus plusvalías hacia otras fuentes energéticas concurrentes, «para reconstruir a nivel de la energía el poder de monopolio que detentaban en el sector del petróleo». Y subraya el autor: «La hipótesis central de este estudio es la hipótesis de cambio de la tendencia del coste marginal hacia 1970.» Y más adelante prosigue: «Todavía es demasiado pronto para comprobar cuantitativamente esta hipótesis, que constituye la trama explicativa de nuestra obra, pero veremos que la forma en que permite explicar el pasado y el presente puede ser considerada como un primer *test* de verificación.» Curiosamente, este «presente» es ya pasado, porque si para fines de año de 1973 los precios del petróleo había doblado respecto a tres meses antes, luego volvieron a duplicar, es decir, que en total han cuadruplicado, hasta el punto que su impacto no sólo afecta a la industria petrolera, sino al conjunto económico y monetario del mundo capitalista.

El libro fue terminado (o corregido y aumentado) sin que los

fenómenos derivados del conflicto de Oriente Medio se hubieran podido perfilar por completo. S en tal sentido queda corto, tiene la gran ventaja de no ser un libro oportunista como tantos realizados deprisa y corriendo. Lo que ha sucedido ha puesto de relieve la validez de las tesis. Admitida la hipótesis central, dis tribuye así los cinco capítulos de libro: el mundo antiguo del petróleo; las razones que provocaron las crisis de 1970-71; la estrategia adoptada por los países exportadores; los países importadores y las grandes sociedades petroleras.

Cuadros, gráficos, nomenclatura, datos clarificadores y un magnífico razonamiento sin estridencias muestran la obra de un profesional consumado. La traducción es buena, pero quien la ha realizado pertenece a la escuela que traduce *milliards* por «millones» (p. 6, nota), al igual que existen los que traducen los norteamericanos *billions* como su nombre indica. Esta colección de *paper backs* promete. Lo que no promete nada es su encuadernación y el tremendo secreto de la pasta.

Tomás MESTRE

Tres grandes partes —«la Provincia», «la Derrota» y «Después»— jalonan el texto, cada una de las cuales se desgrana en apartados explicativos y se acompaña de láminas y facsimiles documentales que, repetimos, tienen interés histórico, al cantino y nacional. Los lectores —aficionados, curiosos, periodistas, escritores de toda laya— pueden descubrir en este tomo —y en toda la obra íntegra— aspectos y detalles que por su riqueza, variedad y exactitud nos ofrecen un panorama tan pletórico como rebotante de interés humano, de episodios históricos que requieren para su mejor y más exacta comprensión de este tratamiento, si cálido en su fervor científico, frío y completo en esta atractiva narración.

N. L.

SALUSTIANO DEL CAMPO: *La sociedad al día*. Las Ediciones del Espejo, Madrid, 1974, 299 págs. Ø11×19Ø.

Salustiano del Campo, dentro del margen que le permiten sus especiales circunstancias, ha sabido evolucionar, aunque un poco a la zaga de la vanguardia, al paso de las contradicciones de la sociedad española. Podemos afirmar que ya apenas queda nada de aquel profesor inicial que estrenó su cátedra de Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales de la Universidad Complutense de Madrid. En sus primeros libros: *La sociología científica moderna* y *Cambios sociales y formas de vida* predomina, de manera absoluta, la sociología norteamericana. El funcionalismo, principalmente, constituye la óptica con la que se enfrenta a la realidad. En *Cambios sociales y formas de vida* abundan excesivas citas de estos autores que le sirven de respaldo para elaborar su teoría, no demasiado original. Es un recurso muy extendido en las ciencias sociales éste de apelar a textos ya definitivos, como si las conclusiones de los grandes maestros fueran la prueba empírica,

que en este campo no puede obtenerse en un laboratorio.

La evolución posterior de Salustiano converge en una búsqueda del pensamiento propio. La realidad española le ha sensibilizado, llevándole a asumir una postura bastante honrada. Esto tiene importancia en tanto en cuanto la ciencia gana en objetividad, se va desposeyendo de sofismas. El presente volumen constituye su primera obra de divulgación sobre la realidad social de nuestro tiempo —los trabajos tocan acontecimientos ocurridos en torno a 1973— y de nuestro país, con algunas incursiones en temas internacionales. Se trata de situaciones de difícil análisis, por los recientes, sobre las cuales es fácil forjar juicios precipitados. Por otra parte, el año 1973 es especialmente significativo por marcar un cambio de rumbo en la política española. Su conocimiento en profundidad es importante a la hora de llevar una praxis consecuente. Y en esto reside el mayor mérito de la sociología: su posible incidencia en la vida social.

Salustiano es consciente de este cambio de rumbo, de esta ruptura con el pasado, apenas perceptible. Las viejas formas aparecen ineficaces para una época inestable. El pluralismo cuaja en algunos sectores de la burguesía. La inflación económica y la necesidad de ampliar mercados hacia el exterior están detrás de todo esto. A su vez se establece una pugna entre dogmatismo y aperturismo. Ya es posible captar algunos resultados, sobre todo a nivel cultural. Mas todo sucede entre vanguardias. Las masas son renglón aparte. Como escribe Del Campo: «No se trata de que el país vaya por delante, sino de que la clase política se ha quedado rezagada.»

Salustiano recoge en el presente volumen ideas ya expuestas en sus publicaciones en *El Europeo*, del cual es director adjunto. Se trata de cuestiones importantes para el futuro. «Creo sinceramente —escribe— que en él hay algunas cosas que no estaban dichas y otras que era preciso repe-

tir.» El libro se reagrupa en cuatro grandes apartados que versan sobre temas sociales internacionales y nacionales, educativos y políticos, tratados con intención divulgadora. Insiste, sobre todo, en temas educacionales, que el autor domina especialmente por su condición de profesor. Con actitud audazmente moderada especula sobre zonas que suponen factores de cambio. En el fondo —quizá fruto de antiguos resabios funcionalistas— hace un tipo de ciencia que lo único que pretende es que, en la sociedad, cada elemento cumpla sus funciones.

El discurso del presidente Arias del 12 de febrero del 74 —cuyo comentario el autor titula «Epílogo: completar el centro»— es una prueba fehaciente de esta nueva perspectiva. Causa una sensación de desahogo, marca un programa —aunque mínimo— de objetivos, y, lo que es más importante, se fijan plazos. Salustiano lo elogia en este sentido, debido «a la claridad, vigor y sensatez con que considera la urgencia inmediata del desarrollo político». En él se anuncia que la elección de alcaldes será abierta, las incompatibilidades de la función parlamentaria, con lo cual se solucionarían el problema de la confusión de poderes que hace que las Cortes sean menos atrevidas, incluso, que el Gobierno. Dentro de la democracia, Salustiano propugna una postura centrista, un consenso en los valores democráticos. «Es preciso decir cuanto antes —escribe— que ya es imprescindible establecer las bases de una verdadera alternativa al poder, que no sea el inmovilismo ni la revolución.»

AVELINO LUENGO VICENTE

JULIO CARO BAROJA: *Algunos mitos españoles*. Ediciones del Centro, Madrid, 1974; 296 págs. Ø14×21Ø.

Este libro contiene una serie de artículos escritos en diversas épocas por el autor. El primero de ellos, «Las lamias vascas y otros mitos», ofrece una breve historia

etnográfica y lingüística de estos seres fantásticos y populares. Recoge la hermosa narración de Lamia, la reina bella y cruel, que ha dejado en nuestra literatura restos tradicionales, que perduran hasta nuestros días. La mitología presenta a este ser mixtificado como una extraña anomalía humana donde se conjugan cuerpo de mujer y extremidades posteriores de cola de pescado. Cuando la concepción que se tiene de las lamias es costera, éstas habitan en los remansos de los ríos. Cuando dicha concepción pertenece a los hom-

CHARLES FOURIER: *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales*. Biblioteca de Rescate, Barral Editores Barcelona, 1974, 363 págs. Ø15×20Ø.

En 1808 la idea fourierana de mundo no podía ser menos que escandalosa y explosiva, a pesar de la Enciclopedia, prohibida en algunos países como España, a pesar de la Revolución Francesa y de la Declaración de los Derechos del Hombre. Hoy también lo sería, pues las ideas de Fourier acerca del amor y de la organización social de nuestro globo se sitúan en el plano de lo utópico respecto de las estructuras que perduran en nuestro viejo e incorregible mundo. Se ha destacado, sobre todo, el carácter revolucionario de las teorías amorosas sustentadas por este insólito filósofo y reformista. Así, aparecen citadas sus ideas, acerca de las relaciones de los sexos, en el Léxico sucinto del erotismo. No es casual, ni mucho menos, que el movimiento surrealista de posguerra, artífice de dicho Léxico, haya resucitado doctrinaria y laudatoriamente la singular figura del inventor del falansterio para la felicidad. En efecto, la libertad y el amor, pilares decisivos de la concepción surrealista del hombre (La libertad o el amor



lifemo, por lo que yo supongo que nada tienen que ver con la primitiva tradición.

Para que podamos comprender la significación del llamado «Canto de Lelo», nos da a conocer las falsificaciones actuales arqueológicas que han puesto en entredicho a famosos hombres de ciencia. Esto ha movido a discutir la autenticidad del canto. Para Caro, el estribillo parece recordar la muerte de un supuesto jefe cántabro. Al demostrar tal argumento, aporta en su trabajo ciertos cantos antiguos y analiza los significados de las palabras que acompañan a la copla. Caro Baroja supone que Lelo tiene una significación religiosa y que pudo ser muy bien un canto en honor de Lelhunnus, dios de la guerra y de la salud.

En «Una nota sobre el Mito de Psiquis» hace referencia al mito del Amor y Psiquis, conocido en el mundo entero gracias a Apuleyo, observando los elementos comunes existentes entre dicha narración y dos cuentos similares, uno marroquí y otro extremeño, conocido este último con el nombre de «La lavandera».

Creo que lo más interesante de este libro lo constituyen los artículos titulados «Los duendes en la Literatura Clásica Española» y «La Magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII». En el primero estudia con maestría la creencia en los duendes, merced a los escritores que desde tiempos pasados han escrito sobre estos seres tan extraños y simpáticos. En el segundo artículo nos expone las ideas que sobre los hechizos tenían las gentes del pueblo. Trata de diferenciar luego magia y religión, y pasa a hablarnos a continuación de los filtros amorosos que hicieron que en la Edad Media intervinieran los legisladores para suprimir estas supersticiosas costumbres, como acontece con el Fuero Juzgo, con las «Partidas de Alfonso X el Sabio» y con otras leyes.

Pasa a hablarnos después de los conjuradores de tempestades, ensalmadores y curanderos, sacando de la literatura clásica española mucho de lo que se ha escrito al respecto. El «mal de ojo» y otros de los muchos hechizos existentes son tratados con gran sabiduría por el autor, que nos aporta un buen número de remedios para poder evitar dichos males, como son: el escapulario, el amuleto, el acerico, la carta, las higas, las castañas, el azabache, etc.

Creo que lo mejor del libro de Caro estriba en la enorme erudición que manifiesta cuando entronca los mitos con aquella parte de la Literatura Española que trata de dicha temática.

JOSE LUIS DE BEAS

JUAN PEDRO CARTIER-MITSU NASLEDNKOV: *El mundo de los hippies*. Editorial Española De Brouwer, Bilbao, 1974, Ø13,5 x 20,5Ø.

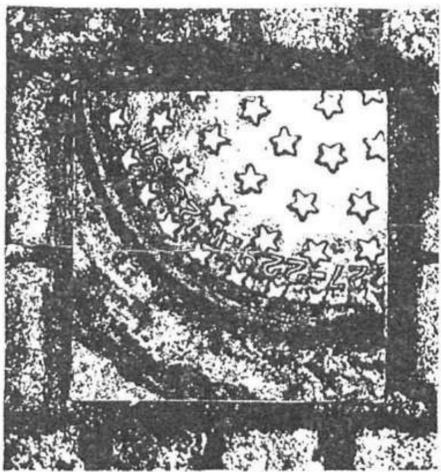
La propensión a escandalizarnos suele anular nuestra capacidad de comprensión. Por eso, al acercarnos al mundo de los hippies, conviene ir desprovistos del bagaje de valores establecidos. Si no, caeríamos en el tópico inexacto, a que nos tienen acostumbrados los medios informativos, de confundir con una orgía sicodélica lo que son tan sólo nuevas formas de organización. Por otra parte, el fenómeno hippie no tiene nada de homogéneo, únicamente quizá su cualidad de marginado. Pedro Cartier y Mitsu Naslednkov, periodistas norteamericanos, han hecho un recorrido a lo largo de diversas comunas existentes en su país. Uno de los méritos de su obra estriba en limitarse a describir esta realidad insólita con la fidelidad de quienes se han desprendido antes de todo tipo de juicios de valor. El resultado es un libro objetivo que nos permite palpar la otra

cara de la sociedad llamada de consumo, las contradicciones del capitalismo en su fase más avanzada. Durante todo el reportaje, la variedad se impone. Encontramos tanto a grupos violentos, neonazis —una respuesta sicópata a la agresión competitiva del sistema—, como a otros pacifistas, que exhiben una flor como ablación ritual contra un imperialismo que se ha propuesto dominar al mundo con métodos —sutiles o no— coercitivos. A la vez que tratan de fundamentar nuevas formas de vida, organizándose, se defienden del aislamiento, el peor enemigo de las minorías marginadas. De aquí que surjan grupos para todo. Los hay encargados de canalizar la lucha contra la guerra —principalmente la del Vietnam—, de organizar y proteger a los desertores del ejército, los hay que utilizan la droga como último recurso para conseguir una desesperada y auténtica comunicación entre los hombres. Hablan mucho los médicos de las propiedades fanatizadoras del L. S. D. Una vez consumido, el adicto se lanzaría por el mundo a ganar adeptos hacia su posición contestataria. Para el hippie, en cambio, es una forma de encontrarse a sí mismo, de emprender la vía del espíritu. Al fin y al cabo, de lo que tratan por todos los medios es de ser felices, de ser libres en una sociedad en la cual la libertad se ha ido vaciando de su contenido. La vieja máxima griega: «conócete a ti mismo» resulta nuevamente codiciada. No en vano la mayor parte de los integrantes de este tipo de comunas han sido estudiantes de psicología, filosofía, sociología y otras ciencias sociales. La búsqueda de la naturaleza —la mayoría de las comunas se sitúan en el campo, donde pueden más fácilmente sobrevivir trabajando en la agricultura, además de que la represión policial es inversamente proporcional a la distan-

bres que habitan en el interior, las lamias viven en cuevas. En este último caso, estos seres tienen apariencia humana, salvo los pies, que se han convertido en patas de pájaros. A continuación, Julio Caro nos explica su diversificación morfológica y sus costumbres. Una serie de cuentos sobre el tema cierra este capítulo, algunos de ellos sacados de los viejos romances de la Edad Media. Narraciones de este tipo se extienden por Cataluña, y Belaguer las divulgó hace años en una espléndida publicación.

El segundo artículo de Caro Baroja se refiere a «Eitzari-Beltza» (El cazador negro), cuento que Julio supone muy arcaico. Esta leyenda sobre el cazador errante está muy extendida en Cataluña, Francia y Alemania.

«Sobre Cíclope» nos relata las diversas historias existentes en el mundo, de Ulises y de Polifemo. Hackman supone que la leyenda del cíclope nació en Asia Menor o en Grecia y que fue transmitida después a Europa. Caro toma las versiones vascas de Barandiarán y sus discípulos. En algunas de estas leyendas podemos claramente observar que se alejan notoriamente de la de Po-



ral en que se asientan las estructuras nucleares de aquella civilización en que vivía. Pero estas cuestiones familiares, en la idea antagónica del explosivo reformista, nos llevan de la mano hacia la controversia fourierana respecto del parentesco y el poder. Las relaciones críticas, ya en el ámbito de la antropología política, discurren por las vías del parentesco y el linaje, de la dinámica de los linajes y de los aspectos variados (bárbaros o civilizados, arcaicos o actuales) del poder segmentario. Las herencias patrimoniales y políticas, los fueros y los cargos genealógicos, cualquier sistema de estratificación politicosocial con base en el parentesco no tienen ya sentido dentro de aquella tesis fourierana de la unidad política del globo.

El concepto del mundo de Fourier, tan cerca del surrealismo en unos puntos y tan próximo a veces del realismo socialista, en otros, nos sitúa en la terrible disyuntiva del mecanismo en continuidad (asiento de las tradicionales estructuras políticas) o de la drástica ruptura, de las transformaciones ideológicas más gigantescas y violentas que jamás hombre alguno haya soñado. Nos dice Balandier que la antropología política renueva aquel viejo debate relativo a la relación de las sociedades tradicionales con la Historia (vid. Georges Balandier: *Antropología política*. Edic. Península, Barcelona, 1969). En este campo antropológico es en donde el visionario, el profético Fourier cobra ante nuestros ojos una categoría dialéctica imprevista, inabarcable y sorprendente. Quien no esté con Fourier, y dicho sea esto sin énfasis ninguno, no está ya con la Historia. En efecto, en 1841, muchas de sus fatales profecías (por ejemplo, la caída del dominio insular) se estaban ya cumpliendo. En nuestros días, la idea del falansterio, o acantonamiento de los grupos humanos dentro del orden combinado, es ya una realidad tal como se practican las comunas en las explotaciones colectivas de la República Popular de China.

La teoría de los cuatro movimientos, social, animal, orgánico y material, nos conduce al estu-

dio del sistema general de la Naturaleza. La ejecutoria de aquellos cuatro movimientos producirán, según Fourier, el paso súbito del caos social a la armonía universal. Los movimientos han de verificarse bajo el estímulo feliz de la llamada asociación agrícola (y doméstica) y de la atracción apasionada. En el sistema de Fourier, las pasiones humanas no deberán ser condenadas o inhibidas, pues, contrariamente al dogma de los moralistas, las pasiones han de considerarse como fuerza motriz de aquellos cuatro movimientos que habrán de conducirnos a la felicidad total del globo. De esta forma, a los cinco periodos oscuros organizados en familias incoherentes, sucederá la era de las corporaciones amorosas y de los cantones productivos cuya etapa, materializada por el nacimiento geográfico de la corona boreal, señalará por último la unidad del globo y la confirmación de la felicidad general. Fourier, señalado por Dühring con ese mote despectivo de «alquimista social», iniciado en la filosofía hermética y en las logias masónicas, estrafalario y enigmático, creó una cosmogonía maravillosa, abrazo de la Naturaleza con la Humanidad, en donde la transformación de la materia verifica también esa alquimia purísima y soñada de la transformación social del hombre.

RAFAEL SOTO VERGES

E. L. JOHNSON: *El sistema jurídico soviético*. Ediciones Península, Barcelona, 1974, 322 págs. Ø13x20Ø.

Pese a que Marx y Hengels se ocuparon con relativa amplitud de los problemas jurídicos, no llegaron a precisar si el Derecho es una superestructura, una formulación ideológica para el mantenimiento de un determinado sistema social o una manifestación infraestructural ligada a hechos económicos. Johnson atribuye esta ambigüedad a la confusión por ambos pensadores de Derecho como normativa y práctica, y Filosofía jurídica, la teorización que fundamenta a esa práctica.

La sociedad soviética se afirma y autodefine por su oposición a la sociedad zarista y burguesa a la que ha suplantado. Todas sus expresiones habrán de ser de radical novedad y antagonismo respecto a las instituciones superadas. El derecho, por tanto, habrá de ser también totalmente renovado, y a largo plazo, construida la sociedad comunista, inexistente en el entendimiento tradicional.

El derecho soviético pretende basarse en la filosofía jurídica marxista, pero la ambigüedad en ella señalada se manifestará en una cierta inconsecuencia entre

los principios y las normas positivas y la base teórica, de forma que la relación entre unos y otros es difícil de advertir y a veces negada. En no pocos casos la fundamentación teórica de la ley será una mera racionalización *a posteriori*, por lo que también aquí la teoría jurídica parece seguir a la formulación positiva del derecho (pág. 105).

El interés del derecho soviético radica, por tanto, mucho más en su orientación general y en su concepción de conjunto, como derecho nuevo para una sociedad nueva, que en su técnica y en su mecánica concretas, en muchos aspectos demasiado ligada al pasado e influida por los modelos y sistemas decimonónicos europeos.

En el trabajo de Johnson hay un larvado enfoque histórico, manifiesto en el capítulo dedicado al legado jurídico zarista. Señala la trascendencia que en la formación del derecho público ruso tuvo la dominación mongola, con la tradición de absolutismo y autocracia que estableció, reforzados más tarde por la sacralización del teocentrismo bizantino. En una situación que se prolonga inalterable en términos generales, serán las reformas jurídicas de 1864 las que darán ocasión a una de las principales penetraciones liberales en el cerrado

mundo zarista. La abogacía será la única institución dotada de cierta inmunidad para poner en cuestión los procedimientos del absolutismo y sus agentes.

Esa imagen del abogado ligada a la garantía de los derechos individuales ante los abusos de autoridad y de postura crítica frente al poder determinó, tanto como su abolengo individualista y burgués y la relativa aceptación del principio de separación de poderes en el Estado revolucionario, el recelo con que el poder soviético observó siempre al abogado, y ha sido origen de la situación de relegación en que se ha visto el jurista en la URSS hasta la ley de regulación de la abogacía de 1962, que rehabilitó en parte su figura social y otorgó unas mínimas garantías para el ejercicio profesional con independencia e integridad.

El libro de Johnson pasa revista minuciosa a todas las manifestaciones de la actividad, la vida y los principios jurídicos de la URSS. Se ocupa del Derecho público, con un excelente estudio de las constituciones soviéticas; del Penal, Civil y Procesal, atendiendo particularmente a ciertas singularidades del sistema: la procuraduría y los tribunales populares y de camaradas, fósiles —reducidos a entender ciertos

casos en infima instancia—del intento de promover una autoadministración de la justicia por la misma sociedad en los preludios de la Revolución.

Especial atención dedica al derecho del trabajo, al de la tierra y la propiedad colectiva de la misma, y al de la familia, constituyendo en realidad monografías muy completas sobre cada aspecto, formando en conjunto un excelente resumen del sistema jurídico soviético que cubre con creces la intención introductoria con que lo concibió su autor. Quizá la única omisión del libro sea la de lo relativo al Derecho Internacional y la Doctrina jurídica en que la URSS ampara el ejercicio de su imperialismo o justifica las limitaciones a la soberanía de terceros con el empleo de las fuerzas.

Un lamentable empeño de Johnson, perfectamente objetivo por lo demás, es el de contrastar toda peculiaridad del sistema soviético con los liberales occidentales, y en particular el inglés, sin llegar a aceptar que se trata de una organización jurídica con decidida voluntad de originalidad y novedad, aunque su libro venga a demostrar que en la práctica la novedad no es tan radical.

D. CASTRO ALFÍN

cia de los centros urbanos donde la peligrosidad como foco de agitación es más notoria—bien podría venirle de reminiscencias de filosofías orientales.

Los autores han realizado multitud de entrevistas—incluso un capítulo entero para la cantante Joan Baez, ya que la música, sobre todo el rok y el folk, juega un papel importante, aglutinador, en este tipo de movimientos—dejando que los protagonistas se expresen con sus propias palabras. La crítica a la sociedad es ejercida en lenguaje poético y virulento. Las instituciones tradicionales—la familia, el ejército, la escuela, etc.—van cayendo descabezadas bajo la guillotina de sus palabras. Sobre todo es rechazado el trabajo desrealizador.

Hay que señalar que todos estos fenómenos obedecen a razones estructurales, lo que hace que su desarrollo sólo sea posible en Estados Unidos. Así vemos que cualquier intento por transplantarse a otras latitudes ha sido un simple remedo o un fracaso. Es una pena que los autores, siguiendo los esquemas del periodismo clásico anglosajón, se hayan limitado a constatar los hechos. Hubiera sido más oportuno un análisis totalizador de las circunstancias sociales que han originado la respuesta hippie, así como de las consecuencias que ocasionan estas cuñas abiertas en la sociedad tradicional. Echamos asimismo de menos una mayor proximidad entre los autores y las inquietudes de la juventud. Hay que resaltar, por último, el que la editorial, dedicada habitualmente a temas religiosos, haya respetado el texto, pese a que en él se expongan muchas opiniones contrarias a la moral católica—la defensa del amor libre, por ejemplo—como señala su traductor, José Castillo, en algunas notas a pie de página.

AVELINO LUENGO VICENTE



ARTHUR KOESTLER: *Las raíces del azar*. Editorial Kairós, Barcelona, 1974, 223 págs. Ø13,5x19,3Ø.

El debatido tema de la comunicación extrasensorial halla en este libro una clara y documentada exposición. Aquellos fenómenos parapsicológicos que han inquietado en todas las épocas, sobre todo al quererles buscar explicaciones fantásticas, tienen aquí mesurado análisis de criterio científico. De acuerdo a la más reciente información experimental de varias universidades y al interés despertado en la NASA, así como en la Academia Soviética de Ciencias, los fenómenos telepáticos han sido rescatados de la especulación fraudulenta y de los juegos de sugestión para entrar en el campo de la investigación psicológica, ya se consideren transferencia informativa psicofisiológica o fenómenos energéticos de comunicación extrasensorial entre una persona como agente emisor y otra como receptor. Se describe igualmente otro tipo de percepción de acontecimientos objetivos sin estricta intervención de una persona transmisora, es decir, como adivinación, cuyo estudio co-

mienza desde el cálculo de probabilidades de aciertos con datos y cartas a nivel estadístico.

La paradoja del cálculo de probabilidades contra el azar es delimitada por el autor de este libro a partir de la llamada *Ley de los grandes números* por matemáticos y físicos; en la misma forma que el Principio de Incertidumbre o de Indeterminación de Heisenberg y las leyes de mecánica cuántica llegaron a reemplazar a la causalidad por la probabilidad. De tal manera, el autor se refiere a los comentarios de Weaver sobre el hecho de que «unos acontecimientos individuales caprichosos e imperceptibles responden, si los observamos en masa, a promedios generales perfectamente estables».

Arthur Koestler se enfrenta en esta obra, objetiva y sinceramente, al carácter errático de la facultad adivinatoria o su inconstancia en los experimentos estadísticos. A su juicio, la controversia científica se produce porque si las ciencias exactas tienen por base que todo experimento sea *repetible* y su resultado *previsible*, en cambio los fenómenos parapsicológicos no son repetibles en cualquier momento a voluntad y su acción se produce de manera impredecible. La diferencia no es entre lo científico y lo acientífico, pues según lo plantea el autor la cuestión radica en que los fenómenos parapsicológicos son gobernados por procesos inconscientes.

Advierte Koestler que la incredulidad o repulsión intelectual hacia los fenómenos parapsicológicos se debe a que parecen contradecirse con las leyes físicas tradicionales, consideradas hasta ahora por inmutables. Sin embargo, la nueva comprensión de los fenómenos físicos a nivel subatómico y supergaláctico plantea cierto desafío al sentido común en otros términos: los de la posibilidad de lo aparentemente imposible, donde el mundo objetivo del tiempo y del espacio ya no existe en el sentido matemático de los hechos inmutables si-

no de posibilidades. Todo ello inaugura la consideración de una realidad no mecánica del universo y plantea también junto a la tradicional ley de causalidad otra nueva ley de acausalidad.

Plantea el autor la ruptura con la visión exclusivamente mecanicista del mundo, cuando considera la *teoría de la sincronicidad* de Jung-Pauli (un psicólogo y un físico) como nuevo cauce científico ya preconizado por el biólogo Kammerer. Las teorías de Kammerer quedan sintetizadas en su importancia básica, sobre todo respecto al significado de las *coincidencias aparentes*. La siguiente frase viene a sintetizar el alcance de estas nuevas perspectivas: «La Sincronía y la Serialidad son derivados modernos de la creencia arquetípica en la unidad fundamental de todas las cosas, superior a la causalidad mecánica.» Los paralelismos que indica Koestler entre la física cuántica y la parapsicología, le llevan a evidenciar la ruta de unidad fundamental en el progreso de la ciencia. Esta incitante exposición, que ofrece los datos más actuales sobre investigaciones parapsicológicas en relación con la física y las matemáticas de nuestro tiempo, tiene el acierto de presentarse de forma clara y precisa, la cual podrá despertar discusiones respecto al campo de lo desconocido, pero en todo caso la presente obra resulta un estímulo intelectualmente.

LUIS BONILLA

RAMIRO A. CALLE: *La sabiduría de los grandes yoguis*. Editorial Cunillera, S. L., Madrid, 1974, 478 págs. Ø17x24Ø.

*La bibliografía sobre espiritualidad yogui se construye básicamente sobre traducciones. Ramiro A. Calle, dedicado desde hace quince años a la investigación de las técnicas orientales de autorrealización, ha publicado recientemente la obra más extensa sobre el tema que existe en España.*



La sabiduría de los grandes yoguis está escrito después de una larga estancia en la India en contacto con los dirigentes espirituales de las diversas sectas. Es la síntesis de numerosas entrevistas con yoguis, destacados «swamis», eruditos, «sadhus» y especialistas en la temática del yoga.

A pesar de que el libro no tiene un carácter estrictamente crítico, sino divulgador, Ramiro A. Calle desmonta una serie de mitos que han encontrado acogida en las sociedades industrializadas, como es el caso de los «gurus»; en la India se afirma de ellos que de cada mil sólo uno pretende mostrarse como guía espiritual y el resto se ampara en un venerable aspecto para satisfacer ambiciones personales.

La razón postergada en favor de un tipo de fe, a veces frontiza con la superstición, y el he-

cho de considerar casi todas las acciones humanas como manifestación de la divinidad, son las coordenadas ideológicas que definen a la nueva obra de Ramiro A. Calle. «Numerosas veces —escribe— la espiritualidad degenera en patológica superstición. Hay personas que adoran las serpientes aun cuando éstas provocan alrededor de cuarenta mil víctimas al año. Hay también devotos que compran un búfalo, tras la muerte de un familiar, para que el animal transporte los pecados de los muertos... algunos recurren a extemporáneos ritos mágicos o religiosos.»

Con la finalidad de que el nuevo libro sobre el mundo yogui no sea exclusivamente la amplia visión in situ de prácticas y formas de espiritualidad milenaria, Ramiro A. Calle ha incluido un vocabulario básico de términos en relación con la sabiduría de los grandes yoguis, y una seleccionada bibliografía internacional sobre las más recientes aportaciones en torno al tema de su libro.

EMILIO REY

EMILIO HERRERA ALONSO: *Los mil días del Tercio Navarra*. Editora Nacional, Madrid, 1974, 444 págs. Ø13,5x21,2Ø.

Con frecuencia se plantea muchas veces en nuestro valor histórico de la llamada «literatura testimonial». No creemos sea —como a veces se afirma— que, estrictamente, los periodistas sean los «historiadores» del presente, «cronistas de lo cotidiano». Pues, a nuestro juicio, aunque la

Historia no necesite presentarse como «el producto más peligroso que la química del intelecto haya podido elaborar», como zahería Paul Valéry, en su finalidad esencial, la búsqueda de la verdad del pasado, necesita, no de un simple relato, sino de varios, para contrastar la diversidad de matices y ángulos de vista con el fin de hallar y presentarnos cosas más firmes que meras visiones personales y superficiales. Si se nos permite, consideramos que esto es algo así que nos consienta distinguir la diferencia entre «hecho histórico» y «anécdota», dejando para el primero de estos conceptos el de una serena decantación de varios testimonios que incidan sobre el mismo suceso, y para el segundo la presentación de una óptica apresurada de los acontecimientos. Y no es que dejemos de valorar en valor «fontal» —de fuente—, documental de la mencionada «literatura testimonial». Pues como en el caso presente de Emilio Herrera, aunque ponga en su relato vehemencia entusiasta en la evocación —¿quién ha dicho que el testimonio entusiasta (no apasionado) es perjudicial o empaña la objetividad?—, su aportación —de testigo presente en los hechos— es una auténtica garantía de los quilates de valor «documental» de su relato. Por ello, consideramos un acertado logro de nuestra Editora Nacional el que haya incluido este libro en su palpitante y atractiva serie «España en tres tiempos», que, como otras de sus nuevas colecciones, nos está ofreciendo textos de punzante interés.

Aunque no participemos excesivamente en esta afición de contabilizar los acontecimientos aritméticamente, los *Mil días del Tercio de Navarra* (el autor confiesa en su propósito inicial que no fueron 1.000, sino exactamente 985), pues creemos que tal costumbre es una concesión a ese prurito «periodístico» de «titular» noticias, sintetizando —más o menos certera o exactamente— su contenido, nos convence mucho más la explicación con que la subtitula: «Biografía de un tercio de requetés»; pues en realidad el texto refleja la peripecia de esta unidad voluntaria de nuestra guerra, con la descripción pormenorizada de su vida y azares bélicos desde el comienzo al fin de la contienda civil española.

Anotemos un innegable mérito del autor: acometer su empresa —que tiene un sujeto colectivo— no sólo sirviéndose de sus notas y posibles recuerdos personales, sino apelando además a fragmentos de «memorias» escritas de otros compañeros de unidad —y aun en algún caso de velados «enemigos»—, y ha requerido también la frecuente consulta del archivo particular de un testigo excepcional —don Antonio Lizarza— y de ese rico vivero de noticias oficiales de la guerra española que es el Servicio Histórico Militar. Con tales ingredientes, una evidente vocación histórica y una prosa tan ceñida y sobria —cual corresponde, de veras, a la buena literatura castrense— expresada en recio y preciso lenguaje de «castellano viejo» santanderino,

## LIBROS DEL MUNDO

En este mes de octubre va a aparecer en Londres, editado por Hutchinson Publishing Group y dirigido por el profesor Ladislao Reti, un libro sobre Leonardo da Vinci —Unknown Leonardo—, en el que diez especialistas en arte, ciencia y tecnología estudian y exponen sus conclusiones sobre la genial figura del Renacimiento a la luz de «the most important manuscript finds of the century, the Madrid Codices». El libro, cuyas medidas en centímetros son 25x32, costará casi diez libras esterlinas. Tendrá mil ilustraciones, muchas de ellas en color y tomadas de los Códices de Madrid, que se reproducen por vez primera.

La edición facsimilar de estos Códices, realizada por Mac Graw Hill, ha sido presentada recientemente en la Embajada española de Washington.

En verdad, el genial Leonardo ha acrecido su siempre indiscutible prestigio con el hallazgo —que todos recordamos— de sus manuscritos en nuestra Biblioteca Nacional. Hombre sin limitaciones tan humanas como el tiempo y el espacio, por encima de la historia y hasta de la condición humana, genio increíble que ahora puede contemplarse en un más amplio panorama de luz gracias a este libro, que —según la propaganda editorial— es «a adventure, and experience and a possession of beauty».

Oxford University Press, una de las más prestigiosas y potentes editoriales del mundo anglófono, anuncia para este otoño la publicación de varias novedades para nosotros importantes.



En primer lugar, los clásicos en vanguardia, el Libro de los Estados de nuestro infante Don Juan Manuel. Edición al cuidado de dos profesores de Lengua española en sendas universidades inglesas: R. B. Tate e Ian Macpherson, pertenecientes a los claustros de Nottingham y Durham, respectivamente. La obra de Don Juan Manuel, «a force ful and idiosyncratic noble», tiene importantes y significa-

tivos matices que la hacen destacar dentro de una venerable tradición europea, dentro de la «political literature in Latin or the vernacular». Edición crítica, con comentarios históricos, literarios y lingüísticos, es «the most comprehensive treatment that the work has so far received in any language». ¡No será para tanto! Estos ingleses... En fin, tampoco tenemos inconveniente en equivocarnos...

Otro libro importante: The European discovery of America. The Southern voyages. Su autor es Samuel Eliot Morison, profesor especial en la Universidad de Harvard, y que ya publicó en 1971 otro libro similar: The Northern voyage. Abarca el período 1492-1616 y en él destacan «three great heroes: Christopher Columbus, Ferdinand Magellan, and Sir Francis Drake!»

Llama también la atención un libro sobre Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1970, de James R. Scosie, profesor de Historia en la Universidad de Indiana. Historia social y política de la ciudad más populosa en América del Sur, bien ilustrada, con fotografías, cuadros y mapas, costará casi seis libras esterlinas.

Por último, un nuevo eslabón —nos sospechamos— en nuestra, aparentemente indestructible, Leyenda Negra: Andalucía, libro del que es autor J. Naylor, profesor de Geografía en Keele...

Granada Publishing ha editado «a Spanish Civil War Anthology» bajo la dirección de Murray Sperber y con el título And I remember Spain. Por casi cinco libras se tiene entre las manos la primera antología de los más excelsos escritores que prestaron su atención apasionada a «the last great cause». No nos fiemos quiénes fueron o son estos «greatest writers of the century». Y es una pena, porque nos dejan con la sospecha en la oreja...



Herrera Alonso ha compuesto su texto, cuya lectura nos sostiene en ininterrumpida atención. Lo ha desenvuelto en cinco libros —alineados según tramos cronológicos que comprenden del 1936 al 1939—, con 13 capítulos —principales fases de su recorrido histórico—, un «Cuadro de honor», de los muertos en campaña, del Tercio Navarra, 28 «anexos» (con documentos oficiales, relatos periodísticos o librescos sobre la citada unidad «requeté»), un buen número de ilustraciones fotográficas, una «Bibliografía» (que tal vez nos parezca algo incompleta en el número de los títulos reseñados y en la citación de las editoriales a que pertenecen) y unos «Índices», onomástico y toponímico, de gran utilidad para cuantos recorran su lectura en busca de alusiones o precisiones, tanto personales como geográficas. Todo ello acompañado —e intercalado— de un corto número de «croquis» elementales, pero expresivos.

Subrayemos que sin perjuicio de su noble, declarada y fervorosa militancia de «requeté» convencido, sus alusiones al adversario buscan objetividad y respiran el debido respeto; así, en la página 62 —correspondiente a luchas de marzo del 37— se dice: «Los requetés se baten como leones y consiguen desalojar a un enemigo al que envidiar en valor.» Y salpica su descripción con «escapes» líricos, como cuando escribe en su página 54: «...esa belleza que en el Norte tienen los días soleados de invierno, en que la luz hace brillar la amplísima gama de verdes, húmedos y jugosos que visten el paisaje».

Evocación —interesante y atractiva, cual hecha por un protagonista—, amor, fidelidad a la conducta, generosidad en la valoración y pluma ágil y precisa, son otros tantos brillos de esta bien editada «Biografía de un Tercio de requetés» de Emilio Herrera Alonso. De desear es que su anunciado empeño de trazar una monografía histórica de la famosa expedición carlista del general Gómez, en 1836, nos brinde próxima oportunidad de asomarnos a su cálida y sonora prosa, y que su ejemplo de relatar la peripecia completa, monográfica, de una unidad castrense nos ofrezca —con la misma austeridad y posible semejante vibración— otros seguidores, vocados a empeños parecidos. Pues unos —por recuerdo y nostalgia— y otros —por ansia de satisfacer su legítima curiosidad— las recibirán con verdadero placer.

NL

JUAN JOSÉ COY: *Requiem por el jesuitismo*. Col. Séptimo Sello, Ed. Sigueme, Salamanca, 1974; 204 págs. Ø11x20,5Ø.

«La vitalidad de una institución, la que quiera que sea, se mide por su capacidad de autocrítica. El libro de Juan José Coy, de publicarse sin mayores contratiempos, demostrará que si alguna orden religiosa tiene un porvenir auténtico—lo que es dudoso—ésta será, sin duda, la Compañía de Jesús.» Con estas palabras termina José Luis Aranguren su prólogo a este ensayo. Y eso es *Requiem por el jesuitismo*, una autocrítica que, desde dentro, hace el autor a los jesuitas.

Por jesuitismo se entiende en el presente ensayo una serie de

defectos que han deformado el espíritu ignaciano y que hoy repugnan a una mentalidad posconciliar. Juan José Coy juzga y condena con energía y sinceridad una imagen deformada de la Compañía de Jesús. Pero, al mismo tiempo, creo que la hipocresía institucionalizada no es exclusiva de los jesuitas, sino de todas las congregaciones religiosas. Aún más, probablemente son los jesuitas los que se están zafando con mayor valentía del jesuitismo, mientras otras instituciones sufren el peso de su anacronismo y, ni siquiera de lejos, pueden soñar en una capacidad de autocrítica. El juicio de Aranguren es premonitorio.

Quizás el entonar un responso es todavía un poco prematuro, cuando aún se quiere maquillar un cadáver para conservarlo. Más que cantar respuestas, lo que se necesita es enterrar a los muertos. No es difícil que un jesuita, un dominico, un salesiano... se liberen del jesuitismo; pero las instituciones ahí quedan más o menos maquilladas, y algunas en un período de restauración. ¿No corren estos religiosos el riesgo de ser «franco-tiradores»? Porque las actuales circunstancias dan la sensación de involución con una especie de renovación accidental. Son tan recientes ciertas medidas drásticas, que es muy clara la duda de la muerte de un régimen institucional. Al menos, se resiste a cerrar los ojos...

Libro estremecedor éste de Juan José Coy por las terribles acusaciones que hace y explica: militarismo, burocratismo, capitalismo, uniformismo, ilustración, elitismo, clericalismo... Sobre todo, causa estupor el que todas



estas actitudes antievangélicas se mantuvieran «ad maiorem Dei gloriam».

La lectura del presente ensayo nos plantea una serie de preguntas de muy difícil solución práctica. ¿Cuál es el porvenir de la vida religiosa? ¿Cómo se abordará en sinceridad su renovación? ¿Quiénes son los responsables de haber faltado tan olímpicamente a los derechos humanos? ¿En nombre de qué buena fe actuaban y actúan? ¿En nombre de qué Dios? ¿Es posible salvar dichas instituciones? ¿Cómo? ¿No se tapan los ojos a las nuevas vocaciones de manera que no vean la realidad y luego se vean frustradas...?

Todas estas preguntas y otras más que quedan en el tintero responden a la misma afirmación de Aranguren al subrayar el «dudoso porvenir auténtico de las órdenes religiosas».

Juan José Coy ha sido valiente en su autocrítica. Con un lenguaje directo, a menudo iró-

nico y caricaturesco, fustiga un proceder que él cree patrimonio exclusivo de un pasado, pero que en realidad aún quedan fuertes hábitos por desarraigar. Todo, como explica en el epílogo, con intención de no ofender a nadie. Sólo ha pretendido hacer un examen de conciencia estructural muy doloroso. Al final, se queda como liberado, como si se hubiera arrancado algo que le molestaba interiormente. Pero queda con el resquemor de haber levantado una polvareda polémica, de haber herido a alguien. ¿A quién? ¿A algún defensor de la causa?

Es posible que no todos acogan el mensaje duro y sincero de este ensayo. Puede ser que muchos se escandalicen. Puede ser que muchos indecisos se convengan... Lo triste sería que nos escandalizara la verdad y no nos escandalizaran los hechos que en este libro se denuncian.

RAFAEL ALFARO

*Las cassettes Mc Macarra*. Akal Editor, Madrid, 1973; 150 páginas. Ø17x21Ø.

Como el fin de este tipo de publicaciones es hacer que el lector lo pase bien, *Las cassettes Mc Macarra* cumplen estupendamente dicho cometido. Hay en su contexto humor del bueno; humor autóctono al ciento por ciento. Una gracia y un ingenio que nos hacen reír y pensar. Inmediatamente se entra en situación, apenas se leen las observaciones iniciales: «Algunos personajes de este libro son imaginarios; otros, por sus hechos, lo parecen. Cualquiera parecido con la realidad es mera y pura... ¿coincidencia?»

Pedrin Cifuentes (Albert Mac Arra), batería del conjunto «Sons of Seven Fathers», narra sus experiencias y observaciones. Se trata de una especie de diario informal, de breves capítulos (cassettes) en lo que el personaje husmea y opina sobre figuras y acontecimientos del vivir actual: la noche madrileña, los viajes espaciales, los drogadictos, ciertos programas de televisión, la política, las guerras, etc. En ocasiones el relato anda subido de tono, pero el formidable sentido humorístico, el ingenio desbordante del anónimo autor, hace que los pasajes más espinosos, que de otra forma podrían resultar hirientes, queden en un manojo de sonrisas, en un agradable pasatiempo; aunque, eso sí, sólo apto para mayores.

El «estilo Macarra» es ya conocido por una gran masa de lectores. Si no recordamos mal, tuvo un amplio eco en una popular revista de humor que se edita en Madrid. Fue este un tema comentado en la calle, en las fábricas, en las oficinas, debido a la agudeza del personaje, a su singular sentido crítico, a la original manera de expresarse. En nuestra opinión, igual suerte está llamado a correr este libro-«collage», con mucho comic, con cierta mala uva y con una gracia demoledora. Las cuestiones más solemnes, los asuntos más provocativos quedan reducidos a lo que pudiéramos llamar «trincharse de risa». Un libro, o lo que sea, que recomendamos a quienes no sepan ni puedan relajarse debido a sus preocupaciones.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

## LIBROS MAS VENDIDOS

### DURANTE EL MES DE AGOSTO

- 1.º **Confieso que he vivido** (Memorias), de Pablo Neruda. Editorial Seix Barral.
- 2.º **Archipiélago Gulag**, de A. Solzhenitsin. Editorial Plaza-Janés.
- 3.º **¡Viven!**, de Pier Paul Read. Editorial Noguer.
- 4.º **La palabra**, de Irving Wallace. Editorial Grijalbo.
- 5.º **El exorcista**, de William Peter Blatty. Editorial Plaza-Janés.
- 6.º **Memorias**, de Salvador de Madariaga. Editorial Espasa Calpe, S. A.
- 7.º **Barcelona, ¿a dónde vas?**, de Francisco Martí y Eduardo Moreno. Editorial Diro, S. A.
- 8.º **Los que perdimos**, de Angel María de Lera. Editorial Planeta.
- 9.º **Siete años de cárcel**, de Nicole Gerard. Editorial Grijalbo.
10. **La salamandra**, de Morris West. Editorial Pomaire.

Fuente: Instituto Nacional del Libro.

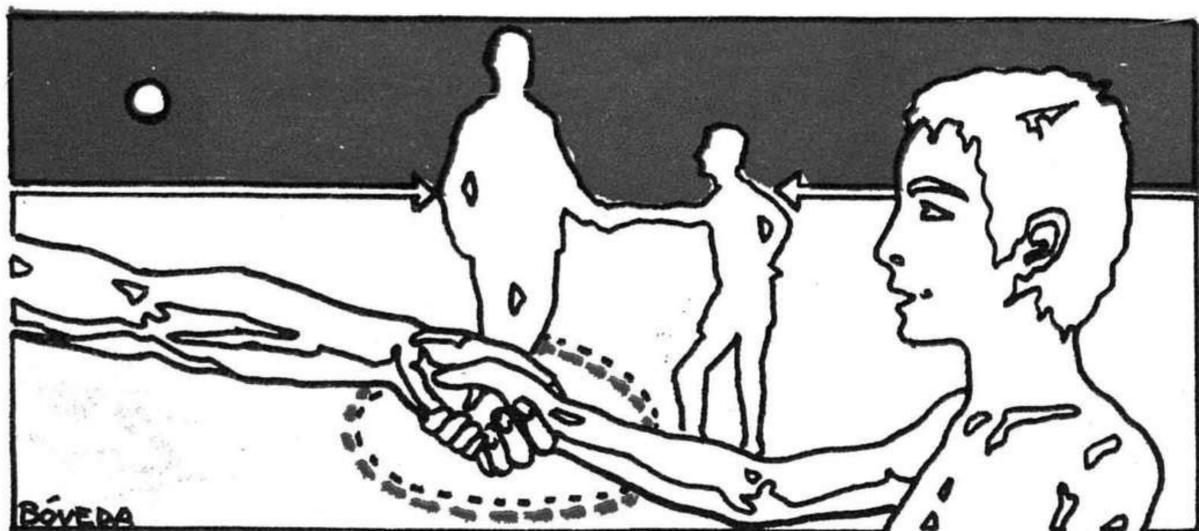
de agobiante calor, como un perro enfiebrado y rabioso dentro de una jaula, como un alacrán cercado por el fuego?

Debió pasar mucho tiempo, pues el mar fue tomando infinitas coloraciones según avanzaba la tarde (azul intenso, verde jondo, malva suicida). Al fin se derrumbó y cayó dentro del círculo completamente exhausto, perseguido por las jaurías del delirio. Y se soñó culpable, huyendo hacia delante y encontrándose siempre en el mismo sitio, como si dioses enfurados le burlasen, como si la tierra que pisaba corriera con él impidiéndole salir del mismo sitio...

Despertó y era ya medianoche. Lo adivinó por la brisa acendradamente húmeda, por los ladridos de los perros tras el cañaveral, por cierto escalofrío sordo. Y miró al cielo. Estaba la luna alta, en plenilunio. Se incorporó lentamente como un resucitado. Quiso salir y otra vez sintió la muralla invisible. Bajó los ojos con des-

aliento y allí estaba, levisima, apenas iluminada por el claro de luna, la raya continua y fatídica...

...Y fue entonces cuando al volver su rostro a los cañaverales, dando la espalda al mar, vio al niño. Sí. Allí había un niño parado, mirándole. En sus ojos latía una extraña pureza. Y el niño le sonrió. Y al sonreír, el hombre enjuto gritó poderosamente. ¡Oh! Era él. El mismo. Recordó con nitidez aquella fotografía que aún guardaba en la vieja cartera de cuero negro. Se palpó los bolsillos sin dejar de mirar al niño. Sacó una fotografía amarillenta, estragada por el tiempo, gastada por contemplaciones ardorosas. Y vio que era él. Entonces miró intensamente al niño. Y el niño volvió a sonreír y le tendió la mano breve y menuda. El hombre enjuto se dejó llevar por el instinto de una felicidad súbita y briosa. Y alargó la mano. Y el niño tiró de él. Y salió el hombre del círculo de arena. Y se sintió libre. Y cuando quiso besar al niño, el niño ya no estaba.



# pliegos sueltos de *La Estafeta*

71



## CERCO DE ARENA

Por José María BERMEJO

«No dejes que la infancia, esa infinita  
lealtad de los celestes, te sea arrebatada  
por el destino.»

RAINER M.<sup>a</sup> RILKE

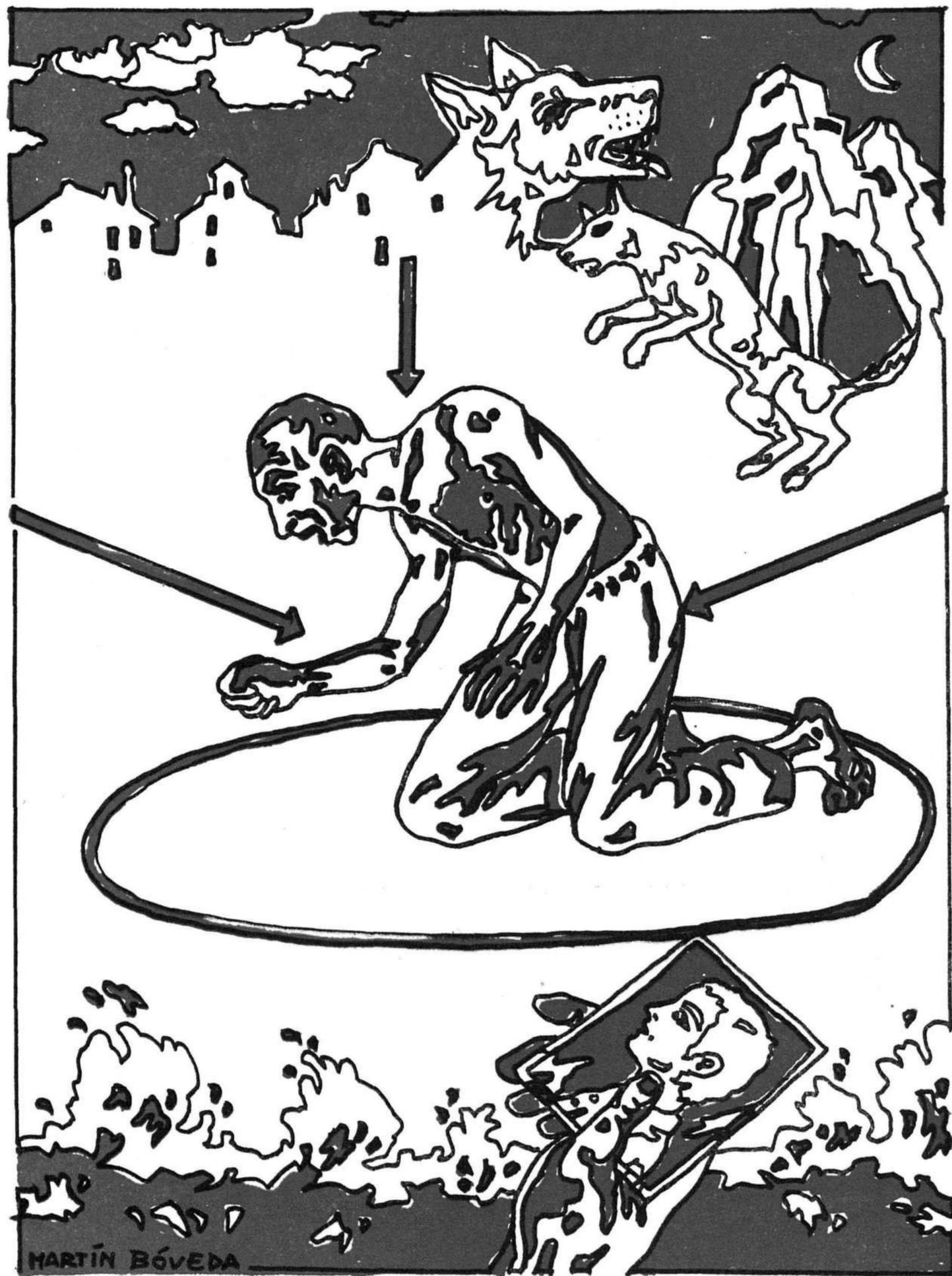
Rindió sus ojos a la tarde y la sintió fosca, adentro, como agua amarga derramada en un sueño sin fin. Era un hombre moreno y enjuto, no propenso a delirios, pero esa noche vio manos de muerto cambiando de postura, un reloj de arena goteando sobre el cadáver de una niña violada, la marchosa caravana de un pueblo prófugo y altivo, las rondas de infinitas callejas, una mano judía girando en el picaporte de una casa de Amsterdam, la emboscada, la lluvia... Luego el sueño se le volcó en aciagas geometrías que le torturaban acosándole desde todos los horizontes y se vio a sí mismo dentro de esa cárcel geométrica que duplicaban los espejos, reducido a formas inconcretas, huyéndose y persiguiéndose...

Despertó bruscamente. El mar aún respiraba noche y era de un gris revuelto y expectante. Contó largamente las horas hasta el alba. Y el viento marítimo le traía —en esa vigilia de fuego— la evocación de rostros y de horas pasadas a cuchillo por el olvido: aquella misteriosa dama que le siguió durante años en silencio por las callejas ateridas de su soledad, en la demencia de los días ciegos, a través de crepúsculos y lluvias, iluminaciones y congojas; aquel muerto afilado que le miró con póstuma ternura desde un patio de piedras desiguales concentrando en esa mirada todo el delirio de una vida sin ecos, terriblemente renunciada, en la que no hubo amor ni madre ni baraja;

aquellas horas de su niñez dejadas de la mano de todo, cuando aún le fascinaba el color y el sonido de la lluvia... Imágenes de noches en velatorios infinitos —cuando los muertos cambian de postura—, ráfagas de jardines adivinados desde un tren, coloraciones violentas de ocasos de arrabal, la brutal convivencia de lo lujoso y de lo miserable, una mano tendida hasta pedir el mundo, aquellos ojos tristes y gloriosos del mendigo en Barca d'Alba... Imágenes y sombras de imágenes deterioradas por un uso avaro...

Cuando quiso advertirlo ya estaba el mar rojo de aurora entregándose a la invasión del día. Y fue entonces cuando vio el círculo de arena delimitándole, como si su propia mano lo hubiera descrito en el transcurso de un delirio. La memoria ya no le daba seguridades. Cuando el sueño le rindió aquel círculo no existía, la playa lívida y terrosa —punteada de piedras marinas y de huellas gastadas y confusas— no tenía otro cerco que el mar enfrente y los cañaverales detenidos detrás en la querencia resignada e inútil. El hombre se adentraba en el mar o se alejaba tras los cañaverales hasta el pueblo de cales delirantes, se sumergía en el rumor de las callejas, respiraba el vaho fresco de las alhóndigas en la madrugada y era descuidado y era dichoso y era vertiginosamente libre...

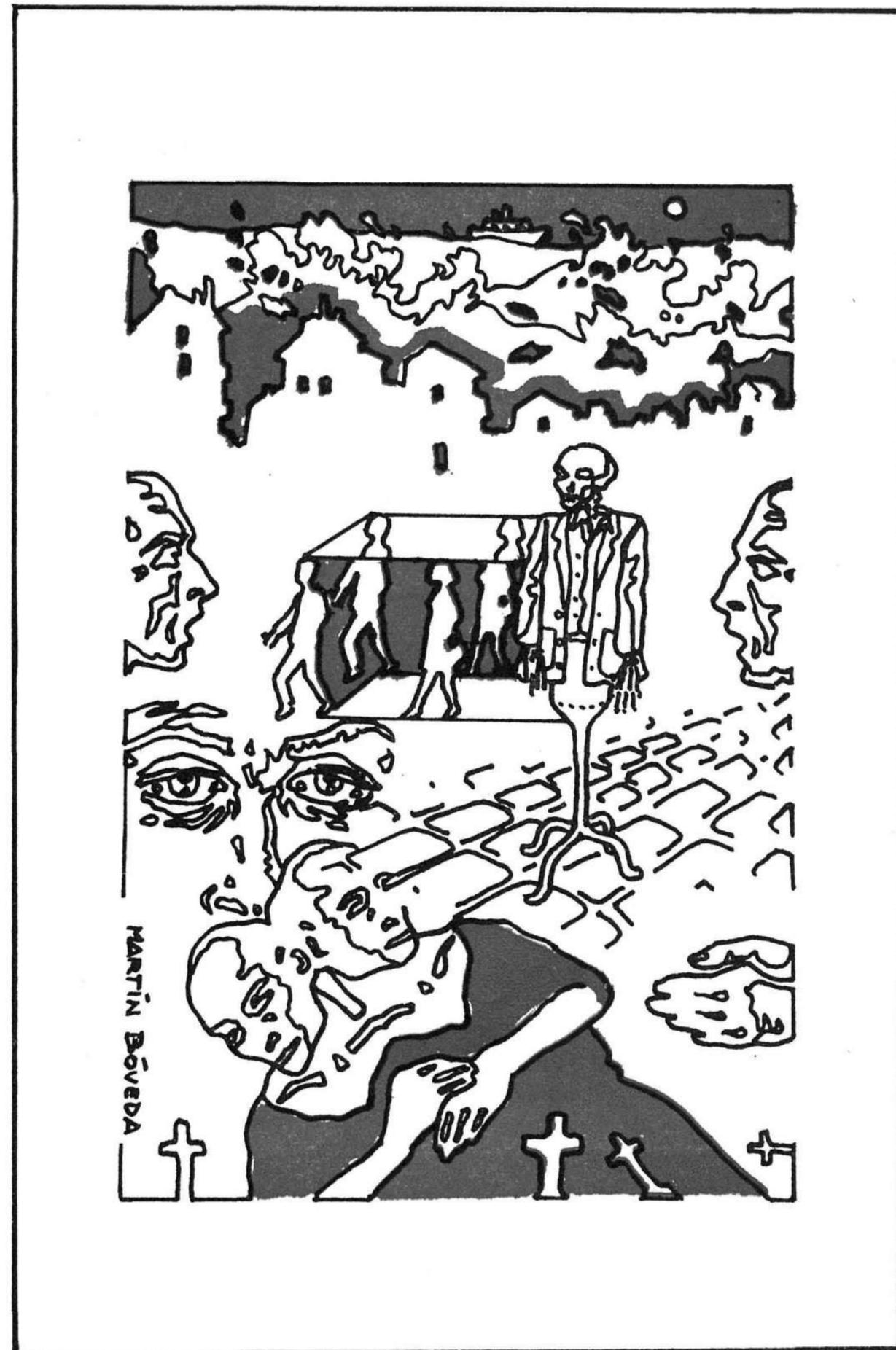
Ese círculo, que parecía trazado por mano de ángeles, le despertó oscuras querencias. Aún podría alcanzar a los últimos trasnochadores que se obstinaban junto a un vaso de recio peleón y se iban umbríos, desdibujados, a la vieja pensión donde eran



a mirar sus pies, coherentes con su oficio, ágiles, alados, practicables. Se repitió a sí mismo que los pies sirven para andar, que nada le impediría salir dejando atrás sus huellas como ya lo había hecho infinitas veces. Estaba el sol alto. Y sintió la querencia del hambre. Y pensó regresar antes de que cerrasen los ultramarinos. Agrupó verbos de acción: andar, ponerse en camino, entrar en las tiendas, saludar en voz alta, comprar el pan, la fruta, los condimentos, el vino... En unos segundos recorrió mentalmente el itinerario, acotó los posibles desvíos hacia calles leales, anticipó la siesta, se vio regresando junto al mar ya cansado de acunar al día... Y aún estaba allí fijo, de pie, dispuesto a salir del círculo con la misma naturalidad con que se pasa de una habitación a otra en la casa sin ecos. Adelantó un pie hasta el borde mismo, y el otro pie le siguió sumiso, poniéndose a su altura. No pudo avanzar más. Decididamente, algo le pasaba. No le faltaba agilidad. La raya, todavía nítida, era totalmente inofensiva —se volvió a repetir—, puesto que era visible (sólo lo invisible nos retiene y nos amenaza, pensó). Pero ese pensamiento estaba ya envenenado por el desorden de la ira. Decidió serenarse. Se sentó con morosa lentitud, como si actuase para sí mismo o para audiencias invisibles. Sus gestos eran levemente teatrales, de falsa y estudiada naturalidad. El mar le pasaba por encima del hombro y lo miró con rencor, culpándolo vagamente de algún oscuro crimen.

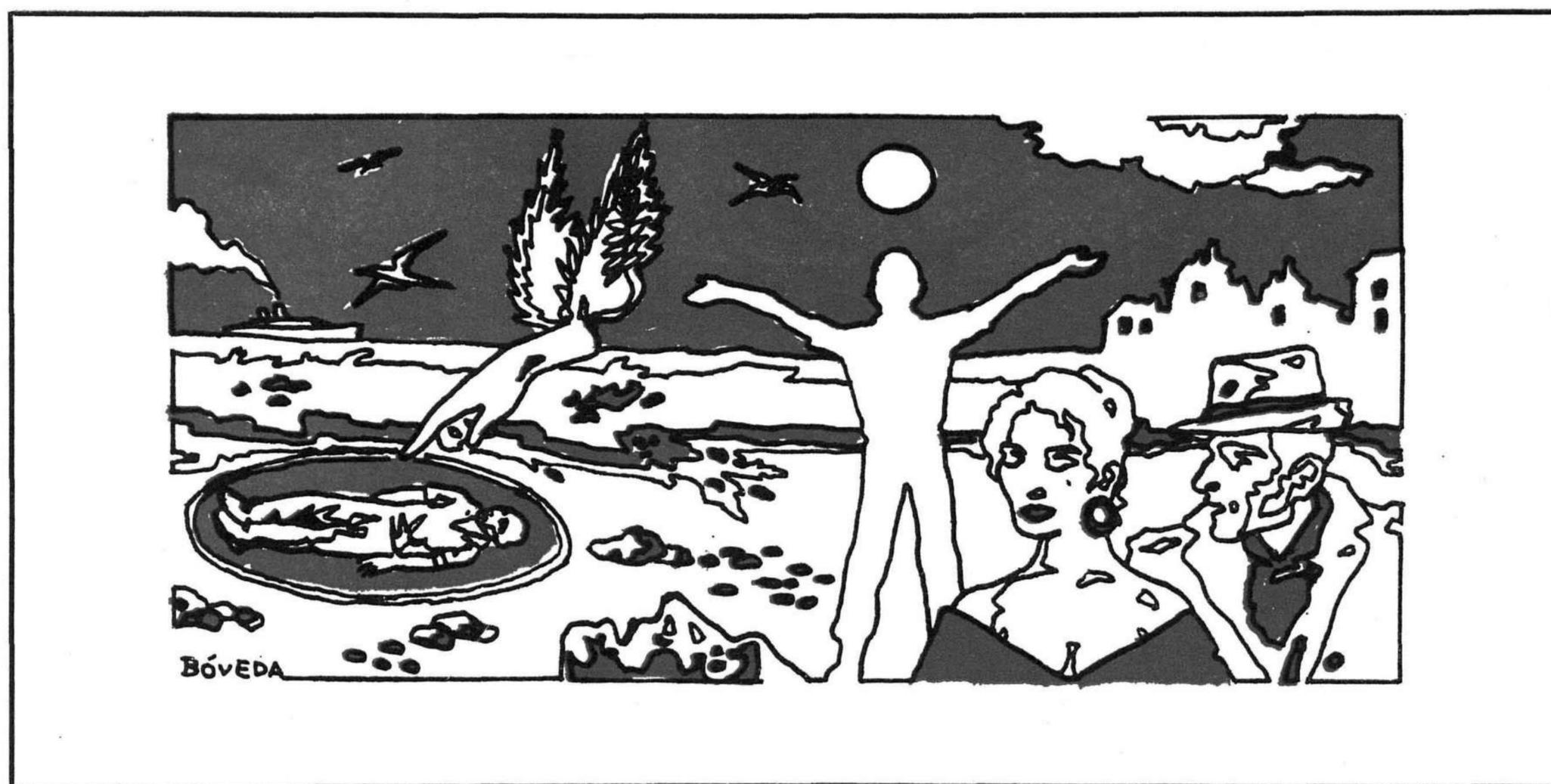
No podía pensar. Del pueblo adormecido en la desnuda hora de la siesta le llegaban guitarras inconcretas,

voces enfebrecidas por la indolencia de la hora, portazos que no provoca ningún viento visible... Y le iba ganando la desesperación. Se concentró en un solo verbo que le anulaba todos los demás. Y ese verbo obsesivo le aserraba las sienes: «¡Salir!». Y en ese infinitivo vehemente ya empezaba a acatar la situación anómala, su reclusión dentro del círculo... Pero ¿qué era ese círculo? Una curva continua que se cerraba infinitivamente. Desde cualquier punto de esa arena rehundida y somera se regresaba fatalmente al punto de partida bajo la apariencia de una fuga perpetua. Estaba sentado en medio de ese maleficio como un dios sin adoradores. Y quiso tocar la línea ardiente y fugitiva con sus dedos. Las yemas recorrieron ese itinerario leve y acongojado. La arena era suave, resbaladiza, coherente con sus leyes físicas. Comprobó con asombro que podía destruir ese círculo, amontonar la arena con sus manos, borrar esa línea... Hizo un corte de unos cuatro dedos, interrumpiendo la trayectoria ciega, pero un terror casi demente le obligó a rectificar y a reconciliar los cabos divididos. Después sintió una culpabilidad agotadora, como si hubiese desafiado leyes desconocidas que no admitían indulto. La forzada serenidad se le fue deteriorando. Temblaba y maldecía. Se levantó como del rayo y empezó a dar vueltas frenéticas, cada vez más rápidas, cada vez más sordas, dentro del círculo, las manos vacilantes y laxas, el rostro agobiado, sin atreverse a mirar al mar que estaba allí como duro testigo... ¿Cuánto tiempo pasó en esa danza frenética? ¿Quién pudo verlo en esa hora



forasteros, al catre apoderado por un óxido nulo. Aún podría saludar a las hijas de la noche, mujeres de sombra y compraventa, furcias iluminadas por su propio desvalimiento, amigas leales y confusas... Poco a poco le fue ganando la tentación de fundirse en esa memorable fraternidad, de tropezarse con los madrugadores que miman los residuos, barrereros de humo, gente cenicienta y suave que procede del sueño breve y de la congoja infinita... Pero allí estaba el mar como una pupila furiosa. Y ese mar le retuvo unas horas fascinado y ambiguo...

A las once, el pueblo era ya rumor y aroma fuerte de pan, feria viva de mozas, ámbito de niños. Y el hombre enjuto quiso volver hacia sus calles de sol, respirar la fragancia dividida de los mercados, escuchar la inflexión de los pregones, el canto vivo de pesajes y suertes, la cantinela de los ciegos prometiendo felicidades por venir. Se incorporó dentro del círculo y el mar alto le quedaba a la altura del corazón y cuando se crecía, la espuma le cantaba en los ojos. Todo fue ya sencillo y brutal. Cuando quiso adelantar el pie —con la naturalidad inocente de quien ignora el maleficio— notó que el pie no le obedecía del todo. Y no era que la linde del círculo ofreciera resistencia. Nada le impedía traspasar esa raya perfectamente dibujada, con un trazo fino y preciso. Tenía voluntad de salir. Sabía que un círculo de tiza no es una muralla, que una línea de arena no es un foso, que el pie obedece al capricho indolente o al aguijón de la voluntad. Quería salir. Iba a salir. Su capacidad de soñar —más bien esca-



sa— no le impediría acatar las leyes naturales, incorporarse suavemente, seguir su instinto cotidiano (mirar, levantarse, avanzar, volver sobre los pasos, detenerse, reanudar la marcha). Intentó salir otra vez. Examinó sus pies descalzos, las huellas cruzadas y dudosas, el perfecto equilibrio entre sus facultades y sus deseos. Y adelantó los pasos dentro del círculo. En ese ámbito su movilidad era total. No había problemas. Si ese coto era manejable, ¿por qué no iba a serlo su continuación? Era una ley de coherencia, la tierra se sucede a sí misma, es apta para ir sumando pasos que alejan o acercan. Incluso el agua

—más voluble— tiene sus volúmenes perfectamente indivisibles, contiguos y leales, cerrándose tras el cuerpo de los nadadores.

Sonrió levemente. Pero en esa sonrisa había ya un presentimiento de terror. Los pasos se le torcían dentro del círculo, ciñéndose a la curva continua, ensimismados, torpes, obsesivos. Se vio a sí mismo dando vueltas, incapaz de traspasar esa raya visible —y, por lo tanto, nada sospechosa—. ¿Por qué no salía? ¿Era indolencia? ¿Era la oscura fascinación del mar ya definitivamente glorioso y encendido como un diamante que respirase? ¿Era la suave pereza de los cuer-

pos al mediodía? No. Quería salir. Hasta su cerco le llegaban sonidos jondos: el clamor de los vendedores de nardos, el vivo martilleo de las fraguas (fuegos llagando las penumbras), el tañido profundo de las campanas, el acento vívido y fresco de los aguadores... Esas constataciones de su oído fascinado y atento le tranquilizaban, afirmaban su pertenencia voluntaria y dichosa a un mundo próximo y leal: a su pueblo, a sus gentes. ¿Por qué iba a quedarse allí? Y sin embargo una fuerza suavísima, que no parecía nada, que no le impedía controlar sus pensamientos y deseos, se iba apoderando de él. Volvió