

la
estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº
475

1 septiembre 1971

20 ptas.

**IDEA Y REALIDAD
DEL TEATRO**

**FRANCESC DE B. MOLL
Premio de Honor de
las letras catalanas**

**COLECCION AUTORES ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS:
274 títulos, 3.353.000 ejemplares**

Z-44



LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

PREMIOS «CIUDAD DE CUENCA» 1971 PARA PERIODISMO, POESIA E INVESTIGACION

El Ayuntamiento de Cuenca, conforme a lo acordado en la sesión del pasado día 27 de mayo y con arreglo a las bases aprobadas por el Pleno, convoca los premios «Ciudad de Cuenca» para Periodismo, Poesía e Investigación Histórica correspondientes a 1971.

Las tres modalidades se denominan, respectivamente, «Hermandad Valdés», «Fray Luis de León» y «González Palencia», cuyos premios están dotados cada uno de ellos con la cantidad de 25.000 pesetas.

Las condiciones establecidas para la adjudicación de los mismos son las siguientes:

El tema de los premios estará obligatoriamente relacionado con la ciudad de Cuenca, sus valores artísticos, históricos o bellezas naturales.

Los trabajos que concurren a este certamen deberán haber sido publicados o difundidos por radio o televisión antes de que termine el plazo de admisión, y con posterioridad a la convocatoria, siendo uno de los factores a valorar por el Jurado la difusión alcanzada.

Los trabajos remitidos para tomar parte en el concurso se conservarán en el Ayuntamiento, sin que la Corporación Municipal quede obligada a su devolución.

En la portada de cada trabajo se hará constar su título y el nombre y domicilio del autor o seudónimo, en su caso. Se presentarán sobre folios blancos, haciendo constar la fecha de su publicación y los autores de programas radiofónicos, la fecha de emisión y emisora que lo difundió, acompañando cinco copias. En el supuesto de ser premiado un trabajo con seudónimo, el autor acreditará documentalmente su personalidad.

El plazo de admisión de trabajos terminará el día 10 de septiembre de 1971, a las trece horas, debiendo ser presentados los originales en la Secretaría Municipal, donde se dará el oportuno recibo, si fuere solicitado. También podrán ser remitidos por correo dentro de dicho plazo, lo cual se justificará en la forma procedente.

El Jurado calificador que efectuará la adjudicación de los premios estará presidido por el alcalde, que para su composición designará a un miembro de la Corporación y a otros tres señores, que ostentarán, en todo caso, cualidades de novelista, poeta, periodista o persona que por su título o formación,

puedan asesorar en materia de investigación histórica.

El fallo de este Jurado será inapelable. Todos o algunos de los premios pueden ser declarados desiertos si dicho Jurado calificador así lo estima.

Los premios se harán públicos en acto que se celebrará el día 21 de septiembre, festividad de San Mateo, aniversario de la Reconquista de Cuenca por el Rey Alfonso VIII y en el cual se entregará su importe a los autores premiados.

El hecho de optar a estos premios implica la aceptación de las anteriores condiciones, quedando facultado el presidente del Jurado para su interpretación o complemento, si fuere necesario.

Sin perjuicio de la máxima difusión que se procurará dar a la presente convocatoria, la misma se insertará, necesariamente, en el «Boletín Oficial» de la provincia y en la prensa y radio locales, y en extracto, en dos diarios de la capital de España.

PREMIO «ALFAGUARA» 1972 DE NOVELA EN LENGUA CASTELLANA

Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, convoca, por séptima vez, su premio literario anual con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir todas las novelas que reúnan las condiciones siguientes:

a) Estar escritas en lengua castellana, sea cual fuere la nacionalidad de su autor.

b) Ser inéditas (en cualquier lengua).

c) Tener una extensión no inferior a doscientos cincuenta folios a máquina, de veintinueve líneas cada uno.

d) No haber sido presentadas con el mismo título o con cualquier otro a ningún concurso literario. El incumplimiento de esta cláusula producirá la automática descalificación del libro y de su autor, quien vendrá obligado a devolver el íntegro importe del premio, en el supuesto de que ya lo hubiera percibido.

2.ª Las novelas vendrán firmadas con el verdadero nombre de su autor y no se admitirán más seudónimos que los habituales (se entiende por seudónimo habitual aquel que haya sido empleado dos veces, al menos, firmando libros ya publicados).

3.ª Los autores presentarán tres copias mecanografiadas completas, encuadernadas y en perfectas condiciones de legibilidad, que harán llegar por el procedimiento que deseen, al domicilio social de Ediciones Alfaguara, S. A., hasta el día 15 de septiembre de 1971, inclusive, y a las normales horas de oficina. Los autores podrán exigir recibo de las novelas presentadas.

4.ª El importe del premio se estipula en 200.000 pesetas, que se considerarán como anticipo no reversible sobre los derechos de autor, que por este acto se fijan en el 10 por 100 sobre el precio fuerte en tapa de cada ejemplar. Ediciones Alfaguara, S. A., se reserva todos los derechos resultantes de la edición, hasta que éstos lleguen a representar el total importe del anticipo recibido por el autor.

5.ª Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, se compromete a publicar la novela premiada durante el año 1972, salvo caso de cualificada fuerza mayor.

6.ª Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, se reserva las subsiguientes ediciones, por las que entregará al autor, y en concepto de sus totales derechos, el 10 por 100 del precio fuerte en tapa y en liquidaciones semestrales.

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

8.ª El jurado, al que se procurará dar carácter permanente, estará formado por los siguientes señores: don José Azorena Paredes, don Fernando Lázaro Carreter, don Enrique Llovet, don Ricardo Senabre, don Francisco Ynduráin y don Jorge C. Trulock, quien actuará como secretario sin voto. Los citados señores se comprometen a no figurar en ningún otro jurado literario de obras de narración (novela y cuento).

9.ª El premio se fallará en Madrid el día 28 de diciembre de 1971, aniversario del nacimiento de Pío Baroja, y en el lugar y circunstancias que oportunamente se darán a conocer por medio de la prensa, la radio o la televisión.

10. El sistema del fallo será el siguiente:

a) Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima, seleccionará las veinticinco novelas que, a su juicio, deban entrar en la primera votación.

b) No obstante lo dicho en el apartado anterior, todas las novelas presentadas estarán a disposición de los miembros del jurado, quienes, por la sola decisión de cualquiera de ellos, podrán incluir en la lista inicial un título por cada miembro de dicho jurado.

c) En la primera votación entrarán las novelas de esta lista inicial y que, según se desprende de los apartados anteriores, serán 25, 26, 27, 28, 29 ó 30.

d) Cada miembro del jurado votará una lista de siete títulos, de los que pasarán a segunda votación aquellos siete libros que consiguieren el mayor número de votos. Los empates, si los hubiere, serán resueltos por votación simple, norma que se aplicará siempre que el empate se produzca.

e) En votaciones sucesivas, y siempre escritas y secretas, cada uno de los miembros del jurado confeccionará una lista obligatoriamente de tantas novelas como vayan quedando, menos una.

f) La final (única votación en la que los miembros del jurado podrán depositar papeletas en blanco) se decidirá por mayoría simple, necesitando reunir tres votos, al menos, la novela premiada.

g) En caso de que ninguna novela obtuviere los tres votos preceptivos, el premio sería declarado desierto.

11. Si el premio fuera declarado desierto se acumulará su importe al del siguiente año, que sería convocado de la siguiente forma: premio, 300.000 pesetas y accé-

sit 100.000 pesetas. Los dos premios dichos se registrarán por las normas generales de esta convocatoria y podrán, por tanto, ser declarados también desiertos. Su importe sería, en todo caso, acumulado a las sucesivas convocatorias.

12. Una vez presentado un original, los autores no podrán retirarlo ni tampoco renunciar al certamen.

13. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. Los autores, por sí o por terceras personas, podrán retirar los originales no premiados durante cualquier día hábil de los meses de enero y febrero de 1972; una vez transcurrido este plazo, se entiende que los autores renuncian a ejercer el derecho que se les otorga y Ediciones Alfaguara, S. A., podrá proceder a su destrucción.

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

XVII CONCURSO LITERARIO DEL CERTAMEN DE EXALTACION DE VALORES RIOJANOS

TEMAS

- 1.ª Flor Natural para un poema de metro y tema libre.
- 2.ª Conjunto de pequeños poemas a la Virgen de Valvanera.

BASES

1.ª Los trabajos serán inéditos.

2.ª Los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales y presentando sus obras bajo lema.

3.ª En el sobre que contenga los trabajos se hará constar solamente el tema al que concurren y el lema bajo el cual se presentan.

4.ª En sobre aparte y cerrado, en el que asimismo se haga expresión del lema, se incluirá nota con el nombre y domicilio del autor.

5.ª Los trabajos deberán remitirse necesariamente por quintuplicado y mecanografiados.

6.ª Los trabajos, con sus plicas, se remitirán a la Delegación Provincial de Información y Turismo (Miguel Villanueva, 7, Logroño) con la indicación: «Para el XVII concurso literario del "Certamen de Exaltación de Valores Riojanos"».

7.ª A las doce horas del día 31 de agosto de 1971 quedará cerrado el plazo de admisión.

8.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad y de libre disposición de la entidad patrocinadora, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Los no premiados podrán ser retirados por sus autores hasta las doce horas del día 31 de octubre de 1971.

9.ª Al objeto de que los premios puedan llegar al mayor número de personas posible, el jurado solamente otorgará un premio a cada autor. Es decir, que si después de abiertas las plicas resultara premiado en dos o más temas, se le otorgará el de mayor cuantía.

10. Emitido el fallo por el jurado, que será inapelable, se comunicará telegráficamente a los autores premiados.

PREMIO «ADONALS» DE POESIA

Ediciones Rialp, S. A., convoca el Premio «Adonais» de Poesía anualmente para jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio los poetas españoles e hispanoamericanos, a excepción de aquellos que ya lo hayan obtenido en años anteriores.

2.ª Será otorgado un premio de 5.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas cada uno a los tres libros inéditos que sean merecedores de ello a juicio del Jurado.

3.ª La composición de éste se dará a conocer al publicarse el fallo.

4.ª Cada poeta sólo podrá presentar un original, que ha de ser inédito. La extensión de éste deberá ser aproximadamente la que corresponde a los volúmenes de la colección «Adonais», que suelen tener, como máximo, 100 páginas en octavo.

5.ª Los originales se presentarán por duplicado, escritos a máquina, haciendo constar en ellos el nombre y domicilio del autor y acompañados de una breve nota biobibliográfica. Deben ser enviados antes del 15 de octubre de cada año, a nombre del director de la Colección «Adonais», Ediciones Rialp, Sociedad Anónima, Preciados, 34, Madrid-13, indicando en el sobre «Para el premio "Adonais" de poesía». El uso de seudónimo excluye automáticamente del concurso.

6.ª El Jurado emitirá su fallo dentro de los tres meses siguientes al día en que se termina el plazo de admisión de los originales.

7.ª La colección «Adonais» se reserva el derecho de publicar la primera edición de los libros premiados.

I.º SALON DE OTOÑO DE PINTURA

31 octubre - 15 noviembre 1971

La Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto convoca el I Salón de Pintura que se celebrará en octubre-noviembre de 1971 y que se regirá por las siguientes bases:

Primera. El Salón admitirá solamente las obras de pintura realizadas al óleo. El tema será libre. Podrán participar todos los artistas nacionales.

Segunda. Las obras convenientemente presentadas para su inmediata exposición, serán remitidas a partir del 1 de septiembre de 1971 y hasta el 15 de octubre del mismo año a las oficinas centrales de esta entidad, José Antonio, 67, Sagunto (Valencia). Las obras deberán ir convenientemente identificadas adjuntando a cada una de ellas ficha en la que conste nombre y dirección del autor.

Los concursantes remitirán fotografías de sus obras en tamaño 18x24 con destino al catálogo oficial del salón, así como un pequeño «curriculum vitae» del concursante.

Las obras serán sometidas a una selección previa por una comisión de expertos que designará la Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto.

Tercera. La exposición será abierta al público en los

salones del aula de cultura de esta entidad el día 31 de octubre, Día Universal del Ahorro, y hasta el 15 de noviembre siguiente.

Cuarta. El jurado será señalado por la Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto. Su fallo será inapelable y se dará a conocer en el acto de inauguración del salón.

Se concederán los siguientes premios:

Primer premio y medalla de oro dotado con 25.000 pesetas.

Accésit dotado con 15.000 pesetas.

Premio de 5.000 pesetas a la mejor obra de tema saguntino.

Quinta. Las obras recomendadas pasarán a ser propiedad de la Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto.

Sexta. Finalizada la exposición podrán ser retiradas las obras, por sus autores o personas autorizadas; la Caja de Ahorros de Sagunto podrá gestionar el retorno de las obras por expreso encargo, cuenta y riesgo de los autores.

Transcurridos tres meses de la clausura de la exposición y no habiendo sido retirada cualquier obra se considerará que su autor renuncia a ella y pasará a propiedad de la Caja de Ahorros de Sagunto.

11. Se hará entrega de los premios en los Juegos Florales de las Fiestas de la Vendimia Riojana.

12. Quedan facultados los organizadores para poder publicar un folleto que recoja los trabajos premiados o parte de los mismos.

PREMIOS

1.º Flor Natural y premio único de 30.000 pesetas para el tema primero.

2.º Un primer premio de 20.000 pesetas y un accésit de 12.000 pesetas para el tema segundo.

PREMIO «SESAMO» DE NOVELA

Sésamo convoca su XVI Premio anual de Novela Corta, con arreglo a las siguientes bases:

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

2.ª Obras. Las presentadas han de ser novelas inéditas, escritas en castellano y con una extensión no inferior a cien folios ni superior a ciento veinticinco, mecanografiados a doble espacio, por una cara. Los originales deberán enviarse por duplicado.

3.ª Cuantía. El premio, que será indivisible, estará dotado con cincuenta mil pesetas, que se considerarán como anticipo no reversible sobre los derechos de autor, que por este acto se fijan en el 10 por 100 sobre el precio de venta al público. En caso de que ninguna novela obtuviera el necesario número de votos, el premio será declarado desierto.

4.ª Publicación. La novela que resulte premiada

será publicada por la revista «Diez Minutos», cuya editorial realizará una primera edición de dos mil ejemplares de la novela premiada, con una presentación moderna y adecuada a la categoría del premio, de acuerdo con estas bases y según las condiciones establecidas en el contrato entre la misma y «Sésamo» y dentro de los dos meses siguientes al del fallo.

5.ª «Diez Minutos» se reserva las subsiguientes ediciones, por las que entregará al autor, y en concepto de sus totales derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público y en liquidaciones semestrales.

6.ª Para los posibles derechos secundarios (cine, radio, televisión, etc.), el autor se compromete a suscribir los contratos normales de la editorial.

7.ª Asimismo, «Diez Minutos» podrá, de entre las obras presentadas al concurso, seleccionar y publicar las que crea convenientes. Esta selección habrá de hacerse en el plazo máximo de dos meses desde la fecha en que se otorgue el premio y se liquidará a los autores en la forma expresada en la base 5.ª

8.ª Remisión. Los originales, en perfectas condiciones de legibilidad, por duplicado, con la firma y domicilio del autor, serán enviados a la dirección de «Sésamo», calle del Príncipe, número 7, Madrid-12.

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

10. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. Los autores, por sí o por terceras personas, podrán retirar los originales no premiados durante los meses de diciembre de 1971 y enero de 1972;

una vez transcurrido este plazo, se entiende que los autores renuncian a ejercer el derecho que se les otorga y «Sésamo» podrá proceder a su destrucción.

11. Plazo. El plazo de admisión de originales expirará el 20 de noviembre de 1971 a las doce de la noche.

12. Jurado. Su composición se dará a conocer en momento oportuno.

13. Fallo. El premio se fallará en Madrid el día 16 de diciembre de 1971, a las doce de la noche, en las Cuevas de Sésamo.

XI CERTAMEN LITERARIO INTERNACIONAL DEL CIRCULO DE ESCRITORES Y POETAS IBEROAMERICANOS

El Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, siguiendo la tradición de resaltar todos los grandes valores de nuestra lengua y cultura, convoca su XI Certamen Literario Internacional, para recordar este año al gran novelista Benito Pérez Galdós.

1. El certamen constará de cuatro secciones: poesía, cuento, libro inédito de poesía y ensayo. Se concederá un primer premio de 75 dólares, medalla de oro y diploma de honor en cada una de las secciones en que se divide el certamen, a excepción del de poesía, en que la medalla de oro será sustituida por la flor natural. Se concederán un segundo y tercer premio con medalla de plata y bronce y diploma de honor en todos los apartados, a excepción del libro inédito de poesía, que sólo se otorgará primer premio. Los jurados podrán declarar desierto cualquier premio o conceder menciones honoríficas si así lo estimasen. No se devolverán originales ni se mantendrá correspondencia sobre el resultado del certamen. Los fallos de los jurados serán inapelables.

2. El tema, la extensión de los trabajos y el metro en poesía, queda a juicio de los autores.

3. Todo material enviado debe ser inédito y tiene que venir acompañado de título y lema que lo identifique. El plazo de admisión al certamen será a partir de la fecha de convocatoria hasta el día 30 de octubre de 1971.

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

5. El fallo de los jurados se hará público a finales de diciembre en la ciudad de Nueva York. El acto solemne de entrega de premios se llevará a cabo a principios del año 1972.

6. Podrán concurrir al certamen poetas y escritores de cualquier nacionalidad, cuyos trabajos estén redactados en lengua española.

Nueva York, a 15 de julio de 1971.

(Pasa a la pág. 35.)

la estafeta literaria

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

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

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

Sumario n.º 475

IDEA Y REALIDAD DEL TEATRO, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 13.)	
EL CONTENIDO LOGICO DE LA NOVELA, por Eduardo Tijeras. (Pág. 14.)	
EL ESCRITOR, AL DIA: FRANCESC B. DE MOLL, por Juan Bonet. (Págs. 16 a 18.)	
COLECCION DE AUTORES ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS, por Arturo del Villar. (Págs. 20 a 23.)	
AMARILLOS DE KUNO KUSTER (poema), por Salvador Pérez Va'iente. (Pág. 23.)	
LOS TOROS DE LAS MARISMAS (cuento), por Manuel Vela Jiménez. (Págs. 24 y 25.)	
EL NEO-ROMANTICISMO HA LLEGADO AL CINE, por José Luis Tudurí. (Págs. 28 a 30.)	
MIGUEL MARTINEZ DEL CERRO, EL HOMBRE QUE APRENDIO A TROVAR, por Carlos Murciano. (Págs. 33 y 34.)	
TRANSPARENCIA Y MADUREZ DE UNA OBRA, por Enrique Azcoaga. (Págs. 36 y 37.)	
LA DRAMATICA VOCACION DE JOSE GUI-NOVART, por Luis López Anglada. (Pág. 44.)	

Págs.

Secciones:	
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	15
ESTAFETA NOTICIAS	18
MUSICA, por Carlos José Costas	26
PAPELETA DE LECTURA: ALVARO FERNANDEZ SUAREZ, por Eusebio García Luengo	31
CON EL ESTILO DE... ERNESTO SABATO, por Angel Palomino	32
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: NUEVA YORK, por José M.ª Carrascal	34
ARTE: ITINERARIO DE EXPOSICIONES, por Carlos Areán	37
MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis M.ª Lorente	38

ESTAFETA LIBROS (Suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 673 a 688.)

Portada de Gregorio Prieto



IDEA y Real



JARRY
sur la butte

Las consideraciones que en estos breves ensayos, presentados en forma de instantáneas, hacemos en torno al teatro contemporáneo en su proceso de inseguros cambios, búsqueda e inestabilidad, quisieran ser como un nuevo despliegue en abanico, aunque menos organizado, intencionadamente menos inspirado por una unidad interior de las ideas contenidas en nuestro libro último sobre este tema (1). La existencia misma del teatro, su cotidiano hacerse y rehacerse como texto y como espectáculo, como idea o como representación, nos lo exige en cierto modo. Conviene, pues, proceder, con la ayuda de los focos iluminantes, a modo de representación. Quizá así aportemos una nueva imagen a la fenomenología del teatro contemporáneo.

* * *

Es imposible ofrecer una imagen completa de la receptividad de la tragedia antigua en los experimentos teatrales de hoy. Una vez nos referíamos a la *Medea* parisiense de Jorge Lavelli. Ahora hay una *Medea* madrileña Unamuno-Séneca. Se ha llegado en este fenómeno a auténticas situaciones límite. Algo así representa la *Antígona* del *Living Théâtre* del matrimonio Beck-Malina. Se trata de un espectáculo que también el público europeo ha tenido ocasión de conocer. En el caso del matrimonio Beck como en el de Brecht, abundan los textos explicativos sobre la revolución receptiva de lo antiguo.

Julián Beck y Judith Malina conocieron el texto, el álbum fotográfico y las indicaciones de Brecht sobre *Antígona* en 1961, en una librería de Atenas. Entre Sófocles y Brecht está, a través de los siglos, Hölderlin. Brecht sostiene en su adaptación de *Antígona* el haber tenido muy en cuenta ideas e interpretaciones de Hölderlin. No es absolutamente cierto. Hölderlin concede gran importancia a las relaciones del héroe con la divinidad. Brecht transfiere todo al plano

(1) Cfr. *Teatro occidental contemporáneo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1968.

LÍDAD del TEATRO

Por Jorge USCATESCU

político y humano. Según él, Eteocles es un buen soldado; Polinice un desertor; Creonte lucha por fines económicos: las minas de Argos. Antígona es una revolucionaria. El plano religioso ya no existe. La némesis griega está sustituida por el fatalista «demasiado tarde» brechtiano.

Judith Malina no piensa en la *Antígona* de Sófocles. Su texto se traduce al de Brecht, el cual es, a su vez, una traducción muy libre e intencional de Hölderlin. El «estreno» mundial de la *Antígona* brechtiana en Coira en 1948, ha servido como modelo para el espectáculo *Living*. El prólogo de Brecht, *Berlín, 1945*, no obstante, se ha suprimido. En el *Living* la acción tiene lugar en Tebas, pero a escena desnuda, con los actores vestidos con sus trajes de diario. Creonte se sienta en un trono formado por tres ancianos, sus máquinas de guerra son actores musculosos colocados en forma de martillo mecánico. Antígona es llevada a hombros de un esclavo. El ruido de la pantomima domina el espectáculo. En el *Living*, a diferencia de Brecht, todo, incluso el párrafo más largo y oscuro de los coros, está mimado por los actores, que a veces descienden a la sala. El escenario es Tebas, la sala Argos. El pueblo, un dragón.

La creación de *Antígona* en enero de 1967, por el teatro *Living*, constituye una forma receptiva última, auténtica situación límite de la tragedia. El problema esencial es si el público de nuestros días se encuentra tan cercano de esta imagen simbólico-pantomímica de la tragedia antigua como el espectador ateniense lo era ante aquella imagen que le ofrecía la representación griega, primera forma auténtica de teatro total.

Porque fueron los griegos y no Piscator los inventores del teatro total. La pregunta que hacemos está más que justificada y la respuesta llega rápida. En un ambiente de cultura de masas, la nueva receptividad revolucionaria de lo clásico sabe a exiguas exigencias minoritarias. Exigencias que parecen alejar más que acercar al público de la tragedia antigua.

Hoy, como siempre, el teatro se nutre en buena parte de los valores de la tragedia antigua, tanto en el campo de la receptividad como en el de la creación misma. George Steiner en su libro *¿La muerte de la tragedia?*, produce una lista exhaustiva de obras teatrales que reactualizan los mitos de la tragedia griega. Y la cifra es impresionante. Pero en realidad así ha sido siempre.

En un artículo publicado tiempo atrás por Jacques Lemarchand, titulado precisamente *Toucher aux classiques*, se daba cuenta igualmente de los argumentos del repertorio del momento, inspirados en la tragedia antigua sea a través del teatro clásico francés sea directamente. Una manera de proceder que no hacía otra cosa sino repetir lo que habían hecho, con menos escrúpulos todavía, Shakespeare, Corneille o Racine. «Des pillards, rien que des pillards», proclamaba Lemarchand. Se recuerda el ejemplo de Corneille, el cual, para escribir su libro *Edipo*, copia tanto a Sófocles como a Séneca. Por tanto, Corneille en aquella ocasión, como Racine con ocasión de *Fedra*, harán algo que quiere estar de acuerdo con la sensibilidad del público de su tiempo.

Algunas generaciones más tarde no era precisamente la idea de «l'agréable» la que debía preocupar o caracterizar la sensibilidad trágica francesa. Los ideólogos de la representación de la Revolución francesa no eran menos dispuestos que los ideólogos de nuestro tiempo en materia de teatro, como Brecht y el matrimonio Beck-Malina, a transformar el fondo del teatro clásico con fines de adaptación inmediatos a las exigencias del momento. Un estudioso reciente y documentado del teatro de la Revolución francesa, Marvin Carlson, nos describe cómo «en el curso de una representación de *Edipo a Colonna* un espectador de los palcos se levantó y gritó que era una vergüenza ver a los republicanos tolerar que el rey y los príncipes aparecieran sobre la escena». Las críticas aumentaron. *Journal des Spectacles* se preguntaba cómo era posible soportar que se celebraran en el teatro de la República «las execrables acciones de la familia de los

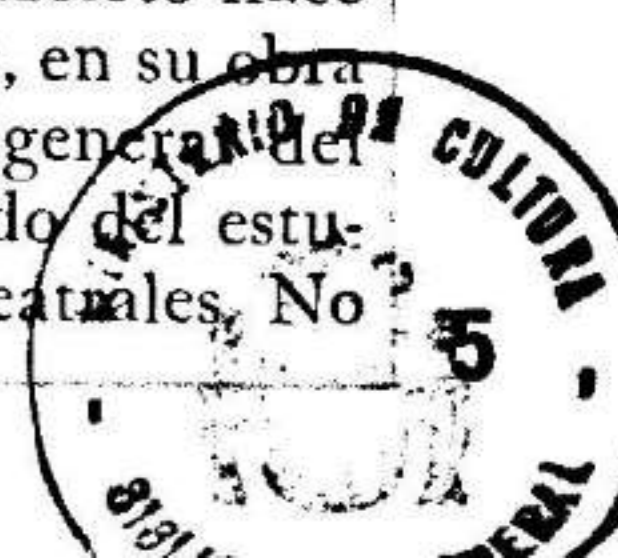
atrídas; que los nombres de Agamenón y de Aquiles sean ofrecidos a las aclamaciones públicas; que se represente *Ifigenia en Aulida*, monumento vergonzoso de la antigua adoración francesa que hacía arrodillar al pueblo delante de la viuda Capeto». El resultado fue la desaparición de *Ifigenia* de las representaciones, la degradación del rey a rango de general. La Tesalia de Admeto se convirtió en una republicana y él mismo en un prefecto de policía.

También la Revolución rusa intentaría adaptar la tragedia antigua a las exigencias del momento, como se puede ver ahora en un libro de Lunacharski publicado en Occidente. Por fortuna, su Andrea Chenier no tomará el camino de la guillotina. Vladimir Maiakovski pretenderá interpretar el teatro clásico en su idea futurista revolucionaria de la representación gigantesca del teatro total o integral. Desde luego, todos sus contemporáneos quieren una transformación radical de los mitos contenidos en la tragedia griega antigua, en las dimensiones de una nueva representación.

* * *

Desde hace algún tiempo el teatro tradicional, la tragedia clásica antes de todo, se encuentran sometidos a un auténtico asalto contra sus valores esenciales. No se trata solamente de una nueva idea de las representaciones teatrales, sino de un auténtico trabajo de rehacer la creación misma representada por la tragedia antigua.

Desde luego, todos sus contemporáneos quieren una transformación radical de los mitos contenidos en la tragedia griega antigua, en las dimensiones de una nueva representación. Piscator y, más tarde, Brecht, en Berlín; Apollinaire, los futuristas y los surrealistas, en Occidente, especialmente en Francia y en Italia. El camino hacia un nuevo tipo de comprensión lo había abierto hace algún tiempo Augusto Strindberg, en su obra de crítico teatral y con su idea general del teatro clásico, sobre todo partiendo del estudio de Shakespeare y sus mitos teatrales. No



obstante, la tragedia clásica está presente en el ámbito de esta pretendida gran revolución del teatro. Incluso Apollinaire en su drama *Les Mamelles de Tiresias* pretende llevar a la escena «el inconsciente colectivo», agotando el mito de Tiresias, el hombre que los dioses cambiaban en mujer y el cual, según la leyenda, «cambiaba de piel» cada siete años. Apollinaire, según Beher, pensaba precisamente en el mito griego haciendo de su heroína una adivinadora, «como Tiresias tuvo el poder de predicción del porvenir y parió la adivinadora Manto». Una determinada tradición hace que la tragedia clásica esté presente precisamente en un siglo que quiere cambiar el teatro en sus mismas raíces. La tradición occidental lo exige así. Otra era, en cambio, la tradición hebraica. A ella se refería Marx cuando rechazaba, como observa George Steiner, el «concepto de la tragedia» y afirmaba que «la necesidad no es ciega sino en la medida en que no es comprendida». En cambio, jamás un personaje de la tragedia clásica, puede que el más trágico de todos, estuvo tan presente en las convulsiones de una cultura en crisis, como Edipo en nuestra cultura, en su revuelta nihilista expresada por el pensamiento de Freud. Psicoanálisis, antropología, estructuralismo, se alimentan de la tragedia antigua y no sólo en el campo especulativo, sino también en las nuevas formas y fórmulas de la dramaturgia. Al mismo tiempo, se ha tenido ocasión de observar que el teatro literario contemporáneo se ha inspirado «en una medida muy grande en la mitología antigua.» Una lista de tragedias contemporáneas es una especie de repertorio de los mitos griegos: *Antígona*, *Medea*, *Electra*, *Oedipus und die Sphinx*, *Orphée*, *Oedipo Roi*, *Mourning be-*

comes Electra, *La guerre de Troie*. A menudo, el título nuevo no hace sino cubrir el viejo tema: *La machine infernale* es una versión de las desgracias de Edipo; *The Family Reunion*, de T. S. Eliot, y *Les Mouches*, de Sartre, son variaciones sobre *La Orestíada*. El autor dramático de hoy es a menudo un traductor del texto griego. Claudel traduce a Esquilo en su manera libre y suntuosa; Yeats y Ezra Pound han traducido a Sófocles, cada uno según el propio estilo. *La Medea* de Robinson Jeffers y *la Electra* de Hoffmanstahl están a medio camino entre la traducción y la recreación. Como Cocteau, Gide hace de la leyenda antigua un objeto de parodia abierta o de crítica (Ajax, Philoctète). Se podría continuar esta enumeración; ella incluye todas las grandes figuras del teatro contemporáneo». Ciertamente es que, como observa Steiner, este retorno a la temática de la tragedia griega se realiza en los términos de un auténtico «vandalismo espiritual». Mientras pocos, como Eliot o Amouilh, son prudentes, la mayor parte, como Cocteau, Gide, O'Neill, Pound, Girandoux, participan en este vandalismo. La exégesis de esta creación considera el hecho como una fatalidad. Como resultado de la auténtica «muerte de la tragedia», del hecho que el alma moderna no puede absolutamente encontrarse en la mitología griega.

Pero el vandalismo espiritual parece que no se limita solamente a la recreación de los mitos. El quiere atacar de lleno al mismo proceso de la receptividad de la tragedia clásica en su verdadera dimensión literaria. Hemos visto de pasada en otras ocasiones lo que ha ocurrido con la *Antígona* de Sófocles en su aventura Hölderlin-Brecht. La crí-

tica misma, aquella que se hace al respecto de la representación clásica, de su integridad literaria, demuestra continuas incertezas en la materia. El crítico teatral de la revista francesa *La Nouvelle Revue Française*, Robert Abirached, nos ofrece un ejemplo en este sentido. En 1966 consideraba así el espectáculo de *Electra* de Sófocles: «Antoine Vitez se ha propuesto encontrar la significación original de la tragedia griega sin caer no obstante en la reconstrucción arqueológica o en la facilidad abusiva de la modernización.» Tres años más tarde analiza así el espectáculo de *Edipo Rey*, de Sófocles: «La tragedia está colocada en un lugar de ninguna parte, a los actores revestidos de trapos multicolores que no pueden quitarse sino uno por uno, incumbe traducir el significado permanente; Edipo está representado aquí como el hombre del saber que lucha por descifrar el mundo sin tener los medios de asumir su libertad; igualmente el pueblo no comprende que la peste es, en realidad, el signo terrible de una liberación que hace salir a la superficie fuerzas subterráneas e inmemorialmente sofocadas.» De la misma época es también la famosa *Antígona* de los *blousons noirs*. En realidad, *Antígona* y *Edipo*, las más eternas entre las tragedias griegas, son las más sometidas a los asaltos permanentes del *antiteatro* de hoy.

Pero éstas son todavía representaciones del teatro clásico que, en realidad, no rompen con la tradición. El espectador griego del siglo V no se encontraría extraño delante de un tal espectáculo. El hombre de teatro de hoy puede ser sensible ante un tal espectáculo de la misma manera integral en que lo era el espectador griego. Aquí está el problema de la supervivencia y de la nue-



«Antígona»



«Wozzeck»

va receptividad de la tragedia clásica. El surrealismo, el futurismo, Artaud o Brecht querían atacar la integridad literal y poética de este teatro para volverlo realidad contemporánea, para insertarlo en mil formas en la revolución teatral de nuestros días. Grotowski y su teatro laboratorio está profundamente preocupado por el mismo problema. Jerzy Grotowski, el Teatro Laboratorio y el Instituto de Estudios Teatrales de Wroclaw se preocupan, sobre todo, del actor asceta, «el único elemento teatral capaz de recuperar la autenticidad y la espontaneidad originaria de la creación».

En el *Living*, a diferencia del espectáculo *Antígona*, de Brecht, todo, incluso el párrafo más largo y oscuro de los coros, está mimado por los actores, que, a veces, descienden a la sala. En cambio, el escenario es Tebas, la sala es Argos. Una parte del *Pueblo* en el *Living* rodea siempre a Creonte, en forma de dragón, con más miembros y más cabezas. Son aquellos que apoyan al tirano. Según la tesis visible del *Living*, el simbolismo de la culpa envuelve a todos en Tebas. Actores y espectadores son, a su vez, enemigos. Los primeros son tebanos fríos, duros, agresivos. Los segundos son los habitantes de Argos, aterrorizados. Así se abre el espectáculo, pero al fin las puertas son derribadas. Tebas ha perdido la batalla de

Argos y los «espectadores», los argolidas, provocan el terror en el ánimo de los tebanos. Tanto Creonte como los tebanos, son seres deformes. Solamente *Antígona* es un ser íntegro. Es un ser «santo». Su acción es ejemplar, pero, como en Brecht, se produce *demasiado tarde*. Es la acción trágica e inútil de un anarquista. La plástica del espectáculo *Living* ha buscado inspiración religiosa en los bajorrelieves griegos o egipcios. La plástica, variadísima, enormemente confusa, está al servicio de un amplio simbolismo. La ambigüedad de las imágenes es permanente y también *excesiva* intencionalmente. Lo mismo sucede con los gestos y los movimientos de los actores y las situaciones de la tragedia (Biner).

La guerra que tiene lugar en la sala Julián Beck la considera como «ejemplar» porque así los espectadores sentirán físicamente la atrocidad de la muerte. Para Judith Malina, *Antígona* es una «pacifista». Ella rechaza la muerte «formal», pero quiere no obstante ser un *ejemplo*. Los protagonistas del *Living* buscan soluciones a los problemas mediante el teatro, con la ayuda del público. Los actores y espectadores deben comprender juntos el «mecanismo» del Estado, ese mecanismo que destruye al hombre. El espectador debe hacer suyas las responsabilidades contenidas en *Antígona*. Para Julián Beck y Judith Ma-

lina, *Antígona* es un acto importante, del cual quieren partir al asalto todo el teatro clásico. Los dos creen que podrán llegar a los resultados de Grotowski por el camino de la *ausencia* de método y disciplina en los actores, por la sencilla razón de que ellos, como Grotowski, «viven en la misma época». Los dos creen vivir en una época «esquizofrénica» y que es necesario hacer salir a los individuos de su soledad haciendo comunicar corazón, cuerpo y cerebro. «Yo doy al actor la poesía y la teoría», proclama Beck. Beck y Malina quieren que los actores hagan un trabajo creador no una carrera. Buscan actores jóvenes, sin experiencia, capaces de aprender y comunicar, huyendo de cualquier tono autoritario. Con su doctrina quieren rehacer o, mejor, *hacer* el paraíso. «Paradise Now».

La creación de *Antígona*, en enero de 1967, por el Teatro *Living* quiere ser más o menos esto. El problema esencial es si el público contemporáneo se encuentra así tan cercano a esta imagen de la tragedia antigua como el espectador ateniense a la que le era ofrecida en aquella forma de teatro total que fue la representación griega. La pregunta está más que justificada y la respuesta llegará rápida. En la civilización de masas, como esta de hoy, estas formas revolucionarias de receptividad del teatro griego quedan



en el ámbito de las exiguas experiencias minoritarias. Puede que el gran público se encuentre hoy alejado de la representación clásica. Pero verdaderamente, ¿quién nos dice que el camino de acercamiento sea éste de las experiencias contemporáneas, tan cargadas de ideologías, de mensajes y de inacabables *parti pris*?

* * *

El teatro antiguo es permanente actualidad. Por grande que sea la revolución del espectáculo de hoy, por hondas que sean las rupturas que se producen, el interés por el drama antiguo es aún vivo y capaz de movilizar a los estudiosos de todo el mundo. Prueba patente de ello es el Tercer Congreso Internacional de Estudios sobre el Drama Antiguo, celebrado en Siracusa. Como en pocos lugares del mundo, el espíritu de la cultura clásica está allí presente en un marco ideal, más intenso y más familiar que en la propia Grecia. Se torna allí a revivir esta cultura en compañía del teatro griego, de los templos, del castillo euriáleo y de un paisaje que recuerda al mismo tiempo a

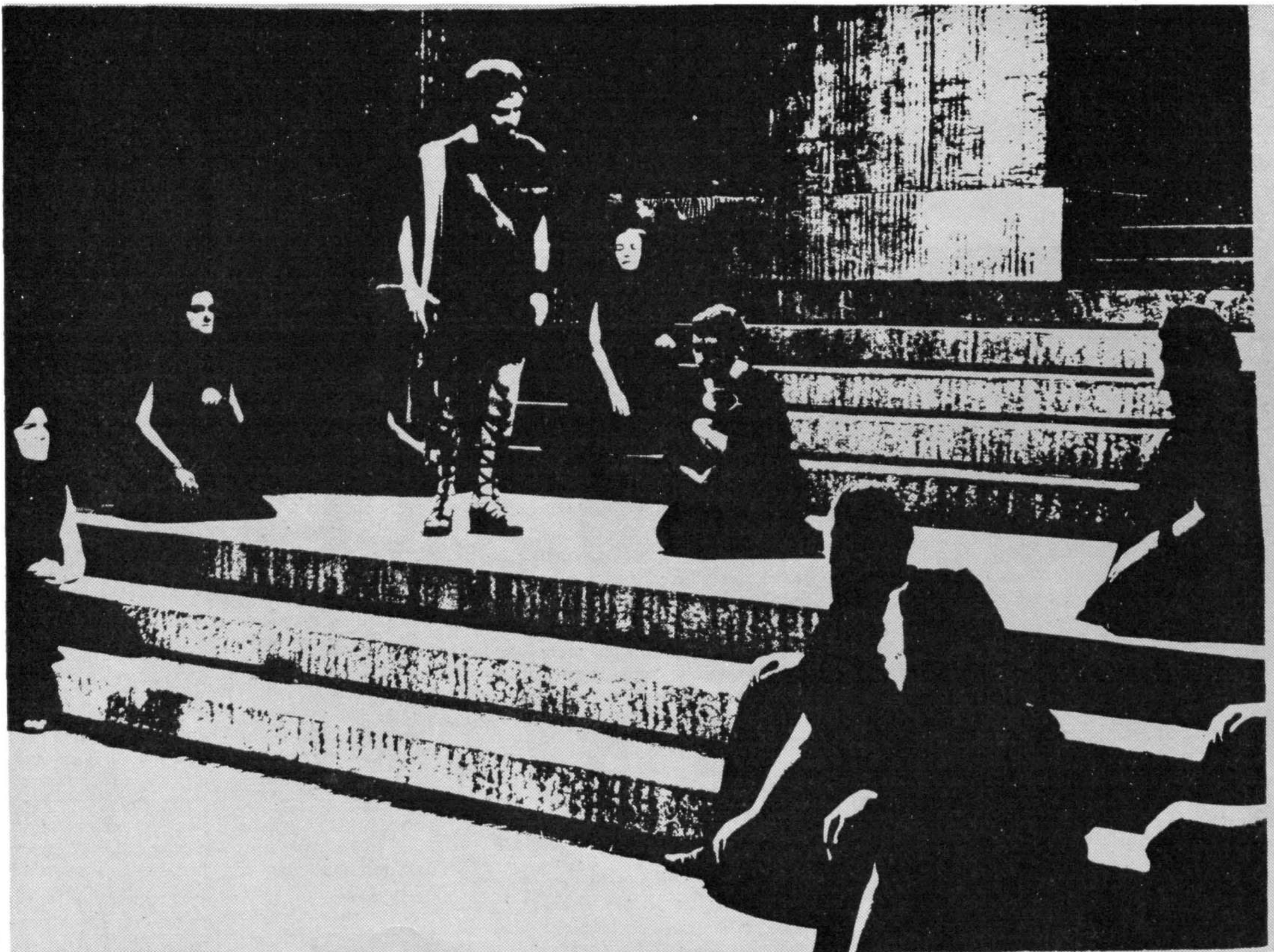
Teócrito y a Hölderlin, y en su compañía nos lleva a revivir lo antiguo.

Este Tercer Congreso ha querido actualizar el fondo político y social de la tragedia y la comedia en la antigüedad clásica. Ahora, el Cuarto Congreso de Siracusa, en mayo de 1971, ha analizado la representación clásica. Estudiosos de varios países han tratado el problema bajo los más diversos aspectos. Desde España han vuelto al Tercer Congreso Manuel Fernández Galiana, que ha comentado un sugestivo fragmento inédito de *Samea*, de Menandro, y el que firma estas líneas. Han surgido nuevos aspectos de la tragedia antigua que se proyectan vivamente en la actualidad de la temática teatral. Uno de ellos, el del teatro *total*, que presume ser el gran tema dramático del día y que, en realidad, lo inventaron los griegos. Se practicó entonces intensamente la participación y la movilización social de la «Polis» en función trágica. Otro, el tema de las relaciones entre el hombre y el Estado en la tragedia griega. Problema complejo, de difícil reducción a sus elementos esenciales. A él se refería ya a principios del siglo pasado el poeta Hölderlin en sus comentarios a la *An-*

tígona y a *Edipo*, de Sófocles, figuras trágicas que han encontrado en estos años una singular acogida en la crítica y la fenomenología teatral.

La relación trágica entre el hombre y el Estado está definida en una situación límite, de riesgo extremo, que pesa sobre el destino del personaje en un día y en un momento de la obra de arte. Es el instante de la resistencia suprema. Antígona frente a Creonte encarnan este momento terrible y solemne, implacable momento en que «el espíritu de los muertos se manifiesta». Es precisamente el instante en que Creonte, a saber: el Estado, el poder, la ley, proclama que en el mundo de los buenos los peores no hallan su lugar. Ante esta certeza, Antígona formula la duda eterna de los eternos contestadores del espíritu: «Quizá ya abajo reine una regla diversa.»

Para captar este nexo esencial del destino del hombre en la «Polis» es preciso volver a vivir el drama de Antígona. En su eterna presencia humana, pero allí, en sí misma, en su radical autenticidad. Sin querer descubrir su contenido «ideológico», como quería Brecht, sino captando su «delirio sagrado»,



su conflicto humano, el «aurifluente devenir» del drama en lenguaje trágico, en la «antitheos». Y aceptando aquél, «Sófocles no nos pinta burgueses», que decía Drieu la Rochelle, con la genial plasticidad de su lenguaje.

* * *

El hombre, especie dramática. La sociología del teatro se puede decir que ha llegado definitivamente a esta conclusión. Según Jean Duvignaud en su último libro, *Espectáculo y sociedad*, la diferencia entre el estado de naturaleza y el estado de cultura estriba en la representación. Todo es representación. El teatro total invierte sus términos dialécticos y hace que la totalidad de la vida sea esencialmente teatro. Los comportamientos humanos adquieren un sentido desde el punto y hora en que se teatralizan. «Nuestra existencia —escribe Duvignaud—, a saber la existencia de la cultura, es una representación hecha de instintos y pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico y estético, el trabajo, todo se manifiesta, todo se representa.»

La sublimación social del hombre en tér-

minos teatrales la habían captado perfectamente los griegos. En sus trabajos sobre la función social del teatro griego, nuestro ilustre amigo, el gran helenista Rafael Cantarella, lo ha demostrado con gran abundancia argumental. Duvignaud aporta a cuanto se ha dicho antes una comprensión sutil de un fenómeno que va desde *el teatro griego al «happening»*, resaltando la función social de lo imaginario. Su método es el *estructuralismo*, unido a una capacidad básica de ofrecer a los elementos mágicos un papel importante en esta materia. Su conocimiento esencial de la tragedia griega y del teatro clásico occidental inglés, español y francés, hace que se mueva con gran seguridad tras los problemas que se perfilan en su estudio. Desde que se publicaron los escritos de Artaud, pocas veces se nos había ofrecido una visión global tan nueva y tan penetrante. Temas como la situación dramática y social; el comienzo de la tragedia con cielo vacío; ciencia de la máquina teatral; los ilusionismos; el teatro en la calle; nos sugieren de por sí la novedad y expresividad de este libro. La tragedia griega nos aparece como un esfuerzo liberador del hombre. Lo imaginario está pre-

vasta participación de todos los elementos que lo componen dentro de los viejos esquemas objetivos y subjetivos, en la misma aventura escénica. Todo ello abre camino a un teatro social que se nos antoja de vastas perspectivas. Pero al mismo tiempo se abre camino con furia la idea de un teatro de minorías que incluye la idea del teatro laboratorio y de un teatro de ascesis comunitaria y comunicativa entre actores y espectadores, como lo propugna ni más ni menos que una voz autorizada del Este socialista: la de Jerzy Grotowski de Wroclaw, nuevo transfigurador del *Príncipe constante* o del *Fausto*.

Estamos delante de un fenómeno poco propenso a la aparición de grandes personalidades creadoras. Un fenómeno que, al abordarlo, exige un orden mental y un esfuerzo explicativo notables. Que se trata de un proceso dispersivo lo demuestra el reciente libro de Ponce sobre el teatro contemporáneo. Multiplicidad de tendencias en marcha. Vasta gama de elementos menores movilizados por la nueva moda. La irrupción de los elementos ideológicos de naturaleza teórica, intelectual y político-social y, sobre todo, la repetición en las experiencias últimas y más

«Electra»

sente en las mutaciones sociales, con posibilidades y recursos infinitos ofrecidos por la representación teatral. Pero al lado de las mutaciones sociales, la mayor parte de las veces precediéndolas, se operan mutaciones de conciencia. En el ámbito del teatro, el combate entre los antiguos y los modernos es eterno. A veces, los personajes llevan viejos nombres, pero hablan un lenguaje moderno. Así siempre, desde Orestes, Agamemón, Casandra.

Nos encontramos, por último, ante la revolución teatral de hoy. Ella concluye un largo período que empieza con la técnica del italiano Sabbatini, que introduce en la representación la teoría de la perspectiva de la pintura del Quattrocento y concibe la escena como «una pirámide visual con base el escenario y cima el ojo de cada espectador». Técnica de la alienación, mediante la cual el espectador deja de ser público, se funde con el espectáculo y se «irrealiza» en una imagen extraña a su condición. Reino de la ilusión teatral, que culmina en el siglo de las luces y que implica hoy un proceso contrario. Hoy la vida invade el escenario. Técnica y contenido del teatro se transforman. El «teatro está en la calle». La ilusión muere y resucita el «museo imaginario», que pretende nutrirse en la realidad de la vida.

* * *

El mundo vive hoy la vida y la realidad del teatro en cuanto forma de cultura de la manera más compleja y contradictoria. Es una forma de arte nacida de la ambigüedad social y espiritual que se nos presenta como una esencial bipolaridad problemática. Parte de la idea, largamente sometida a debate teórico y a una praxis representativa de la actualidad de un teatro integral, con una

avanzadas de los experimentos teatrales del surrealismo y el futurismo. Al lado de todo ello, la tendencia de invadir el teatro clásico, su espíritu y su letra, con elementos ideológicos actuales y predominio patente de los elementos escenográficos. En este ámbito, si Grotowski concibe el teatro como una especie de nuevo sacerdocio, la idea americana del teatro «happening», materialista por excelencia, rehúye toda comunicación con el espectador, al cual provoca, encoleriza e incita a todo tipo de desacralización. Desacralización total del espectáculo, la literatura, el lenguaje y la comunicación teatral.

Por ello, mientras los pululantes ideólogos de la contestación social de hoy propugnan la lucha contra la sociedad represiva, los contestadores en el teatro quieren liberarlo de la literatura considerada también como forma de creación represiva. No nos extrañe, por tanto, que en los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia, el teatro ocupara una posición clave. El centro de la contestación masiva fue el teatro, el *Odeón*, y desde allí se pretendía extender la gran rebeldía en todos los campos: social, político y cultural. Por ello, Robert Abirached pudo escribir no hace mucho: «La revolución de mayo ha conmovido el mundo del teatro en lo más profundo. Como bajo golpes de martillo, todas las ideas han sido destruidas juntas, liberando una inmensa confusión de una fuerza negativa irresistible. Incertidumbre, rencores, aspiraciones, fantasmas hace tiempo encerrados en la penumbra han hecho explosión en un instante. Jamás lo imaginario y lo real se habían fundido tanto exorcizados recíprocamente como en ese psicodrama colectivo.»

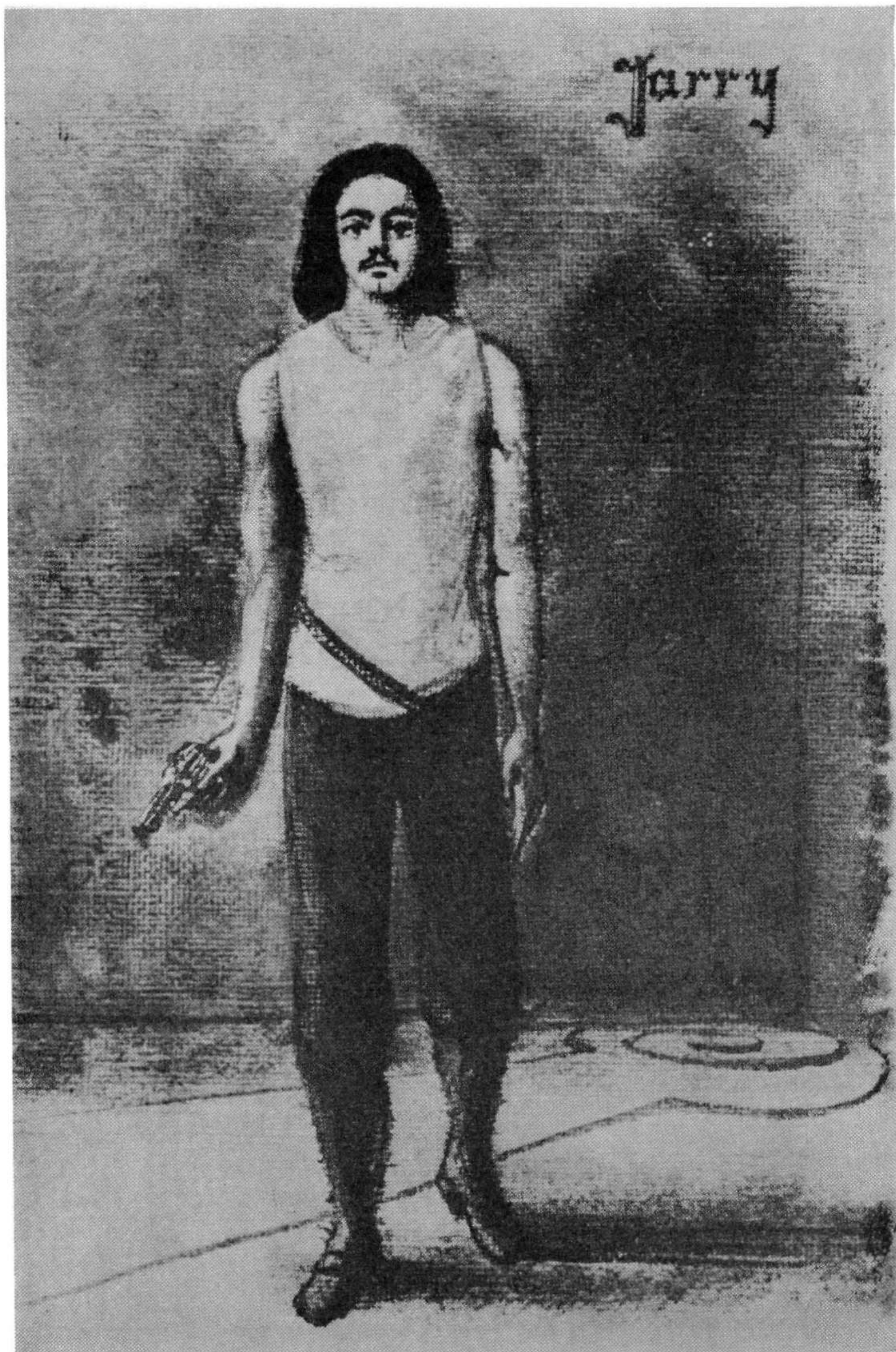
El teatro inglés es acaso, entre los contemporáneos, el que más se ha resistido en aceptar la revolución radical de nuestros días. Basta para demostrar que así ha sido el hecho de que Beckett ha tardado en penetrar en los escenarios ingleses más que ningún otro, que el Berliner Ensemble llega a Londres pocos meses después de la muerte de Brecht y que las ideas de Artaud se han difundido en Inglaterra en estos últimos años.

Pero si el retraso ha desplazado la revolución, probablemente esto mismo ha hecho que los cambios hayan sido más amplios, más radicales, que ningún otro país. Una imagen de lo ocurrido, bastante satisfactoria, nos la ofrece el libro de Daniel Salem sobre la revolución teatral actual en Inglaterra. Por otra parte, el fenómeno del retraso no nos debe extrañar. La historia del teatro inglés no sigue una línea creadora continua, sino que opera por saltos. La herencia elisabethana es una carga enorme, que pesa durante siglos. Solamente con Shaw y Oscar Wilde surgen voces nuevas. Luego se mantienen los criterios estéticos del teatro victoriano, fijados en las palabras de William

Archer: «Una buena obra teatral debe imitar las superficies audibles y visibles de la vida.» Sin embargo, los núcleos renovadores estaban contenidos en la doctrina teatral de Bernard Shaw. Sin Shaw y sin Shakespeare la nueva revolución teatral inglesa no podría concebirse ni comprenderse. La guerra de Shaw contra los críticos es, más o menos, la guerra actual de Osborne y los otros. Además, Shaw ha dicho cosas sobre el teatro que son hoy cuerpo de doctrina de los rebeldes del nuevo teatro inglés. Ha dicho, por ejemplo, que «un dramaturgo tiene algo mejor que hacer que divertirse o divertir al público. Debe interpretar la vida», que no es sino «un caos de acontecimientos ininteligibles».

El momento de arranque del nuevo teatro inglés está fijado en la «revolución de mayo de 1956». Sus protagonistas primeros son Osborne y el prodigioso irlandés—siempre los irlandeses renovadores—Brendan Behan. Al arranque primero sigue la gran avalancha. El torbellino renovador arrastra a todos. Hasta viejas glorias como O'Casey terminan por proclamar su necesidad. Una presentación sistemática de lo que ha ocurrido es difícil. Con todo, se ha intentado hacerla. Primero la vanguardia de Royal Court. Luego el grupo del Teatro Workshop, con Behan y Kops. O la Royal Shakespeare Company, animada por Peter Hall. O el grupo de Waterloo Road y Shaftsbury Avenue y el gran número de teatros experimentales o de laboratorio, orientados hacia el 1984, el año de la utopía de Orwell.

En quince años la revolución ha conquistado la sociedad. Se empezó en 1955 de la nada. Hoy la subvención estatal al teatro inglés supera los dos millones de libras. En 1968 se ha suprimido la censura teatral, que no era despreciable. Se empezó con el mensaje de odio e ira de Osborne, cuando maldecía a Inglaterra y proclamaba: «Mi odio te sobrevivirá.» Pero era el suyo, y así se ha realizado, un mensaje que pretendía fijarse en la línea de Shakespeare cuando de-



cía: «Todo arte es un subterfugio organizado.» Y combatía el Mercado Común con frases así: «Desde hace tiempo la conciencia inglesa se alquilaba. Ahora quieren que se venda.»

* * *

Más que por sus resultados concretos, el *Living Théâtre*, de Nueva York, merece una página de meditación por la aventura humana al servicio de una idea y una empresa teatral de sus protagonistas: el matrimonio Julián Beck y Judith Malina. Una aventura que empiezan en plena adolescencia, en 1943, y que continúan sin descanso hasta nuestros días.

Al principio de todo está un nombre célebre de la revolución teatral del siglo xx: el de Erwin Piscator, el mismo protagonista del «teatro total» en el Berlín de los años 20, que tuvo su influencia sobre los futuristas y los surrealistas, sobre Brecht o sobre Maïakovski. Piscator había desaparecido, como tantos otros, del panorama europeo, donde surgían otros nombres célebres, como el de Artaud, pero no había muerto. Se había refugiado en América y enseñaba sus ideas en

tro psicológico, simbólico, antisocial, anti-Estado, de improvisación falsa y verdadera, de falsa y verdadera participación, de droga y de jazz.

Lo más interesante, repetimos, es la aventura en sí. Dos hombres, veinte años de nuevas experiencias teatrales. Nuevas por lo intenso de la vivencia, ya que la revolución teatral es algo que se repite siempre hasta la saciedad.

* * *

Es curioso que la experiencia teatral, con carácter más minoritario y «espiritualista», nos provenga precisamente de un país socialista. Es al mismo tiempo significativo. Pero no nos debe sorprender, en virtud de la eterna ley de la contradicción que rige las cosas del mundo. Según este principio, resulta natural, por ejemplo, que la libertad sea vivida en sus formas más puras y primarias allí donde esté en peligro y las cosas del espíritu sean valoradas donde domina el materialismo y se exalta lo colectivo.

Con ello nos referimos una vez más, pero esperamos que con datos más abundantes, a la experiencia del Teatro laboratorio que en Wroclaw dirige el polaco Jerzy Grotowski,

ceremonial de signos y pantomimas. Así, con elementos orientales, se monta el espectáculo *Sakuntala*. No se quiere imitar la vida, ni crear una realidad teatral de la fantasía, sino que se crea durante el espectáculo, y en el mismo, una reacción real y orgánica. El acto teatral es confesión y *Altheia*, a saber, revelación. El actor se realiza a sí mismo en cuerpo y alma, en plenitud, *hic et nunc*, en un acto supremo de confesión personal. Acto total que el actor encarna. Se realiza ya no el teatro ritual, sino lo ritual en sí, esencialmente.

* * *

La idea del teatro está sometida hoy a infinitas embestidas en numerosos frentes. Hay una nueva idea del teatro como creación, que se autolimita en las caleidoscópicas formas del antiteatro. Hay una forma de receptividad del teatro antiguo, o clásico, o romántico. Existe una nueva manera de considerar la función del actor, del espectador y de las relaciones entre ambos.

El hombre de teatro de hoy se pregunta si el espectador contemporáneo puede o no

la New York School's Dramatic Workshop. Julián y Judith Beck son por algún tiempo sus alumnos, hacia 1945. Allí nace el *Living Théâtre*, pero nace solamente en germen, ya que los jóvenes hebreos neoyorquinos no están en todo de acuerdo con Piscator. En realidad, al *Living*, como al Teatro Laboratorio, le sucede una cosa típica de estas experiencias: que no acaba nunca de hacerse, es experiencia continua y casi siempre nueva fase alcanzada que implica la negación de la anterior. El nombre de *Living Théâtre* aparece en 1947, pero en 1963, cuando se exilia, después de tres etapas fundamentales, de Nueva York y se traslada a Europa sigue siendo una experiencia abierta. Hasta hoy, en pleno éxito.

En un libro de Pierre Biner sobre esta experiencia se establece con acierto que tras el *Living* están dos grandes nombres: Pirandello y Artaud. Hacia Pirandello, estos dos rebeldes y el gran número de gentes de teatro que les apoya, caminan desde el principio conscientemente. Sus representaciones de *Esta noche se improvisa* han sido célebres y uno de sus mejores éxitos continuados. Con Artaud, cuyas ideas aplican en parte sin conocerlas, se encuentran apenas hacia 1960, cuando se traduce en americano *El teatro y su doble* y *El teatro de la crueldad*. En la dirección del mejor Pirandello, el *Living* quiere ser «un teatro del subconsciente». Su mejor consejero fue el decorador Robert Edmon Jones. Por su rica experiencia teatral pasan muchas cosas: el teatro de la magia, el teatro de la crueldad, la participación física del espectador en la representación, el amor al teatro oriental, a la anarquía, a un determinado tipo de poesía. Han abordado todo tipo de teatro, desde la *Fedra*, de Racine, hasta un autor anarquista como Gooman; desde *Doctor Faustus*, hasta la *Antígona* Brecht-Hölderlin-Living; *Women of Trachis*, de Pound-Sófocles; *The connection*, *The Brig*, *Misteries*, *Paradise*. Teatro de máscaras, de identidad actor-espectador, tea-

ki, junto con el Instituto de estudios teatrales correspondiente. La gente de teatro conoce ya la historia del Teatro laboratorio y su doctrina. Ahora quisiéramos referirnos a un texto que el propio Grotowski acaba de dedicar a su obra de hombre preocupado por ver en el actor asceta «el único elemento teatral capaz de recobrar la autenticidad y espontaneidad originarias de la creación». Grotowski nos dice que años atrás, en su actividad de director en Cracovia, se le reveló la idea de oponerse al teatro existente «eclectico», incapaz de producir nada auténtico. Tuvo la idea de crear un nuevo tipo de teatro basado en la idea primigenia de «ceremonias primitivas» con participación de actores y espectadores, una especie de coininterpretación en base de una unidad ritual del espectáculo.

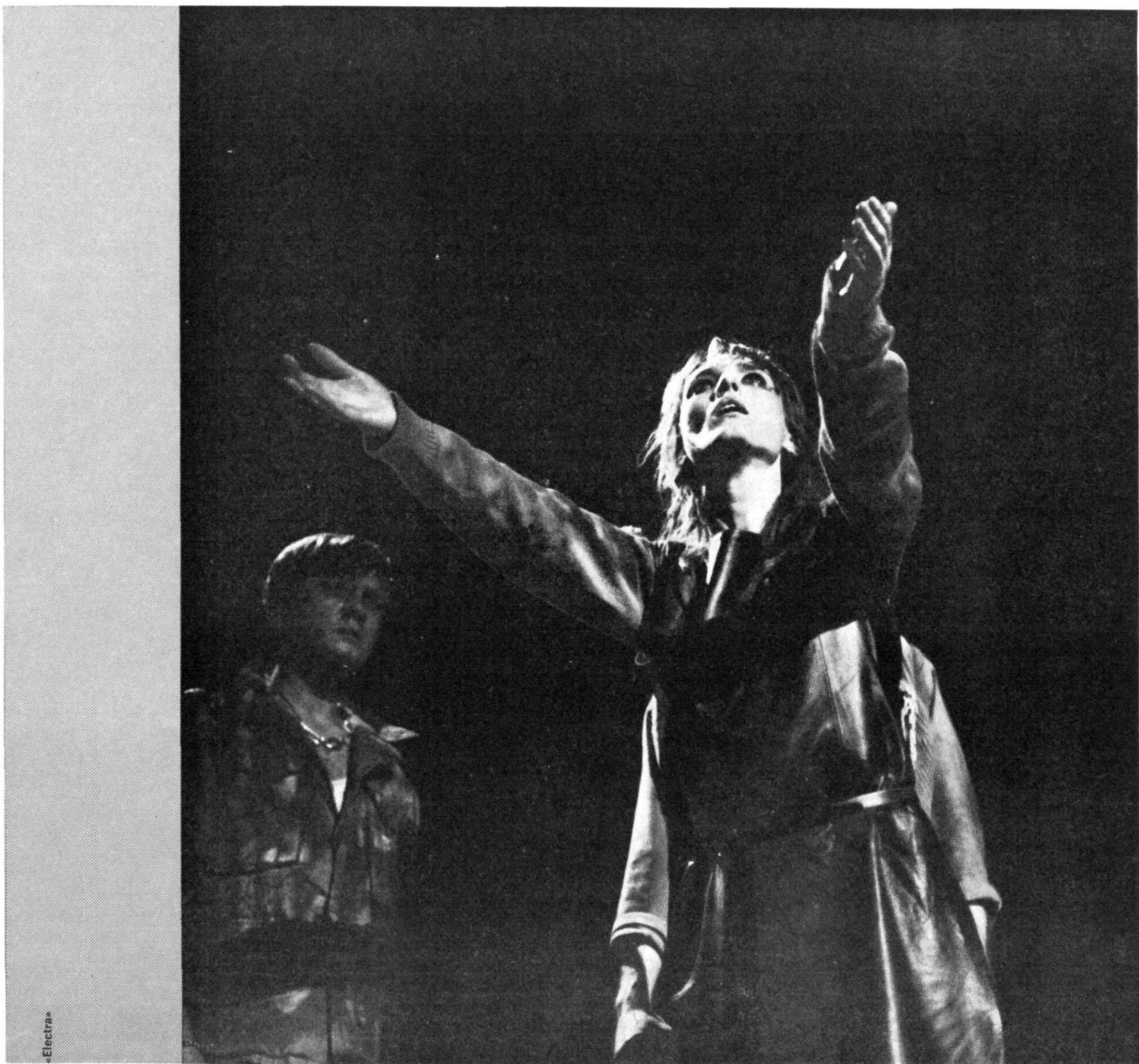
Grotowski excluye, desde el principio, el «happening». La participación recíproca está rigurosamente preparada. Pero se da cuenta con la experiencia que la participación del espectador en la representación es un acto cerebral o un acto de histeria primitiva, sin nada auténtico en ella. La conclusión fue el alejamiento del espectador, la creación de una lejanía especial en grado de crear una verdadera vocación de espectador, como *testigo*. Lo mismo ocurrió con otra idea experimentada: la del ritual laico o la imitación del mito, que llevaban, en términos generales, a una especie de sincretismo religioso-teatral estériles desde el punto de las vivencias teatrales. Pero los experimentos teatrales del equipo de Grotowski fueron un esfuerzo renovador continuo, y prueba de ello sus representaciones, como *Kordian*, *Akropolis*, *Fausto*, de Marlowe; *El Príncipe Constante*, de Calderón; *Apocalypsis cum figuris*, a través de las cuales buscaban las fuentes originarias, prescindiendo de conceptos abstractos, olvidando, gradualmente, la existencia del espectador. El teatro ritual laico es abandonado.

Casi imperceptiblemente, el actor se torna elemento central, con entorno un ritual,

ser sensible a aquella forma de vivencias integrales que caracterizaba al espectador griego del siglo v. Allí está formulada la pregunta en torno a la receptividad nueva o la supervivencia de la tragedia clásica. El surrealismo, el futurismo, los «dada», Artaud o Brecht, querían atacar la integridad literaria y poética de aquel teatro para convertirlo en realidad contemporánea e insertarlo en mil formas en la revolución teatral de nuestros días. Grotowski y su teatro laboratorio manifiestan una honda preocupación por el mismo problema. Jerzy Grotowski y su teatro laboratorio de Wroclaw y su Instituto de Estudios Teatrales se preocupa, sobre todo, como decíamos, del actor. El actor asceta, «el único elemento teatral capaz de recuperar la autenticidad y la espontaneidad originarias de la creación».

Se puede decir que la nueva concepción del actor de teatro se ha convertido en una de las cuestiones esenciales del teatro contemporáneo. Desde Brecht y Artaud hasta el *Living Théâtre* se nos ofrecen textos y más textos en torno a una especie de nuevo oficio de actor de teatro. Para todos, la idea que se tiene del nuevo tipo de actor de teatro implica en realidad una crítica a fondo de la poética teatral tradicional. Artaud buscaba la originalidad de un teatro que «tiende a la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico a base de signos o gestos activos o dinámicos». En su libro *Sobre el oficio de actor*, publicado hace pocos meses en Francfort, Brecht nos viene a decir lo siguiente sobre la nueva idea que se debe tener de la profesión del actor. «El mundo del poeta no es el único mundo. El actor no debe identificar su mundo con el mundo del poeta. El debe diferenciar su mundo del mundo del poeta y tiene que hacer patente esta diferencia». Esto lo escribía Brecht, que era al mismo tiempo autor de estos versos significativos de su concepción del teatro: «...vad vuestro modo de hacer el teatro, lo que se hace en la vida corriente. Después





de todo, nuestras máscaras no son nada especial mientras sigan siendo máscaras».

Pero si hay un hombre de teatro que centra todo el espectáculo en el perfil real del actor, este hombre es el polaco Grotowski. Él cree en la fuerza de la preparación del actor para la participación recíproca, suya y del espectador, en el espectáculo teatral. Lo contrario de lo que opinan los protagonistas del teatro «happening» y «living». Además, Grotowski proclama, en cierto modo, que el actor asceta olvide la existencia del espectador. Que su obra sea una auténtica confesión. O una revelación en el sentido en que los griegos concebían la *Alétheia*. Esfuerzo intenso para revelar una oculta espiritualidad.

Para quien el teatro nuevo no ha llegado a ser una fórmula de conformismo y de compromiso intelectual, el encuentro con los «extremos» de vanguardia constituye la mayoría de las veces una pura decepción. Pura decepción ha sido, hace pocos meses, el soportar el nuevo espectáculo Ionesco, en París, con su último *Jeux de massacre*. Las fórmulas teatrales, las mismas: destrucción de la palabra en la olvidada tradición Caragiale-Urmuz, la ironía y el sarcasmo, una cierta tensión existencial. Pero esta vez el ritmo interno está roto, la inspiración teatral carente. Sobre el espectáculo pesa un inacabable tedio, pese al talento escenificador de Lavello y a los acordes comizantes de la *Quinta Sinfonía*, de Beethoven. Ade-

más, Ionesco busca ahora una vena que no le es familiar: el lirismo como en el diálogo nostálgico del viejo matrimonio. Esta vez la caída del nuevo académico ha sido vertical.

La decepción no ha sido, sin embargo, suficiente para impedirnos el encuentro dos días después con el espectáculo Jarry, montado por J. L. Barrault, en el estilo empleado hace dos años con *Rabelais*. Esta vez el encuentro ha sido reconfortante. Porque es esperanzador el poder ver, en la obra de Jarry, escenificada por Barrault a un ritmo frenético, vivo, actual, contestatario, concentrado todo el esfuerzo desplegado del teatro contemporáneo. *Ubu Roi*, doctor Faustroll, Jarry mismo, Barrault animador, y los más

singulares personajes concebidos por Alfred Jarry al final del siglo pasado y primeros años del actual, desfilan ante nosotros en una frenética pantomima que no pierde un instante su poder incisivo, su plasticidad, su captación de una teatralidad integral. Todo lo que soñara el teatro surrealista y dadaísta, el futurismo y el teatro de la participación Maiakovski y Antonin Artaud, está allí, en un vibrante y sugestivo escenario granguinoleco. Jarry murió en 1907. Había sido un gran incomprendido, a pesar de que su féretro fue seguido por amigos de la talla de un Valéry. En los años veinte, Artaud, el gran reformador y animador del teatro contemporáneo, fundó en París el teatro Alfred Jarry, «reacción contra el teatro, para brindar al teatro aquella libertad total que existe en la misma música, la poesía y la pintura».

De esta libertad total se reclama ahora Barrault en su espectáculo. Se trata de una larga aventura de este gran hombre de teatro francés. Barrault, joven, fue amigo, casi un descubrimiento de Artaud. «Tu sais en quel honneur je tiens ton oeuvre et ce que tu es», le escribía Artaud en junio de 1935. Después de los incidentes del Odeón, en mayo de 1968, Barrault, el hombre que familiarizara al mundo con el teatro de Claudel, se puso del lado de la contestación. Teatro y revolución nihilista, juntos. Rota la amistad con Malraux, el director del Odeón monta en el «Elysée Montmartre» su «Rabelais». El teatro de la contestación con sus implicaciones políticas, había nacido. En su fórmula, Barrault desea concentrar todas las experiencias teatrales del siglo. Juego dramático total, que integra música, palabra, pantomima, público, apoteosis de forma, color y rebeldía. Volviendo al viejo lema de Jarry: «Es preciso monopolizar todas las innovaciones».

* * *

El teatro de Georg Büchner ha sido uno de los teatros con más fuerza anticipadora de toda la dramática del siglo XIX. El de Büchner y el de Kleista. Este último anticipa, entre muchas cosas, la fórmula del «teatro de la peste», actualizado en los años treinta por Artaud y en pleno auge en nuestros días.

Pero el teatro de Büchner es actual no

«aplastados por el fatalismo de la historia», inmersos en el mar de la colectividad, víctimas de la cruel necesidad, «palabra terrible», del destino humano. «No hemos hecho la revolución, exclama Danton, sino que la revolución nos ha hecho a nosotros. Somos marionetas llevadas por un hilo. Nada somos por nosotros mismos.»

Conocida es la inspiración de la famosa ópera de Alban Berg *Wozzeck*, en la homónima obra dramática de Büchner. Un texto teatral, de gran fuerza sugestiva, ha instituido medio siglo atrás la base literaria de una de las óperas más revolucionarias de nuestro tiempo. Era de esperar que un drama como *La muerte de Danton* tuviera un destino musical en cierto modo parecido. Y, en efecto, lo ha tenido. Hace poco hemos asistido en la Ópera de Roma a la representación de *La muerte de Danton*, obra del compositor Gotfried von Einem, autor de otra ópera que ha tenido cierta resonancia, inspirada en la novela *El proceso*, de Franz Kafka. Von Einem compuso *La muerte de Danton* y la estrenó en Salzburgo en 1947. Colaboró en la tarea Boris Clacher, músico de la orientación innovadora de Carl Orff y Werner Eck.

La atmósfera onírica de la obra de Büchner se conserva con un fondo lírico de gran plasticidad. Texto al servicio de un dramatismo musical, donde tensión y ritmo se consiguen por el discurso dramático de los solistas y el movimiento del coro. Pero mientras Büchner pone el acento sobre el drama de la individualidad, el compositor ofrece papel de protagonista a la colectividad con gran despliegue de los elementos corales.

La ópera de Von Einem ha dado posibilidad de proclamar la supervivencia de un género que muchos consideran agotado en plena revolución musical contemporánea. Ritmo, dialéctica dramática, tensión emotiva han encontrado aquí una fórmula nueva de expresión en un contexto prometedor en cuanto experiencia lírica y plástica escénica.

* * *

La última vez que hemos visto una representación del drama musical *Wozzeck*, de Alban Berg, ha sido en San Francisco. Ha pasado algún tiempo y la honda impresión producida por esta gran aportación de nuestro siglo a la creación musical, permanece

y revela la fuerza interna que posee la obra del dramaturgo, mediante la «geometría fenomenal del contrapunto y la fuerza desgarradora de nuevas armonías introducidas en una materia humana por sí misma muy estricta, muy profunda, muy familiarizada con los misterios». Rigor formal en el ámbito de la atonalidad, unido al cromatismo fuerte y elocuente de una tradición wagneriana. Unidad profunda entre las nuevas modalidades de la escuela musical de Schönberg, la Escuela de Viena, a la cual pertenece, y una trama poética romántica. La organización musical de la obra de Berg es una instrumentalización temática atonal. Se establece una equivalencia entre la «situación dramática» y la «situación temática».

No faltan en la concepción de Berg las funciones de los elementos simbólicos. Se habla del inconsciente, de una lejana psique, donde los símbolos se tornan elementos dominantes: el cuchillo, la sangre, la luna, el sacrificio, el binomio amor-muerte. Las fuerzas del inconsciente surgen en su enorme informe impulso misterioso. Al compositor le incumbe infundirles una nueva forma, dentro de un rigor, manteniendo la grandeza mítica de las figuras y la «profundidad salvaje de Büchner». Su técnica opera mediante formas musicales invisibles. Sus logros definitivos llevan a una participación absoluta del espectador en la tensión dramática y musical del tema, a una consecución perfecta del *Zeitlos* realizada mediante una limpia fluidez de la acción musical.



solamente como fórmula doctrinal anticipadora, sino como representación en sí. Por ello sus dramas llenan en estos días el repertorio del mundo desde San Francisco hasta París, Bucarest, Roma o Tokio. Sus obras más importantes, como *La muerte de Danton* y *Oyzeck* o *Wozzeck*, son famosas y han tenido un éxito sin precedentes, tanto en el campo dramático como por haber servido de base a composiciones operísticas de gran resonancia. Büchner fue una de las personalidades creadoras más singulares del siglo pasado. Murió a los veinticuatro años y dejó tras sí los dos dramas, una comedia, *Leonce y Lena*, y un ensayo científico. Su actualidad dramática estriba en el hecho de que sus personajes se sienten a sí mismos

imborrable en nuestro espíritu. Impresión renovada y completada reflexivamente en compañía detenida del magnífico trabajo de Pierre Jean Jouve y Michel Fano sobre *Wozzeck* y su enorme importancia artística.

En efecto, todo encuentro con *Wozzeck* constituye, por mucho que pase el tiempo, un «choque considerable». Su lenguaje sigue siendo sorprendente y justifica afirmaciones como éstas: «En ninguna parte, en la Música llamada moderna, encontraremos un lenguaje equivalente, un lenguaje articulado con tanta fuerza, en un drama tan poderoso». Berg acertó de lleno en escoger el drama de Georg Büchner para crear la nueva ópera del siglo, el drama musical por excelencia. En cierto modo, el músico completa

Los analistas han hablado de la función general del Sí en la organización sonora de *Wozzeck*. Desde luego, lo más importante es que el atonalismo de Berg lleva una auténtica «resurrección del contrapunto como lenguaje musical de base». *Wozzeck*, la ópera más importante del siglo, no ha sido superada por nadie. Los epigonos redescubren ahora a *Mhagony*, que nada fue hace cuarenta años, ni lo es ahora. Pero *Wozzeck* es la gran hazaña musical del siglo en los dominios dramáticos. Su autor supo liberar la atonalidad de todo dogmatismo. Símbolo de una gran ruptura, que implica tradiciones gloriosas y aperturas llenas de promesas para un tiempo creador sumido en la anarquía y el agotamiento.

EL COMETIDO LOGICO de la NOVELA

Por Eduardo TIJERAS

PODEMOS hallar el cometido lógico de la novela, por eliminación, en todo aquello que la novela, precisamente, no puede ser. Es axiomático que todo arte (antes del arte está la función; el arte es un derivado) trata de representar la realidad, no en su sentido convencional de «realismo», sino la realidad como única opción y contenedora de todo lo que existe y, a tales efectos, es tan real una piedra de molino como una alucinación. Fuera de la realidad no hay nada, como premisa insoslayable (se quiere decir nada susceptible de manipulación).

La representación de la realidad no es la realidad. Tan gran perogrullada nos permite desembocar en el convencimiento de que todo intento de representación de la realidad se verifica forzosamente a través de un código, de un sistema de signos, de unos sobrentendimientos, que nunca son lo suficientemente amplios para agotar el contenido de la realidad. El sistema de signos o de técnicas representativas siempre están en déficit respecto de la realidad, aunque —también es verdad— en camino de perfeccionamiento.

Seguramente las hormigas tienen asimismo su código de representación de la realidad, pero de momento es el hombre el que está dando la primera versión, o la única versión que podemos manejar es la nuestra. Un hombre no puede juzgar el mundo —la realidad, su realidad— desde el punto de vista de una hormiga ni desde las sensaciones especiales de la savia vegetal. Sólo en este sentido —y en otros que serían largos de contar— puede admitirse que el hombre sea la medida de todas las cosas (1).

Dentro de la convención de los modos representativos de la realidad se ha producido, a lo largo del tiempo, una indudable evolución. A medida que se fue ampliando la capacidad expresiva e hizo irrupción el conglomerado técnico, los modos de representación —música, pintura, literatura— no tuvieron más remedio que revisar sus áreas de competencia y la eficacia de sus estructuras tradicionales. Así hoy —vaya como ejemplo— no parece muy operante pintar una tajada de melón con la misma propiedad de fiel figurativismo con que lo hacía Murillo, ni Velázquez se habría marcado iguales metas en un mundo dominado por la fotografía y su revolucionario derivado cinematográfico, es decir, que la pintura tuvo para subsistir que revisar su zona de competencia y ahincarse en la representación de «otra» realidad (se quiere decir otro matiz de la realidad) que no estuviera ya llena, servida, saturada, por la eficiencia técnica de la representación fotográfica. Esto es evidente. ¿Qué sentido tiene en la actualidad pintar unas manzanas «que parezcan de verdad»? ¿Qué sentido tiene la música «descriptiva» o el poema «musical»? Creo que sólo el sentido de la redundancia desafortunada.

Las leyes que determinan el funcionamiento de cada

(1) Concepto por lo demás devengado de la antigua filosofía griega. El interesante escritor M. Vázquez Montalbán, en su vivo y heteróclito *Manifiesto subnormal*, alude al hombre «llamado por los boticarios renacentistas: medida de todas las cosas». El concepto, como se ve, es anterior a los boticarios renacentistas y, desde Protágoras, permanece inalterable en su profundo sentido. Todos sabemos muy bien que el hombre «no» es la medida de todas las cosas, pero ya menos gente sabe que está constreñido a actuar como si realmente lo fuera, pues carece de otros elementos de juicio que no sean los propios. La frase del filósofo de Abdera es la base histórica de todo el materialismo dialéctico contemporáneo.

representación de la realidad no son gratuitas, sino que están en relación directa con su eficacia, a fin de que las artes sean más complementarias que redundantes y tengan un sentido claro de su propia responsabilidad y competencia. Sus alcances y reordenamientos son continuos, pues.

Si atendiendo este esquema hemos de hallar el cometido lógico de la novela de nuestro tiempo, clarificarlo por lo menos, no cabe duda de que ya la novela no es la única forma óptima de narrar una historia o reflejar el comportamiento humano, como acontecía, por ejemplo, antes del desarrollo extraordinario de la cinemática, que para colmo —citemos como guía de un grueso error— ha influido o influyó en la concepción «moderna» de un amplio sector del noveleo, que creyó que su camino estaba en la imitación plástica y objetiva del estilo formal acuñado por el cine (casos Hemingway, el Faulkner de *Santuario* y parte del *nouveau roman*), cuando en realidad la novela debe bucear y explorar en toda aquella porción de realidad que no esté al alcance del cine —si es que hay alguna—, con lo cual estamos apuntando que el relato novelístico de *primacia* plástica, gesticular, exterior, objetivo, paisajístico, de acción, etc., ya no desempeña papel fundamental en la evolución del género y siempre tendrá el marchamo de haber querido pintar unas manzanas «que parecieran de verdad». Todavía no es hora de que la novela haya de someterse a tal servilismo. En cambio, el relato novelístico de entonación subjetiva, psicológica, intelectual, simbólica, etc., cubre un campo propio e intransferible, difícil de incurrir en redundancia, un tipo de novela que todos sabemos aproximadamente dónde surge, cómo evoluciona y quién lo hace.

He querido en esta nota, a través de símiles sencillos y casi elementales, justificar la necesidad de una permanente reestructuración en los modos de representación de la realidad, entre los cuales la novela, la pintura, el cine y otros medios han de tomar, por ahora, las partes que estrictamente les correspondan, a fin de que esa realidad a la que tan cuantiosamente nos venimos refiriendo se presente cada vez más clara y totalizadora. Resta añadir, fundamentalmente y por un prurito de fidelidad a mí mismo, que abogar por la subjetividad, el simbolismo y la novela de pensamiento, no es abogar por la confusión, sino más bien —siempre que se pueda— por la profundidad y la legitimidad expresiva, es decir, que las «pruebas del caos» como finalidad en sí mismas serán interesantes, hasta cierto punto, mientras no desdeñen el contraste con lo que ahora podemos llamar vagamente «principio de normalidad». La novela moderna, por su distinta naturaleza, se enfrenta con el peligroso juego de la gratuidad y la ambigüedad, un riesgo que está obligada a correr si no quiere quedar rezagada en el mundo de la expresión, igual que ocurre, por ejemplo, con los típicos razonamientos «idealistas» o con el pintor de las manzanas «listas para comer», pero a cambio tiene la gran oportunidad —yo diría obligatoriedad— de inmiscuirse en las zonas oscuras del ser y adquirir un «cientificismo» que le es muy necesario para parangonarse con otras disciplinas en franco grado de expansión (la filosofía social, la psiquiatría).

Por último, valga todo lo dicho para un intento de renovación masivo de la novela española.



Miguel Hernández, por Alvaro Delgado

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

ALICANTE, durante el descanso estival, en estos últimos años, y en distintos lugares de la provincia, se ocupa de estudiar a sus escritores, en coloquios de carácter abierto. Azorín, Miró, Miguel Hernández han pasado por estas atenciones. La obra del gran poeta de Orihuela ha ocupado de nuevo la actualidad. Y la lectura de sus poemas, fuera de la intimidad precisa, del diálogo mudo poeta-lector, nos hace pensar en acotaciones de las que antes no hemos hecho uso.

Treinta años sobre unos versos, tan intensos y brillantes, ¿qué han puesto o qué han quitado a una voz eminente? La gran llamarada de aquella arrogancia consonante, la vívisima actividad de una retórica tan natural e intensiva, la poderosa libertad de un lenguaje que se sujeta, como sin esfuerzo a las más clásicas preceptivas, ¿sigue hoy sorprendiéndonos

como entonces? Indudablemente, sí. Pero, ya más serenos sobre unos versos, ante los que parecía imposible no participar sin cierto talante polémico, podemos contemplar el desarrollo en el tiempo de una voz de casi milagroso proceso.

La perfección formal de Miguel Hernández, tan pronto y naturalmente adquirida, y el riesgo con que él entra siempre en la palabra, son constantes que le acompañan siempre, y que siempre le prestan el máximo auxilio vertebrador y coherente. Pero se puede decir, una vez más, que el poeta va encontrándose en su obra, que la verdadera perfección viene después, cuando lo perfecto es el acomodo del hombre que despierta las últimas canteras de su sentimiento, con esa trama tan estrecha y galanamente aceptada. Miguel Hernández es un poeta que crece hacia abajo, que se encuentra a sí mismo,

a pesar de sus ya válidos, graciosos y perfectos aciertos iniciales. El Miguel Hernández del que hoy todos sabemos está ya—estaba ya—en «Perito en lunas», aquel su primer ensayo gongorino, con tanto de Valéry, de Guillén o de Gerardo Diego; pero, indudablemente, aquel paso trabado y dictadísimo no era la andadura final alcanzada por el poeta. Fondo que se fue levantando hasta confundirse—sin alterarla—con la gracia nativa, milagrosa de una forma indiscutiblemente única entre un haz de hermosas herencias clásicas.

UN nuevo libro—nuevo para nosotros—de Vladimir Nabokov, el poderoso autor de «Lolita». Título: «Invitado a una decapitación»... El Nabokov de «Lolita», deformado por la leyenda que se hizo en seguida de su libro, y a la que, como ocurre tantas veces, contribuyeron más decisivamente los que no lo habían leído, aparece ahora más desnudo y artificioso a la vez. El formidable narrador de aquel discutido libro nos daba una realidad caminante y sucesiva, que era la manera más directa de conducir a un lector, y, sin embargo, amenazaba perdernos por la tosquedad aparente de una materia novelística que podía repugnar a quien acaso esperara una mayor altura en el creador, que indudablemente la había. De esta ladera han caído—qué extraño que con el consentimiento del propio Nabokov—los adaptadores de «Lolita» al cine... El escritor de «Invitado a una decapitación» se arriesga a imaginar mucho de lo imposible, y nos sujeta a la tierra, nos hace creer, porque todo aquello, absolutamente increíble, no sólo puede haber pasado, sino que «está pasando». Poco importa que los hechos sean inverosímiles, si en ellos hay un símbolo permanente de lo que los hombres son capaces de hacer. Qué gran talento de escritor en dos libros tan evidentemente distintos.

SIEMPRE a vueltas con esos valladares confundidores de los géneros. Y los autores, saltándose a la torera las barreras, sin saber bien cómo lo hacen. No se entiende, por ejemplo, lo que quiere decir Tennessee Williams cuando escribe en un texto que acabamos de leer: «Puede ponerse tanto lirismo personal en un drama como en un poema». Bien, y puede ponerse tanto acento dramático en un soneto como en un tercer acto. Todo esto no quiere decir nada si no se trata de perseguirse unos a los otros, como si la antorcha fuera de resinas jerarquizadas. ¿Qué más da...? Tampoco acierta el dramaturgo cuando nos dice: «Creo que la poesía, me refiero a la moderna, es más un medio de expresión para los jóvenes que para los viejos». ¿Cuándo se es joven—o se aparece como tal—haciendo un poema? ¿Cuál es la edad para la poesía?... Contesten Víctor Hugo o Rimbaud; Antonio Machado o Garcilaso. Contesten el total, el dilatado Juan Ramón Jiménez.

¿Cómo puede un escritor, y un escritor de talento, empeñarse en tópicos tan vulnerables? La poesía es tanto experientempranísima, como descubrimientos tardía como adivinación. Y hay experiencias días. Ya es más verdad—verdad elemental—eso de que «hay una correspondencia entre las tensiones y las inquietudes de la obra y las tensiones de la misma y las inquietudes del escritor».



**el escritor,
al día ***

FRANCESC DE BORJA MOLL, GRAN PREMIO DE HONOR DE LAS LETRAS CATALANAS

*“Este premio me ayudará
a trabajar hasta que me
queden fuerzas”*

Por Juan BONET

FRANCESC de Borja Moll tiene una obra titulada así: *Un home de combat*. Es la biografía—sin novelar, por descontado—del iniciador del *Diccionari*, Mossèn Alcover. También Moll es, pero sin perder el humor—cosa que no le ocurría a M. Alcover—un hombre de combate. Un hombre que se ha hecho a sí mismo y se ha templado en la lucha por lo espiritual y por lo material, como se hacen los buenos, a golpes de voluntad en un noventa por ciento y esperando muy poquito de esa cosa llamada inspiración.

—Además, para lo lírico—me dirá—, ya sabes que uno no ha estado excesivamente dotado.

Y, sin embargo, es un poeta satírico que tiene muchísima gracia. Lo cierto es que el combate ha sido siempre en trabajos y ocupaciones más serias.)

—¿No cree Moll que a este mundo nuestro, empero, le falta un poco de humor?

Moll asiente.

—Estoy convencido de ello. Más de una vez he estado tentado de resucitar aquella vieja publicación en vernáculo *L'Ignoranci*, que tanta coña apacible organizó en Mallorca en el siglo pasado.

(Con Moll he hablado en diferentes ocasiones de la necesidad de que esta isla, permanentemente invadida por gentes de todos los colores, se defendiera mostrando los dientes de la manera más civilizada, es decir, desde un periódico humorístico. Lástima que ese proyecto de unos pocos no haya podido llevarse a la práctica. Lo único práctico que se ha visto es la colección «Les Illes d'Or», que en algunos de sus ejemplares han dado las pocas creaciones literarias de humor que se han producido de escritores baleares en los últimos años.)

Moll, que acaba de recibir el Gran Premio de Honor de las Letras Catalanas, ha sido objeto y protagonista de distintos homenajes. En ellos, además de advertir que se los tomaba con filosofía y los endosaba al *Diccionari*, ha dicho que el premio, en uno de sus apartados, señala bien claramente que se otorga a la larga dedicación.

—Bueno, trabajador sí que lo soy, inevitablemente. Ya no sé hacer otra cosa más que trabajar. En este sentido, el premio puede que sea merecido o bien ganado.

Charlo con Moll en los pasillos del estudio «General Luliano», llenos estos días de un ir y venir de gente joven—representantes de más de una docena de naciones—que toman parte en los cursos de verano para extranjeros, organizados por la Universidad de Barcelona y por la de California.

—Moll—le digo—, ¿ya ha destinado el medio millón del premio?

—¿A qué otra cosa puedo destinarlo? Me ayudará a seguir trabajando hasta donde lleguen mis fuerzas.

Como es sabido, Moll es menorquin. Nació en Ciudadela en 1903.

—Mi padre—dirá—era un producto típico de la sana y modesta «payesía» patriarcal.

Y añade:

—Y, además, todo un tipo inesperado o singular: era delineante, profesor de dibujo, pintor, músico, escultor, y, por si no bastara, artista de teatro.

(En Menorca, desde siempre, ha habido una constante de amor al teatro. Y los grupos de aficionados se han venido sucediendo y heredándose en todas las generaciones. Ahora mismo, mientras Mallorca se ha quedado sin teatro y sin afición, Menorca continúa teniendo sus grupos teatrales.)

De Moll se ha hablado mucho como del perfecto, redondo, autodidacta.

—No hay que exagerar—me dice él—. Es cierto que, en gran parte, y después de unos años de estudio en el seminario, me he hecho a mí mismo, pero ayudado por muy buenos, óptimos, especialistas. Junto a Mossèn Alcover permaneci once años, y también desde el primer momento recibí la orientación directa de especialistas como Schäel y Meyer Lübke en romanística general, y por lo que atañe a la lingüística catalana, la maestría de Alcover abrió un profundo surco en mí. ¿Se puede hablar de autodidactismo con estos maestros? Demos por bueno lo de que yo soy un autodidacta, pero lo soy de una cierta manera. ¿No te parece?

—¿Cuándo conoció a Alcover?

—A Mossèn Alcover lo conocí en Menorca, en mil novecientos diecisiete, cuando él llegó a la isla «en busca de palabras». El proyecto detallado de lo que sería el Diccionari català-valencià-balear apareció en mil novecientos, cuando Alcover publicó la llamada Lletre de convit. En esta invitación, Mossèn Alcover exponía la idea del Diccionari, que se asaltó a su creador mientras iba recogiendo las Rondaies (cuentos populares), y se dio cuenta de la gran fuerza del lenguaje mallorquín. Ahí nació la idea central del proyecto, tan ambicioso, de Alcover, mientras iba obteniendo de labios del campesinado la gran riqueza del más genuino y culto folclore, el vocabulario popular y castizo en el que vienen expresadas las «rondaies». La vida de Alcover y la mía, y la de nuestros colaboradores, está realmente expuesta en los tres millones de fichas que han sido la base del Diccionari.

Esta obra, que se ha ganado los más entusiastas elogios de los especialistas nacionales y extranjeros, está integrada por diez volúmenes, casi diez mil páginas de buen formato y nada menos que ciento sesenta mil artículos, en los que se articula toda la parla catalana, con sus curiosas variantes mallorquinas, ibicencas, menorquinas y valencianas; una obra realmente magna.

De ella ha dicho el estupendo Josep Pla:

«El Diccionari ha sido mi amigo entrañable durante estos últimos años. Con él he pasado



LA LENGUA DE LAS BALEARES

Creo que el título de este libro, «La lengua de las Baleares...», requiere una explicación.

El adjetivo «balear» y la expresión «las Baleares» indican conceptos puramente administrativos: las Baleares forman una «provincia» que comprende todas las islas de este archipiélago, pero cada isla tiene rasgos propios y característicos y se siente con personalidad distinta de las islas hermanas. Nadie dirá espontáneamente «soy balear», sino «soy mallorquín», o «soy menorquín», o «soy ibicenco». Esto mismo ocurre en la designación del habla vernácula insular: si preguntáis a un nativo de las Baleares qué lengua habla, en Mallorca os contestarán que hablan «mallorquín»; en Ibiza, que hablan «ibicenco»; y en Menorca dirán que hablan «menorquín» o «en pla».

Sería ridículo deducir, de esta triple respuesta, que en cada isla se habla una lengua diferente. Se habla en todas la misma lengua, pero con las variantes que son cosa usual en cualquier idioma. Un santanderino, hablando en la forma local de Santander, no habla exactamente como un sevillano, pero ambos pueden dialogar entendiéndose perfectamente: ambos hablan castellano, aunque en dos modalidades de la lengua castellana. Lo mismo ocurre en las Baleares: un ibicenco se entiende muy bien con un mallorquín o con un menorquín, aunque use ciertas formas de lenguaje que sus interlocutores no emplean. Es más: cuando un isleño va a Barcelona, puede dialogar y entenderse con los barceloneses sin dificultad, aunque con apreciables diferencias de pronunciación, de entonación y de léxico. Es que el nativo de estas islas habla, con más o menos matices especiales, la misma lengua vernácula de Barcelona, o de Gerona, o de Lérida; es decir, habla «catalán».

FRANCESC DE B. MOLL

(De La lengua de las Baleares enseñada a las personas de habla castellana.)

muchas horas. He aprendido muchas cosas. En él he encontrado una gran cantidad de conocimientos, amenidad y ni una sombra de pedantería. La lectura del *Diccionari* es una pura delicia. La obra de Moll es gustosa, redonda, literalmente saturada de esencias de este país, de una variedad prodigiosa, de un popularismo elegante, de un buen sentido admirable, de un gusto sabrosísimo.»

Así se explica Pla en el «homonot» dedicado a Moll.

El *Diccionari* también ha merecido definitivos elogios de Gerhard Rohlfs, de la Universidad de Tübingen; de E. J. Thomas, redactor del *English Dictionary*, de Oxford, y de otro gran número de personalidades extranjeras y españolas. Si, el *Diccionari* ha caído bien en todas partes. Es el fruto de sesenta años de trabajo, con frecuencia contra viento y marea, pues no siempre han sido tranquilas las aguas de este mar por el que esta obra ha navegado...

—¿Cuál fue para usted, Moll, la mejor enseñanza de Mossèn Alcover?

He aquí la respuesta de Moll:

—De él aprendí la doctrina y el ejemplo de decir la verdad. Tanto si nos gustaba como si nos repugnaba.

—¿Y, en pocas palabras, cómo pintaría a Mossèn Alcover?

—Un hombre bueno, sabio y trabajador, ejemplar en estos sentidos.

—¿Y su carácter polemista? Moll sonríe.

—En este sentido también fue ejemplar. Cuando se ponía bronco, asimismo llegaba hasta el final. Las medias tintas no iban con él.

Nuestro gran premio acaba de publicar su primer tomo de memorias, que él titula *Els meus primers trenta anys*.

—¿Prepara ya el segundo tomo?

—Tengo muchas notas, apuntes. Este primer tomo ha ido saliendo así, a trancas y barrancas, como un descanso dentro del trabajo de cada día.

La obra escrita de Moll—al margen de su vida entregada al *Diccionari*—es en gran parte didáctica, y uno de sus últimos libros, muy curioso, es el titulado *La lengua de las Baleares enseñada a las personas de habla castellana*. De esta obra él dice:

—La preparación de este libro fue más laboriosa que la de cualquiera de mis textos de español para extranjeros. Duró tres años, y sus veinte lecciones las monté y las desmonté muchas veces.

—Su lectura, en cambio, da la sensación de una gran sencillez y claridad—le digo.

—Esto, a veces, es un milagro que ocurra, que nazca una criatura conforme y posible después de tanto hacerla y deshacerla.

—El Nobel Monod dice que somos un producto del azar y de la necesidad.

—También nuestros trabajos

podrían recibir la etiqueta del biólogo.

Moll acaba el primer tomo de sus memorias—que cuentan por lo menudo y con gracia sus primeros treinta años—con las siguientes palabras: «Salud, buena; la de mi mujer, rehecha. La familia, incrementada de manera alarmante, con indicios de convertirse en francamente numerosa. Horario de trabajo, cargadito, tanto para mí como para mi compañera vitalicia. Fuente de ingresos, la imprenta explotada directamente por mí y aumentada con personal nuevo y activo. Tiempo disponible para actividades propiamente intelectuales, escaso, pero bien aprovechado. Diversiones, ninguna; únicamente, los paseos, en domingo, en compañía de los crios por el campo o proximidades del mar. Vida social, de visitas de pura cortesía, inexistente. Estado de espíritu, siempre alegre y animoso, pese a que no se veían probabilidades inmediatas de poder realizar con normalidad y sin grandes sacrificios la obra que consideraba el objetivo primordial de mi vida: el *Diccionari*.»

Al borde de los setenta años, cumplida la obra, el estado de espíritu de Moll salta a la vista: sigue siendo siempre alegre y animoso. Es suficiente pasar un rato a su lado para constatarlo. Que es lo que ha hecho el cronista.

PAGAT

— 111 —

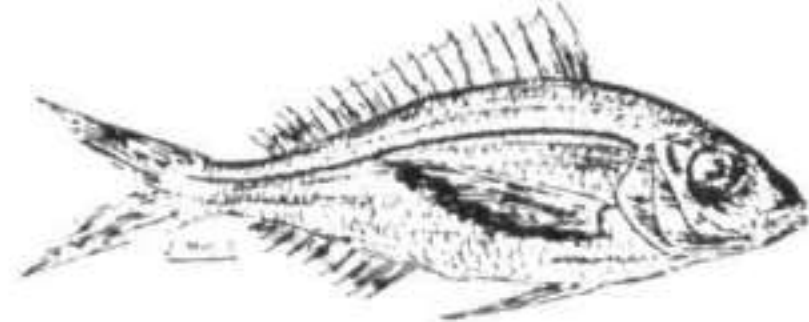
PAGELLADOR

seriem pagats d'els, Jaume I, Cròn. 57. Molt som pagada de esser en vostra companyia, Lluís Blanq. 20. Ne stavem molt alegres e pagats, Pere IV, Cròn. 70. *Mal pagat*: mal satisfet, descontent. Qui'n foren molt mal pagats del cartaginesos, Boades Feys 73. *Pagat d'ell mateix*: orgullós, excessivament convençut de la pròpia vàlua. En quant a lo moral era ún homo pagat d'ell mateix, Ignor. 56.

ETIM.: part. pass. de pagar.
1. PAGAT, m., grafia ant.: V. PEGAT.
PAGATGE, m. ant. Impost, quantitat a pagar. E paguen de pagatge per quinter un daram, Conex. spic. 62.

PAGAY, m., grafia ant. Papagai. Un cori de diasper que corre en vermell, ab pagays d'aur e ramatges d'aur, doc. a. 1356 (Rubió Docs. cult. i, 176).

PAGE, m.: V. PATGE.
1. PAGELL, m. Peix mari de la familia dels espàrids, de l'espècie *Pagellus erythrinus*; té el cos oval, de color vermell per damunt, rosat pels costats i blanc rosat pel ventre, i és saborós; cast. *pagel*, *breca*, *be-*



PAGELL

suquete. La liura de pagels aranes escorpre, doc. a. 1361 (Hist. Poll. i, apènd. XXIX). Lo menjar blanch no's pot ben fer si no hi metes de la lagosta o dels pagells, Robert Coch 45. En lo gran pagell e lissa i ells hi dispensen; i ab faysans i pagos vengen i lurs appetits, Coll. dames 302. **a) Pagell dentol**: dentol (Tarr.).

REFR.—a) «Estufa, pagell, que l'oli va car»: es deia referint-se a les dones que estufaven les faldes arreplegant aire i aseient se sobtadament.—b) «Està el pagès entre advocats com el pagell entre dos gats».—c) «Més val esser cap d'arengada que cua de pagell»: vol dir que convé més esser dirigent d'una empresa o comunitat petita que esser súbdit en una collectivitat gran.

FON.: *pažél* (Empordà, Costa de Llevant, Barc., Costa de Ponent, Mall., Ciutadella); *pažél* (Cast., Al.); *patél* (Val.); *pažél*, *pižél* (Maó); *pažél* (Tarr.); *pažél* (Alg.).

INTENS.:—a) Augm.: *pagellàs*, *pagellar-ro*.—b) Dim.: *pagellet*, *pagelletxo*, *pagellet-*

lo, pagelleu, pagell, pagelló.—c) Pejor.: *pagellot*.

ETIM.: del llatí *pagellu*, dim. de *pagru*, mat. sign.

2. PAGELL, m. || **1.** Làmina de metall que servia de marca per a verificar que un pes o mesura havia estat revisat i aprovat pel mostassaf o altre funcionari autoritzat; marca que es posa a les mesures i pesos amb el mateix fi (Mall., Men.); cast. *marca*. Lo pes dega esser de ferro y pagellat del pagell del magnífich mostassaf, doc. a. 1518 (BSAL. XXII, 252). || **2.** Porció de base quadrangular que es talla i s'extreu d'un meló o d'una sindria per tastar aquesta fruita (Mall.); cast. *cula, catu*. || **3.** Peça de formatge (Llucmajor, segons Griera Tr., s. v. PEGELL).

LOC.—a) *Dur-se'n un pagell*: sofrir un desgany, una pèrdua o perjudici que no s'esperava (Mall.).—b) *Estar a punt de pagell*: estar així com cal, conforme a la llei, al que està establert (Mall.).

FON.: *pažél* (mall.); *pažél* (men.); *pižél* (Alaró, en l'accepció || 2).

ETIM.: del llatí *pagella*, dim. de *pagina*, 'cara o full'.

3. PAGELL, m. Aspre o estaló d'una planta enfiladissa (Empordà); cast. *rodriçon*.

FON.: *pažél* (Palafrugell).

ETIM.: potser de *petgell*, derivat dim. de *petge*.

4. PAGELL, m. Pagès, en l'argot dels malfactors barcelonins (cf. BDC, VII, 46, i Wagner Argot 76).

1. PAGELLA, f. Acció de pagellar (es deia antigament a Mallorca). Hey ha clavades, desde temps immemorial, unes vergues de ferro que són ses mides exactes de sa mitja cana mallorquina, sa teula de pagella major, els escudellons, Ignor. 59. **a) De pagella major**: fig., de marca major, de gran manera, de gran intensitat (Mall.). Tenim un temps d'alabar a Déu; una turbonada de ponent y mestre de pagella major; un temporal desfermat, Penya Mos. III, 112.

FON.: *pažéja* (mall.).

2. PAGELLA, llin. existent a Barcelona, Arenys de Mar, etc. En el segle XVI existia també a Menorca (segons Joan Ramis i Ramis).

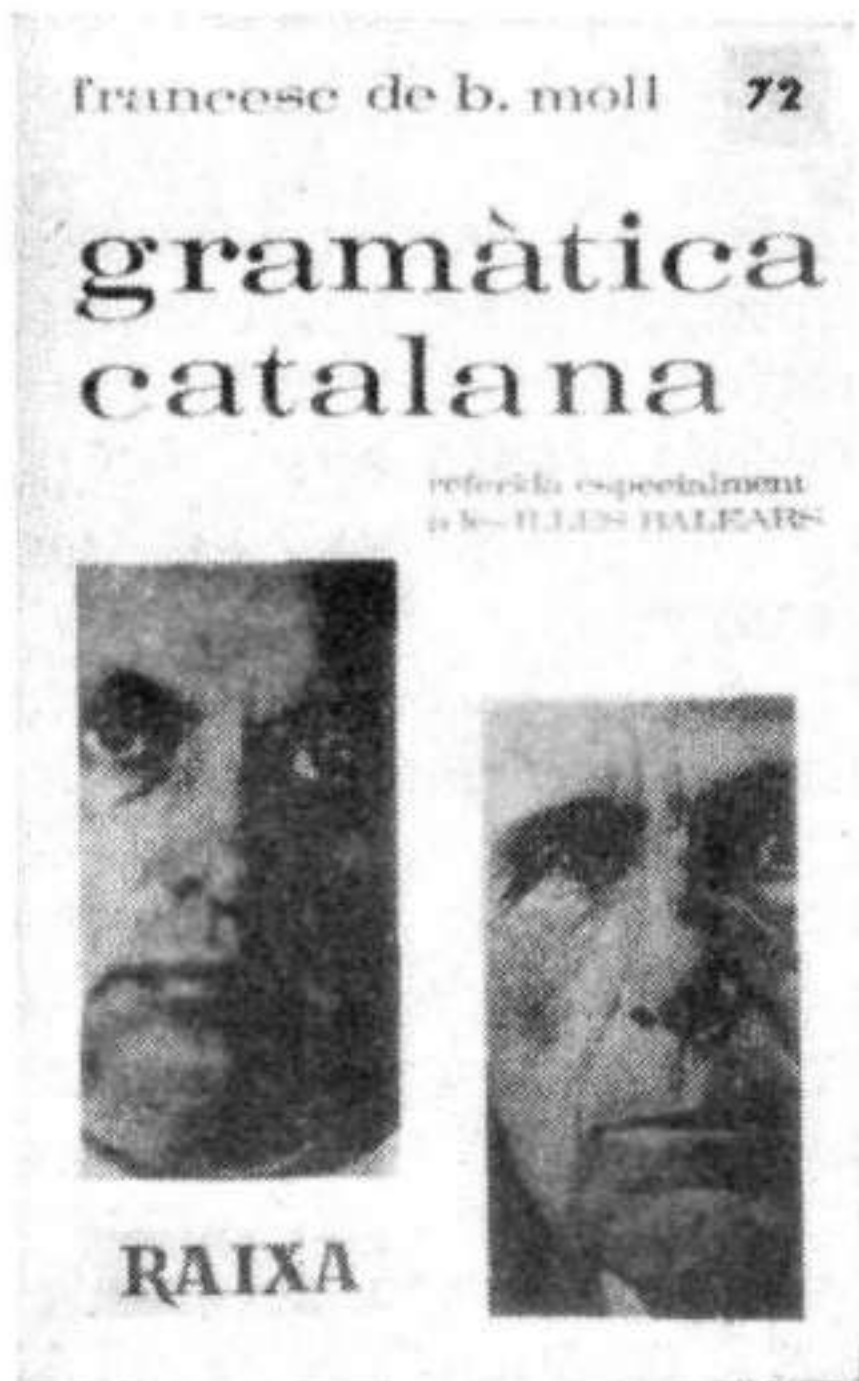
1. PAGELLADA, f. Gran multitud de pagells; pescada grossa de pagells (Mall., Men.).

2. PAGELLADA, f. || **1.** Acció de pagellar (Mall., Men.); cast. *contraste*. || **2.** fig. Acció de prendre una porció d'una cosa i fer disminuir aquesta (Mall.). «Ha vengut s'inspector i m'ha pegat una bona pagellada; m'ha fet pagar es quinze per cent».

FON.: *pažajáda* (Mall.).

PAGELLADOR, m. Funcionari encarregat de pagellar; cast. *fiel contraste*.

BIBLIOGRAFIA



«Diccionari català - valencià - balear», diez volúmenes.

«El Corbatxó de Giovanni Boccaccio», prólogo y notas, 1935.

«Gramática histórica catalana». Ed. Gredos, Madrid, 1952.

«Els llinatges catalans» (ensayo de divulgación lingüística). Ed. Moll, 1959.

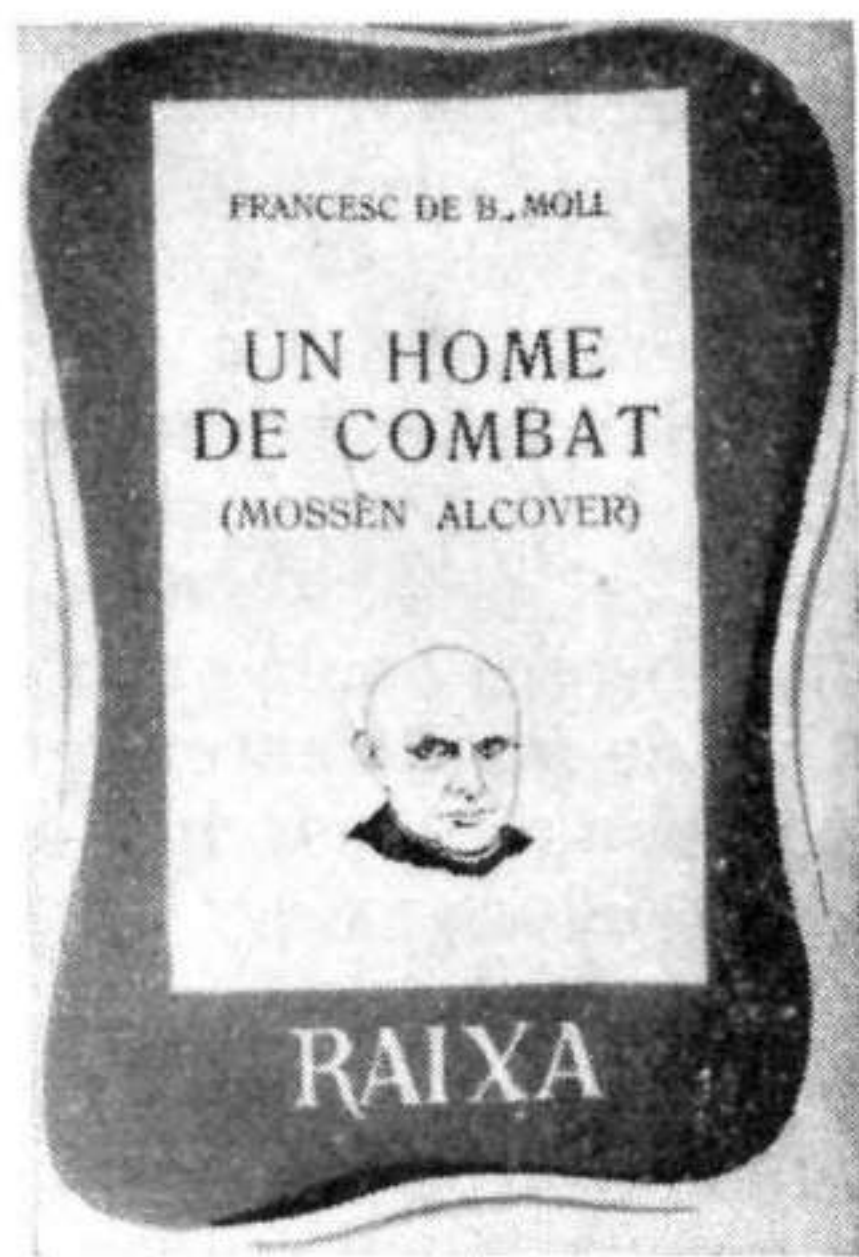
«Un home de combat» (Mossèn Alcover). Ed. Moll, 1962.

«Excercis de gramàtica catalana». Ed. Moll, 1968.

«Gramática catalana» (referida especialmente a las Baleares). Ed. Moll, 1968.

«La lengua de las Baleares enseñada a las personas de habla castellana». Ed. Moll, 1969.

«Els meus primers trenta anys» (primer tomo de memorias). Ed. Moll, 1970.

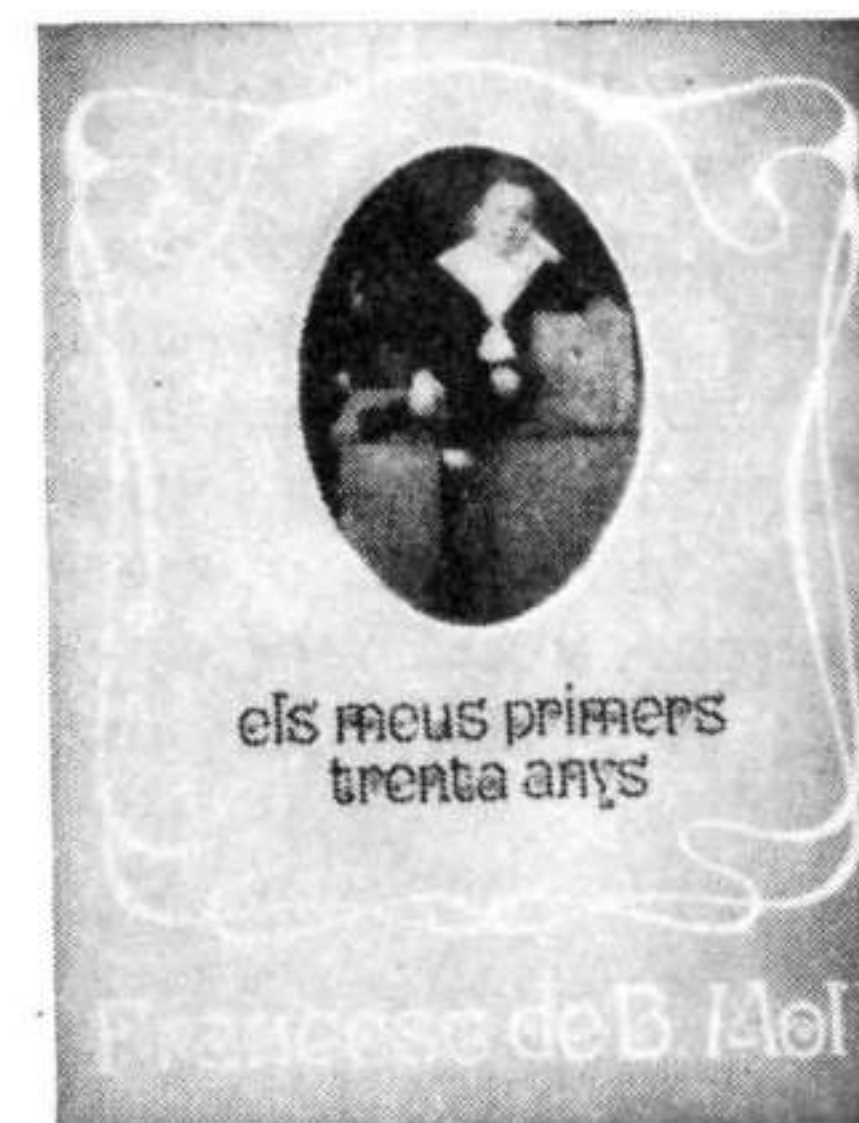


INTERCAMBIO CULTURAL HISPANO-COLOMBIANO

Por primera vez se presentará el próximo mes de noviembre en Europa una exposición de pintura y escultura colombiana de los artistas de los siglos XVII y XVIII, pertenecientes a museos nacionales y colecciones privadas.

La exposición citada, que se presentará en el Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, con el título «El arte de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá», forma parte del programa de intercambio y cooperación que han establecido el Instituto de Cultura Hispánica, por parte de España, y el Instituto Colombiano de Cultura.

Dentro de este programa figura el presentar también en España, a principios del año próximo, una colección del mundialmente famoso Museo del Oro, de Bogotá; y en Colombia, la exhibición de pinturas y esculturas de los más famosos artistas españoles.





EL PRINCIPE DE ESPAÑA, PRESIDENTE DE HONOR DE LA JUNTA DEL PATRONATO MENENDEZ PELAYO

El rector de la Universidad Internacional de verano de Santander, don Florentino Pérez-Embido, entregó al Príncipe de España, don Juan Carlos de Borbón, la placa de presidente de honor de la junta del Patronato Menéndez Pelayo.

Santander:

CONFERENCIAS DE IGLESIAS LAGUNA

Dentro de la semana que ha dedicado al estudio de la novela española de posguerra la Universidad Internacional Menéndez Pelayo ha intervenido por partida doble nuestro compañero Antonio Iglesias Laguna en conferencias tituladas «Los novelistas jóvenes» y «Del realismo social a la experimentación».

En la primera disertación, Iglesias Laguna expuso las peculiaridades fabuladoras de los novelistas nacidos a partir de 1931. Señaló que se trata de novelistas entre los veintitantos y los treintitantos años, todavía en agra y con poca obra, razones por las que cabe tener esperanza en ellos, pero no formular juicios definitivos.



LOS CURSOS DE VERANO DE CADIZ



Con la asistencia de numerosos alumnos de distintos países y la participación de destacados catedráticos y escritores, han tenido lugar en Cádiz los tradicionales cursos de verano, con el aliciente de varios actos culturales y conferencias. José María Pemán, rector de estos cursos, pronunció una interesante conferencia sobre la Academia Española, momento que recoge la fotografía.

Su segunda conferencia supuso una bien meditada revisión de las circunstancias políticas, editoriales y literarias que motivaron el auge de la novela social en los años 50 y su posterior declive. La mayor parte de la conferencia de Iglesias Laguna, «Del realismo social a la experimentación», estuvo destinada a mostrar, novelista por novelista y libro por libro, cómo a partir de 1962 los narradores sociales rechazaron paulatinamente sus anteriores postulados estéticos: realismo social, objetivismo y behaviorismo.

REMEMORACION DE TOMAS MORALES EN CANARIAS

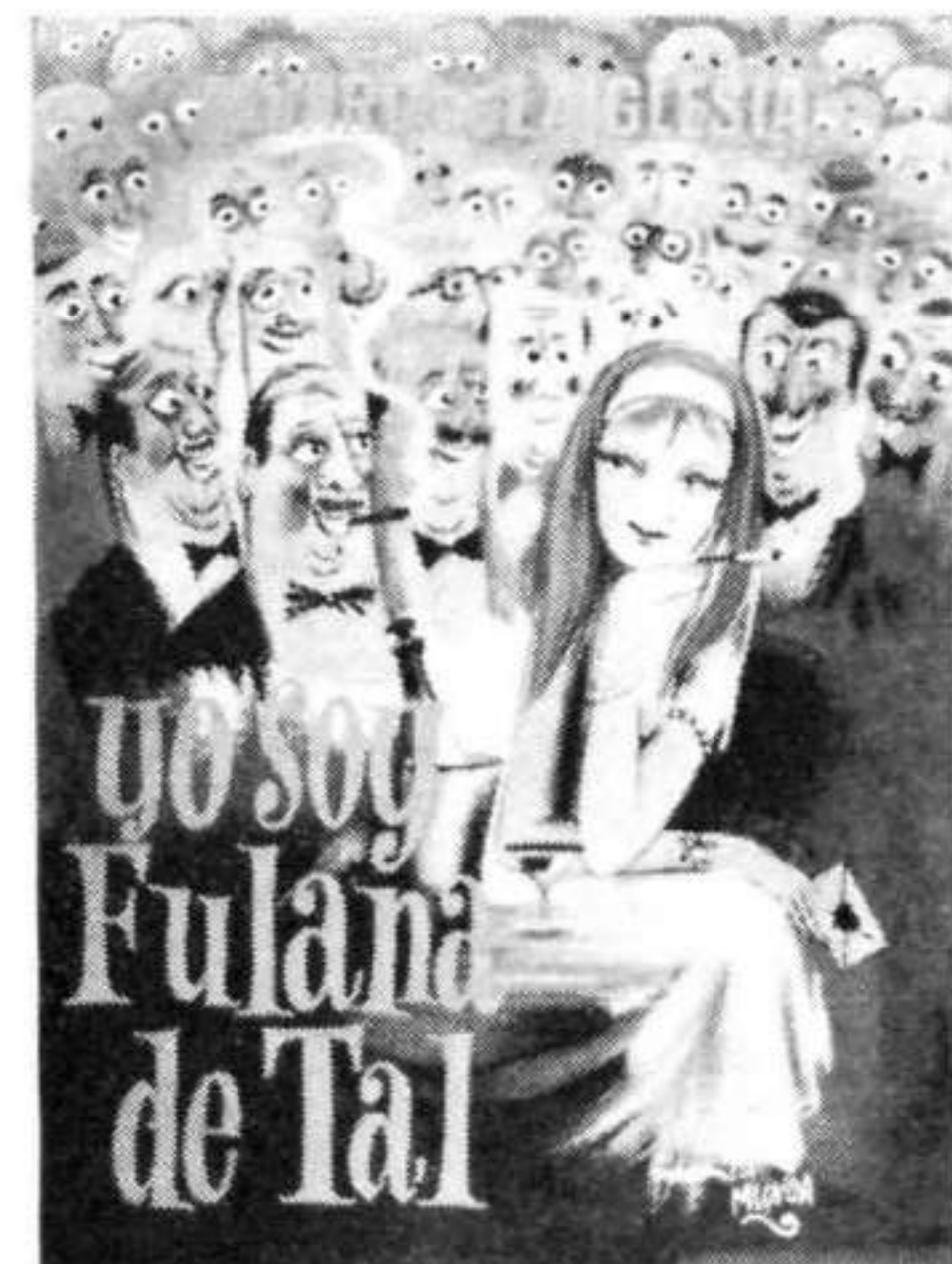
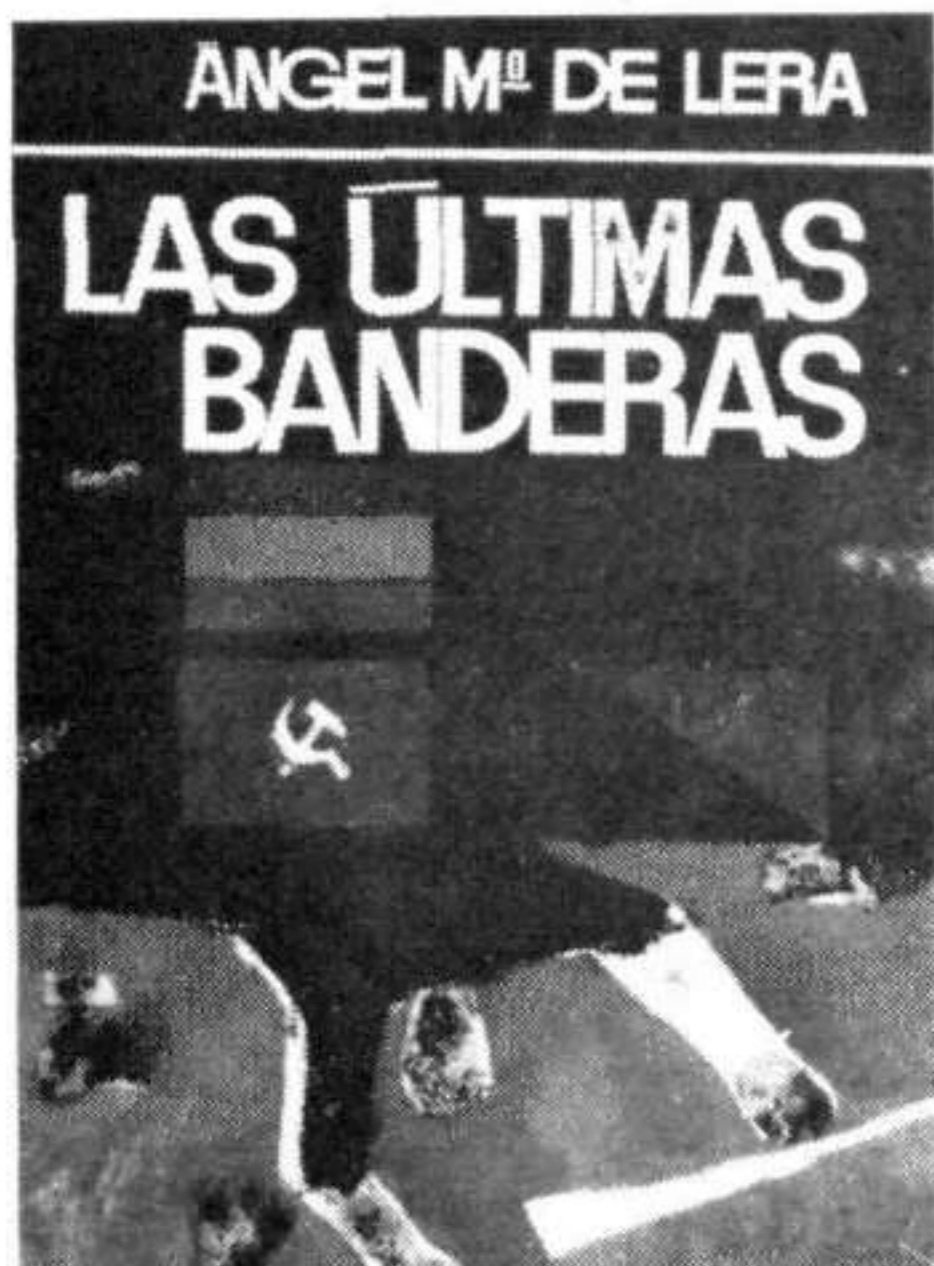
En Las Palmas de Gran Canaria se conmemoró con diversos actos, el 15 de agosto pasado, el cincuentenario de la muerte del poeta Tomás Morales. Por la mañana, ante el busto que le hiciera Victorio Macho tras la lectura de Las rosas de Hércules en el Ateneo de Madrid, se reunieron viejos y nuevos admiradores del gran poeta del Atlántico y diversas representaciones oficiales y culturales realizaron una ofrenda floral en la plaza que lleva el nombre del poeta. También los nietos de Tomás Morales depositaron unas rosas junto al busto de su abuelo. En este acto estuvo presente Saulo Torón, único superviviente de la generación lírica surgida en torno al autor de la Oda al Atlántico.

Otros actos tuvieron lugar en Moya, pueblo natal de Tomás Morales, y en la villa de Agaete, donde el poeta ejerciera la medicina y matrimonio con doña Leonor Ramos. Finalmente, en el casino La Luz se desarrolló un amplio programa evocativo, siendo asimismo inaugurada una estatua del «Niño arquero», obra del joven escultor Borges Linares.

SE CREA UN INSTITUTO DE ESPAÑA EN DUBLIN

La Dirección General de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, acaba de aprobar un proyecto de creación de un Instituto de España en Dublín, que tendrá una función social, docente y cultural.

Ha sido nombrado director del mismo don José Antonio Sierra Lumbreras, que hasta hace poco ocupaba el cargo de lector de español en el Trinity College, de la Universidad Nacional de Dublín.



Colección

AUTORES ESPAÑOLES

E

HISPANOAMERICANOS

Por Arturo DEL VILLAR

- CREADA EN 1952 CON EL NOMBRE DE AUTORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS, CAMBIO DE DENOMINACIÓN EN 1969.
- SE HAN IMPRESO 3.353.000 EJEMPLARES, CORRESPONDIENTES A 274 TÍTULOS DE 99 ESCRITORES.
- SU PRIMER VOLUMEN FUE UNA OBRA QUE BLASCO IBAÑEZ HABÍA PROHIBIDO APARECIERA ANTES DE LOS 25 AÑOS DE SU MUERTE.
- DE EDAD PROHIBIDA, DE LUCA DE TENA, SE HAN HECHO 45 EDICIONES.

EL premio Planeta es hoy el más generoso de cuantos certámenes literarios se convocan en nuestra vacilante república de las letras, porque convierte al ganador en millonario inmediatamente. Las novelas ganadoras son editadas en la colección Autores Españoles e Hispanoamericanos, título reciente que fue impuesto por el llamado «boom» que ahora agoniza, ya que antes su rúbrica era más nacionalista: Colección de Autores Españoles Contemporáneos, al principio, y después sin la preposición «de». Si ha cambiado el título no es de extrañar que las características técnicas de la colección hayan variado también, y por eso vamos a detenernos en su examen antes de hablar del premio.

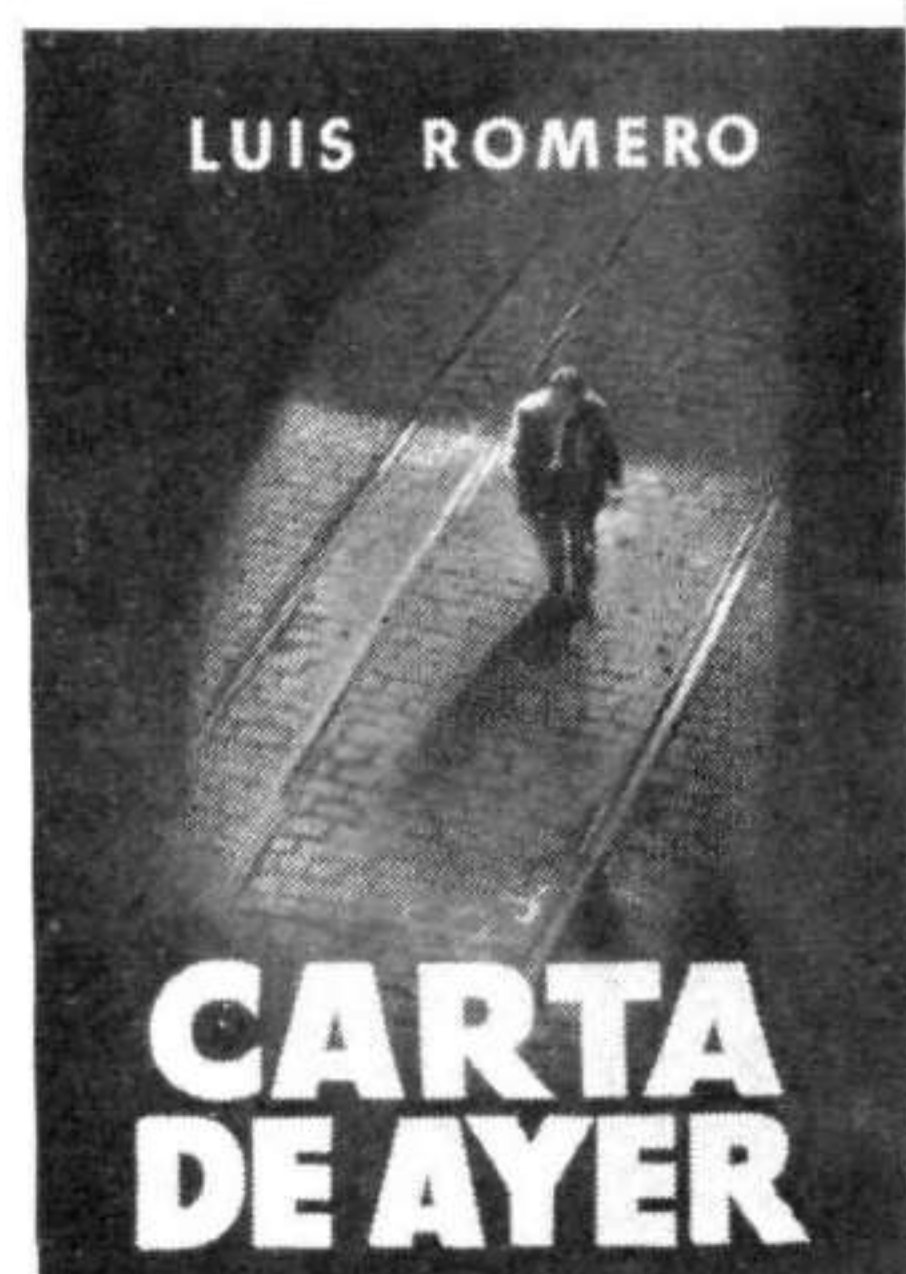
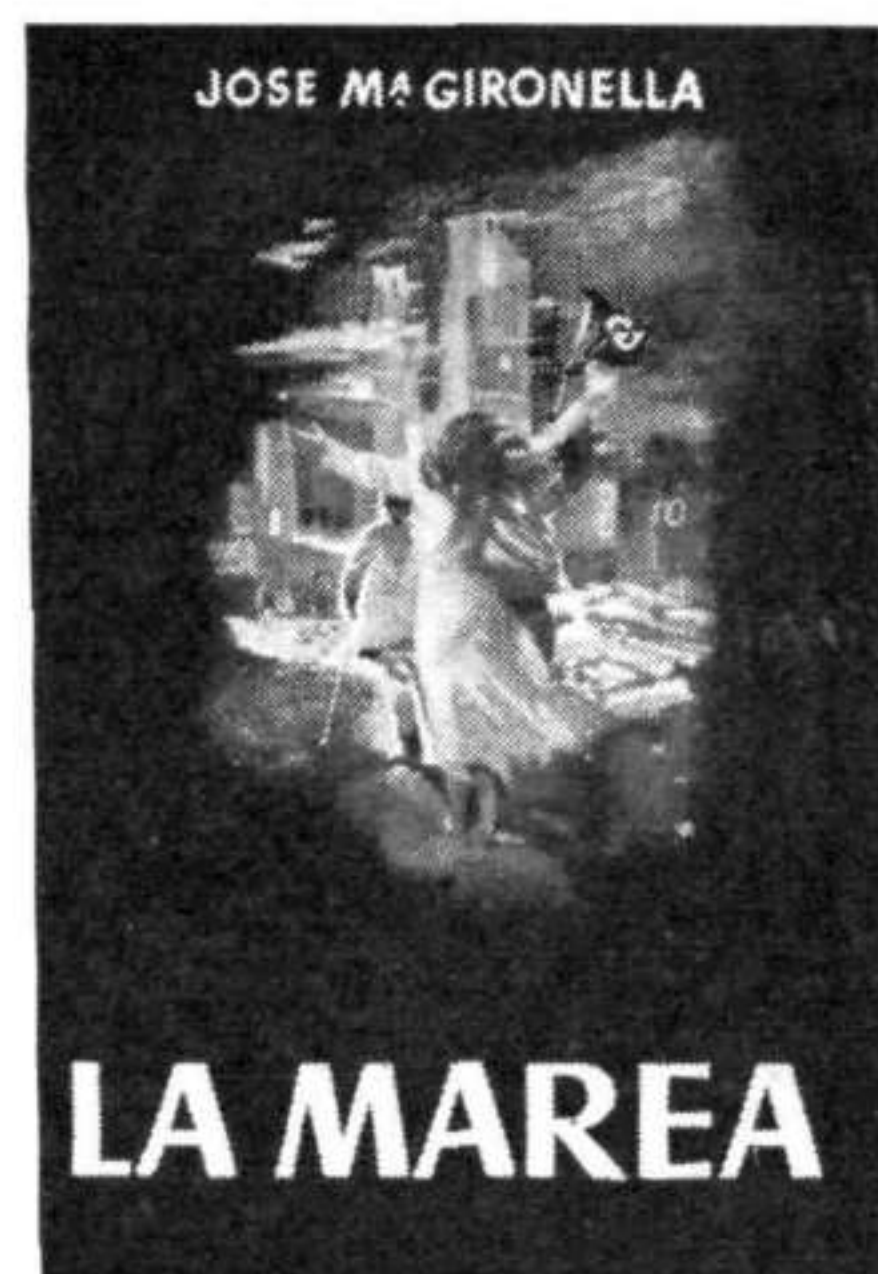
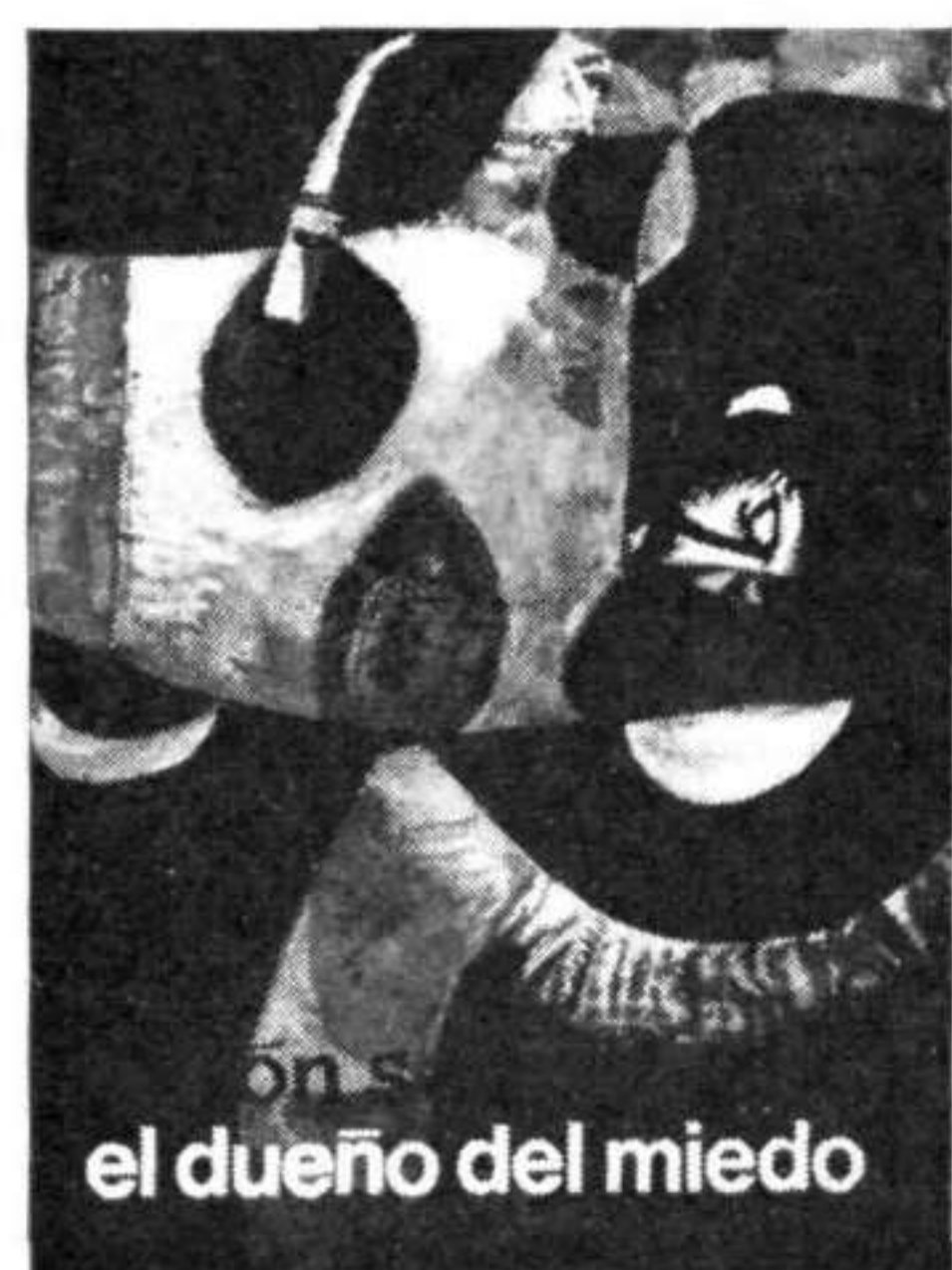
La fundación de la Editorial Planeta puede situarse en una etapa en que la predilección de los lectores se inclinaba a favor de la novelística extranjera. Sin embargo, el director gerente de la editorial, José Manuel Lara, tenía confianza en los escritores españoles, de modo que en sus primeras colecciones intercaló algunas obras de autores nacionales. No era bastante, y el señor Lara decidió iniciar una colección dedicada íntegramente a publicar novelas de escritores españoles y en castellano, que fuera como un escaparate de la creación en prosa de autores españoles contemporáneos (exceptúese alguna traducción del catalán).

En marzo de 1952 se hizo realidad la idea. La colección naciente fue bautizada con un nombre y adjetivos definidores de esa intención. Pero por ser el título tan largo y por incluir los premios de la editorial, se le suele conocer por Colección Planeta por antonomasia. Hasta 1969 ha mantenido el título de su nacimiento, Colección Autores Españoles Contemporáneos (con preposición o sin ella); desde entonces ha reflejado la atención de los editores españoles por la novelística exportada desde el otro lado del océano, y ha sustituido Contemporáneos por Hispanoamericanos; sin embargo, el cambio de denominación no se refleja mucho en el catálogo hasta hora, e incluso Redoble por Rancas, de Manuel Scorza, que quedó finalista del premio Planeta de 1969, ha sido publicada en otra colección de la editorial, cuando hubiera sido lo normal que apareciese en ésta. Las obras impresas se deben a noventa y nueve autores.

A PARTIR DE BLASCO IBAÑEZ

Los volúmenes no llevan ningún número de orden, como suele ser costumbre y se hace en otras colecciones de Planeta. La obra que echó a andar esta serie tiene también su historia: se trata de La voluntad de vivir, escrita por Blasco Ibañez a principios de siglo. El novelista valenciano había prohibido, por razones íntimas, que fuera editada antes de que transcurrieran veinticinco años de su muerte. Así, en ese marzo de 1952 vio la luz para inaugurar la colección, y fue acogida con interés por críticos y lectores, como era de esperar después de tanto misterio.

La contemporaneidad de los escritores seleccionados comprende desde el representante del naturalismo hasta los narradores de última hora, siempre dentro de una línea realista tradicional. Desde luego, no están aquí presentes todas las oscilaciones de la novelística hispana, ni siquiera



ra desde la creación de esta serie literaria, ni se hallan incluidos en ella muchos de los grandes innovadores de posguerra.

Un hombre del 98, Pío Baroja, es el escritor que tiene más novelas en el catálogo: 45, hasta ahora. Wenceslao Fernández Flórez representa al humorismo de otra época, ya con vía libre para la historia. En cambio, Alvaro de Laiglesia porta la antorcha del humorismo nuevo de tinte codornicesco en las 31 obras que tiene editadas en esta colección.

Narradores de generaciones que se han ido sucediendo hasta hoy mismo señalan una continuidad del realismo, que marca las novelas presentadas al concurso anual, como no podía por menos. Existe una continuidad apenas interrumpida hasta ahora, diferenciada por las lógicas particularidades estilísticas de cada autor. Es posible, con todo, que la mirada a Hispanoamérica altere este panorama. Bien entendido que estas palabras no significan una censura ni mucho menos, porque la colección no ha pretendido ser una antología de tendencias.

Un hecho a destacar es la recuperación del novelista del exilio, actualmente puesta en práctica por todas las editoriales que cuentan con medios para intentarlo. Así, hay que resaltar la publicación de *Incierta gloria*, de Joan Sales, lo mismo que *La calle de las Camelias*, de Mercè Rodoreda. La discutida concesión del premio de 1969 a Ramón J. Sender ha abierto las puertas de Planeta también a este gran creador español de fuera de España, ahora en boga.

CONTINUIDAD DEL REALISMO

El volumen más reciente de los editados en Autores Españoles e Hispanoamericanos pertenece a Pedro Pablo Padilla, *Del ático al entresuelo*. Si llevara número ostentaría un 274, porque tantos son los títulos publicados en estos casi veinte años de labor. El realismo descriptivo se mantiene, con cierta insistencia en el tema de la guerra civil y algunas incursiones en la historia antigua. Alejandro Núñez Alonso, español con pasaporte mejicano, fue también recuperado por la Editorial Planeta, que ha impreso la mayor parte de su obra, y en esta colección cuenta con dos novelas.

Nombres representativos de las varias promociones que se han sucedido son Gironella, Carmen Laforet, Fernández de la Reguera, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Ramón Solís, Andrés Bosch o Carlos Rojas, por ejemplo. Entre los más jóvenes narradores incorporados a la colección recordaremos a Ana Isabel Diosdado, Antonio Prieto, Rodrigo Rubio, Víctor Chamorro, Luisa Llagostera, Manuel Salado y José Serra Janer, igualmente por poner algún ejemplo incompleto. Asimismo, el interés por las plumas nuevas suele ser la característica del premio, con alguna excepción, como en el caso ya citado de Sender.

En fin, la finalidad que se propuso el señor Lara al crear esta colección se ha cumplido, porque el interés por los escritores hispánicos es lo único que la ha mantenido. Los narradores de expresión castellana tienen en ella una plataforma que alcanza las dos orillas del océano, sin tener que ceder sitio a obras traducidas

(excepto algunas catalanas, pero la excepción es plenamente admisible, como lo sería en el caso del gallego).

LOS FAVORITOS

La mayor parte de la edición se vende en España, aunque también se difunde con largueza en Hispanoamérica, especialmente en los países donde Planeta tiene red comercial propia (Argentina, Chile, Colombia, México y Venezuela). La tirada oscila mucho, nada menos que de 3.300 a 55.000 ejemplares, de acuerdo con la oportunidad publicitaria del título.

Los precios han sufrido el alza general, al ir encareciéndose los salarios y los materiales. Así, de 50 pesetas que costaban los primeros volúmenes se ha llegado a 250, valor de *Pepa Niebla* el año pasado. El precio no es uniforme, porque está condicionado por el número de páginas de cada volumen, no hace falta decirlo.

El promedio de novedades editadas cada año es de quince títulos, y se puede calcular que se hacen setenta reimpresiones al año. La editorial contabiliza 3.353.000 ejemplares editados por Autores Españoles e Hispanoamericanos hasta la fecha, en sus diecinueve años y medio de vida y con sus 274 títulos.

La novela récord de la colección llevó en sus

primeras ediciones una faja con esta advertencia: «La novela que no ganó el premio Planeta». Es *Edad prohibida*, de Torcuato Luca de Tena, que no obtuvo el premio en 1958, efectivamente, pero sí el favor de los lectores, ya que se ha reimpresso 45 veces, con un total de 160.500 ejemplares. La novela del mismo autor que sí ganó el Planeta, *La mujer de otro*, va por la 35 edición, de modo que Luca de Tena puede ser llamado un novelista popular con toda justicia.

Muchas menos ediciones, aunque casi el mismo número de ejemplares, tiene la primera novela millonaria, *Las últimas banderas*, de Angel María de Lera. La publicidad del superpremio, por decirlo con una expresión muy utilizada en lenguaje publicitario precisamente, además de la garra del tema, casi considerado tabú, animó a incrementar su tirada inicial, de modo que ha ido creciendo hasta alcanzar 150.000 ejemplares en 16 ediciones sucesivas, en cuatro años.

Se distinguen por la repetición de sus ediciones: *A tientas y a ciegas*, de Marta Portal (18 ediciones), y *La paz empieza nunca*, de Emilio Romero (15 ediciones). Tras estos dos premios, varios títulos ostentan 12 ediciones hasta ahora, por ejemplo algunas novelas de Alvaro de Laiglesia (*Un naufrago en la sopa* y *Yo soy Fulana de Tal*); el director de *La Codorniz* es el autor cuyas obras, en conjunto, más se han vendido dentro de esta colección, nada menos que 900.000 ejemplares.

TRES PRESENTACIONES

La colección, que ha tenido dos nombres, ha pasado por tres etapas técnicas. Antes de examinarlas, aclaremos que hoy en día resulta casi imposible coleccionarlas si no se empezó a hacer ya en el momento de su aparición. Hay varios volúmenes agotados, que por diversas razones editoriales no se pueden reimprimir. De la obra de Blasco Ibáñez que abriera fuego no traen mención siquiera los catálogos.

Durante diez años se mantuvo la presentación inicial de la Colección Autores Españoles Contemporáneos, así que llamaremos a este período primera etapa. La segunda abarca desde noviembre de 1962 a noviembre de 1970, y, por consiguiente, en ese tiempo se produjo también el cambio de nombre de la colección. La tercera etapa parte de noviembre pasado, pues, y desde luego, resulta más a tono con el gusto actual.

Nunca ha usado esta colección un emblema distintivo, porque el globo terráqueo que luce profusamente es común a las ediciones de Planeta. Los volúmenes tienen 13 x 19,5 centímetros, oscilan de 200 a 500 páginas, la impresión es tipográfica sobre papel Pluma superior y carecen de numeración de orden, como quedó apuntado. La composición se hace en tipos elzevirianos y clásicos, en cuerpos de 9 a 12 puntos. Veamos ahora los cambios.

Durante la primera etapa dominó la composición que denominaremos clásica para las portadillas, títulos y folios. En las dos etapas siguientes se ha evolucionado hacia una concepción más moderna de líneas de titulares y epígrafes asimétricos, al mismo tiempo que desaparecían las leyendas de los folios y se fijaba la numeración a pie de página.

Las tapas son siempre de cartón rígido. Al 21



Don José Manuel Lara, director gerente de Editorial Planeta





Tomás Salvador recibiendo el premio Planeta 1960

principio estuvieron forradas con tela sajona de color gris claro y llevaban impresión de tapa con recuadro en seco. El lomo iba estampado en oro fino, con el nombre del autor, el título y el nombre de la editorial, completado con filetes horizontales y filigrana.

En la segunda época las tapas han estado forradas con tela de color beige clase Palma y desapareció el oro. En la tapa primera se estampaban, con grafismo moderno, las iniciales de la editorial (ep) y un filete horizontal semi-negro en la parte inferior, que cruzaba también el lomo, y que se cortaba en el lado derecho con el emblema de la editorial. En el lomo se adoptó la estampación de un tejuelo de cuatro centímetros de altura con el nombre del autor y el título en negativo. En la parte inferior iba el nombre de la editorial. La estampación se hacía con película negra.

Por fin, desde el pasado noviembre se han adoptado telas de distintos colores para forrar las tapas: naranja, para los premios Planeta; azul claro, para otros premios; morado, para obras de humor; verde manzana, para obras so-

bre viajes, artículos o conferencias; finalmente, verde tostado, para novelas y relatos. En la tapa principal sólo figura ya el grafismo con las iniciales de la editorial, estampado en película blanca. En el lomo, asimismo en blanco, destacan el autor y la obra, pero sin tejuelo y en sentido vertical, separados por un filete de extensión lineal que se interrumpe para dejar sitio al emblema de Planeta.

Las guardas de la primera etapa son todas de papel offset de color verde claro. En las otras dos etapas están litografiadas en rojo, con el título de la colección y el emblema de la editorial en positivo y negativo.

LAS SOBRECUBIERTAS Y SUS AUTORES

Las sobrecubiertas, no pretendemos descubrirlo ahora, tienen un poder de atracción de lectores no muy informados que no permiten tratarlas desdenosamente. La editorial recibe a menudo peticiones de envíos de sobrecubiertas que se han estropeado por el uso. En la primera etapa fueron impresas en offset a cuatro o cinco colores, sobre papel semicuché y barnizadas. La portada estaba ilustrada por Riera Rojas con un tema figurativo. El lomo era afiligranado, con un tejuelo rojo para el título del volumen en cuestión. En el dorso aparecía la fotografía del autor enmarcada por un recuadro gris. En la primera solapa, un texto crítico-biográfico acerca de la obra y su autor, que unas veces continuaba en la segunda solapa, y otras se destinaba ésta a anunciar otra obra de la colección con su texto correspondiente.

La igualdad produce monotonía, y por eso, en la segunda etapa, se modificó por completo la presentación de las sobrecubiertas. Dibujadas por Riera Rojas o por Juan Palet, la ilustración pasa continuada por el lomo hasta llenar unos 40 centímetros de la contraportada; el resto lo ocupa una fotografía del autor, cerca del ángulo superior izquierdo, y una breve nota que suele ser biobibliográfica, cuando no es un comentario sobre la novela. En el lomo, encajado en la ilustración, hay un tejuelo destinado al autor y su obra; abajo, el emblema y el nombre de la editorial. La primera solapa ofrece un comentario crítico acerca de la obra, favorable siempre, como es lógico, y la segunda se destina a otra obra del mismo autor y colección, y si no la hay, a cualquier título reciente. Para darle más resistencia tiene una camisa de acetato.

En la última etapa la ilustración, figurativa en general, adquiere un aire más vanguardista, con tintas planas, grafismo, etc.; sus autores son Riera Rojas, Olivé Milián y Culleré. Las variantes sobre la disposición anterior se refieren al lomo: igual que en las tapas, se cambia el tejuelo por las mismas letras del autor y el título en sentido vertical, pero sin la raya de separación, y abajo se suprime el nombre de la editorial para que figure sólo su emblema. La so-

brecubierta va plastificada con una lámina de acetato transparente.

Hay que hacer constar que las sobrecubiertas de obras escritas por Alvaro de Laiglesia son confiadas a caricaturistas bien conocidos, como Mingote, Chumy-Chúmez, Abelenda, Munoa...

Sólo llevan faja los volúmenes reeditados o los que han obtenido un premio, ya que en esta colección se insertan también los premios Olimpia, Ramón Llull, Ateneo de Sevilla, los Ciudad de Sevilla, de Barcelona, de Lérida y de Gerona, y otros.

CUATRO PALABRAS SOBRE 19 PREMIOS

Y puesto que de premios hablamos, detengámonos en el Planeta, que es el más ligado a la colección. Fue creado por José Manuel Lara al mismo tiempo que la Colección de Autores Españoles Contemporáneos, es decir, en 1952, y en sus dos primeras convocatorias se falló el 12 de octubre; después y hasta ahora, se falla el día 15 del mismo mes; ya está cerrada la convocatoria del año actual, que hará millonario a algún escritor.

El primer año la cuantía era modesta, en comparación con la actual: 40.00 pesetas; las ganó, al ganar el premio, En la noche no hay caminos, novela de Juan José Mira. El jurado, que se reunió en Madrid, estuvo formado por Pedro de Lorenzo, César González Ruano, Romero de Tejada, Tristán La Rosa, Gregorio del Toro y el señor Lara, que es miembro permanente en su condición de patrocinador, presididos por Bartolomé Soler.

Desde 1953 a 1958 la cuantía del premio fue de 100.000 pesetas, y se continuó fallando en Madrid. Se otorgó, respectivamente, a Santiago Lorén por Una casa con goteras; a Ana María Matute, por Pequeño teatro; a Antonio Prieto, por Tres pisadas de hombre; a Carmen Kurtz, por El desconocido; a Emilio Romero, por La paz empieza nunca, y a Fernando Bermúdez de Castro, por Pasos sin huellas.

A partir de 1959 el fallo se hace público en Barcelona, sede de la editorial, al mismo tiempo que se incrementó la dotación a 200.000 pesetas. Se hicieron con el galardón, sucesivamente: La noche, de Andrés Bosch; El atentado, de Tomás Salvador; La mujer de otro, de Torcuato Luca de Tena; Se enciende y se apaga una luz, de Angel Vázquez; El cacique, de Luis Romero; La hoguera, de Concha Alós, y Equipaje de amor para la tierra, de Rodrigo Rubio.

El año 1966 se eleva a 250.000 pesetas el importe del Planeta, y se descubre a Marta Portal por su novela A tientas y a ciegas. Al año siguiente, el señor Lara, que no admite otro premio mejor dotado económicamente que el Planeta, elevó su cuantía a 1.100.000 pesetas, cantidad que se mantiene aún. Desde ese año, la composición del jurado es igualmente la misma:



Un jurado

Ricardo Fernández de la Reguera, Sebastián Juan Arbó, Baltasar Porcel, Martín de Riquer y José Manuel Lara.

Los nuevos millonarios por una novela han sido: Angel María de Lera (Las últimas banderas), Manuel Ferrand (Con la noche a cuestas), Ramón J. Sender (En la vida de Ignacio Morel) y el argentino Marcos Aguinis (La cruz invertida).

Entre los finalistas se hallan escritores de la talla de Ignacio Aldecoa, Julio Manegat (es el único que lo ha sido por dos veces) o Luis de Castresana, además de la revelación que ha sido la novela de Manuel Scorza.

Cuando el dichoso «boom» hispanoamericano estaba en pleno apogeo, en 1969, se otorgó un premio Planeta Argentino, que correspondió a la novela de Antonio Nella Castro, El ratón.

Y UNA PALABRA MAS

Esta es la historia del Planeta a grandes rasgos. El fallo es un acontecimiento social y tiene un simpático derivado: el Satélite para quien acierte la hora de proclamación. Y después... Una vez resultó que Concha Alós tenía presentado en otro concurso de otra editorial su novela Los enanos, que había recibido el premio, y hubo que anularlo. Otra vez, una novela llevaba una faja con la indicación de que era la que «no» había ganado el premio, lo que sin duda perjudicó a la ganadora. Y otra, hubo quejas por que un periódico, antes del fallo, publicó destacada la foto del que había de ser ganador, y a su alrededor figuraban, como auténticos satélites, los demás finalistas, cosa que parecía indicar la seguridad del fallo.

En fin, el Planeta no ha estado libre del escándalo en ocasiones, y puede ser que a la editorial le conviniera, por motivos comerciales. Le expongo esta cuestión a José Manuel Lara, hijo, quien responde exactamente:

—El premio literario no se ha caracterizado nunca por su avenencia, e incluso la libertad de ideas y expansión que lo distingue, más propende a la discordia que a la amistad. También el sensacionalismo fomenta la disgregación. Se dice que el premio Planeta fomenta el escándalo con fines comerciales. La realidad es muy distinta. La editorial sólo se afana por seleccionar honestamente. Toda obra presentada al concurso es leída primero por diferentes asesores, que las puntúan de acuerdo con los méritos hallados. Después hay nueva criba, a cargo de los jurados, y por último se llega al fallo, después de discusiones más o menos vivas, según lo exijan las disparidades de criterio que puedan manifestarse. Siendo, como son, normales los trámites, no cabe escándalo si los aspirantes al premio no contravienen las bases. Si alguno las ha conculcado, ha quedado invalidada su actividad, y para lo sucesivo se han adoptado las medidas que eviten la repetición. Por lo demás, la envidia y la competencia suelen ser perturbadoras...

—Los últimos premios han tenido mala acogida por parte de la crítica; incluso Sender, considerado el más importante de los novelistas actuales, ha recibido, por lo general, pocas felicitaciones por su premio, y Aguinis ha sido repudiado casi con unanimidad. ¿Qué ocurre?

—La crítica es libre y debe suponerse que ecuánime. De todos modos, es inevitable la disparidad de opiniones en cuanto a una obra se refiere. Pero el lector tiene la sagacidad suficiente para discernir los méritos o deméritos de una obra. La editorial se inhibe totalmente de las distintas opiniones, que en realidad contribuyen a la propaganda del libro, que para los fines publicitarios es lo que cuenta.

—Perdón por mi insistencia: se dice que este premio busca la comercialidad de una obra y no la calidad literaria.

—La editorial está convencida de que a lo largo de cincuenta años se habrán vendido más ejemplares de la novela de calidad que de la novela comercial actual, que consigue una venta espectacular al principio y después queda parada. Por ello, creemos que calidad y comercialidad van bastante ligadas.

Punto final, pues, hasta el próximo y ya cercano premio Planeta.



AMARILLOS DE KUNO KÜSTER

*Queda abierto el manicomio
visceral de una pintura
y despejado el binomio
del ángel y la criatura.*

*Con piedras crepusculares
y con cartas de baraja,
con antiguos minerales,
con el canchal y la laja,
con detenidos furoros
y mareas amarillas,
con ensimismadas flores
que arrodillas,*

*pones orden y trasluz
en el revés más sombrío.
¡Luz, más luz!,*

porque está pasando un río.

*Todo es cristal transparente.
O ¿todo es un agujero?
Ah, la inocencia decente
del tablero.*

*Pintar también es sufrir,
quedarse a oscuras desnudo
y morir
por la palabra del mudo.*

*Materia recuperada,
girasoles repentinos.
Luego, entre las manos, nada:
los caminos.*

*Las arduas reconstrucciones
de un arquitecto mental
y las jerarquizaciones
del metal.*

*Cósmica niñez, profundo
crepúsculo de la tela.*

*Claro mundo
bajo la luz de una vela.*

*Aquí, en el callado fuego
de la mano destructora,
algo que iba para juego,
llora, llora...*

*Inventa lo que se ve
cuando se cierran los ojos.*

*Píntate
entre corrosivos rojos.*

*Con azulados totales,
con sigilosa pereza
y con tus cataclísmicos
pájaros en la cabeza.*

Te doy suerte.

*Efigiame.
Pinta a muerte.*

(Lo que se ve no se ve.)

¡Chiss, que te tiente el demonio!

*Por la frente,
—activamente—*

el color: tu testimonio.

Salvador PEREZ VALIENTE

LOS TOROS DE LAS MARISMAS

Por Manuel VELA JIMENEZ



Mastricchip
71

por carne, a lo seguro —me mostró un costurón en el vientre—. A veces se pone morado —dijo, y luego añadió—: Se pasa mal rato en el hule. Te dan una toalla y muerde.

Ya secos, nos vestimos. La tejería estaba a un tiro de piedra. Hacíamos también adobes y ladrillos. Cuando Chorrojumo se quedaba de guardia, algunas noches, venían sus padres y se llevaban en sacos las tejas que podían. El propio Chorrojumo elegía las más cocidas y de mejor tierra.

Trabajamos todo el día con el barro. A ratos perdidos, me gustaba hacer figuritas; sobre todo, toros, toros rojizos que cocía en el horno y luego vendían mis hermanos, los pequeños, a los turistas como arte primitivo de la antigua Tartesos. Por la tarde —ya el sol de capacaída— fuimos a las marismas, los islotes fangosos donde baja muy ancho, próximo a la mar, el Guadalquivir: limo gris con algunas matujas salvajes. Chorrojumo llevaba una muleta desarmada y con el estoquillador peleaba a la corta brisa del Sur. Comimos moras silvestres y unos albérchigos que hallamos de paso.

Chorrojumo, al rato, aguzó el oído, como los perdigueros cuando se mueven los arbus-tos.

—Ya viene la camada —dijo.

—¿Son muchos?

—Cien o ciento veinte, tal vez más.

—Deben dar miedo.

—No lo creas. Vienen aprisa, porque presienten el agua; pero no se ponen fieros. Llevan cabestros. Ya lo verás. Suelen meterse en el río hasta la barriga, y los más jóvenes juegan y se rascan con los cuernos.

Primero se oyó el ruido de la manada, cada vez más próximo; luego, les vimos avanzar en el horizonte como una falange macedónica entre gritos de los pastores y el sonar de las esquilas de los mansos. Los montes lejanos tenían ya ese color violeta barrunto del crepúsculo y en el río había grandes manchones rojos. Cada vez veíamos los toros más próximos, como locos por llegar al agua tibia, soleada. Tuve miedo; Chorrojumo, también. Nos metimos en el agua, ocultos entre los juncos.

Jamás he visto una escena semejante. Eran como cien reses y parecían quinientas. Delante, guiándolas, los cabestros viejos, castrados, zancudos, con sus enormes cuernos retorcidos; detrás, los toros más hechos, relucientes, soberbios, desconocedores del peligro, dueños de todos los mundos, y los novillos, y los becerros... Atrás, los chotos nacidos en primavera, gráciles, como rientes. Entraron en el agua con estrépito, salpicándose, chocando y trabándose por las astas. Pero en seguida se hizo la paz. Estaban a gusto. Cerca, pasaban las barcazas cachazudas. Unos marineros arrojaron varias latas de conserva vacías por ver si se encampanaban las fieras; pero, no. Eran mansas como ovejas.

La culpa de todo la tuvo aquel becerro castaño que hurgó en el juncal con sus cortos cuernos todavía con la bellota negra. Parecía regocijado viéndonos con el agua hasta los pechos y se malhumoró cuando Chorrojumo quiso ahuyentarlo echándole salpicones. Entonces acudieron las demás reses. Yo apretaba mis sienes con las manos para no desmayarme. Nos sacaron los pastores. A Chorrojumo le entró la misma dentera que la tarde de Lepe, cuando le hirieron por primera vez.

Nos llevaron al cortijo atados a la cola de un caballo, como bandoleros. El mayoral nos dio de coces cuando supo que el Chorrojumo llevaba una muleta.

—¡Claro, y luego salen los toros toreados! ¡Y dan un «tabaco» a cualquiera! ¡Y los matadores hacen fu a nuestros toros!

Vino el ganadero y dijo al mayoral que nos soltara. Iba de guayabera, zahones y botos, con una vara de fresno en la mano. Tendría no más de cincuenta años, recio, atezado por los soles de la baja Andalucía. Aunque de ojos pasmados, su rostro era apacible: sólo lo descomponía una larga cicatriz desde la sien a la mejilla. Armó la muleta con parsimonia y nos dijo:

—¿Por qué venís a torear las reses en el campo? Eso no se debe hacer. Aprenden y luego dan las cornadas en la plaza.

—Sí, señor.

—En las capeas sueltan mal ganado. Lo sé. Es dura la escuela, pero necesaria. Los toros piden mucho, y casi siempre dolor. Quien es más flojo que el dolor no puede ser torero. Y soportar el dolor también se aprende.

—Sí, señor.

—¿Vosotros queréis ser toreros?

—Sí, señor.

—Bueno... dio un muletazo al aire, en la baja tarde que venía de los campos como un novillo pastueño, y añadió—: Venid conmigo.

Nos llevó a la placita de tienta con tapias bajas, encaladas y tres burladeros. Allí le dijo al mayoral de las chiribitas que nos soltara a Papamoscas. Papamoscas era un semental viejo, como de ocho años, con los resabios de los toros que han padreado mucho tiempo, recelosos, flojos de riñones, pero con mucho poder en la cabeza. A Chorrojumo y a mí se nos acabó de bajar la sangre a los talones. Estaba quieto en mitad del ruedo, impresionante. El ganadero, con una sonrisa indefinida, ofreció la muleta a mi compañero y la vara de fresno para ayudarse.

—Tú dices que quieres ser torero, ¿no?

—Sí, señor.

—Pues adelante.

Chorrojumo dio varios pasos hacia el semental, que le aguardaba sin prisas, algo mosca; pues movía las orejas. Le dijo a media voz: «¡Jee... toro!», y luego se quedó tieso como un pino, sin ánimos, desanimado. Yo no quise ni ver la muleta. Tanto era el miedo que llevaba entre pecho y espalda. Nos refugiamos en uno de los burladeros. Entonces, el hombre del chirlo en la cara, despacioso, se puso a torear a Papamoscas con la muleta de Chorrojumo. Le hablaba cariñosamente y sonreía, como si la estuviera gozando. El compás de sus piernas era algo abierto, a la vieja usanza. Fueron sólo unos muletazos. No llegaron a la docena. Para qué más. Vino como cansado de repente y noté en sus ojos ese fantasma que llaman melancolía.

—Ya no estoy para estos trotes, como en otros tiempos. Este cortijo que veis y toda la camada, estas tierras, los gané yendo de plaza en plaza, sin que me acobardaran las cornadas. He sido torero, una de las cosas más grandes que se pueden ser. Torero, eso que ninguno de vosotros dos podrá ser.

Y tuvo razón.

TODAS las mañanas íbamos con sueño a la tejería, allá donde acaba Triana junto al río. Nos bañábamos como Dios nos trajo al mundo —Chorrojumo brincaba como los delfines—, y luego, tendidos sobre la hierba para que nos secara el sol tibio, recién salido como una gran naranja sobre las azoteas de la ciudad, mirábamos el cielo azul, diáfano, con los últimos luceros amarillos; los barcos calmosos que iban y venían y, tan próxima, la Torre del Oro, reflejándose —oros, verdes, azules, grises— en el Guadalquivir.

Chorrojumo más que gitano parecía moro, «de los que no se quisieron ir». Negro y renegro, con su pelambre ensortijado, bailaba lo flamenco por instinto, «decía» muy bien el cante liviano y nunca conocí a nadie tocar mejor los «pitos»: sus yemas de los dedos eran más expresivas que las castañuelas. Pero su ilusión eran los toros.

Iba a la tejería para allegar algún dinero al hogar. A su padre, un viejo banderillero, le dejó seca una pierna un toro en la plaza de Castillo de Guardas, donde mataron al Parraíto en el 85, y como no estaba hecho a otra clase de trabajo que a capear reses y ponerles los garapullos, dejó a la mujer que ganara el gazpacho y los arenques —y alguna botella de lo tinto, cuando no de lo claro— yendo a la fábrica de conservas.

Como el padre conocía toreros y ganaderos, Chorrojumo iba en invierno a los tentaderos. Era gracioso con el capote, pero daba el pasito atrás cuando las vacas pedían valor. El padre quiso quitarle el miedo de una manera original: se subía a la tapia pequeña del corral con unas docenas de guijarros. Cuando embestia la vaca, le atizaba un guijarro en la espalda al chico. Ni aun así pudo remediar la cosa. Durante el verano, Chorrojumo iba con otros muchachos a las capeas de los pueblos; sólo le querían de banderillero; ponía los palos con mucho salero, siempre por el camino fácil del cuarteo.

Aquella mañana me habló de ir a las marismas. Cuando baja el sol, van los toros al río. Están hartos y no tienen ganas de pelea. Se meten en el agua. Yo los había visto otras veces.

—¿Podremos torear alguno?

—No creo. Habrá que esperar la noche. Entonces es fácil. Se quedan solos en el cerrado. Cuando se acuesta el pastor en la zanja, separamos el que más nos guste. Mi padre dice que Belmonte iba las noches de luna clara a Tablada y hacía eso.

—Pero Belmonte era Belmonte...

—Alguna vez llevó a mi padre de banderillero. Nadie se explica cómo pudo ser torero: era bastante chepa y tenía las piernas de trapo.

—A ti las piernas sólo te sirven para correr.

—Es muy difícil quedarse quieto. Cuando te han echado una vez en el hule de la enfermería, sales con el corazón chiquito.

—¿Te cogieron alguna vez?

—Sí. En Lepe, donde los higos: un novillo toreado. ¡La vaca que lo parió! Le quise hacer unas monerías por fuera y se me vino

LA MUSICA EN LA RADIO Y LA TELEVISION

Por Carlos-José COSTAS

RADIO NACIONAL

Paralela a la actividad de conciertos, la radio realiza su labor más calladamente, con una organización más adecuada a épocas y géneros por estar libre de las tiranías de las taquillas y de los gustos de los directores. Su panorama es más amplio, más equilibrado. Radio Nacional, al planear esta última etapa, ha lanzado ciclos como «Música de América», «Música Española», «Tribuna Internacional de Compositores» o «Música de las Naciones». Para poner de manifiesto su labor nos ocuparemos de dos de esas series.

TRIBUNA INTERNACIONAL DE COMPOSITORES

Nos vamos a referir al último ciclo de esta serie que se ha venido ofreciendo en el Tercer Programa, desde el 3 de mayo al 7 de junio. Las notas al programa recuerdan que en «Tribuna 1970» se agruparon cincuenta y ocho obras originales de compositores de treinta países y que el cuarteto *Áura*, de Tomás Marco, «despertó extraordinario interés y quedó clasificado en un lugar importante». Esta «Tribuna» es una realización del Consejo Internacional de la Música, que se difunde por emisoras de treinta y un países. Es, por decirlo de alguna manera, el muestrario de lo que sucede musicalmente en el mundo de la música contemporánea, por lo que nombres nuevos se

incorporan al resumen y se difunden por los treinta y un países que los emiten. Sin duda es un excelente y definitivo complemento de festivales y sociedades dedicados a la música actual que, por otra parte, aseguran la repetición de audiciones de obras que tanto escasean en los conciertos regulares.

El programa de este año, ofrecido entre mayo y junio, ha incluido los nombres de tres compositores españoles: Leonardo Balada, Tomás Marco y Claudio Prieto. Una excelente proporción, frente a los cincuenta y ocho del total y a los treinta países. De Leonardo Balada se ofreció su *Sinfonía en negro*, interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, dirigida por Enrique García Asensio. De Tomás Marco, como hemos indicado, su cuarteto *Áura*, interpretado por el Cuarteto de Cuerda de Juventudes Musicales, y de Claudio Prieto, su *Solo a solo*, a cargo de Vicente Sempere (flauta) y Arturo Tamayo (guitarra). Junto a ellos aparecen los nombres de compositores igualmente jóvenes que, por esa misma razón, son los de hoy, serán los de mañana y todos juntos hacen del programa una panorámica completa de los caminos que se están trazando y que habrá de seguir la música en un futuro próximo.

MUSICA DE LAS NACIONES

Un ciclo que se extiende de mayo a septiembre en noventa y nueve programas en los que Radio Nacional presta

«atención a lo más significativo, tanto en compositores como en intérpretes, de treinta y un países europeos, africanos, asiáticos y de Oceanía». Y seguimos tomando datos de las notas a los programas: «Figuran ciento treinta y un compositores, treinta y tres orquestas sinfónicas, cinco coros, dieciocho conjuntos de cámara, setenta directores, cincuenta y cuatro pianistas, veintisiete cantantes, dieciséis violinistas, once violoncellistas, cuatro dúos y siete solistas de diversas especialidades».

Por lo que se refiere a las obras, agrupa la de vanguardia, con la «Continuadores de las tradiciones», e integra la de culturas no europeas, como la de India, China, Corea o Vietnam, frente a las que ya no cabe sentirse ajeno. Con justicia se ha elegido un nombre para presidir el ciclo: Igor Strawinsky, con lo que se le rinde el homenaje que merece. Su nombre se esconde como una fuente de energía detrás de todo el impulso de la música desde 1910 hasta nuestros días.

Al revisar el programa la vista acude curiosa a los nombres de compositores españoles, a las obras seleccionadas y a sus intérpretes: Ernesto Halffter: *Automne malade* (A. Ricci, Grupo Alea, director: José María Franco Gil), *Elegía en memoria del príncipe de Polignac* (Coro y Orquesta de la RTVE, director: Igor Markevitch), y *Concierto para guitarra y orquesta* (Narciso Yepes, Orquesta de la RTVE, director: Igor Markevitch); Luis de Pablo: *Sinfonía para instrumentos de viento* (Orquesta de la RTVE, director: Enrique García Asensio); Tomás Marco: *Anabasis* (Orquesta de la RTVE, director: Odón Alonso); Joaquín Rodrigo: *Concier-*

to en modo galante (Orquesta Nacional de España, P. Corostola, director: Rafael Frühbeck de Burgos); Xavier Montsalvatge: *Desintegración morfológica de la «Chacona» de J. S. Bach* (Orquesta de la RTVE, director: Antonio Ros Marbá); Xavier Benguerel: *Sonata para piano* (M. Farré); Joan Guinjoan: *Bi-tematic para cuarteto (Cuarteto Sonor)*; Josep Soler: *Segunda Sinfonía* (Orquesta «Ciudad de Barcelona», director: Antonio Ros Marbá); Cristóbal Halffter: *Cuarteto número 2* (Cuarteto Clásico de la RTVE); Carmelo Bernaola: *Oda für Marisa* (Orquesta de Cámara de Madrid), y Manuel de Falla: *Fantasia bética* (Manuel Carra) y *Noches en los jardines de España* (José Tordesillas, Orquesta de la RTVE, director: Odón Alonso).

Junto a los compositores españoles citados figuran los de los siguientes países: Alemania, Bélgica, Holanda, Checoslovaquia, Dinamarca, Noruega, Francia, Grecia, Hungría, Gran Bretaña, Israel, Japón, Yugoslavia, Italia, Polonia, Portugal, Suiza, Rumania, Unión Soviética, Austria, India, Corea, China, Vietnam, Australia, Turquía, Unión Sudafricana, Bulgaria e Irlanda. De estos países han sido seleccionados nombres como los de Boulez, Schönberg, Poot, Sockhausen, Martinu, Haba, Nono, Martin, Enescu, etcétera, y entre todos se forma el tejido de un complejo musical al que puede atribuírsele, muy justamente, el nombre de «Música de las Naciones». Al frente, como hemos indicado, Igor Strawinsky con *La Consagración de la Primavera*.

Enrique Franco, director de programas musicales de Radio Nacional y autor de las notas de presentación del programa, señala muy acertadamente: «La música, como lenguaje universal, se diversifica en una serie de "dialectos" cuyos valores resultan no sólo comprensivos, sino reveladores del espíritu de una nación o de un grupo de naciones. Historia, geografía y sensibilidad creadora confluyen a la hora de una comunicación tan abstracta y sintética como es la expresión musical.» Así se explica, además, el criterio seguido al incluir *La Consagración de la Primavera* en la Unión Soviética, que, por encima de las otras dos nacionalidades, de Strawinsky, es reveladora del espíritu de su país de nacimiento.

La importancia de este programa es doble. Cubre una etapa de la música que se descuida en los conciertos, salvo en tres o cuatro títulos, y colabora a «formar» a los ayentes que siguen en el círculo vicioso de esos mismos concier-

tos. No se incluyen con frecuencia porque el público no las «comprende», y no las comprende porque no las escucha, porque no realiza el esfuerzo de acercarse a ellas. A través de este ciclo, que alterna títulos más difundidos con los nuevos (?) y de la mano de solistas y orquestas de primera categoría, no es difícil que se «cree el hábito».

Estos dos recorridos por la música, de especial interés y novedad, que ofrece Radio Nacional, era parte de una deuda pendiente de reconocimiento. Los conciertos parecen llevarse toda la atención durante la temporada, pero el gran puntal de la formación musical está sin duda en la radio, y es grato dejar constancia de que se realiza con excelente criterio.

LA MUSICA EN LA TELEVISION

El medio más «masivo» y, en consecuencia, más elemental. No se puede plantear la música seria al mismo nivel que la radio. Y así es en la práctica.

CONCIERTO

El programa más serio, por ofrecerse a través del canal nacional, lo presenta Televisión Española los domingos por la mañana, bajo el título de *Concierto*. Este programa, a esa hora y en ese día, nos ha recordado siempre las actuaciones de la Banda Municipal en El Retiro de Madrid, con una diferencia fundamental: las obras programadas. Mientras que la Banda ha alternado siempre lo rigurosamente «serio» con lo ligeramente «popular», para atraer al público medio, la programación de Televisión Española, por razones obvias, se basa en los conciertos de la temporada de la Orquesta de la RTVE, que, por lógica, se confeccionan con otros criterios. De todos modos es un buen medio para difundir los conciertos, limitados a Madrid, a todos los rincones de España. Posiblemente no creará nuevos aficionados, pero sí compensará a los que, por motivo de su residencia, se ven privados de conciertos regulares. Su programación nos parece,

por tanto, acertada y crea un pequeño equilibrio con otras actividades que se reiteran en la pantalla.

GRANDES INTERPRETES

La Segunda Cadena cuenta, además, con esta serie, que coincide normalmente con «series» preferidas en la Primera, pero que por su orientación puede y de hecho está cubriendo una misión semejante a la de *Concierto*, aunque sus posibilidades queden reducidas por el menor campo de la Cadena.

En estos momentos es Regino Sainz de la Maza el «gran intérprete, y por tratarse de la guitarra estamos seguros que si se hiciera un «rating», y se comparara con otros anteriores, el gran guitarrista se llevaría el primer puesto.

ENCUENTRO CON LA MUSICA

En este caso sí es lástima que el programa quede «limitado» a la Segunda Cadena, porque fue concebido y realizado para una difusión más general, e incluso se cuidó que la hora asegurara la presencia de los niños. Esta serie está programada, como otras anteriores de Leonard Bernstein, para «atraer» oyentes al campo de la música seria. Fragmentos de obras, explicaciones y anécdotas hacen más asequible el conjunto, aunque en el fondo cuente con las mismas dificultades que los ya citados. En ocasiones, incluye obras sinfónicas norteamericanas que naturalmente no están en la primera línea de interés para el aficionado medio, pero que se explican dentro de un programa «nacional» en su nacimiento.

ANTOLOGIA LIRICA

La traída y llevada zarzuela es de nuevo protagonista en este programa de Fernando García de la Vega, que debe compensar, con la aceptación general, el

esfuerzo realizado. La hora es excelente, aun en verano, y en los ya emitidos se ha utilizado una trama más que suficiente para presentar una serie de fragmentos que los hacen más asequibles, considerando la evolución de los gustos.

Este intento es complemento de las versiones completas realizadas hace algún tiempo y que continúan realizándose, para ser presentadas próximamente, y apunta a la conservación del género, ya que no como algo abierto a nuevos títulos, sí como conservación de una serie de partituras que de verdad no debieran caer en el olvido. Peligro indudable al estar vinculadas a los libretos, que han quedado desfasados desde el punto de vista de representación, al menos en la mayoría de los casos.

MUSICA PARA VER

Dentro de la misma línea de *Concierto* y de *Grandes intérpretes*, es un programa que ha de resultar especialmente grato y atrayente para los aficionados a la música y, en un campo más amplio, para un sector de cierto nivel cultural, por los «ornamentos» de localizaciones en los que se celebran los conciertos. Sin embargo, sufre los mismos problemas de limitación de la audiencia que los otros y cumple, como ellos, una misión, sin alcanzar el ideal de una apertura de públicos para la llamada «buena música».

NUEVOS PROGRAMAS

No creemos que se haya intentado todo en el campo de la música seria en televisión, aunque sí estamos seguros de que la empresa no es fácil. Se pueden crear nuevos «ángulos» y quizá sea esto lo más importante para «llegar» a un público mayoritario, porque la dificultad reside en «atacar» directamente el problema, con lo que suele retraerse el público. Y aunque la fórmula no es siempre ortodoxa, creemos que en este caso el fin justificaría los medios.

cine

EL NEO-ROMANTICISMO HA LLEGADO AL CINE

Por José Luis TUDURI

TODO empezó con *Love Story* (Arthur Hiller, 1970). Los datos que se barajan en sus tres áreas de influencia —novela, película y música— han sido y siguen siendo lo suficientemente significativos para que escritores y cineístas reflexionen seriamente ante un «boom» millonario en todas sus facetas. Por supuesto que los primeros sorprendidos del cariz multitudinario que tomó el proceso en desarrollo fueron el autor del guión-novela Erich Segal, profesor de Literatura clásica en la Universidad de Yale; los productores de la película, Howard G. Minski y Robert Evans, y hasta el artesano realizador del filme, Arthur Hiller. A la vista de un éxito tan desbordante entraron en el juego hasta los psicólogos.

No nos vamos a referir aquí

a la obra y película antes mencionadas porque sus distintas peculiaridades son bien conocidas por todos. Lo que deseamos reflejar es el cambio que pueden experimentar el cine y ciertas narraciones de fácil acceso ante lo que ha supuesto un auténtico suceso.

No cabe duda que productores y escritores van a cambiar sus proyectos —de hecho ya lo están haciendo, como luego veremos— para rodearlos de ese hálito entre sentimental y romántico, con unas notas hábilmente dramáticas, aunque caigan en los viejos melodramas de los años cuarenta. Ante esta situación cabe preguntarse: ¿es realmente el público quien pide estos temas o acaso existen ciertos grupos perfectamente identificados los que quieren dar la batalla a un erotismo que es-



«Anónimo veneciano», de Enrico M. Salerno, es la participación italiana en la innovación del cine romántico



El drama auténtico que reprodujo la película «Morir de amor», de André Cayatte, llegó en un momento muy oportuno para ayudar al neo-romanticismo

taba tomando carácter normativo con imprevisibles resultados? Analizando ambas cuestiones fríamente, nos inclinamos por el segundo razonamiento.

No puede ser de otra manera, porque tanto la novela que ha servido de base a esta campaña —por cierto, primero fue guión cinematográfico y posteriormente se adaptó a relato escrito— como la película que en ella se basa, hubieran pasado perfectamente inadvertidas de no mediar una serie de intereses que elevaron a un auténtico mito, una novela mediocre y mal narrada y un filme que cuenta la misma historia a través de las más clásicas imágenes de un serie «B» norteamericano.

Esta es la explicación más racional al éxito de *Love Story*, novela y película: una batalla perfectamente montada a favor del romanticismo y en abierta lucha contra el abuso de la pornografía. Afortunadamente para todos y después de ocho meses en distintas confrontaciones, estamos asistiendo al resurgimiento del neo-romanticismo. Las consignas señaladas dieron su fruto y el público, complacido, entró en el juego.

SUS DERIVACIONES

El arranque a que antes nos hemos referido fue, en principio, un hecho aislado. Pero



- ★ Actualmente, en los estudios españoles, se ruedan doce películas de largometraje. De ellas, nueve son totalmente españolas, dos en coproducción y una extranjera («Chato's land»). Entre las españolas es de destacar una compuesta de trece episodios sobre «Plinio», el célebre guardia municipal de Tomelloso, creado por el novelista Francisco García Pavón. Su destino es la TV. De las dos coproducciones, una es «Las petroleras», protagonizada por Brigitte Bardot y Claudia Cardinale.
- ★ En Francia se rueda «La Corale» sobre la obra autobiográfica de Albertine Sarrazin. Dirige Michel Nitran.
- ★ Asimismo, en Francia, Jacques Deray comienza los preparativos para rodar «Un peu de soleil dans l'eau froide», según la novela de Françoise Sagan, una de los actuales novelistas más llevados al cine.
- ★ Luis Buñuel, a pesar de sus reiteradas declaraciones de retirarse de la realización, ha entregado al productor Silberman un guión titulado «El discreto encanto de la burguesía», cuadro de costumbres, sátira de la sociedad moderna, que podría comenzar a rodar antes de finalizar el presente año.
- ★ En Francia se ha promulgado una nueva reglamentación para los cines de Arte y Ensayo que, por otra parte, no ofrece grandes novedades sobre la anteriormente vigente. En síntesis, éstas son las características de la nueva disposición reguladora: Las películas han de ser «de incontestables calidades, que no han obtenido la acogida que merecían en las salas comerciales» o «películas de naciones cuya producción sea poco conocida en Francia», o bien «películas de investigación o ensayo en el campo de la creación cinematográfica». En las programaciones de las salas de Arte y Ensayo pueden entrar: hasta el 50 por 100 de filmes de interés artístico o histórico, más los clásicos del cine; hasta un 25 por 100 de películas que puedan ser consideradas como aportación importante al arte del cine, e incluso se reserva un 10 por 100 para «películas de aficionados de carácter excepcional». Las películas extranjeras deben ser proyectadas en versión original. Cada seis meses las salas han de entregar una lista de las películas programadas en el Centro Nacional de la Cinematografía, organismo que puede cancelar la autorización de las salas en caso de incumplimiento de las normas establecidas.

duró poco tiempo. Refugiándose en la campaña ya iniciada y con unos amplísimos horizontes ante sí, Italia y Francia han sido los países que más rápidamente se incluyeron en los nuevos conceptos. Y por ahí van, por cierto funcionando muy bien, *Anónimo veneciano* (Enrico María Salerno, 1970) y *Morir de amor* (André Cayatte, 1970).

Ambas obras tienen muchos puntos de contacto con la película norteamericana que sirvió de pauta: amor, reacciones sentimentales y giros dramáticos llevados hasta sus últimas consecuencias. Y es precisamente en esa faceta de una tragedia bien equilibrada lo que las separa de aquellas comedias rosas que hicieron suspirar a las muchachas calcetinas de hace treinta años. Entonces era inconcebible que una película tuviera un desenlace dramático. Pero en la década actual recién estrenada, cuando el amor físico y las drogas se muestran con toda su crudeza y realismo, el que dos seres plenos de amor no puedan seguir exultantes el ciclo de una vida en común ya es más accesible incluso para los grandes públicos.

Afortunadamente para los espectadores de nuestro tiempo, lo que se inició el año pasado está teniendo unas derivaciones favorables. Por lo pronto, en Hollywood han reflexionado seriamente sobre el fenómeno y algunos proyectos con marcadas tendencias violento-eróticas no llegarán a realizarse. Irwin Winkler, el productor de *Fresas y sangre*, declaró recientemente que iba a cambiar los planes de producción anunciando que sus próximas películas serían más juiciosas. Richard A. Roth desestimó dos guiones de inmediata realización sobre dos niños que asisten sorprendidos a los actos de adulterio de su madre y encomendó al escritor Herman Raucher un argumento más contenido y menos escabroso. De ahí salió *Summer of 42* (Robert Mulligan, 1971) que posiblemente se vea la próxima temporada en España.

Todo esto es un síntoma de que el público ha entrado con fuerza en la tendencia de un nuevo romanticismo y admite con satisfacción viejas historias de amores imposibles o desgraciados, con mucho de folletín, pero adornadas con música suave, bonitos colores y la hábil sensibilidad de rea-



lizadores que saben hasta dónde pueden llegar. El círculo, así planteado, se está ensanchando, y lo que comenzó siendo un mito muy bien planeado va a terminar ocupando un puesto de leyenda en algún capítulo, quizá breve, de la historia del cine.

FUTURO INCIERTO

El suceso cinematográfico que nos ocupa se inició a finales del año pasado en Estados Unidos. 1971 le ha dado a Europa su total refrendo al presentarse las películas más significativas del nuevo ciclo. Podemos augurar que incluso 1972 también acogerá con buenos resultados las obras que sobre temas similares ahora se realizan o tienen proyecto inminente. Pero nuestras predicciones no pueden ir más lejos. Aparentemente el neo-romanticismo está en vigor y puede estarlo un año más. Pero la experiencia que tenemos sobre otros géneros y tendencias nos hacen escribir con cautela sobre su más o menos amplitud y expansión.

Lo que sí está demostrado es que los temas románticos han cautivado siempre a todos los públicos. Ahí están los clásicos del amor sobre los cuales se siguen haciendo nuevas versiones con una periodicidad perfectamente regulada. Pero el neo-romanticismo que acaba de implantarse tiene un futuro incierto. Quizá si no se abusa de los toques melodramáticos, si las obras ofrecidas tienen un prudente espacio temporal en su presentación y si no llega pronto una auténtica invasión de títulos hechos por productores que buscan la fácil ganancia y directores poco sensibles e inexpertos, si no se abusa de esto, repetimos, la innovación puede ser más duradera. E incluso puede servir de estímulo para realizar obras que vayan puliendo los muchos defectos de estas primeras y den como resultado productos más perfilados, con más entidad, y algunos de ellos puedan entrar en la lista de los grandes del cine.

El reto está así planteado. Lo que se inició con mucha fuerza y gran despliegue de medios publicitarios, pero con muy poca base real, está saliendo en su empeño muy favorecido. De que el mito creado a su alrededor se convierta en realidad tienen ahora la acción en sus manos los productores, autores y creadores del cine. O sea el arte y la industria unificados.

En las carteleras madrileñas continúan muchos de los títulos aparecidos aún en plena temporada estrenista, como Patton, Morir de amor, Los girasoles, Anónimo veneciano, Aeropuerto, etcétera, pero ya dentro de la «época veraniega», tan poco propicia antes a los estrenos, se han presentado algunas obras de interés, que a continuación reseñamos brevemente:

LA BALADA DE CABLE HOGUE, del «sucesor» de John Ford, Sam Peckinpah, cuenta con una interpretación fabulosa de Jason Robards. Presentada en el Festival de San Sebastián del pasado año, la película es una balada ingenua y romántica, esperpéntica a ratos, humorista, sobre la conquista del Far West. Su mayor mérito es la originalidad del enfoque, tan lejos de la épica como de la visión irónica, pero participando de ambas. La espléndida fotografía, la música y la interpretación del elenco secundario, hacen de **La balada de Cable Hogue** una obra importantísima en la larga lista de películas sobre el Oeste.



EL INDIO ALTIVO, filmada por Carol Reed, el autor del **Tercer hombre**, y protagonizada por Anthony Quinn, su tema es el racismo contra los pieles rojas y los problemas que plantean las reservas indias. La ironía y el humor no ocultan el fondo amargo del filme que pinta unos indios muy distintos a los presentados en tantas y tantas películas americanas. La realización, correcta. Destaca la interpretación de Anthony Quinn, siempre ajustado a sus papeles.



LOCOS, de Tom Gries, llamó poderosamente la atención en el Festival de Valladolid del pasado año. Alejada de su esposo, una mujer comienza con un actor maduro una existencia feliz, cortada bruscamente por el asesinato de ella a manos del marido abandonado. Podemos considerar esta obra como perteneciente a la serie ya bastante nutrida de películas «románticas». Su marco es el ambiente «hippy» de San Francisco. Jason Robards, cuya labor interpretativa hemos reseñado en **La balada de Cable Hogue**, nos reafirma aquí su extraordinaria calidad de actor.



OTRA APORTACION AL GRAN TEMA

Alvaro Fernández Suárez y
su libro «Los mitos del Quijote»

Por Eusebio GARCIA LUENGO

Alvaro Fernández Suárez, asturiano, nacido en 1906, es autor de «Los mitos del Quijote», publicado por Aguilar, en el 54. La misma editorial le había publicado en el año 35, una de sus primeras obras, «Sentido místico de la energía». «Futuro del mundo occidental» es el título de su obra anterior. Durante su ausencia del suelo patrio, principalmente por tierras de nuestra lengua, el nombre de Fernández Suárez, gozando merecida reputación literaria, aparece con frecuencia en importantes publicaciones: «La Nación» y «Sur», de Buenos Aires; «Cuadernos americanos», de Méjico; «Marcha», de Montevideo. Ha cultivado también la novela y el cuento. Descuella en el ensayo con estilo y penetración singulares.

Un escritor español de nuestros días se enfrenta una vez más con el libro claro e insondable. ¿Cuántas veces se ha llevado a cabo este acercamiento? Y cada vez que se realiza, cada vez que se interpreta la obra de Cervantes, ésta se agranda, si ello es posible, y confirma su excelencia. Un libro se va haciendo a lo largo de los siglos. Queda escrito, es verdad, en un momento determinado, pero el tiempo que pasa por él le va añadiendo significación y sentido, va contrastando su valor, acumulando matices esenciales. «El Quijote» no es el mismo hoy que cuando fue escrito o que en cualquier otro día pretérito o futuro. Todo cuanto se ha escrito después, incluso todo cuanto ha acontecido viene en cierta manera a corroborarlo.

Fernández Suárez recuerda en las primeras páginas, entre otras, dos aportaciones insignes al gran tema: la de Unamuno y la de Azorín, ambas del año 1905. Unamuno se esfuerza por separar e independizar al autor de su creación quijotesca, intento en el que en cierto sentido le sigue Fernández Suárez. Me permito opinar que el escritor vasco llega a una torsión y arbitrariedad en las que, por otra parte, incurría a menudo sin menoscabo de su talento y, por el contrario, como algo característico de su fundamental personalidad. Azorín, en «La ruta de Don Quijote», sigue un camino bien distinto: actualiza la historia, por decirlo así, la hace más históricamente asequible, más cotidiana, más de nuestros días, más, si cabe, de todos los tiempos españoles.

Alvaro Fernández Suárez nos pone en claro primeramente qué significa el mito, lo que le diferencia de un capricho de la imaginación. «Esta —escribe— es esencialmente inalterable, incapaz de evolución. En cambio, los mitos, criaturas vivientes, se desarrollan, varían, crecen, se ayuntan, proliferan y mueren cuando han sido olvidados.» Y añade más adelante: «De ahí que el Quijote, en cierto modo, sea un milagro literario, porque habiendo sido engendrado por un hombre solo, por un novelista y de un solo embrión, quiero decir, sin modificaciones posteriores, sin evoluciones ni cambios esenciales en sus hechos y en su carácter, con el tiempo llegó a convertirse en mito o está en camino de serlo cumplidamente.» Y precisa todavía: «En su primera salida al mundo Don Quijote fue sólo un personaje cómico, tan sujeto a la letra como otro cualquiera, pero poco a poco fue desprendiéndose del rigor primitivo de su forma y se fueron advirtiendo en él extrañas capacidades de vivir por su cuenta y de cambiar de sentido, hasta que el personaje llegó a ser pensado sin el autor, tal como si hubiese surgido espontáneamente, en la oscuridad de las gestaciones divinas.» En estas palabras radica gran parte de las motivaciones del libro de Alvaro Fernández Suárez, quien explica que Don Quijote era ya, en la conciencia de muchos, un personaje mítico, liberado de su autor, liberado de su texto, de la letra; prueba de que no se trata de una entidad de ficción como las otras, sino de algo esencialmente diferente.

Si Unamuno llevó su argumento a extremos tal vez incongruentes, Fernández Suárez pone las cosas en su pun-

to cuando dice que Cervantes ha sido quien puso la esencia mítica en el personaje, quien dio a su héroe las alas con que habría de volar por encima de la esclavitud de la letra. El autor va más lejos todavía en su concepción del mito del Quijote. Explica cómo el propio Cervantes habla ya de su personaje como de un mito, separándose de él. Acaso sea esta la porción más sutil y más personal en la interpretación de Fernández Suárez, pero también la más quebradiza. Como en «Vida de Don Quijote y Sancho» lo original constituye, al propio tiempo, lo más problemático y lo que más se presta a controversia.

Donde el autor muestra, a mi juicio, mayor perspicacia quizá sea en el análisis de cómo el propio Don Quijote se enfrenta consigo mismo como personaje, en la segunda parte de la novela y puntualiza algunos extremos de su historia. Es decir, se hace referencia a la historia de Don Quijote comprendida la primera parte como a algo ya desprendido de su propio autor, o sea separado del texto, de la letra, como le gusta decir a Fernández Suárez. También son sobre manera agudas las observaciones sobre el capítulo en el que Don Quijote se afirma a sí mismo frente a las falsedades del de Avellaneda y hace que un personaje de éste dé testimonio de que él solo, Don Quijote, es el verdadero. Todo lo cual pone de manifiesto la genialidad de Cervantes, que en ello, como en todo, sigue siendo modernísimo, adelantándose con poderosa intuición, con prodigiosa naturalidad, a procedimientos literarios tan vigentes más tarde.

«Los mitos del Quijote» está escrito en un estilo limpio, de castellano pulquérrimo, a veces con regusto de la frase elegante, dejándose llevar quizá de cierta eufonía y cadencia externas y, al mismo tiempo, con sutilezas conceptuales que, en ocasiones, se adelgazan casi hasta la confusión. De manera que el concepto puede resentirse de falta de claridad y coherencia discursiva, aunque el párrafo, la cláusula, como se decía en la preceptiva literaria, brille siempre en un lenguaje absolutamente propio. En punto a brillantez, en efecto, esa prosa no desmerece de la de algún ensayista ilustre, aunque también es posible que le falte una especie de pasión, de estremecimiento, acaso de convicción dramática en cuanto dicen ambos.

Otro prurito advierto en Fernández Suárez y es el de atribuir de continuo al personaje de Cervantes distingos psicológicos o, mejor dicho, rasgos de carácter un tanto sobrepuestos a los que de por sí ya claramente muestra y que acaso no pasaran por la mente de su creador. Pero este es achaque o afán de muchos exegetas y, por otra parte, legítimo, ya que, efectivamente, se trata de un mito y como tal puede ser considerado de muy diversos modos. Donde se echa de ver más semejante prurito es quizá en el capítulo que titula «Dulcinea, o el mito de la amada oculta», donde el autor expone cómo Don Quijote cree en Dulcinea, aunque sabe que no existe. Distingue, pues, entre creer en algo y la existencia propiamente dicha de esa cosa. A veces está en peligro de incurrir en mero juego retórico, aunque siempre agudo y brillante.

El libro, finalmente, se halla dividido en cuatro capítulos: «Don Quijote o el mito de inacabable historia», «Dulcinea, o el mito de la amada oculta», «Sancho, o el mito de la glorificación de la carne» y «Rocinante y el Rucio, o el mito de la ancha fraternidad». Aquí y allá, a lo largo de las doscientas páginas de su libro, Alvaro Fernández Suárez muestra su magnífica calidad de escritor y de agudo ensayista en temas literarios, históricos, sociales o sociológicos, como ahora gusta de decirse, y económicos. Y no sólo en los libros antes mentados, sino en otros posteriores, así como en numerosos ensayos aparecidos en muy diversas revistas, principalmente en «Índice».



ERNESTO SABATO:

INFORME SOBRE POETAS

Por Angel PALOMINO

Antes de empezar esta declaración hago constar que me llamo Andrés García Dopico, vivo en Buenos Aires, calle del General Matallana, 803, y me hallo sereno, en plena posesión de mis facultades mentales. No soy creyente, pero si lo fuera podría decir que estoy en paz con Dios porque no tengo sobre mi conciencia culpa alguna, salvo, si acaso, esta de no haber denunciado antes la gran conspiración que amenaza al mundo.

Un rótulo breve, correcto, claro, adecuado, preciso: MATENLO. Tengo desde hace algún tiempo la sensación de estar marcado con esta sentencia ineluctable. Llevo la vida como una dispensa, como una licencia graciable, como algo que ellos me han autorizado a llevar conmigo hasta que les parezca oportuno enderezar su pulgar condenatorio, voltearlo fríamente, desdeñosamente y marcar, apuntando hacia abajo con gesto prócer, sobrio, rotundo, inflexible, la orden que, sin duda, me ha sido tatuada en caracteres invisibles para todos menos para ellos: MATENLO, MATENLO, MATENLO.

A nadie puedo denunciarlo. Sólo a dos íntimos amigos: a Calvario de la Rosa Domínguez, escultor de monumentos funerarios con taller junto al cementerio pulcro y ordenado de la Jacarita, y a don Elio Pérez del Labio Stagnetti, profesor de lengua francesa en el Liceo Francés de la Ronda Lucientes; sólo a ellos he hecho partícipes de mis pavorosas sospechas.

No sé cómo, a pesar de mi conducta precavida, se han enterado. Ni Calvario de la Rosa ni don Elio son personas de quienes yo pueda temer una indiscreción; y menos una traición. Pero cuando les hice confianza de mis descubrimientos sentí su frío: algo se helaba en sus gestos, en sus miradas, en sus actitudes.

No estaban juntos. Fue en días diferentes; primero a Calvario, en su taller-estudio que se encuentra en las tapias del cementerio. A don Elio le hablé un mes más tarde, en un rincón tranquilo del café El Comercio, mientras—por consejo mío— fingíamos jugar una partida de ajedrez.

Ambos, Calvario y don Elio, me escucharon con una sonrisa expectante—a ver cómo termina el chiste, decía su rostro, su gesto, al principio—; la sonrisa se les fue helando; acabaron por mirar al suelo y al techo huyéndome los ojos. Más allá de toda simpatía, de cualquier asomo de solidaridad, sus actitudes, su actitud que fue la misma en uno y en otro, estaba precintada, atiesada, resumida por el miedo, y en su mirarme de reojo creo—no lo sé, pero creo, lo creo, tengo sobrados motivos para creerlo—que se reflejaba una evidencia anona-

dante: mis palabras, mis confidencias les habían permitido descubrir, descifrar en mi frente o en mi espalda o en mi pecho la condena oculta hasta entonces: MATENLO.

Y no fue sólo eso. En ambos trascendentales instantes se produjeron dos coincidencias significativas. Cuando, terminado mi dolorido, mi espeluznante relato les pedí su opinión, lo mismo Calvario que don Elio hicieron un esfuerzo para entibiar, animar el gesto: trataron de sonreír, pero fueron, las suyas, sonrisas dibujadas que no traspasaron su piel, que nacían y morían en la piel. Ambos, don Elio y Calvario, hicieron una mueca sólo parecida a la sonrisa en la intención y me ofrecieron un cigarrillo: como a un condenado.

Esa fue la primera coincidencia. La segunda es más significativa y esclarecedora: es esencial.

Terminado de hablar, Calvario ofreciéndome el cigarrillo, se acercó uno de sus ayudantes y le dijo.

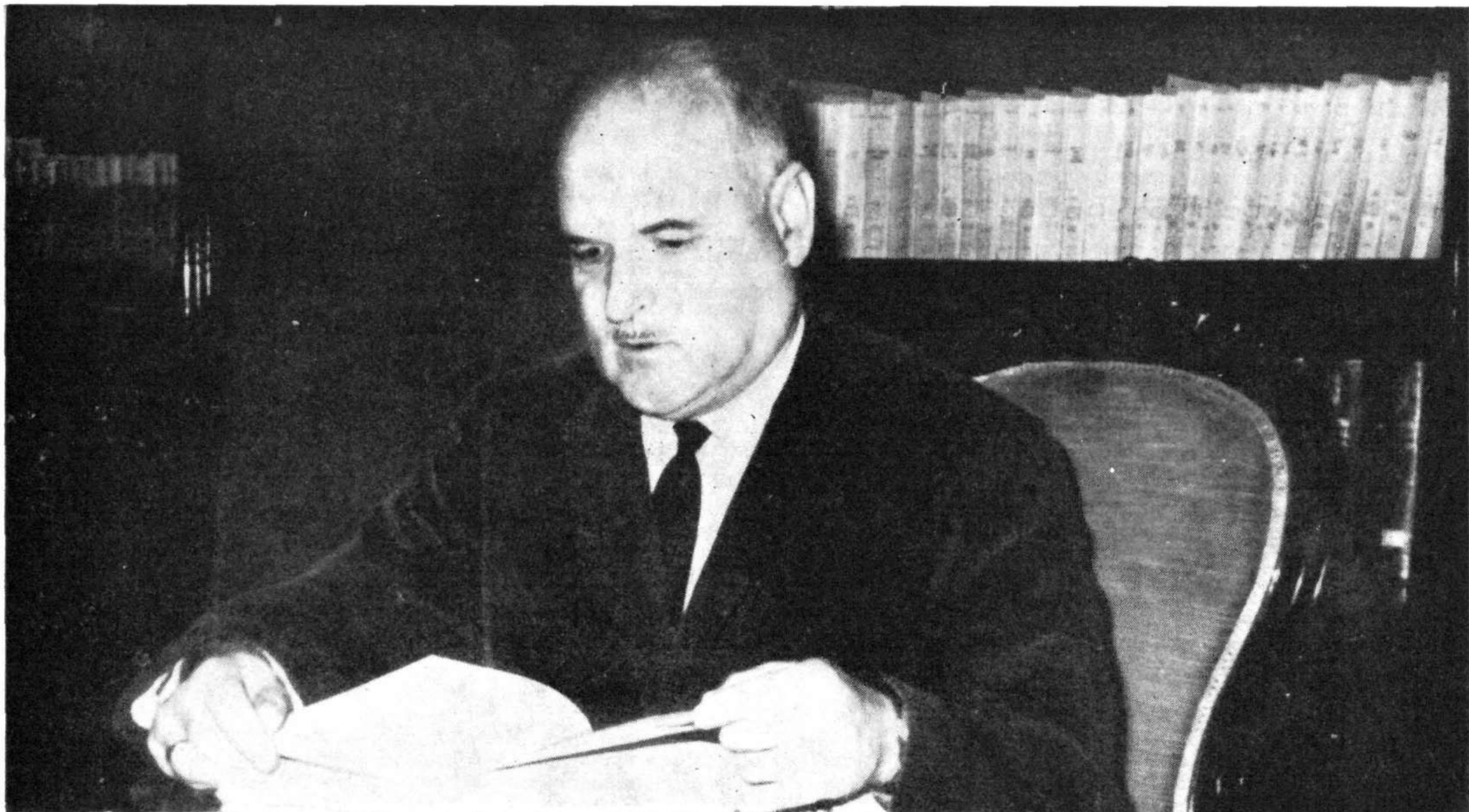
—He pensado, maestro, que proponga usted este epitafio a la viuda Sansierra: «Fugitiva mi calma tras tu alma». Y cuando los dos, en la otra ocasión, don Elio y yo, fingíamos terminar nuestra partida de ajedrez, se nos acercó un individuo y me dijo: *está usted mate desde antes de empezar*. Y en el bolsillo llevaba una antología de poesía latinoamericana. Esta coincidencia—y otras, otros hechos observados y probados desde el lado acá de mi experiencia—me demuestra que ellos saben que yo sé, y que con esta declaración estoy como confirmando mi sentencia de muerte que ya estaba escrita, dictada, pero podía ser conmutada, ceñida de clemencia y que ahora será cumplida porque he descubierto al mundo la Gran Conspiración de los Poetas, de esos individuos que se han adueñado y repartido entre ellos los secretos diabólicos del Sometimiento Universal, infiltrados como están en la Academia Sueca, en el Parlamento Indio, en el Comité Internacional de la Evasión Fiscal, en la CIA, en el Consistorio de Guardianes de la Muralla China y, en fin, en todo organismo nacional o internacional que controle, promueva o proteja vicio o vicios o el Vicio en general.

Los poetas: esos criptográficos seres tenebrosos, abortados por la Naturaleza en algún cataclismo que alteró la genética de alguien, de alguno o de algunos, ignoro de cuántos individuos de la raza humana, son androides, son mutantes, son otros, otra cosa. Son enemigos de nuestra estirpe y van a barrerla de la faz de la Tierra.

Lo están haciendo.

Diré por qué.





MIGUEL MARTINEZ del CERRO, UN HOMBRE QUE APRENDIO A TROVAR

Por Carlos MURCIANO

EN uno de sus libros primeros, *Oro* (1948), Miguel Martínez del Cerro incluía un poemilla de sólo tres versos, titulado «Cádiz»:

*Puerto, puerta, cuna, madre
sobre las aguas del mar;
cuna con forma de nave.*

Ahora la cuna se le ha trocado sepulcro; la puerta por la que entrara a la vida se le ha abierto del lado de la muerte; madre ayer como hoy, la ciudad que le tuvo, le tiene. Y el mar que, alegre, le cantó («soy amigo del mar», repitió él en uno de sus poemas), sigue cantándole, funeral y solemne. Miguel Martínez del Cerro ha muerto en Cádiz, al filo del verano. Hombre noble, hombre bueno, le derribó el sueño último, «para despertar del todo».

Dos años atrás recibimos una postal suya: «Espero que nos veamos pronto en Arcos», decía. No nos vimos. No volví a recibir sus cartas. El conocía y amaba a Arcos. Más de una vez le habíamos encontrado, subiendo y bajando sus pinas callecitas, al frente de un grupo de universitarios, a los que iba descubriendo, con emoción, con gozo, una hornacina, un rincón, una plaza, una ventana al vacío. Y nunca le faltó, en nuestros fugaces encuentros, la palabra de afecto, el generoso elogio, el largo apretón de manos.

«¡Oh versos!... ¡Luminosos amigos de mi vida!», escribió. «Versos» titulábase precisamente el poema que abría su libro citado, *Oro*. Y en él su confesión: «Sois mis amos, mis riendas, mis garfios, mis tiranos, / si me faltáis me falta la raíz de la vida». A Martínez del Cerro podrá discutirse la calidad, mayor o menor, de sus versos; nunca su condición de poeta auténtico. Antes de *Oro*, habían visto la luz *Nave de piedra* (1941), un homenaje lírico a Cádiz, y *Senda*

iluminada (1943). Algún poema de éste —«Fortuna y gloria del muchacho aviador», por ejemplo—, pasó a integrarse en *Oro*, obedeciendo a un criterio que el poeta mantuvo a lo largo de su vida y su obra. En efecto, *El Amigo* (1959) incorporaba indistintamente poemas de *Oro* y de *Pozo interior* (1953), y *Mensaje desde el silencio* (1968) volvía a repetir la fórmula. Concretamente, el soneto «Isla de soledad» se reprodujo en varios libros, revelando la predilección que el poeta sintió por él siempre: «Frente al trajín viviente, yo tengo una inviolada / isla interior de ensueños en donde vivo a solas...», comenzaba.

Oro era un libro amplio y vario, en el que tenían sitio los motivos más diversos; así, junto a una oración o un salmo, se incluía un poema a El Greco; junto a un canto a la esposa, un saludo al Quijote. *Oro* llevaba una segunda parte, que era en realidad un libro distinto: *Falsa antología de cantos ibéricos*. El poeta, volviendo los ojos a nuestra protohistoria, evocaba a los pueblos que habitaron la península —celtas, iberos, tartesios, cántabros...— y trataba de reconstruir sus danzas, himnos, cantos religiosos y guerreros, de victoria o de muerte, con aciertos indudables de clima y de tono; un lirismo hondo y primitivo recorría estos poemas, tan cercanos pese a su distancia. Libro nuevo, original, distinto. En unas palabras liminares, afirmaba el poeta que los temas más apropiados para la forma rítmica de la poesía eran los que trataban de «algo alejado, desconocido, misterioso y de tendencia generalizadora, universal y cósmica».

Y, sin embargo, *Pozo interior*, su libro inmediato, era, como su propio título indicaba, una vuelta hacia sí mismo, hacia las cosas en torno. Esa renovada sorpresa que

para Martínez del Cerro representó siempre lo elemental y cotidiano, y que, en cierto sentido, caracteriza su poesía, está aquí, en estos poemas entrañados, manifestándose, clarísima. «Sorpresa ha sido todo. Si, sorpresa / desde que yo nací», escribía. Y más adelante: «Y me quedé perplejo / contemplando la vida». También la muerte estaba aquí, interrogativa, amenazante —«¿se acerca?»—, pero distante aún. En *El amigo*, en cambio, era Cristo el que se hacía motivo central del canto. En unas palabras iniciales, el poeta aclaraba el significado de su entrega: «En este libro —decía— no se pretende, como en los habituales de poesía, provocar un mero goce de tipo estético. Es un libro, ante todo, de oración y amor divino. Una buena parte de él, de la oración ha brotado, y con él se desea comunicar, a quien lo lea, algo de espíritu de oración y de amor.» Pedía también el poeta una lectura reposada, atemperada al espíritu, es decir «con el alma abierta». En toda la poesía de Martínez del Cerro había una gran sencillez, un cálido modo de decir. «Yo sé que tengo un Amigo / dentro del alma viviendo», afirmaba. Después hacía, ante ese Amigo, un pequeño resumen de lo que era, siempre tocados los versos de su peculiar modestia:

*Yo, pobre profesor,
que enseñe algunas cosas, casi nada,
yo, cantor de la vida
con voz que apenas se oye lo que canta,
yo, archivador de ensueños,
¿qué flor podré poner ante tus plantas?*

Martínez del Cerro ensayaba toda clase de versos y pasaba de los poemas de amplio vuelo, sin rima, a la canción ligera, al soneto, o al poema en alejandrinos, donde



alcanzaba sus mejores logros. No es extraño, en poesía de este tipo, encontrar resonancias de nuestros místicos, San Juan de la Cruz, sobre todo: «Ya es vida la espesura, / la soledad blanca / y plenitud la luz de la llanura»; resonancias culminantes en el último poema, plasmado en la misma hermosa estrofa del «Cántico espiritual»:

*¿Quién es Aquel que llega
en hábito de pan tan escondido...
y tanto en él se entrega
que vive confundido
con la albura de pan de su vestido?*

Esta tendencia religiosa, cada vez más patente en el hacer del poeta gaditano, vendría a confirmarse, diez años después, en su entrega final, un breve cuaderno, *Mensaje desde el silencio*, cuyo título, ido ya el poeta, acrece su significado. Una nota aclaratoria precedía, como en su libro anterior, a los poemas: «El autor de estos versos piensa que, ante su lectura, un lector inteligente y avisado pudiera pensar de él una de estas tres cosas: Primera, que es un místico. Segunda, que quiere hacerse pasar por un místico. Tercera, que es un iluso que se cree un místico sin serlo. Ante ello, el autor de estos versos se siente en la necesidad de aclarar lo siguiente: que él no es más que un hombre que hace muchos años aprendió a trovar. Que él entiende por trovar hacer danzar las palabras. Y que él comprende que las palabras danzan bien cuando en ellas se hace referencia al amor y, aún mejor, si este amor se concreta en las relaciones entre el alma humana y la divinidad.» En efecto, hacia muchos años que Martínez del Cerro aprendiera a trovar, muchos años también que venía volcando en sus versos ese misticismo, siempre auténtico. Si un día San Juan de la Cruz, otro la Madre María de la Antigua hollaba su decir fervoroso, en el que se aliaban gracia y hondura: «Aunque es mi alcoba oscura, vive en mi alcoba. / Su voz suena y no suena cuando me nombre. / En esta alcoba habita, rota y oscura. / Su escondida Presencia todo lo alumbr.» Poco conocidos son los versos de aquella gentil monjita andaluza del siglo XVII, pero estas estrofas de Martínez del Cerro parecían empapadas de su aliento; estrofas pertenecientes al *Cantar de la oculta presencia*, extenso poema, rico y vario de metros, cuyo ritmo cancionero no interrumpían las estrofas alejandrinas que, de vez en vez, el poeta intercalaba. Desarrollo similar mostraba el *Cantar del entrañable deseo*, que cerraba la corta entrega, y en el que el amor, como un estribillo, iba hiriendo cada estrofa con su aguda lanza. Como hería el mar, tal un puño azul y blando, el poema eneasílabo *Mar en la ciudad* que, en tirada aparte, acompañaba al cuaderno.

Ahora todo es ya materia de memoria. «Joven de corazón, firme de idea»—como rezaba su verso—, el poeta se ha ido. En las noches de Cádiz hay ya un brizna más de silencio. Y un puñado más de ausencia y soledad en el corazón de sus amigos. Veinte años atrás, en su libro *Pozo interior*, Miguel Martínez del Cerro dejó escrito su epitafio. Yo pediría a los suyos que lo hiciesen grabar sobre su losa, pues que es cifra escueta de su vida y su muerte:

*Aquí yace. Era un hombre
que no sabía vivir y vivió mucho.
Aunque quiso, sin ruido, caminar entre
[todos
como ardilla asustada, muchos le cono-
[cieron.*

*Por no sé qué secreto
de soledad muy honda
de pronto, una mañana,
su hablar se le hizo verso.
Un salto quiso dar. Pero paróse.
Y al final, como todos, se dejó aquí los
[huesos
y se fue al otro monte
para volver a caminar de nuevo.*

CRÓNICAS Y CARTAS del extranjero

de Nueva York:

“LOS DE

o la segunda

VIVE desde hace diez años en París, pero no sería capaz de escribir una novela francesa. «Ni siquiera una inglesa, pese a la identidad de la lengua», añade. Mary McCarthy está anclada en la realidad norteamericana de nuestros días, la lleva a cuestras por esos mundos de Dios, o más bien dentro, como un anzuelo enganchado en su carne. ¿Novela testimonial? Tampoco. Es demasiado crítica para ello. Su testimonio es puramente ideológico, pero ése lo da completo.



Desde que escribió «La Clique», Mary McCarthy nos ha ido ofreciendo las fases de la revolución cultural norteamericana: el ocaso del puritanismo y el estallido sexual, el derribo del sueño de una nación altruista en Vietnam, la desconfianza en la técnica. En su última novela nos ofrece la huida en bandadas de este paraíso que ha dejado de serlo. «Pájaros de América», recién aparecida, es el libro de esa juventud USA que escapa de la civilización mecánica en busca de la pureza de los orígenes. Durante los últimos siglos, América fue el refugio de los europeos nostálgicos

de la naturaleza. Ahora, son los americanos quienes van a Europa en busca del paraíso perdido. No lo encuentran, naturalmente, porque, como dice Mary McCarthy pidiendo prestada una frase a uno de los más ilustres europeos, Kant; «La naturaleza ha muerto.» Eso, según la escritora, es la principal causa del desasosiego y vacilaciones del mundo actual: «Antes teníamos a la naturaleza como último tribunal para apelar. Al no poder hacerlo, nos gana el desconcierto.»

En Europa, de todas formas, encuentran los americanos un resto, un eco de lo que van buscando: una tradición, unas formas, un pasado, muerto, sí, pero algo siquiera a que agarrarse. La Capilla Sixtina o los cafés de París son como clavos ardientes para el inquieto protagonista de «Pájaros de América».

La novela narra la historia de Peter Levi y de su madre, la arpista Rosamunda. Peter es el adolescente americano de nuestros días. Rosamunda, la americana demasiado superficial, o demasiado inteligente, para haberse planteado las dudas que acosan a su hijo. Juntos marchan a Rocky Port, un pueblecito de la costa a pasar el verano. Intentan revivir el tiempo que años atrás pasaron allí, pero cuando se convencen de que el pasado no vuelve nunca, Rosamunda se va con su actual marido, mientras Peter marcha a Europa. París y Roma son sus etapas. La soledad es mucha, la inexperiencia, más. Peter, como tantos otros de una generación, es un joven que intenta resolver los problemas del mundo, que sueña con una fusión del capitalismo y el socialismo, de la libertad y la justicia. Escribe cartas a De Gaulle y a Kossiguin, mantiene largas conversaciones con sus conocidos, planea, sueña. Está, por otra parte, lleno de contradicciones. Es un defensor teórico de la igualdad

(Viene de la página 2)

PAJAROS AMERICA",

generación USA perdida

Por José María CARRASCAL

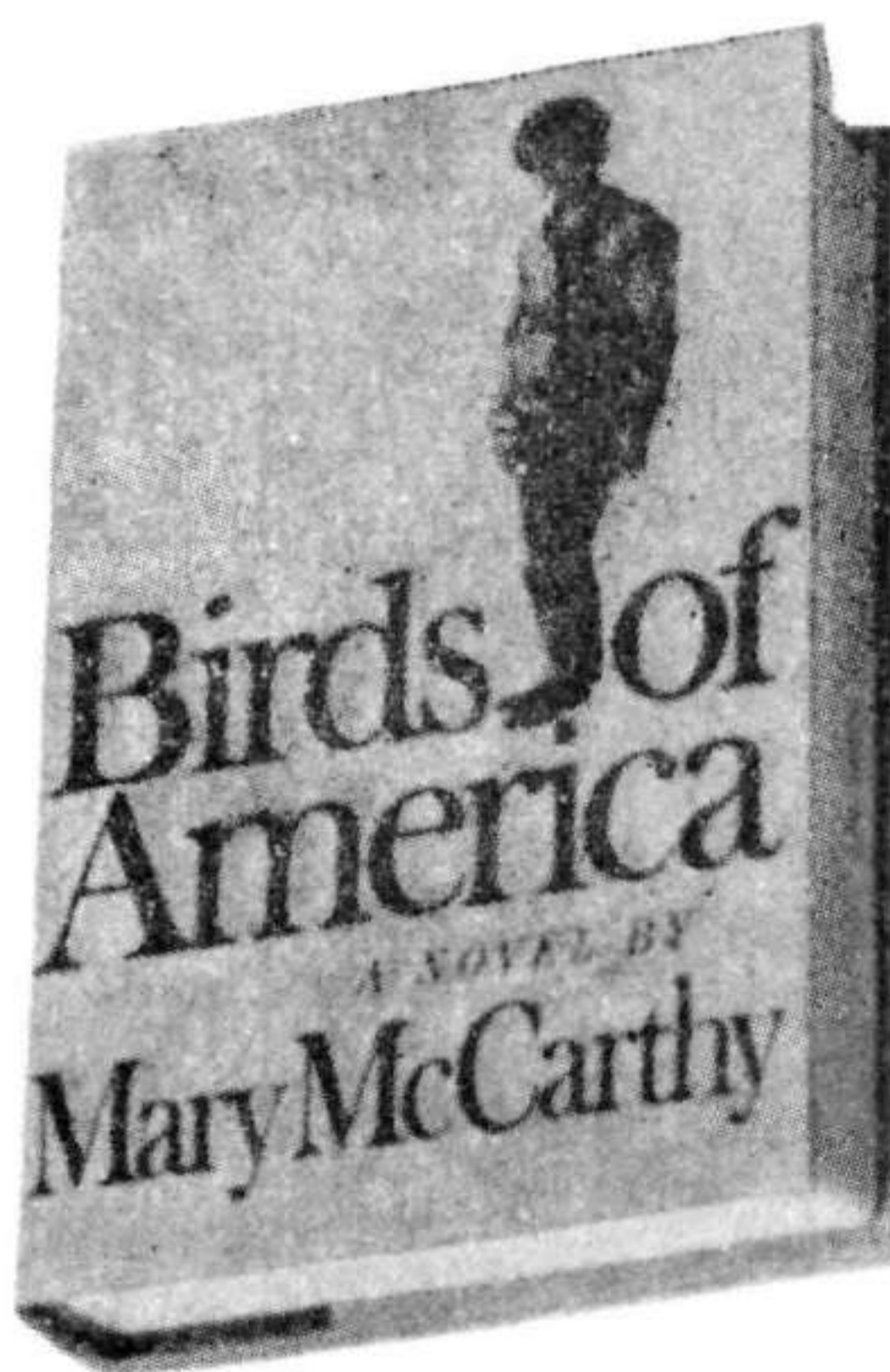
entre los hombres, pero le molesta la igualdad real. Siente, sobre todo, un desprecio rayano en el asco por esa gran clase media que su país produce en abundancia. El se siente mejor entre los obreros portugueses que entre los turistas americanos, postura muy de intelectual, en la que puede haber bastante de aristocratismo esnobista.

El muchacho termina viéndose envuelto, aunque de lejos, en el conflicto vietnamita y la novela finaliza pidiendo a su madre que, como protesta contra aquella guerra, renuncie a dar un concierto patrocinado por el gobierno.

Todos los mitos —¿o sería más apropiado hablar de contramitos?— americanos de nuestra época están ahí, ante todo, el protagonista, que se debate con su falta de identidad. Es hijo de padre judío y madre anglosajona. Ello le acarrea una personalidad sin raíces, una fe vaga, un patriotismo difuso. Luego, la serie de divorcios de la madre, que trae a ésta «una serie de monogamias» y al hijo «una serie de padres artificiales», lo que confunde aún más la atmósfera. Por último, el shock que la guerra de Vietnam ha representado para los Estados Unidos, el país educado en los cánones de la libertad y del anticolonialismo, que se ve envuelto en uno de los conflictos más viles de la historia. Todo ello no puede traer otra cosa que la incertidumbre, la inhibición, la duda. Tanto Mary McCarthy como los personajes de sus novelas son protagonistas de la segunda generación perdida de norteamericanos en lo que va de siglo.

«Pájaros de América» es un libro escrito sin prisas. Su autora lo comenzó en 1964 y se publica ahora. Hay, sin embargo, que anotar que en medio está una visita suya a Vietnam con el fustigante libro-reportaje que de allí escribió. «Creo que

es un deber de todo escritor americano ocuparse, siquiera una vez, de Vietnam» dice. Como si el fondo la obsesionase demasiado para preocuparse de la forma, Mary McCarthy no se ha planteado problemas formales en su última obra. «El único problema mío al escribir es cómo resolver la frase o párrafo que tengo delante.» No hay, pues, ingeniería previa de la novela. Ello no impide su preocu-



pación por el lenguaje, según acontece a todos los escritores contemporáneos. Mary McCarthy no ve en él un mero instrumento de expresión de ideas y sentimiento. Lo ve unido a ellos por lo menos tan estrechamente como el cuerpo puede estarlo del alma. «Debemos escuchar el lenguaje, dice, pues él nos indica lo que queremos decir. Si algunas palabras desentonan en una frase, no es por puras razones estéticas. Es que están diciendo algo que no queremos decir. El lenguaje nos está apuntando constantemente un mensaje, por ser el depositario de la experiencia humana en todos los niveles.»

CONVOCATORIA DEL IX PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca por novena vez el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1971, con arreglo a las siguientes bases:

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

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

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

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiadas a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

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

6.ª Los trabajos, mencionados en el sobre Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3, España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1971.

8.ª La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica es de cincuenta mil pesetas.

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

10. La decisión del jurado se hará pública el día 23 de abril de 1972, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la «Colección Poética Leopoldo Panero», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

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

13. El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las

futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieren.

14. El jurado podrá proponer al señor director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

15. De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

16. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1972, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General a su destrucción.

17. Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado, siendo automáticamente eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten estrictamente a las bases.

PREMIO «LOPE DE VEGA» DE TEATRO

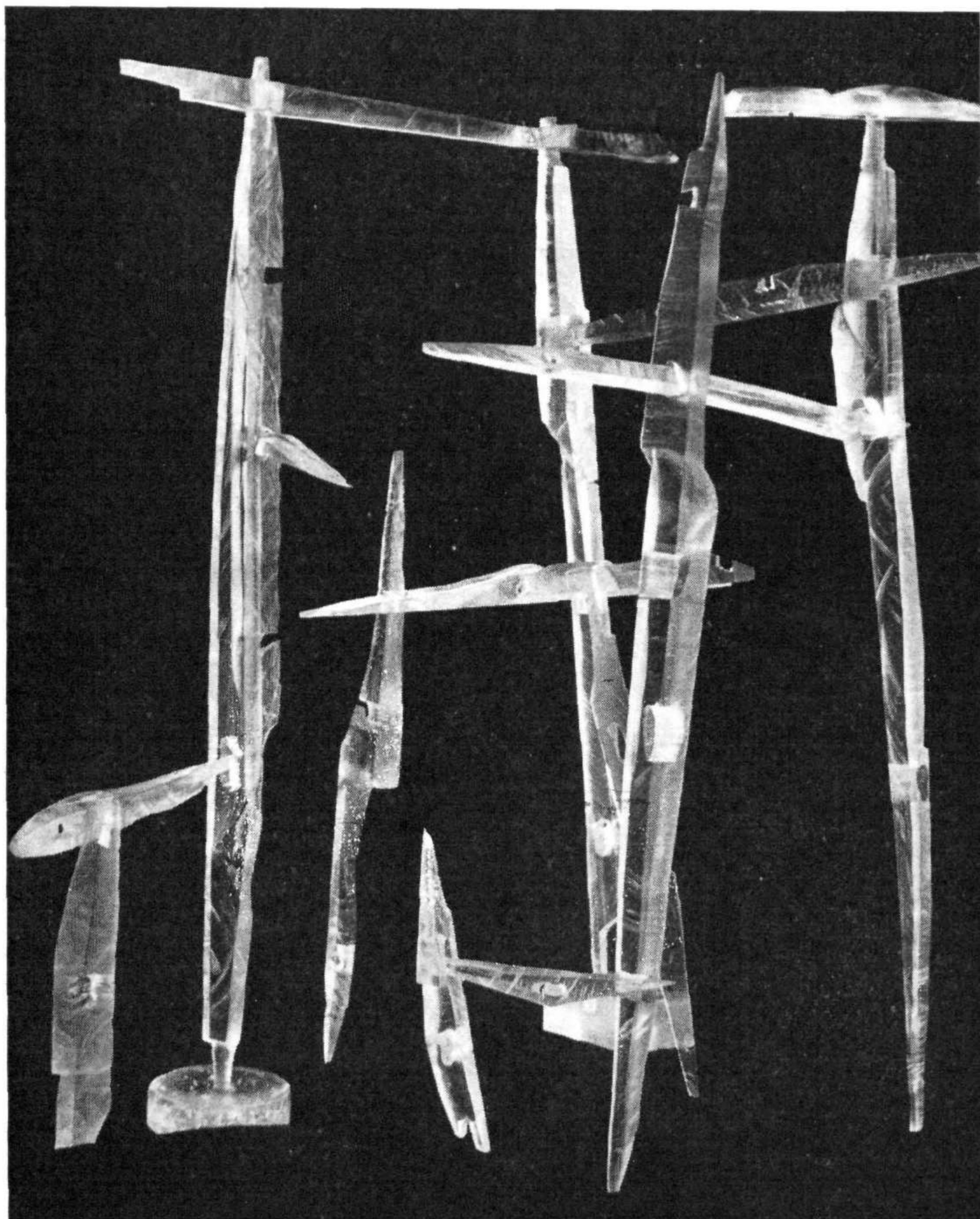
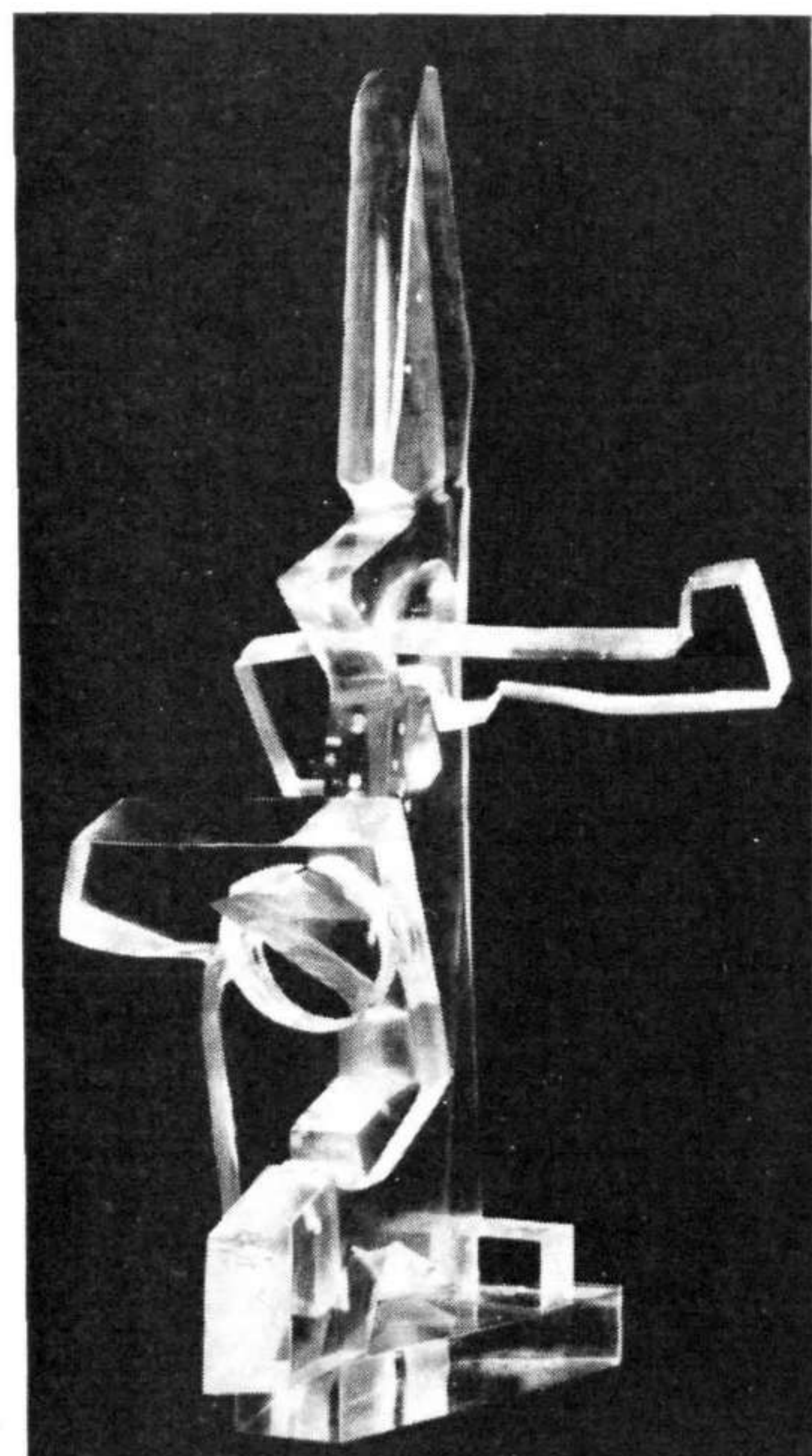
Dentro de la convocatoria de premios «Villa de Madrid» para el año 1971, aprobada por la Comisión Municipal de gobierno por acuerdo de 22 de junio próximo pasado, se anuncia el premio «Lope de Vega» 1971 para obras teatrales, al que podrán presentarse todos los escritores españoles o hispanoamericanos, siempre que las obras estén en lengua castellana, totalmente originales, inéditas, no premiadas en ningún otro concurso, ni estrenadas en teatro alguno, ya sea de cámara, ensayo o comercial, no admitiéndose ningún género de traducciones, o las adaptaciones o refundiciones, ya sean de novela, cine, televisión, radio e incluso del propio teatro.

El premio consistirá en 200.000 pesetas al autor y el estreno de la obra elegida en el teatro Español dentro de la temporada siguiente. Asimismo, se establece un acésit de 30.000 pesetas al autor de la obra que quede en segundo lugar.

El plazo de presentación de las obras comienza a partir de la publicación de las bases aprobadas y terminará el día 15 de diciembre de 1971, a las trece horas. Las bases podrán recogerse en la Sección de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, plaza de la Villa, número 4, segunda planta.

TRANSPARENCIA Y MADUREZ DE UNA OBRA

Por Enrique AZCOAGA



DESDE que Manuel Fernández Teijeiro hizo su exposición en septiembre de 1966, en la sala Santa Catalina del Ateneo madrileño (caído, aunque no del cielo, de la rica vida artística de América), los que le habíamos visto trabajar con meritoria intensidad en el área plástica argentina, nos alegramos de que a su obra primordialmente especialista, con espacios reales y virtuales, se añadiesen los que juegan dentro de la transparencia del material elegido, en virtud de que la superficie de lo acrílico se resuelve en tantos casos por terrenos translúcidos. La escultura, corría un evidente peligro; convertirse en un juguete. El material acrílico, rico por otra parte en efectos ópticos, podía hacer más eficaz la trascendencia del signo resultante, pero también, y eso ni al mismo Teijeiro se le ocultaba, trivializar por razones que harían excesiva la consideración sobre este aspecto, todo aquello que con acrílico o bronce, hierro simple o piedra naturalmente mágica, utiliza la escultura para lograr esa palabra, que tiene algo de principio, mucho de mandamiento y tanto de definición. Esculpir, cuando no es conmemorar, resulta un quehacer de necesaria carga inicial y, por consiguiente, impositivo. La escultura, potencia convincente de una idea seriamente elegida, puede permitirse todos los lujos, menos el de ser lujo, gala del espacio, en el que siembra lo que entre los seres humanos solemos llamar autoridad. Con el fin de conseguirla, de trascender lo más plenamente posible, un escultor es muy dueño, como ocurre en el caso de Fernández Teijeiro, de poetizar su nobleza, deseoso probablemente de hacerla más compartible. Si tiene suficientemente en cuenta, que lo noble de una entidad plástica—extraña conjunción en todo momento de riqueza ideológica y dignidad material suficiente—, no mejora más que cuando la naturaleza particular de un determinado signo escultórico, enriquece su desarrollo con los diversos caudales que vivifican su plenitud.

En escultura, todo lo que no es autoridad edificante, corre el peligro de resolverse por

tanto en gala decorativa. Definir en el espacio los caudales que la legítima escultura íntegra, no depende del material utilizado en la circunstancia por el artista, sino de un concepto que aprovechando como en este caso ocurre, valores inefables de una materia determinada, diferencia con criterio muy inteligente, un resultado físicamente atractivo, de ese otro al que los escultores legítimos acosan en todo momento, y que no es sino la nobleza hecha dimensión. Teijeiro, en definitiva, no se ha entregado a un juego con la realización de sus trabajos en acrílico, sino a una problemática expresiva, que por si fuera poco, quiere acreditarse todavía más con su condición transparente. La materia, en ese tránsito de su realidad inmutable a su realidad perennemente lúcida, pretende en este caso eliminar cualquier bastardo encubrimiento, preocupado el artista de que lo que muchas veces es ciego, cumpla sus funciones con los ojos abiertos, desde una mirada en libertad que palpita en esos signos acrílicos, celdas translúcidas de extraña palpación. La fisiología del signo, pretende en el esfuerzo impresionante del creador que nos ocupa, que la vida de la escultura la palpita de manera clarísima. Y en lo que Teijeiro anda metido, no es en la consecución de realidades plásticas, empeñadas en reemplazar la fuerza por una levedad derivada de la materia en que se resume. Sino en quehaceres de vibración poética suficiente, para acreditar con la riqueza indudable de la transparencia infinita, esa riqueza integradora a la que la escultura constantemente eleva lo que hay en ella de problema y de hallazgo.

El planteo enriquecido con las diversas confluencias administradas por el plástico, tiene dos nortes en el quehacer actual de Teijeiro: el inadmisiblemente y seductor de un resultado como cristalino, fatalmente escapatístico, y aquel otro en el que se acredite el vigor granado de sus signos, por toda la fuerza, nobleza, transparencia y riqueza óptica de los resultados obtenidos. Cuando a los espacios reales y virtuales se añaden esos otros como poéticamente entrañables, a los que el escultor en este caso dedica atención preferente, lo que no vale a la hora de la plenitud inexcusable, es que lo translúcido anegue la autoridad antes mencionada, y las alas con que Teijeiro pretende elevar todo aquello que en última instancia la escultura defiende, dejen en vibración modesta, en virtudes de la transparencia acosada, la propuesta que el signo plástico ofrenda al espacio cuando en arte, aquello que se sueña para multiplicar lo legítimo, disminuye por desgracia la vigorosidad imponente del logro.

Si la escultura es conclusión integradora un poco metida en años, lo que Manuel Fernández Teijeiro intenta con su «Dios Best» (Dios de la fecundidad) y sus «Formas mutables» últimos, no es un aprovechamiento espectacular de las posibilidades de lo acrílico, sino signos de un vigor y de una transparencia eternamente juveniles. La transparencia en vez de atentar contra la majestad del volumen, de ese volumen inédito que en definitiva supone siempre la escultura, categoriza al mismo en la intención creadora de quien por otro lado cumple una

labor artesanal que no debe ignorarse, para que el espacio se haga eco de una palabra riquísima en frescura esencial. El mundo no acoje a estas esculturas, en la pretensión esforzada de quien las crea, como los cuellos femeninos acojen —arropándolas con su calor— a las joyas falsas. Sino en la medida que son la más noble tibieza, la fuerza más pura, el vigor capaz de transparentar y brindarnos, toda una problemática que constituye en definitiva la riqueza del signo pretendido. Muchas veces, a la vera de la plástica lograda, nos hemos preguntado si la escultura, en tantísimos casos no es otra cosa que la categoría de una tibieza capaz de hacerse verdad sempiterna. No siendo correcto que Manuel Fernández Teijeiro, exaltado creador de plenitudes henchidas de una juventud inmarcesible, se contentase con encapsular en formas acrílicas más aparentes que estremecidas, todo aquello que sólo cuando se convierte en alma definitiva de la forma, merece su gloria. La madurez expresiva que alumbra la autoridad para este artista, le fuerza a pedir prestada a su materia, toda la voluntad que ésta tiene de riqueza liberante. Todo lo que la misma en suma, mediante los progresivos aciertos del escultor enamorado de sus posibilidades inefables, le obliga a entender la madurez formal por la que lucha, como una madurez que necesita ser transparente, para acreditar con gran fuerza lírica, el derecho que le asiste a ser un valor fraterno de los manantiales. Acreditada creadoramente en un material de nuestra época, que Teijeiro ha salvado de su topicidad fatigante.

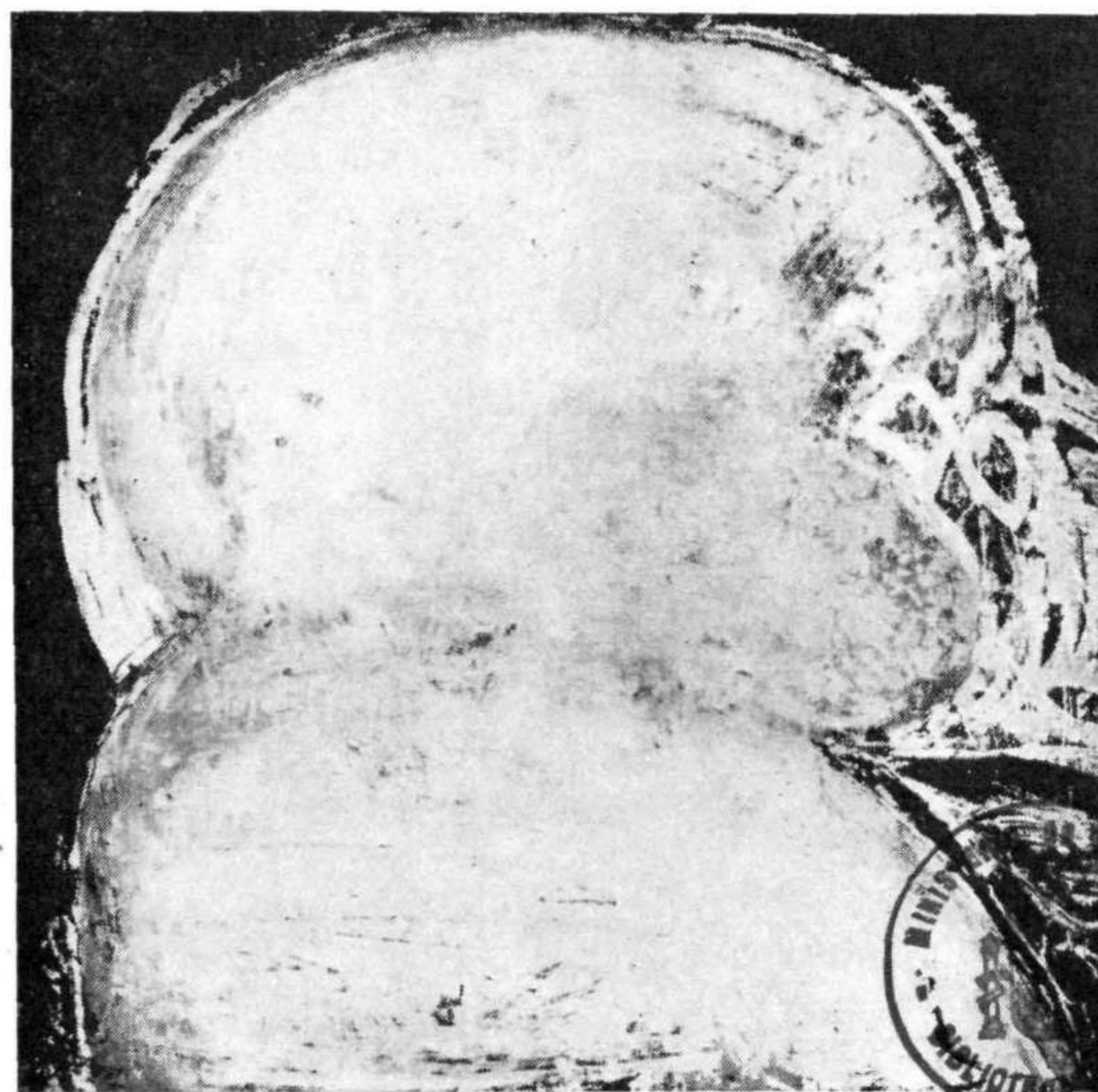
itinerario de EXPOSICIONES

Por Carlos AREAN

PEDRO GONZALEZ, en la Galería Sen de Madrid

Este importante artista canario, residente en La Laguna, de Tenerife, de cuya Universidad es profesor, acaba de ofrecernos, en la Galería Sen de Madrid, las primicias de su tercera etapa neofigurativa. Para poder comprender lo que ésta representa, es preciso recordar las dos que la precedieron, y también una rigurosamente no imitativa, anterior a todas ellas. Esa etapa previa es la correspondiente a la gran exposición de Pedro González en la Galería Neblí en 1962. Las dos, neofigurativas: las de sus exposiciones en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes y en la del Prado del Ateneo de Madrid.

En la etapa no imitativa, Pedro González era en principio un pintor espacialista. Amplias superformas de límite sinuoso, aunque relativamente geométricas, llenaban la casi totalidad del espacio pictórico. La materia era tenue, con infinitas gradaciones y degradaciones y con tendencia a escaparse ilimitadamente desde la superforma central hasta los cuatro lados del soporte. Se trataba de un tipo de pintura no imitativa de absoluto rigor que era fruto de una extremada maestría de oficio. Sucedió, no obstante, que Pedro González perseguía por encima de todo la palpación de la vida y le desagradaba que ésta pareciera menos intensa en aquellas creaciones de intelectual servidas por sus admirables dotes de pintor. De ahí que, sin renunciar ni a la tenuidad de su materia ni a su factura de múltiples capas raspadas superpuestas (con leves fisuras a través de las que emergía las inicialmente aplicadas), prefiriese, en su primera etapa neo-



figurativa, captar Pedro González la palpitación fisiológica de algo que se recogía sobre sí mismo y que palpitaba o vibraba. Fue la época estremecidamente libérrima en la ordenación de sus formas, a la que Pedro González denominó «Cosmoarte». Podíamos tener, al verlas, la impresión de que aquel espacio era el del astronauta. Un espacio exterior a la tierra en que vivimos, pero no inventado por el artista, sino real. Los colores terrosos con camadas de sepías hacían más emotivas aquellas formas, a manera de fetos en gestación, en los que no había, no obstante, una sola influencia de Bacon, aunque sí posiblemente un recuerdo de las transmisiones televisivas sobre los astronautas dentro de sus cápsulas espaciales.

En la etapa siguiente el color era todavía más ascético. Los entronques de formas, con alusiones a animales apenas reconocibles, insectos y pájaros de alas plegadas principalmente, estaban más diseminados a lo largo y a lo ancho de todo el campo cromático, aunque se mantuviese la apertura ilimitada hacia el espacio exterior en las degradaciones entre estas formas de límite impreciso y los lados del soporte. Era una etapa sintética en la que participaban múltiples elementos, entre ellos una recepción de la más emotiva fluctuación de las formas, otra de la nueva figuración en su más disuelto desparramamiento de texturas, aunque la condensación mantuviese la estructura, y una pervivencia del espacialismo anterior.

En la nueva etapa, incluso los títulos de las series, tales como «pintura dispersa», y los de las obras, tales como «figuración», demuestran suficientemente que Pedro González no quiere negar las conquistas de la etapa anterior. A pesar de ello, sus nuevas formas se encierran ahora en moldes de geometría, netamente pintados unas veces y subyacentes otras, pero condicionantes del despliegue de las que las recubren. Los fondos son preferentemente neutros, con lo que la tensión espacialista disminuye, obligando al mismo tiempo al espectador a concentrar su mirada en la forma central generalmente única. El color de esta forma es blanquecino, con lo que resulta avanzante, en tanto el fondo es negruzco y con tendencia al alejamiento. Hay así un principio de relieve logrado mediante el color, y no con ningún recurso lumínico o dibujístico.

Este momento sintético de Pedro González responde a una maestría indudable y consigue recuperar el rigor de la composición y de la estructura, sin renunciar a la emoción de las superposiciones y los «asomados» de las primeras aplicaciones pigmentarias más borrosas por entre las fisuras de las subsiguientes. Se trata, por tanto, de un momento de recapitulación. Será el origen de una nueva evolución cuyos resultados finales nos parecen todavía imprevisibles, pero en los que confiamos plenamente.



**INAUGURACION DEL MUSEO
ETNOLOGICO DE ALBERTO FOLCH
EN BARCELONA**

Los notables etnólogos barceloneses Alberto Folch y Eudaldo Serra realizan, como es sabido, una expedición anual en busca de piezas etnológicas. Han visitado así

varias veces el corazón de Australia, la India, Nueva Guinea, Japón y varias zonas de África y de Hispanoamérica. Fruto de estas expediciones es el millar de pie-



zas, de la colección Folch, emplazadas en el museo que acaba de inaugurarse y del que es conservador el gran escultor y también



etnólogo Eudaldo Serra. Folch ha sufragado los gastos de todas las expediciones, pero no se ha limitado a adquirir piezas para su museo, sino que ha ofrecido muchas de ellas a otros museos españoles, en especial al Etnológico de Barcelona. En esta nota de hoy queremos tan sólo dejar constancia de que las piezas ya se hallan ordenadas, cada una en su emplazamiento, en el nuevo edificio, situado en las laderas de Pedralbes. En una nota posterior recordaremos algunas de las colecciones y también el conjunto arquitectónico estrictamente actual y funcional. Reproducimos aquí una de las piezas procedentes del golfo de Papua, en Nueva Guinea. La colección de escudos en madera policromada de la citada procedencia es una de las más importantes del mundo en dicha especialidad. Lo mismo cabe decir de los «tapas» polinesios y de otras muchas secciones del museo. De momento se puede visitar con autorización especial, pero pronto se hallará abierta al público durante varios días de la semana. Este museo cubre un hueco importantísimo entre los españoles. Ya teníamos en Madrid el mejor museo de pinturas del mundo y en Barcelona el más importante de arte románico. Ahora, al tener también estas importantes colecciones etnológicas, es posible estudiar en nuestro territorio nacional el arte de otras culturas, pudiendo seguir paso a paso la evolución de varias de ellas.

**JOSE LLORENS ARTIGAS
y JOANET ARTIGAS,
en la Sala Pelaires de Palma de
Mallorca**

Nadie va a descubrir ahora a José Lloréns Artigas. Tampoco vamos a descubrir a su hijo Joanet, quien, aunque sea más escultor que ceramista, continúa la sabiduría de oficio de su padre. Del gran maestro, del hombre bueno y afable que es ya en la inminencia de sus

Medallística actual

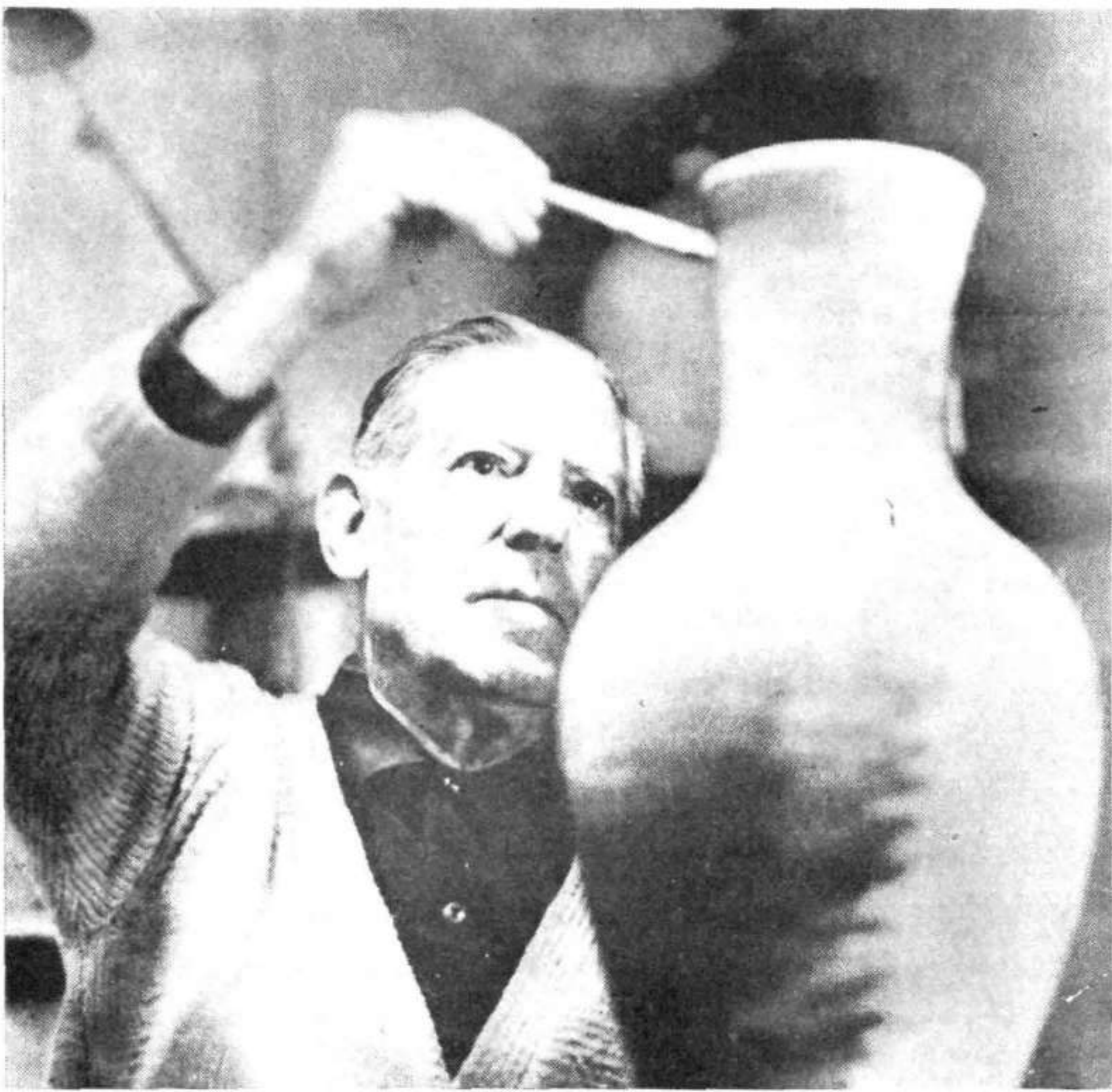
FERNANDO DE MAGALLANES



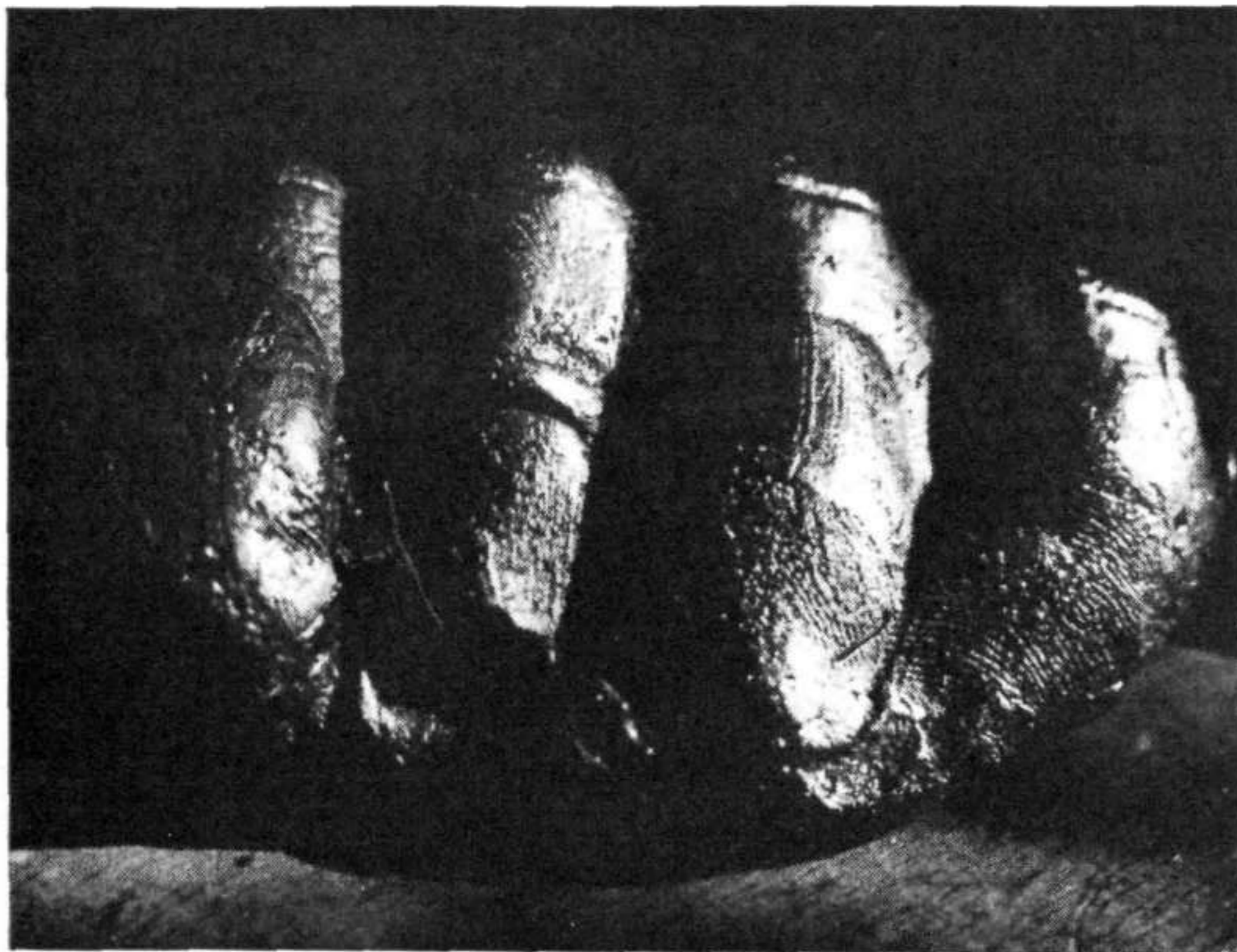
Esta medalla dedicada al navegante de origen portugués que, al servicio de España, inició la primera circunnavegación del globo, descubriendo el estrecho de su nombre, por el cual se unen el Atlántico y el Pacífico, forma parte de una serie dedicada a los navegantes y descubridores españoles. Como dato técnico curioso hay que indicar el reducido tamaño que tiene, pues sólo son 40 milímetros su diámetro, estando acuñada en cobre y siendo su autor Salvador Beneyto.

La energía del retrato del anverso contrasta con el simbolismo del reverso, donde figuran tres naves, sobre un fondo celeste de constelaciones, entre las que destaca la Cruz del Sur. Por otra parte, dos motivos heráldicos, que significan el valor político del viaje, ya que, por él, los Castillos y los Leones, recorrieron todos los mares, dejando tras de sí la plenitud de la gesta hispánica.

LUIS MARIA LORENTE



José Lloréns Artigas



Joanet Artigas

ochenta años el más grande ceramista español de todos los tiempos, tan sólo cabe recordar que todas sus piezas, de las que constituyen un buen ejemplo las ahora presentadas en esta exposición, son modelos inefables de sencillez y de armonía y que se caracterizan por la melodía de sus formas, la suave matización de su textura y una evanescencia cromática con matizaciones sutilísimas. José Lloréns Artigas es, con su sabiduría de oficio y con su profundo conocimiento de todo el pasado de nuestra cerámica en todas sus ramas, un prodigioso inventor de nuevas estructuras formales caracterizadas por su antiespectacularidad. Lloréns no cae jamás en expresionismos violentos siempre que realiza piezas exentas, y prefiere reservarlos para el panel y para sus colaboraciones con algunos de los más ilustres pintores de nuestro tiempo.

Tal como en su prefacio recuerda Jean Pierre Lemesle, el primer problema con el que se encontró, en cuanto a artista, Joanet Artigas fue el de ser el hijo de Artigas el ceramista. Su color más intenso y su textura más rugosa individualizan su obra frente a la paterna. Es notable además en él la tensión un tanto rota de algunas de sus formas y las amplias incurvaciones de sus superficies, melodiosamente ascendentes y llenas de ritmo. El catálogo de la exposición conjunta de ambos Artigas se ha enriquecido con un hermoso dibujo de Juan Miró que cubre la primera y la última página de cubierta, y en la que los nombres de los dos expositores han sido asimismo caligrafiados por el eximio pintor.



**EXPOSICION DEL MAN 17
EN EL MUSEO DEL AMPUDRAN,
DE FIGUERAS**

No había comentado en LA ES-TAFETA LITERARIA la gran exposición del Man que pude ver no hace mucho tiempo en tres galerías de Barcelona. Una de ellas albergaba las obras cinéticas;

otra, las abstractas, y otra, las neofigurativas. En aquella ocasión hice una crítica en «Bellas Artes 71», y no quise repetirla en otra publicación. Ahora acaba de exponerse en el Museo del Ampurdán, en Figueras, un conjunto de las tres muestras anteriores, y con dicho motivo se ha editado un excelente catálogo, en el que figuran diversas obras de la totalidad de los expositores. El organizador de las muestras Man, el crítico y pintor Francisco Valbuena, explica en la página que abre el catálogo las razones del éxito de estas exposiciones:

«La visita masiva—recuerda Valbuena—que siempre ha tenido y la expectación que siempre ha despertado es un hecho ineludible. ¿El por qué de esto? Francamente, es difícil decirlo.»

«Ahora bien. Existen dos circunstancias que quizá sean las motivaciones de este fenómeno. Siempre se ha intentado que esta manifestación recogiese lo más representativo del arte de vanguardia de nuestro país. Por un lado, a partir de una selección rigurosa, desde el punto de vista plástico, lo más exigente posible; por otro, una continua y nueva aportación de posibles valores jóvenes en la que se adivinaba ya cierta maestría y creaciones "novedosas". Esta síntesis ha sido afortunada, y el Man puede estar orgulloso de haber sido el primero de lanzar nombres hoy internacionalmente conocidos.»

Imposible es recordar todas las obras expuestas, pero parece interesante señalar que Andrés Alfaro inicia una nueva etapa y construye una especie de sol esquemático caracterizado por su dominio de la materia, y que Marcelo Martí, sin romper con las estructuras de sus últimos años, adquiere máxima condensación en sus «tótems», en los que hay ahora un bien asimilado trasfondo de creación geométrica. En cuanto a Antonio Sacramento, con la suave incurvación de sus superficies y su dominio del hueco, se nos muestra hoy más flexible y riguroso que en cualquier momento anterior de su evolución.

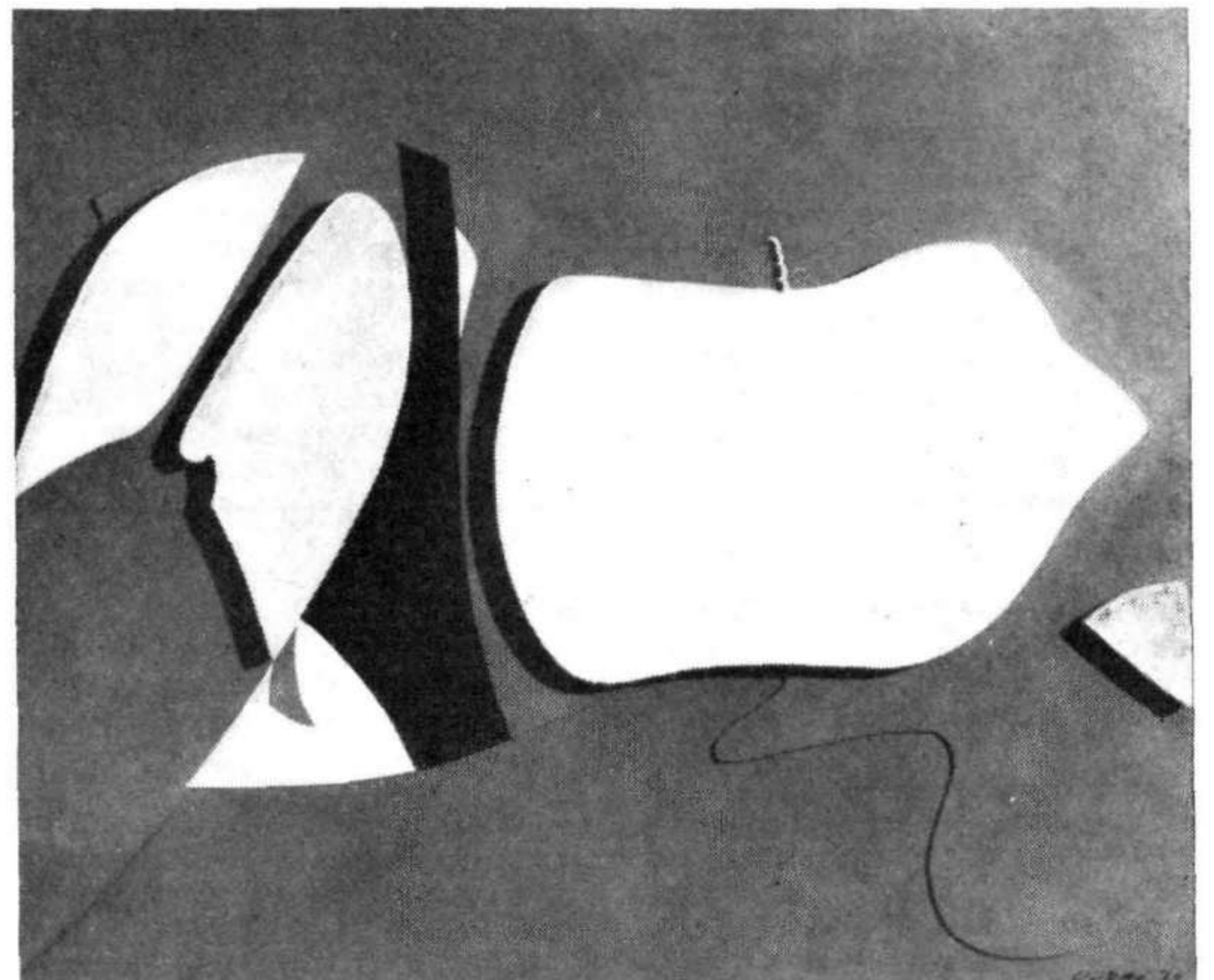
Eso, en lo que a los escultores respecta, porque entre los pintores está por encima de todo la desnudez espacialista de varios de los más notables, en especial la de Juan José Tharrats, Román Vallés y Francisco Valbuena. Muy

interesante es también el que Juan Vilacasas nos haya ofrecido en esta muestra las primicias de su última etapa de pirámides de plástico pintadas en sus caras interiores, y es de lamentar que no haya sido la obra expuesta la reproducida en el catálogo.

Augusto Puig se halla en un máximo momento de fluidez, y algo parecido cabe decir de Alberto Porta, único artista que se ha atrevido a incorporar efectos de luminiscencia psicodélica a una estructura que en todo lo demás es relacionable con la más rigurosa tradición abstracta. Muy digno de señalar es asimismo ese entronque entre fisiologismo y abstracción fluctuante que caracteriza a las más recientes aportaciones de Salvador Bru. La abstracción geométrica en escorzo avanzante hacia el espectador, y con posibles ecos de las paradigmáticas construcciones del primer Planasdurá, tiene una buena representación en la obra del valenciano Antonio Ballester, en tanto esa misma modalidad, en sus facetas más tradicionales, se halla bien representada en la del igualmente valenciano Javier Calvo. Juan Claret es incatalogable, y ello constituye, claro está, una virtud y no un defecto. Sus superficies aligeras parecen tender un puente entre abstracción geométrica de materia tenue y fluidez de encadenamientos casi informales. Se trata de uno de esos artistas cuya obra es muy superior en belleza e importancia a la fama de que hasta ahora disfruta.

El mejor «pop» no podía faltar tampoco en esta muestra, y se halla representado por las estructuras conjuntas de Claudio Arranz y Rafael Bartolozzi y por el delicioso desnudo en goma espuma, perfecto ejemplo de pintura táctil, presentado por Andrés Cillero.

Ante tanta riqueza y rigor tan sólo cabe felicitar a los organizadores de esta muestra y desear que se siga manteniendo durante muchos años con la variedad y calidad que hasta ahora la han caracterizado. La obra de José Guinovart que reproducimos en estas mismas páginas parece un buen ejemplo de las aspiraciones sintéticas—abstracción, neodadaísmo, «pop» y rigor geométrico subyacente—que han caracterizado hasta ahora al Man y que constituyen una de sus más laudables virtudes.



Cillero





RODRIGUEZ MARTIN



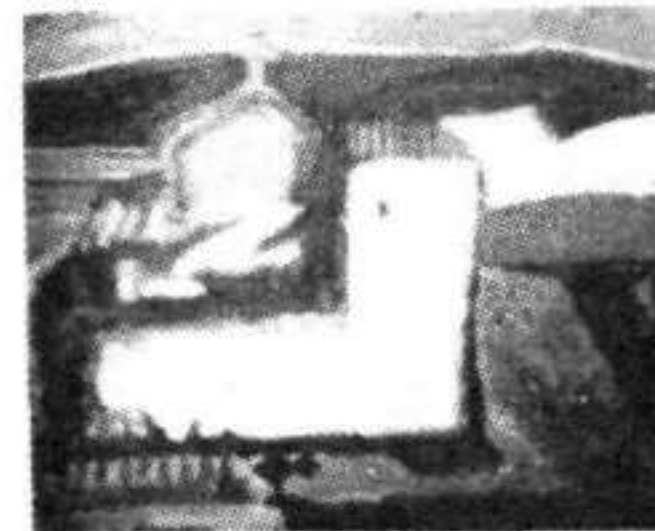
MARCO PALACIO



TOSCANO



SALAS ESCRIVA



ALCALDE



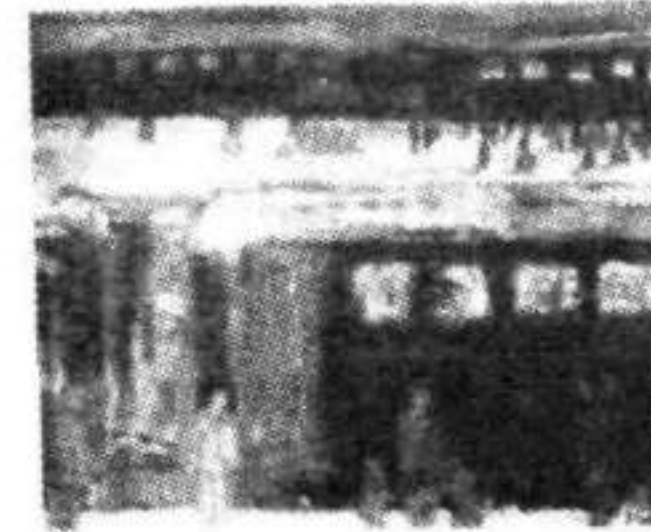
BUSCA MAGANTO



ARISTIZABAL



MARTINEZ



HINOJOSA



CONESA



CALVET



ANTOLI CANDELAS



LUCAS

Exposición colectiva de pintura joven en la Galería de arte Tartessos

Esta interesante muestra colectiva reúne una serie de obras de nuestros artistas jóvenes, pertenecientes casi todos ellos a la generación del 63. Es la exposición de clausura de su primera temporada, y constituye una especie de resumen de las orientaciones de la misma. Los propios rectores de la Galería así lo consideran, y por ello han escrito en su catálogo que esta muestra es «símbolo de la particular atención que prestaremos al arte de los jóvenes». A continuación añaden en dos párrafos igualmente significativos: «Tartessos no pretende únicamente ser una Galería abierta a los consagrados, sino también a los artistas desconocidos cuya obra posea suficientes

virtudes presentes y promesas de futuro. El artista aún no maduro, pero cuya pintura posea calidad, novedad e inquietud, tendrá en Tartessos una plataforma desde la que puede darse a conocer al gran público.» Siempre es difícil destacar obras individuales en una colectiva de juventud. A pesar de ello, recordaremos los finos espacios abstractos de Pilar Toscano, el «neopop» intimista de Busca Maganto y las formas condensadamente convulsionadas de Conesa. En la exposición no faltaba ninguna de las tendencias actualmente vigentes, y no era ésta la menos interesante entre sus virtudes.

Los nuevos cobres de FELIPE ALONSO

En mis visitas a los estudios que anuncié en un número anterior le ha correspondido el turno al de Felipe Alonso. Este artista ha inventado un procedimiento propio. Pinta sobre láminas de cobre y emplea como colorantes, que comen la lámina, sulfuros potásicos, amónicos y sódicos, en diversas concentraciones graduadas con

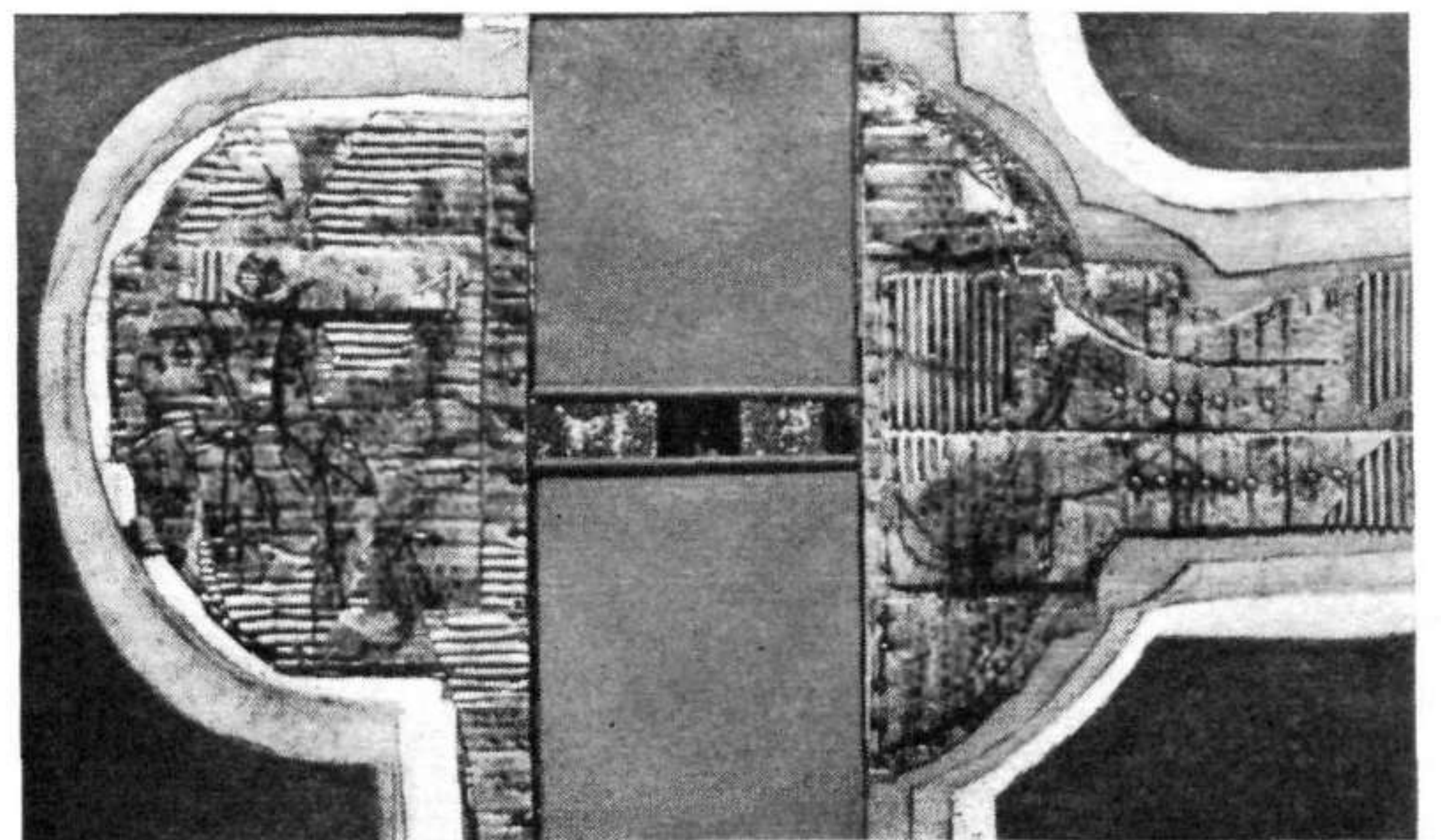
agua y aplicados en una factura parecida a la de la acuarela. Mezcla en la paleta todos estos elementos, fríos unas veces y calientes otras. La textura, netamente palpable a veces, depende en principio de la mayor o menor corrosión del cobre. Los colores se pueden amortiguar con un paso posterior de algodones o pa-

ños. Los pinceles son de nylon, para mejor resistir al colorante. Semejante procedimiento permite a Felipe Alonso unas degradaciones y unas interpenetraciones cromáticas de calidad muy emotiva. Donde el procedimiento alcanza máxima viabilidad es en las composiciones abstractas, pero se muestra apto también para el paisaje e incluso para el retrato, en el que las dificultades son mayores, pero buena prueba de que también aquí es válida esta nueva manera que aporta Felipe Alonso la constituye el que reproducimos y en el que la degradación de las manchas y la corrosión del soporte poseen una laudable fluidez.



CEFERINO MORENO, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes

La nueva etapa pictórica de Ceferino Moreno me parece superior a todas las suyas anteriores. Creo que en ella un gran artista ha encontrado por fin su propio camino, y que lo ha conseguido con esfuerzo y tesón y sin vacilar un solo instante en su búsqueda. Ante esta plenitud de su obra actual, vale la pena recordar sus primeras estructuras, abstractas y un tanto convulsas, con formas montadas sobre camas de cartón. Aquella etapa de búsqueda se inició hace una docena de años, y fue seguida pronto por otra neofigurativa, un tanto baconiana y de muy suelta materia. Nunca creí que, dado el espíritu eminentemente constructivo de Ceferino Moreno, fuese aquella neofiguración de pinceladas largas lo que más convenía a su carácter, pero creo que dicha experiencia fue muy importante en su evolución, porque le aportó una soltura que ha repercutido en sus estructuras actuales. Es verdad que en sus obras abstractas de hoy —en las de esta espléndida muestra dada a conocer en Bellas Artes— no pinta Ceferino Moreno al arrastre, sino que prefiere erosionar verticalmente cada forma y acudir con frecuencia al encolado e incluso al cosido, pero la huella permanece, no obstante, y todo tiene una fluidez muy superior a la de su inicial etapa abstracta de hace una docena de años. Cabría decir que, en lo que a la factura respecta, Ceferino Moreno se ha convertido en un gran «materista» con soltura de neofigurativo libérrimo. Más importante aún es la evolución en lo que a la ordenación bidimensional de la tela respecta. Sus formas de recorte se destacan ahora sobre enormes espacios neutros, y se enfrentan las unas a las otras, creando una armonía de pesos y contrapesos tan rigurosa como emotiva. Los fondos son, si cabe, todavía más formas que los propios encolados recortados. La dinámica es subyacente, pero hay una tensión a distancia entre forma y forma que tiene una altísima calidad mural y que nos hace pensar que el destino futuro de Ceferino Moreno será construir paredes para una arquitectura tensa y sobria.



Exposición permanente de pintura y escultura actual española en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid

Los rectores del Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid han tenido la feliz idea de pedir a algunos de nuestros más importantes artistas actuales que en-

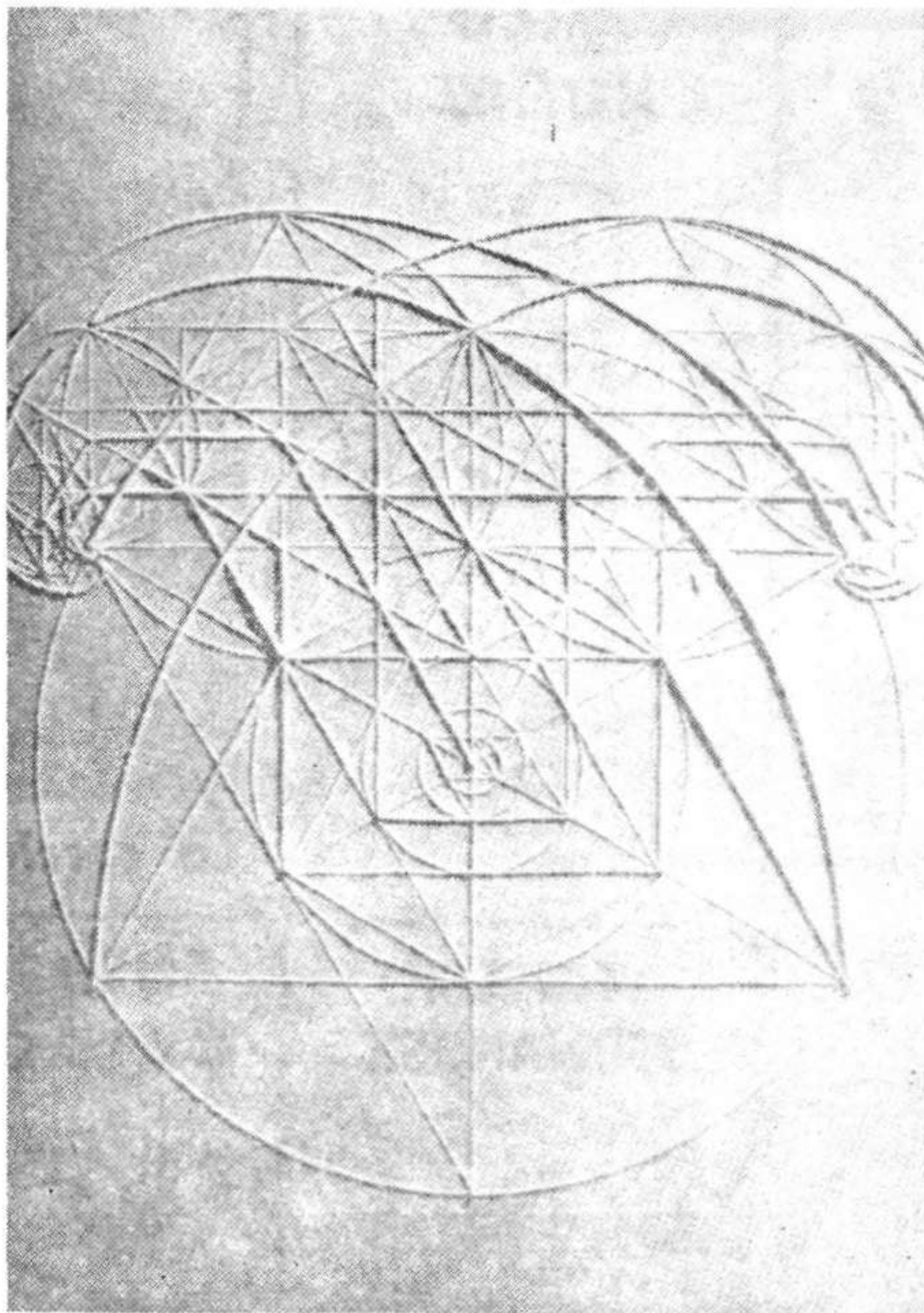
vien obras en depósito a su importante edificio. Todos los inicialmente seleccionados acudieron a la llamada, y habrá así una exposición rotativa en la que pe-

JOSE MARIA DE LABRA,
en la Galería Rayuela de Madrid

La obra de este eximio pintor geométrico, uno de los más insignes con que España cuenta en estos instantes, ha alcanzado unas cimas de perfección y rigor especialmente modélicas. En la muestra actual sus ritmos en relieve, siguiendo curvas en generación geométrica entrelazadas de las más variadas maneras, permiten la invención de toda suerte de espacios bidimensionales, caracterizados por su riqueza y por su controlada emotividad. Así lo vio con acierto, y en bellísimo castellano, Manuel García Viñolas, quien, al extasiarse ante la nueva pintura de Labra, afirmó entusiasmado que «en estas líneas blancas sobre blanco que pronuncian apenas su relieve tranquilo hay una estética y una estética. No hay peligro de que su esteticismo sangre, porque estas líneas se ordenan con una claridad mental que hace a la belleza cristalina; ni hay riesgo de que tales formas se muevan o vacilen, porque cada una de ellas está en su lugar, y no "de paso" hacia otros espacios».

Belleza cristalina, en efecto, es la de Labra; belleza de la inteligencia y belleza también de la ejecución y de la albura impecable de unas superficies en las que la matemática se convierte en poesía purísima y en la que los espiraloides, intercalados con las formas rectilíneas, estructuran unos espacios que constituyen un prodigioso elemento de meditación y utilización para todo arquitecto que mire al futuro.

No sólo los arquitectos, sino también los urbanistas, pueden tener mucho que aprender en esta ordenación del espacio de José María de Labra, en la que se funden una auténtica pasión mística y el más riguroso y evolutivamente coherente de cuantos análisis racionales existan en nuestra pintura actual.



riódicamente unos expositores serán sustituidos por otros. En realidad, en vez de una exposición, hay cuatro, dado que se han habilitado para estas muestras colectivas el salón de estar, el salón comedor, los comedores privados y las galerías del piso superior. La lista inicial de artistas que componen esta muestra es: en el salón comedor, Beulas, Canogar, Echauz, Guerrero y Labra; en los comedores privados, Dina Cosson, Echauz, Suárez y Menchu Gal; en el salón de estar, el pintor Viola y los escultores Donaire, Montaña, Valverde y Blanco, y en las galerías del primer piso, Baixeiras, Madrigal, Naranjo e Iñigo, así como otros dos pintores, llamados Casas y Gisbert, que no son sus dos grandes homónimos

del siglo XIX, sino dos pintores actuales que llevan esos mismos apellidos ilustres.

Notará el lector que en pintura figuran todas las tendencias y que se hallan perfectamente dosificadas, y que en escultura, en cambio, lo que se expone de momento es una verdadera antología de la neofiguración escultórica madrileña, esa tendencia tan poco habitual, pero en la que España —y más concretamente Madrid— parece constituir una hermosa excepción. Baste recordar que tanto Donaire como Montaña, Valverde o Venancio Blanco, tienen una textura, una ordenación y una calidad estrictamente abstractas y que han reinterpretado cada uno de ellos a su manera la gran lección de Julio Gon-

zález de ofrecer en escultura, simultáneamente, la forma exterior y el hueco interno que se puede acurrucar por dentro de ella, pero que no por ello renunciaron a aludir a la naturaleza circundante, ya en forma de cuerpos humanos erguidos, ya en el movimiento del toro y el torero o en la destrucción de la figura acostada, horadada, y me atrevería a decir que desventrada.

Dada la abundancia de nombres, es imposible recordar aquí a todos los pintores. Baste, por tanto, indicar que la vieja figuración sumamente evolucionada de la escuela de Madrid ofrece aquí las obras de Menchu Gal, con sus gamas frías de materia densísima, y las de Beulas, con la eferescencia de niebla de sus pigmentos y su trasfondo de sol, que en amarillos y sepías recrea un mundo de lejanías alucinantes. La nueva figuración pictórica nos muestra la descomposición caliza de la forma habitual en Echauz y las terribles figuras en hosco y negro relieve, realizadas en madera y pigmento por el gran maestro del neodadaísmo español Rafael Canogar. La abstracción de manchas disueltas y materia densísima tiene un eximio representante en Antonio Suárez, y la abstracción geométrica, otro igualmente eximio en el riguroso José María de Labra. Se trata, por tanto, de una exposición en la que en pintura no se halla ausente una sola de las tendencias hoy vigentes entre nosotros, y que debe ser visitada, por tanto, dado que une a su espectacularidad un valor informativo poco corriente hoy en muestras de este tipo.

Una notable publicación de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona: El catálogo de su Cielo de Arte 1969-70

Las dos Cajas de Ahorros de Pamplona realizan una labor cultural y artística poco habitual en España. Desfilan por ellas los más importantes artistas de todo el país. Su importancia es grande, no sólo en la cantidad, sino en la calidad. Para que quede constancia de ello, la Caja Municipal ha decidido publicar un amplio folleto, con abundancia de ilustraciones, en el que recoge su último ciclo. El número total de exposiciones celebradas fue de veinticinco. Uno de los expositores, Juan Barjola, figuraba con una de sus obras en color en la portada. Todos los restantes, en blanco y negro, y con varias obras cada uno, en el interior.

J. A. Larrambebere realizó con este motivo un interesante estudio, en el que hay notas de tan clara percepción como aquella en que, a propósito de Barjola, nos dice que sus masas acremadas «nos transportan a un mundo intuido en los sueños, cuando el subconsciente se abre y salen a pasearse por la mente extrañas versiones de nuestro ámbito circundante que moran agazapadas en el cerebro, esperando la oportunidad de vivir su aventura onírica».

Muy agudas también las palabras con las que Larrambebere enjuicia la obra del recio pintor navarro Jesús Lasterra, y muy especialmente su gran serie de aguafuertes *Carnaval de Lanz*. Sabido es que una obra de dicha serie le valió no hace mucho tiempo a Lasterra el gran premio «Castro Gil» en los Salones Nacionales del Grabado, máximo galardón existente en España en esa especialidad. A propósito de dicha obra, nos dice Larrambebere:

«Lasterra ha tocado casi tangencialmente una faceta para cuyo desarrollo manifiesta poseer singulares cualidades. Me estoy refiriendo a una serie corta de temas que pertenecen al folclore navarro. Su versión del *Carnaval de Lanz* obtiene una interpretación difícilmente superable. El realismo del asunto se ve envuelto en un halo de fantasía en la composición que valora la escena y le presta sorprendentes aspectos. Sin perder su auténtica expresión, Lasterra transporta el tema a un nivel superior, tornando el costumbrismo en arte.»

Tan acertada como la antecedente visión de Lasterra son otras muchas de las que enriquecen este voluminoso folleto que la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona editó para conmemorar y fijar el recuerdo de las veinticinco exposiciones de su última temporada. Sería muy de desear que este ejemplo fuese seguido por otras entidades culturales, dado que el conjunto de todas estas publicaciones podría constituir un material de archivo de enorme utilidad para los futuros investigadores de nuestro arte y completar así ese «corpus», ya muy extenso, cuyo bloque central parecen constituirlo hasta ahora los cuadernos de arte de Publicaciones Españolas y las publicaciones artísticas de la Dirección General de Bellas Artes.



Rafael Canogar



**Los pájaros de
NICOLAS
GLESS,
en la
Galería Seiker
de Madrid**

Nicolás Gless «posee» tan sólo veinte años de edad. Los posee en el sentido literal de la palabra, ya que se siente orgulloso de tenerlos y de que desborden en toda su obra. A pesar de su juventud, es posible que muchos de los lectores le conozcan ya por el seudónimo de «Nicolai», con el que firma sus dibujos humorísticos en *La Codorniz*. Resulta, no obstante, que no es únicamente humorista, sino también un hombre que deja aflorar a veces su ternura y que la manifiesta ante todo en sus deliciosos dibujos de pájaros, ricamente coloreados en una ponderada resurrección de las más permanentes lecciones del fauvismo. Así lo vio con su fina sensibilidad Manuel Conde, quien, en el delicioso catálogo de presentación, nos recuerda que «Nicolás Gless posee una extraordinaria capacidad de dibujante, para quien un grafismo dado sobre un esquema determinado de antemano, y repetido en múltiples versiones, es motivo de constante variación rítmica, ocasión de jugar con esa forma repetida, para que el grosor del contorno, un color, una materia o textura diferente le permitan hacer vibrar un matiz, neutralizar un tono alto, hacer surgir color, entre dos blancos contrapuestos...»

Recomiendo esta pintura a quienes puedan extasiarse ante la delicia del gesto de un pájaro captado con el más puro y delicioso color. Hay en ella todas las condiciones plásticas apetecibles, pero también ternura y lirismo, cualidades que, aunque no sean específicamente plásticas, no están nunca de más y se las echa en cambio de menos en multitud de ocasiones.

LA DRAMÁTICA VOCACION DE JOSE GUINOVART

(Viene de la pág. 44.)

Hemos elegido la fecha de 1965 porque, por entonces, presentó Areán en la sala citada una exposición de José Guinovart. Hacía ya bastantes años que este pintor había consagrado su nombre entre los militantes de la más atrevida vanguardia pictórica. Sabíamos, que Tapiés, Cuixart y Tharrats le habían incorporado a su grupo **Taull** y nunca faltaba alguna obra suya entre la representación española que acudía a las grandes bienales de la pintura universal. La verdad es que conocíamos el nombre de Guinovart, pero por azares de tiempo y oportunidad no habíamos podido conocer sus cua-

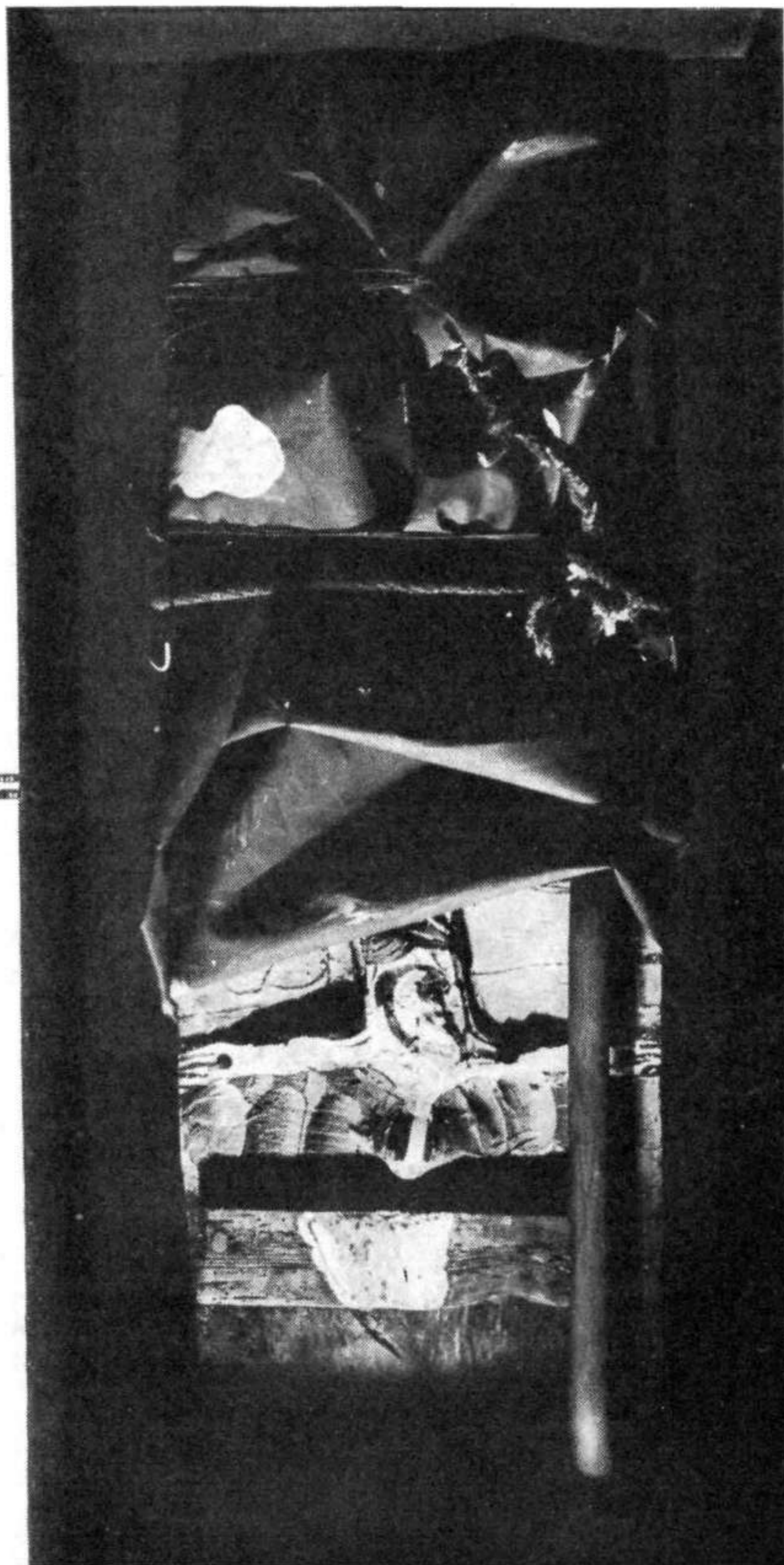
dros. Y podemos afirmar con derecho a que el lector nos crea por nuestra sola palabra que lo que vimos en la sala de Santa Catalina cubrió nuestras máximas posibilidades de sorpresa.

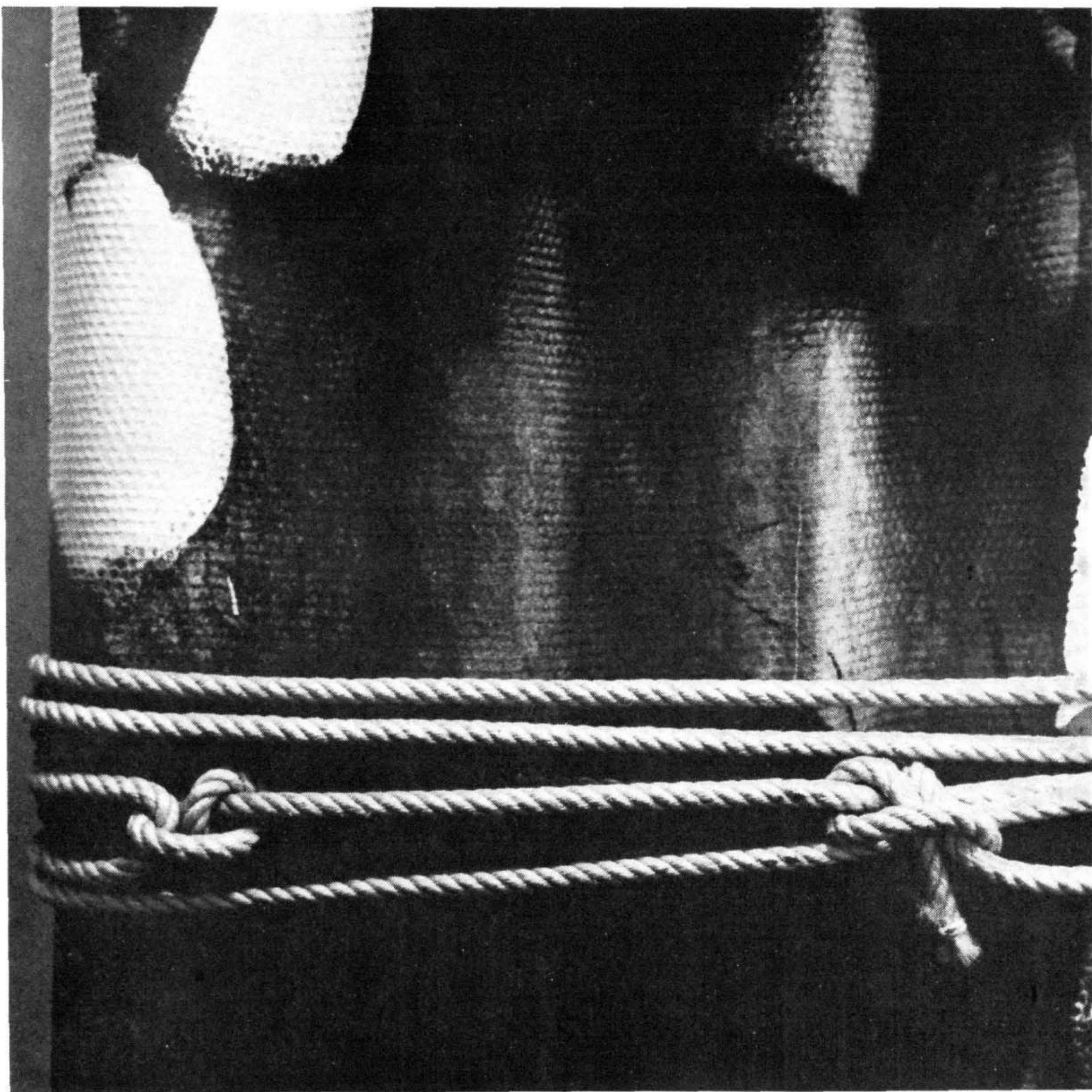
Porque lo que allí se nos ofrecía no era una exposición más al uso, ni siquiera una experiencia más dirigida a provocar nuestro asombro. Allí, en aquellas maderas extrañas, en aquellos óvalos enmarcados por cenefas insólitas, en aquella exhibición de objetos geométricos, pintados, adosados al cuadro, había algo más que motivos pictóricos. Era una sensación dramática la que trascendía de

aquellas vendas encoladas, de aquellas ataduras que parecían sujetar algo que quería volar y que quedaba allí, angustiosamente herméticas, avisándonos de que el autor quería decirnos algo más que un mero lenguaje plástico o que un simple mensaje de arte.

Carlos Antonio Areán, fiel a su misión de pionero de las nuevas estéticas, nos explicaba morosamente aquellas obras. Nos hablaba del paso guinvariano por la escultopintura, y nos decía que aquellas experiencias habían ayudado al pintor a medir la hondura de sus posibilidades. Porque Guinovart, en época anterior, había sido un pintor decididamente figurativo, dado a buscar en la representación de las formas humanas la expresión de sus preocupaciones sociales, la necesidad de exponer la ambición humana de conseguir una nivelación social, aun a costa de los valores plásticos de sus cuadros. Y, de súbito, el pintor había abandonado aquella manera y entraba, decididamente, en el mundo de la no figuración, y saltaba de la superficie de los lienzos a la utilización de maderas quemadas, de ruedas de bicicletas, de estructuras informales. Y los críticos se encontraron desorientados. Porque todo cambio en un artista presupone la confesión de una crisis en su manera de hacer, y hay que romper las ideas que sobre él se tenían, y hay que desconfiar de la bondad del nuevo quehacer. Y, sobre todo, había que explicarlo todo de nuevo.

Confesamos que siempre hemos respetado la opinión de los críticos de arte. Siempre hemos pensado en la razón que tenía Azorín al afirmar que «el campo del arte pictórico, como todo el campo del arte, está para el crítico lleno de dudas, dificultades y problemas». ¿Cómo no respetar a quien es capaz de superar estas dudas y estas dificultades para llegar a descubrir la razón primera del pintor y las consecuencias futuras de su obra? Sin embargo, hemos de confesar que, en esta ocasión, las opiniones de los estudiosos sobre aquella exposición de Guinovart, tan triunfalmente acogida en Madrid, no lle-





gó a descubrirnos totalmente la razón de aquel desasosiego, de aquel sentido dramático que se desprendía de aquellas escultopinturas, de aquellos cuadros «pop», de aquellas hondas emanaciones de tristeza que nos venían de la superficie de unas maderas o de la cerrazón implacable de un óvalo.

Por eso, cuando hemos llegado a Barcelona y nos ha sido posible conocer personalmente a José Guinovart hemos experimentado esa suprema curiosidad que despiertan los deseos largamente guardados. Porque pensábamos que sólo en la presencia del pintor se nos podía aclarar aquel misterio, y sólo oyendo sus palabras, sus explicaciones y sus recuerdos nos sería posible descubrir el hondo sentido dramático que nos había trascendido de su obra del Ateneo, hace ya tantos años.

Nuestra entrevista con Guinovart ha sido demasiado rápida para que podamos presumir de haber conocido hondamente al hombre. Nos había citado

en un taller barcelonés, modesto y sin otras aspiraciones que las de la artesanía, sobre cuya puerta figura con letras grandes su nombre: Guinovart. (Luego nos explicaría que ese taller no tiene nada que ver con él, que se trata de un familiar suyo, y que si le encontramos allí fue sólo por pura necesidad circunstancial, pues estaba haciendo un mural para un homenaje a Miró y no tenía lugar en su estudio propio.) Sin embargo, en aquel humilde lugar de trabajo, Guinovart se nos presentaba como un hombre sencillo, de anchas manos, de apariencia modesta y sin el menor asomo de concesión a la extravagancia, tan propia hoy de pintores afamados. Veíamos en él a un hombre del pueblo que trabajaba como todos los trabajadores de nuestro tiempo y que se disculpaba amablemente por no podernos ofrecer un asiento o un poco más de conversación en aquella atareada hora de la mañana.

Después, en la tranquilidad del hotel barcelonés,

José Guinovart nos habló despacio de su arte, de su obra y de su vida. Porque éste es uno de esos pintores que todo lo han logrado desgarrándose de una artesanía rutinaria para convertirse en soñadores de un arte diferente. Este es de esos que quisieran que la pintura no fuera privilegio de unos pocos contempladores, afortunados mortales que gastan grandes sumas en comprar la obra de un artista a la que ha consagrado parte de su vida para que ésta quede decorando un salón particular, lujoso y privado. O para que se empolve en las salas frías de un museo, apta para estudiosos o turistas solamente. Porque Guinovart se siente hombre del pueblo y quisiera que su obra pudiera ser patrimonio de todos, sin ataduras ni vasallajes.

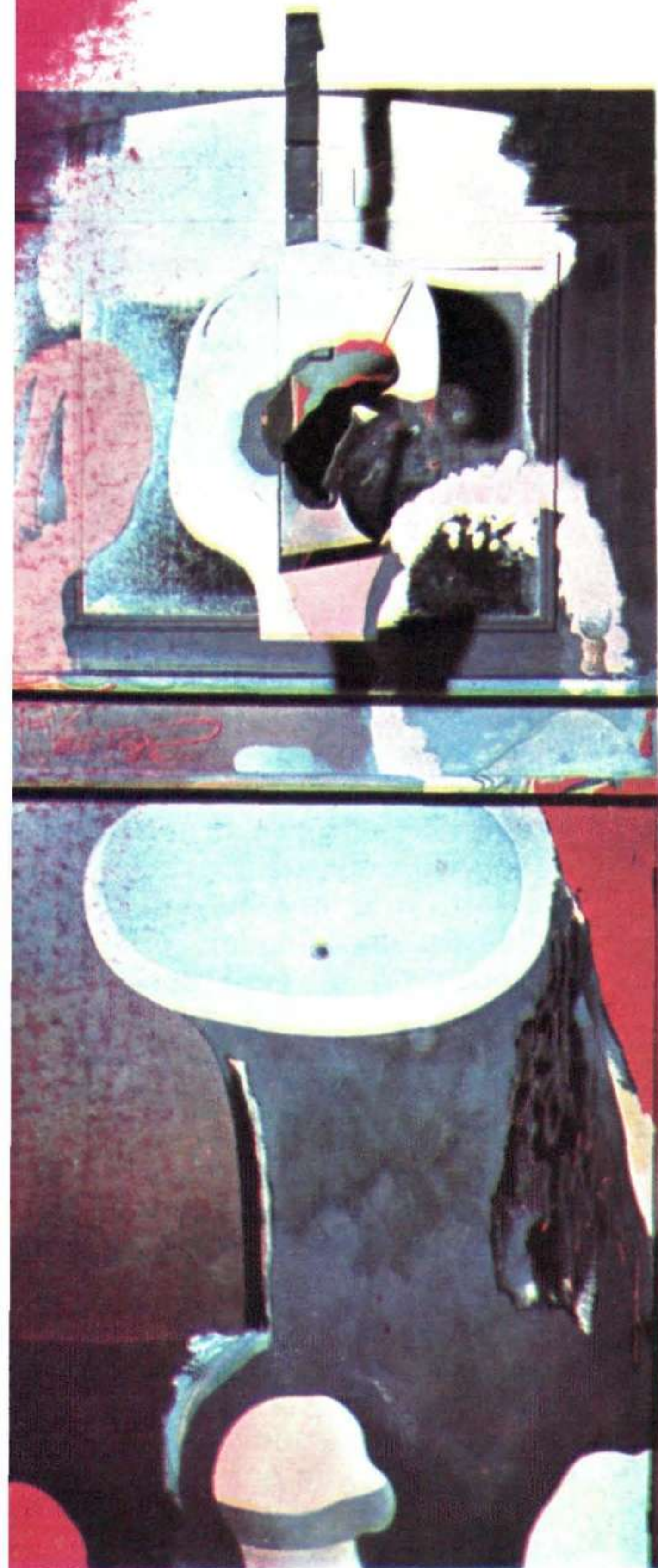
Mientras el pintor nos habla nos damos cuenta de que está hablándonos desde el fondo de sus deseos. No se trata de hacer una política social ni de la otra, ni de propagar dema-

gógicamente sus ideas. Lo que ocurre es que Guinovart tiene los pies y los ojos en la tierra y quisiera que los que con él conviven —pueblo, sociedad, humanidad— pudieran ver como él los ve todos los objetos que configuran nuestra vida y sintieran cómo estamos atados a las cosas, a los detalles, a los trozos de lo que nos rodea. Y ellos enmarcan nuestras acciones y nuestros sueños y nuestro futuro. Guinovart no es un idealista desconcertado. Es un hombre que tiene anchas manos de trabajador y sabe lo que pesa la madera, y lo que cuestan los objetos, y lo que hay de bello, de coordinador, de hermoso en el gran concierto de la realidad.

Corredor Matheos, el gran poeta que tan agudamente ha sabido captar el hondo espíritu de este pintor, nos dijo: «Quiero destacar aquí las formas más características de su actual momento: óvalos, ventanas, cajas y objetos escultóricos. Una de las notas que las relaciona entre sí es el hecho de que sean espacios cerrados... Son aberturas, pero aberturas que están cerradas. Encierran claramente un símbolo de la vida, el cual nace y se desarrolla con el mismo tema en que se encarna...»

Símbolos, círculos cerrados... Al fin, un sentido de opresión espiritual que quisiera deshacerse en un gran canto de comprensión hacia los que le rodean. Uno de sus cuadros, de los más famosos, contiene una bombilla embadurnada de blanco. ¿Qué es lo que el pintor adivina debajo de esa capa que impide el paso libre de la luz? ¿Qué claro grito de humanidad hay en estas experiencias de Guinovart que así dramatizan su obra, la hacen honda, doliente, increíblemente expresiva, cuando nada hay más lejano que ellas a lo que se ha llamado expresionismo en la pintura?

Poco hemos hablado con el pintor. Pero nos ha bastado un breve instante de conversación para descubrir cuánto dramatismo hay y cuánto dolor de artista en esa constante, infatigable experiencia de investigador del arte que hay en él.



la dramática vocación de

JOSÉ GUINOVART

Por Luis LOPEZ ANGLADA

ERA ALLA por el año 1965. Podemos afirmar que eran los años gloriosos de la sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, cuando en ella, bajo el audaz pilotaje de Carlos Antonio Areán, los aficionados de la capital podían sorprenderse con los nuevos rumbos que estaba tomando la pintura. Así como en estos tiempos de los años 70 ocurre que el aficionado a la música va a los conciertos con la certeza de que todo lo que se le va a ofrecer va a ser sorprendente, original y —paradójicamente en los conciertos— desconcertante, así por aquellas fechas el Ateneo de Madrid ofrecía unas experiencias únicas en esto de ver colgados cuadros que nuestra imaginación no hubiera sido capaz de adivinar. Hoy ya es corriente encontrarse enmarcados objetos de toda clase y a nadie sorprende que el pintor utilice maderas, hierros, espejos o materiales de derribo en lugar de los clásicos pigmentos que tanto placían a nuestros ojos acostumbrados. Pero en los años sesenta todavía esto era una novedad para los que no nos habíamos adentrado en las aguas revueltas de las minorías vanguardistas.

(Pasa a la pág. 42.)



estafeta libros

1 SEPTIEMBRE - 1971

UN SAINETE MADRILEÑO

A partir de *Historia de una escalera*, la casa de vecindad se ha avecindado en la literatura, convirtiéndose en tema literario socorrido. El tema —claro— no fue descubierto por Buero Vallejo, al ser constante de la narrativa del siglo XIX —ahí está *Fortunata y Jacinta*— y derivar del costumbrismo. *El diablo cojuelo* anticipa el provecho obtenible del meter las narices en casa ajena. De todos modos, Pedro Pablo Padilla —premio Ateneo de Sevilla 1971 por esta novela— no ha resistido la tentación de novelar las vidas oscuras de una casa de una calle del Madrid castizo: la calle de San Vicente.

Pedro Pablo Padilla es autor joven. Ya había ganado el premio Gabriel Miró 1967 con su novela *Doce horas*, y el año pasado publicó la novela *Gofredo. Del ático al entresuelo* supone un paso adelante en la línea costumbrista habitual en él. Los ocho vecinos de la casa viven sus problemas personales, mas el tema central está en los tempestuosos amores entre Serafín y Amancia. Serafín se debate entre Amancia la pobre y Angelita la rica, igual que Juanito Santa Cruz se debatía entre *Fortunata y Jacinta*. Con la diferencia de que el guapo mozo no siente ni tanto así de cariño por Angelita, pese a ser hermosa y un ángel de bondad; al contrario, le horripila por el hecho de faltarle tres dedos de una mano; si busca la boda con ella, obedece a obedecer las instrucciones de su padre don Lino y los consejos de su confidente Leonardo Morales. Porque la fábrica de galletas «Dulce Nombre», propiedad de don Lino, empieza a resquebrajarse y el matrimonio de conveniencia con la excelente Angelita, hija de un fabricante de estuchados, evitaría la bancarrota. Las soluciones comerciales las rechaza el galletero. En cambio, el amor a Amancia constituye la única verdad en la vida de Serafín. Sólo que Serafín —voluble y flojo— renuncia a él en cuanto su padre le conmina a cortar unas relaciones imposibles con una muchacha sin posibles. Cuando las reanuda al cabo de los años, Amancia y Serafín serán dos seres corporal y espiritualmente distintos: ella, corrida y alcohólica; él, avejentado y cínico, con la doble preocupación del derrumbe físico de su padre y la quiebra material de la fábrica. La habilidad del narrador consiste en dar apariencias de presente continuo a cuanto en realidad se refiere a épocas muy dispares.

Amancia tiene por madre a una cupletista, eterna aspirante a «vedette» y telonera eterna, la cual, para sobrevivir y malvivir, vive eso que dicen ser la mala vida del teatro. A darse buena vida lo llaman vida mala. En gira intermitente por teatrillos provincianos de mala muerte, y de peor vida, consiente que la hija crezca a su albedrío, sin vigilancia alguna. La soledad de Amancia —tras su fracaso como aspirante a cupletista— le lleva a enamorarse locamente de Serafín y vivir con él una luna de miel, interrumpida un día por la fisgona de la portera Marta. La cancerbera, erigida en portavoz de la moral, denuncia tales amores a don Lino y concluye provisionalmente la historia. Es entonces cuando Amancia comienza realmente a ser mujer. Su primer contacto con el hombre —el maestro de canto camastrón que intentaba arrastrarla al camastro— le produjo la repugnancia consiguiente y su renuncia a las tablas.

Después vino Serafín. Y acto seguido, Amancia se venga de la portera, encelando, ensuciando y cubriendo de ridículo a Bonifacio, marido de aquélla, otro viejo rijoso al acecho. La escena tiene aires de sainete de Arniches y no denota buen gusto. Amancia, tras ofrecérsele y negársele en su casa, le cubre de orines, le arma un escándalo de padre y muy señor mío... y «se desprendió una manga del traje; despeinóse. Aguardó un rato, un breve rato y, como despavoridos a causa de un terremoto, surgieron en los escalones las carátulas de la mujer del sastre, el sastre, el mancebo y su anciana tía. El señor Bonifacio salió al escenario chorreando meaduras, rojo, blanco, añil. Empezó la bajada sin soltar un reproche ni un taco. Aparecieron más inquilinos» (pág. 105).

La novela se complica porque la madre es homónima de Amancia y la igualdad de nombres confunde a veces las aventuras sentimentales de una y otra. Son dos vidas paralelas de mujeres refractarias a la dicha. En la hija se repite el sino triste de la madre, alcoholismo incluido. Con la agravante de que los amadores de la jovencita —el señor Prat, Peporro, Abundio, Zalete, Ismael— ceden el paso a amantes comunes. La madre no se resigna a claudicar y soporta que sus enamorados pasen pronto a serlo de la hija. Más aún: ella misma permite que el rico, brutote y jovial Ladislao viva maritalmente con las dos en el pisito de la calle San Vicente: «Después de consumido el cafelito y concluida la sobrecena, llegada la hora de acostarse, Ladislao verificaba la elección de compañera. Jugueteara con la madurez del otoño y el verdor de mayo. Se convertía en un sultán de opereta. Se lavaba los dientes ya vestido de pijama. Un sedoso pijama de rayitas rosas. Y registraba las alcobas en busca del amor. La madre o la hija aceptaban la suerte, el antojín de aquel ogro perfumado, gentil y generoso (pág. 114). Igual sucede con el viejo filatélico don Crisanto —otro tipo arnichesco—, si bien la madre, al verse burlada por la hija, sienta unos celos disipados en cuanto ésta le explica cómo ha engañado al vejestorio —en sus propias narices y en un museo— entregándose al joven y apuesto Pepe Tomás. La tragedia materna consiste en no percatarse del paso



PEDRO PABLO PADILLA: Del ático al entresuelo. Planeta, Barcelona, 1971, 266 págs. Ø13,5x19Ø.

de los años, de la necesidad de dimitir para no verse arrinconada por su propia niña, mucho más atractiva y joven. Sólo que la miseria moral de ambas las iguala en el cinismo, las claudicaciones y las ilusiones efímeras, y ambas se consuelan con el morapio. *In vino veritas*. Amancia I muere de una curda; Amancia II llega al latrocinio, en complicidad con Serafín. Porque Amancia II, cuando lo ve todo perdido, intenta la reconquista, la reseducción de un Serafín ya caduco y pocho, mas con arrestos aún para querer eludir la ruina de la empresa familiar. Ella misma se suma al coro de quienes estimulan el bodorrio con Angelita. Ahora bien, Angelita dice nones. Serafín cae nuevamente en brazos de Amancia. El recuerdo del único amor puro de su vida, la complicidad delictiva que ahora les une, coadyuvan a reanudar —con asco y melancolía— los viejos amoríos. Por corto tiempo. Amancia comprende haber perdido la partida y se refugia definitivamente en el alcohol.

El relato, dentro de su corte sainetesco, presenta tipos curiosos, vistos unilateralmente en blanco y negro. Así, don Lino es el industrial obseso por sus galletas e incapaz de sentir la menor comprensión por los problemas del hijo; Leonardo Morales, el viejo empleado honrado a carta cabal; Faustina, la criada vieja, gruñona, mandona y de fidelidad perruna; Marta, la portera cascarrabias malauva y metique; Bonifacio, el portero, y Zósimo el sastre, los vejetes calentones que, estando para sopitas y buen vino, todavía quieren gallear; el señor Fidel, un mancebo de botica anodino; Manolo, un invertido convencional; las hermanas de don Crisanto —las tres desgracias—, tres solteronas (solteronas-oblea, solteronas-lapa) que, a fuerza de mimos egoístas, impiden la felicidad del varón que las mantiene. Porque don Crisanto se hubiese casado con Amancia madre, de no estar ellas por medio; el señor Prat, el esposo rico y desaprensivo que echa una cana al aire. Tipos intercambiables y asainetados que no convencen plenamente, por estar vistos de refilón, sin profundizar en su psicología.

Más envidia, más solera, más quilates humanos poseen otras figuras secundarias. Fino estudio de mujer es el de Angelita, enamorada en un principio del novio guapo impuesto por el padre y que después, tras la amargura de verse rechazada, sabe renunciar a sus ilusiones y quedarse para vestir santos con tal de no aceptar, años más tarde, las propuestas interesadas de Serafín. «Ni tú me quieres, ni yo a ti tampoco —le dice—. Ahora, no. Hace años, sí. Soñé. Todas las mujeres soñamos una vez. La segunda y las siguientes nos dedicamos a calcular, nos volvemos suspicaces, y con tan mala suerte que al pensar mal acertamos. La regla no falla. No te enojés. No lo tomes por lo trágico. Nos pertenece el silencio. Sigue tú. Yo continúo hacia allá. Terminó todo tan simplemente que ni acabo de creerlo. Hasta la vista, Serafín. Que se alivie tu padre» (pág. 214). Ahora bien, el mejor espécimen de mujer —dejando aparte las dos Amancias— es doña Cloti, la nona-

genaria ninfa Egeria de la casa, querida y respetada por todos, incluso por sus burlados desvalijadores Amancia y Serafín. Doña Cloti, desde el pedestal de sus muchos lustros, se convierte en el paño de lágrimas común. No sufre por nadie, mas se interesa por cada quisque. Consuela a Amancia hija tras su primer desengaño amoroso y le perdona después el robo de los falsos brillantes: «Sólo soy rica en años, en buenas intenciones. Ahora, márchate. Te lo suplico. No sé qué clase de asco me produces viéndote ahí en cuclillas registrándome el piano. Ah, y que sepas que no me ha sorprendido vuestra acción. A mi edad no se sorprende una de nada. Corre a servirme la sémola; no se te vaya a pegar» (págs. 263-264). Sorprenderá a primera vista que primero la eche y después le pida la sopa; pero aquí radica la verdad humana de doña Cloti: casi centenaria, viviendo sola en un caserón, por egoísmo y comodidad, sabe necesita de los vecinos para tener criadas gratis, enfermeras que cuiden sus dolencias, boticarios pócima en mano para sus achaques. En consecuencia, se deja servir y paga con lo único disponible: su consejo, su charla y su ironía. Ahora bien, ha vivido mucho y no confía en que con sólo palabras vaya a ser atendida indefinidamente. Por ello, urde ella misma la leyenda del tesoro oculto en algún lugar de su casa.

Del ático al entresuelo es relato lineal, aunque el autor tenga la habilidad de retrotraerlo en el tiempo cuando le conviene, intercalando episodios explicativos. Está concebido en plan de comedia, de sainete, y de ahí la abundancia del diálogo cortado y chispeante, compensado por la introspección en frases secas hirientes. No hay paisajismo alguno, como corresponde a una acción teatral. Las descripciones personales están hechas meticulosamente, si bien, a menudo, con la visión global previa del tipo, cuya psique ya no sabe enriquecer el autor.

Eficaz, por otra parte, el estilo. Brioso, sobrio, con puntas y ribetes de ironía, con una propensión al costumbrismo, al lenguaje chulapón, que le resta méritos. El vocabulario es muy rico y abunda en giros desgarrados: *en corichotes, darse la piporrez, estar de jijona, pasar de resbalín, currelárselas de chupa, ni hablar del albérechigo*. Voces achuladas cual *melonada, florindangos, niñaco, litis, lili, enfaduscarse*; neologismos, tecnicismos y términos desusados como *remilgoso, rasmia, mentiruja, añuscar* (por *añusgar*), *brillioso, simplada, turuntún, tolondrones, godible, caspillo, valencia, tontilón, sudorina, sellero, simpleria, galés, escudilladora, escatimoso*. Por esto y por la amenidad. *Del ático al entresuelo* se lee bien e interesa siempre. No se trata de una novela excepcional, sí de un relato costumbrista que revela el tino y el tono de un narrador, Pedro Pablo Padilla, cuyo nombre conviene recordar para el futuro.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

NARRATIVA

MARÍA AURELIA CAPMANY: *De profesión: mujer*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1971. Ø13x20Ø.

La colección que hace poco más de un año puso en marcha la editorial Plaza & Janés, llamada «Testigos de España», y en la que sólo se incluyen ensayos que de alguna forma tratan sobre la problemática de nuestro país, se enriquece ahora con un libro interesante. El libro de la escritora catalana María Aurelia Capmany (largo recorrido ya en las letras, madurez y autoridad para tocar un tema como el que ahora nos ha ofrecido) no tiene desperdicio. De profesión: mujer es un libro serio que aporta datos muy importantes, no sólo estadísticos, sino testimoniales e históricos. Bien documentado, analiza el problema sin omitir detalles que ayudan a esclarecer la posición de la mujer de hoy en nuestra sociedad contemporánea; una posición que no es sino la de

siempre: la que hace que veamos al ser de sexo contrario en su apartamiento y como en una minoría de edad. El libro es duro, porque dice muchas verdades sin tapujos, directamente. Nos pone ejemplos y nos da testimonio del vivir femenino hoy. En el prólogo ya nos advierte la autora que no pretende otra cosa sino llamar la atención, y para hacer esa llamada se acoge a otras opiniones, retrocede a siglos anteriores, revisa la Historia, las leyes, los códigos, y nos demuestra que el problema, la situación de inferioridad en que la mujer se encuentra respecto al varón sigue latente, con el agravante de que el progreso ha sumido a la mayor parte de las mujeres de hoy en un conformismo vergonzoso.

María Aurelia Capmany hace un retrato muy ajustado y objetivo de la esposa joven, de la madre asimismo joven, víctima inconsciente de la sociedad de consumo, alistada, sin saberlo ella, en las filas de

quienes no le dejan hueco para que encuentre y lleve a campo su realización, con otra personalidad. Para esta mujer, desde el mundo de los hombres se crea un mundo poco menos que de ilusión, no poco ficticio, sin base, con muy débil solidez. La mujer sale a flote como puede, pero, por lo general, se va derrumbando, situada en un margen en el que se le muere, se le ahoga la voz, y hasta se le anquilosa su propia actividad doméstica.

La autora nos habla también de las distintas profesiones de la mujer, de los distintos estratos sociales para establecer así las diferencias, introduciéndonos en esa masa desigual que forman las mujeres, aunque, en su conjunto, se les llame mundo femenino o «feminismo». Nos habla de los inconvenientes que la mujer halla para desenvolverse en cualquiera de sus profesiones, en un papel secundario siempre, cuando no se la deja en muy último término. Sobre los em-

pleos y su remuneración, nos pone ejemplos con cifras, con datos que hablan mucho por sí solos.

El libro aporta interesantes datos históricos que nos dan noticia de la antigüedad del problema, y nos hace reparar en la frase de San Pablo: «El varón ame a la mujer como a sí mismo, y la mujer ame y tema al varón...»; una frase que ya determina, en un principio muy lejano, la debilidad de la femina, a la que no se la preparaba sino para los cuidados caseros, la maternidad, eso que engrandecemos tanto los hombres (porque en realidad es grande), pero con lo que a veces, respecto a la mujer, sólo queremos quedarnos, propagándolo como meta máxima alcanzada por nuestra compañera.

Interesante, valiente, audaz libro este de María Aurelia Capmany. No hay espacio para enumerar los puntos más sobresalientes de la obra. Diré que, en su conjunto, apenas si tiene desperdicio. La autora, mujer que de algún modo se siente afectada por la situación generalizada (aunque particularmente pise otros estratos y tenga otras defensas), nos habla con claridad, con aspereza muchas veces; pero esto no hace sino vitalizar un libro lleno de verdades.

R. RUBIO

JORGE EDWARDS: *El peso de la noche*. Seix Barral, Barcelona, 1971; 201 págs. Ø11,8x18,5Ø.

El número de novelistas hispano-americanos parece aumentar cada día; sin embargo, pocos son los escogidos...

Jorge Edwards tiene como aval en su justificada aventura noveladora varios premios y, precisamente, por esta obra, cuyo significado último no es muy claro. Su novela gira sobre la vida de dos muchachos: uno, apenas pasada la pubertad, y el otro, en la frontera de la hombría, porque ha terminado sus estudios, no se ha graduado e inevitablemente debe trabajar. Antes, esto no habría sucedido: Joaquín —el héroe en trance de madurez—, miembro de la «sociedad» dirigente, por ese solo hecho, ya habría tenido ese respaldo; pero ahora... Uno de sus mayores padecimientos, cabalmente, es tener que someterse a un trabajo, pasar a ser un número dentro del mundo de la burocracia.

Francisco, en cambio, es el ado-

lescente que despierta, que siente la flama sexual, que duda de sí mismo, de Dios (aunque crea en el demonio...), pero que se arrepiente. Mientras para Joaquín —¿una suerte de antagonista?— ya no hay esperanza, porque sencillamente se niega a buscarla, para este muchacho, tal vez se vislumbra una débil, equívoca forma de aquélla. ¿Una confianza vana? En otras palabras: Joaquín acaso representa la juventud que ha negado el valor de la vida; Francisco, el mester de una fe, esa fe que a veces se recuerda en su alma adormecida, y que está enraizada en la duda.

La novela es, indudablemente, buena, sin ser excepcional. No tiene la llama del genio. Sin embargo, hay que reconocer en el autor una gran honradez. Su objetividad es manifiesta. La destreza de este novelista está ahí: en ocultarse tras de sus personajes, hacernos creer que viven por sí mismos, que él es sólo un testigo. El primer capítulo es de primer orden. Igual el últi-

mo. En los demás se echa de menos esa calidad. El segundo capítulo, el de la presentación, diría, de Joaquín, es malo de veras, y esto pesa mucho sobre el libro. Con todo, Edwards no es novelista del montón. Sobresale. Los diálogos son convincentes y no tanto las descripciones, que a veces parecen decorados de cartón. Al lado de tales peros queda en pie una obra escrita con honestidad —repito—. Yo espero que el autor gane en madurez; es decir, que no «abandone» tan fácilmente a sus personajes.

Aparte de estas consideraciones, y en otro plano, cabe preguntarse —si la novela pretende tener una intención simbólica; si los personajes representan dos tipos sociales—: ¿es así de desesperada la condición de Hispanoamérica? Edwards, pesimista, nos la presenta como un presente efímero, totalmente efímero, en el que pesa excesivamente la noche...

FRANCISCO TOBAR GARCIA

FRANCISCO GARCIA PAVON: Una semana de lluvia. Destino. Barcelona, 1971; 247 pp. Ø12,7x18,8Ø.

A mí se me ha ocurrido, porque tal vez soy ocurrido, y vine desde un ecuador (donde llueve cada lunes) con paraguas, que esta «semana de lluvia» debe haber tenido repercusiones lejanas. De ella, ya deben saber hasta en Macondo... ¡Y yo, que me empapo de risa!... ¡Estoy calado hasta los huesos de tanta zumba! Pues ya lo digo: que si así llueve en la novela española, que no deje de llover en mucho tiempo; porque la novela corre torrencial y la fabulación empapa. ¿Se le ha ocurrido a alguien decir que la novela de García Pavón es una brava tomadura del pelo, una novela grotesca en la que, al portentoso incesto de un libro que dura un rato... reemplaza el empuñador furtivo, misterioso, mientras la lluvia continúa, llueve toda una semana?

Llueve el castellano más puro, llueven las palabras más añosas, encantadas, uno se deja embair por el ruido de las palabras... Torrenciales de personajes —aquel brutal Giacondo en las últimas escenas, guindado en el balcón, gritando atrocidades...— y torrencial la gracia, la burla; torrenciales los tacos. El ambiente de la obra no puede ser más regocijante. ¡Me importa un rábano que la novela sea policial o no lo sea! Claro que hay su intriga, y uno se pregunta: ¿dejará de llover en Tomelloso? ¿Qué va a decir ahora Eladio Cabañero, poeta y testigo de una semana de lluvia? E intriga mucho saber qué hace Don Sebastián para tener contentas a sus tres mujeres. Todo intriga. Me intriga tanto, que ayer he preguntado cómo se va a Tomelloso, donde todavía se habla un español de rompe y rasga, donde hay gente que vive y sueña...

Llueve la cerveza en las primeras páginas: «rubia de muchas hechuras que no cansa, hace la boca espuma, y riega muy bien toda la fisiología» (p. 16). Y llueve tristemente para Recinto, ese hombre que ha vuelto a Tomelloso, tras años de ausencia. ¿Cómo piensa el exiliado? «—Cuando estaba en América, siempre que imaginaba el pueblo, lo veía con sol» (p. 21). Con dos trazos, García Pavón ya nos pinta la tristeza del exilio, la del hombre que ha visto llover en el corazón. ¡Qué manera de captar el lenguaje del hombre! Y, como si fuera poco, Recinto dice hacia el final: «Los que perdimos la guerra, lo perdimos todo... Perdimos también el rumbo y el dominio de nuestra vida... Treinta años de aguarde nos han convertido en máscaras de lo que fuimos...» (p. 156). Llueven los hechos: hay dos ahorcadas. Y la segunda, para que la lluvia caiga sobre mojado, se llama nada menos que Rosita Bolívar, hija de Simón (Olivar), al que la lluvia le ha dado ese remoquete monstruoso de Bolívar, audacia del autor, como para que salten de sus asientos los púdicos comensales de los restos del Libertador... La lluvia pone «estores» de niebla en las ventanas. El paisaje pierde su actualidad y es lógica la acción. Cuando llueve, el pasado se encarna con los recuerdos, vamos hacia otra época. García Pavón sabe por qué ya nadie quiere leer

una novela: «sobre todo ahora que se escriben novelas tan aburridas...» (p. 50). Y, entonces, hace esta linda barbaridad, esta novela de espanto y de befa, donde lo policial, yo pienso, es puro pretexto. Me he vuelto loco, he preguntado: ¿Por qué tiene que llover tanto? ¿Es una obra de crímenes? ¿Hamleth es una tragedia policial? «Príncipe danés busca al asesino de su padre» —Joyce.

De repente, se asoma —y se pierde— el afamado reventador de inglés, todo un símbolo. Un personaje sin retórica. Un personaje que no «existe», pero de cuya identidad nadie puede dudar, porque lo ha creado la lluvia, el miedo de la gente, ese vivir sin que nada suceda. A todo esto, Plinio. ¡Vaya nombre! Plinio en medio de la lluvia. Plinio con su palpito: «con mucha frecuencia le pasaba como a los poetas, que sentía cosas que no sabía emplumar» (p. 55). Plinio es la sombra del pueblo y, como hay lluvia, casi nadie ve a Plinio; está venteando la presa, se sienta en su coche, pasea, se sienta en el bar, piensa, conversa con su mujer. Es la sombra. Es el perro silencioso. Y llueve sobre el paisaje. La mano más hábil zurce el paisaje, lo dibuja con hilos maravillosos contra la tela, el bastidor de la tarde: «El mar tan lejos, el cielo tan alto, el suelo sin rebordes y la tierra pobre, componen un escenario de mucha melancolía y desesperanza. De una belleza patética y purgatoria... Menos mal que aquellos tiempos que ahora corren...» (p. 77).

Llueve sobre el cadáver del emigrante. De ese hombre que fuera un día de veras un hombre, ahora muerto. Le sorprendió la muerte en el momento supremo del placer: «Qué entre sol y sombra» (p. 83). Esas páginas, para siempre. Y sigue la lluvia, llueve sobre los tiempos que se van, en la cocina de don Sebastián, al patriarca, ese gigante que ha hecho llover hijos sobre Tomelloso... ¡Ah, y cómo se hacen las gachas! «Esos escenarios de las cocinas antiguas también se van. Como se van las moscas» (p. 88).

Y llueve irónicamente, llueve siempre. Hay ironía suprema, por ejemplo, cuando el autor describe el cementerio, repara en la antena de televisión más alta que la cruz que debería dominar...: «O aquella antena sirviese para que cada muerto, desde su agujero, escuchase la primera y hasta la segunda cadena. El gran signo de la televisión sobre los muertos» (p. 160). E ironía feroz al mirar el cadáver de aquella muchacha desenterrada, para una simple prueba: «Que la primera cosa que hay que hacer, palabra, antes que la reforma agraria, la nacionalización de la banca o la investigación de los capitales robados, de verdad, lo primero que hay que hacer, te lo digo sin reservas, créeme, muertecita Bolívar, es desentontecer España» (p. 162).

No importa realmente la anécdota, que es rica. Nada importa, si no es la lluvia. Este torrente que se llama García Pavón, que inunda con su palabra terrenos que nunca antes habían dado frutos. ¡Si así llueve, que no escampe!

FTG

GABRIEL CAMPO: *Memorias de un cura comprometido*. Editorial Colsa. Madrid, 1971. 177 págs. Ø11x18Ø.

Con una llamativa portada y un título no menos llamativo se comienza a leer esperando esas prometidas memorias, pero no. Es algo mucho más sencillo, sencillez que incluso se refleja en el estilo, no pocas veces falto de elementales cuidados. Ya nos contará el autor qué quiere decir con la «música de órgano sifilitico» y otras expresiones parecidas. Gabriel Campo, que ya tiene cinco obras publicadas, refleja en *Memorias de un cura comprometido* una serie de vivencias cronológicas de carácter íntimo y familiar, con muy poco valor y proyección social. Sin embargo, a veces surge la sorpresa, y su visión humana llega a captar el latido de ternura humana o la anécdota curiosa que revela una situación específica.

Gabriel Campo demuestra en su nuevo libro que tiene amplias facultades para narrar, para no producir cansancio al lector. Recuerdos familiares, recuerdos de la vida de comunidad, recuerdos..., hilvanados con precisa cronología en sus coordenadas de tiempo y lugar. Dosisifica muy bien el humor. Aunque no deja de extrañarnos el espectáculo de que unos religiosos llamen escándalo al ver la retransmisión de un programa de ballet por televisión.

El carácter del hombre español en Italia se refleja de un modo un tanto discutible, «son curiosos estos españoles. Hablan a grito limpio, en un lenguaje sonoro y agresivo. Los italianos están acobardados ante esa avalancha ibérica que lo invade todo». Pero ya el colmo de la exageración alcanza sus más elevadas cotas cuando observamos que un reverendo los clasifica «entre el acorazado "Potemkin" y "El perro andaluz", de Buñuel».

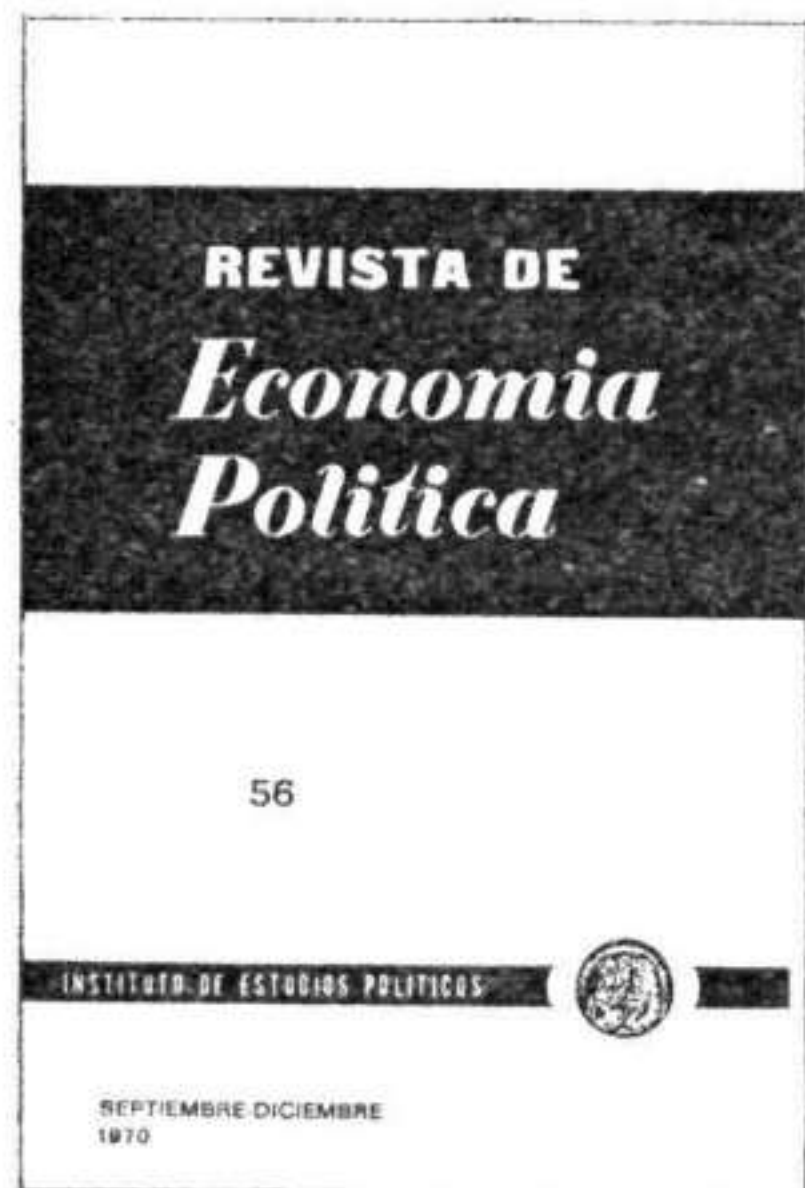
Como intento de relato objetivo, personal y anecdótico, *Memorias de un cura comprometido* es válido, pero literariamente imperan numerosas lagunas. La obra, no obstante, tiene el indudable mérito de haber intentado acotar el terreno anecdótico-íntimo de una vida sacerdotal expresada en comunidad.

EMILIO REY

NICOLÁS MARÍA LÓPEZ: *El veneno de la Alhambra*. Granada, 1971. 116 págs. Ø12x18Ø.

Los familiares de don Nicolás María López han recogido con afecto unas páginas que el escritor granadino fue componiendo en diversos momentos de su vida. Tras la nota de advertencia, se inserta en *El veneno de la Alhambra* un prólogo de Matías Méndez Vellido, en el que nos da noticia amistosa del escritor: «Ha hecho crónicas deliciosas, artículos de crítica perspicaces y discretos (sirvan de ejemplo los admirables prólogos que preceden a un libro de Afán de Rivera y a las célebres *Cartas finlandesas* del malogrado Ganivet), novelitas cortas, esbozos de estudios sociológicos y políticos, y sobre todo, y mejor que todo, notas sugestivas, llenas de honda y delicada poesía, de tierna intimidad y abandono, en que ha puesto de manifiesto fibras y matices del sentimiento, de lo más vago, tenue y cerúleo que darse pueda».

Al leer este libro no podemos olvidar las circunstancias en que se publica, homenaje entrañable a un escritor que pensaba más en su propio gozo de creador de mundos que en la comunicación a los demás de sus descubrimientos. «Qué-



REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Cuatrimestral

Presidente: Rodolfo Argentería

Francisco García Lamiquiz, Carlos Giménez de la Cudra, José González Paz, Carlos Cavero Beyard, José Isbert Soriano, Julio Giménez Gil

Secretario: Ricardo Calle Saiz

Sumario del número 56 (Septiembre-diciembre 1970)

ENSAYOS:

- César Albiñana García-Quintana: «La evasión legal impositiva». Juan R. Quintás: «Replanteamiento del problema de la formación del precio en el mercado negro». Juan Alvarez Curugedo: «La tributación de beneficio del empresario». Alejandro Checchi: «Agricultura y desarrollo: Análisis histórico».

DOCUMENTACION:

- F. Cambo: «La valoración de la peseta». J. G. Ceballos Teresi: «La farsa estabilizadora de la peseta». «Desarrollo regional y crecimiento». Real Cédula de S. M. y señores del Consejo, en que se aprueban los Estatutos de la Sociedad Económica de Amigos del País, establecida en la ciudad de Málaga, a fin de promover la agricultura, industria y oficios.

RESEÑAS DE LIBROS.

Table with 2 columns: Country/Region and Price (Ptas.). Rows include España (250), Portugal, Iberoamérica y Filipinas (348), Otros países (417), and Extranjero (156).

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, número 8. Madrid (España)

dese Madrid para los que gozan en la lucha. Yo prefiero morir dulcemente en la paz», afirma en una de las estampas del libro, con palabras que envuelven el ambicioso —porque lo es— menosprecio de corte y alabanza de aldea.

Nicolás María López, o «Antón del Sauce», escribía estampas de una Granada típica e irreal, de moros y caballeros románticos: el romanticismo cultivó la morería y hasta Washington Irving vio lo que quiso ver, y no lo que tenía a su alrededor. Por eso los moros que un día vivieron en la ciudad de la Alhambra pueden pasear cogidos del brazo de los caballeros del siglo pasado; son los mismos fantasmas. «El modernismo quiere hacer de Granada —dice el autor de este libro— una estación turística, prescindiendo de su tradición romántica. ¡Qué insensatez! Granada sin moros ni romanticismo, ¿qué es?»

En realidad, «Antón del Sauce» hace la autocritica de sus estampas en la nota final del volumen: «Nada de rebuscamiento ni policromía adjetival: al pan, pan, y al vino, vino. Ya sé que esto no encaja en el gusto corriente, pero, ¿cuándo hemos escrito nosotros para el público? Para cuatro amigos y gracias». Cada estampa está ilustrada por un dibujo de Garrido del Castillo, de tono muy romántico y muy ambientador del clima general de la obra.

ARTURO DEL VILLAR

MIGUEL HERNÁNDEZ ISLA: Se ha roto la máscara de un cura. Universidad de Granada. Granada, 1971. 189 págs. Ø15x21Ø.

Otra posibilidad novelística frustrada. Miguel Hernández Isla, premio «Angel Ganivet, 1970», de novela,

revela en Se ha roto la máscara de un cura dotes de observación y capacidad de síntesis, expuestos ambos elementos con calidad literaria. La obra de este pastor, después autodidacta y ahora licenciado en Filosofía y Letras, tiene dos partes nitidas pero difíciles de ensamblar, aunque tengan una misma temática. El ritmo literario, la acción, cobra un giro propiamente novelístico a partir de la página 63. Las precedentes páginas podrían haberse resuelto en la mitad o menos. Se trata, lisa y llanamente, de presentar la amistad de Miguel, universitario, sin las creencias de la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, y Jorge, joven sacerdote que está en un campamento militar. Ambos conocen un pintoresco bar en la sierra, solitario y pobre, que está regentado por Rafael y su hija Silvia, guapa chica, y que estudió cuarto de bachillerato, según nos informamos en la página 88.

Hasta la página 63 creíamos que el protagonista de la novela —construida a la clásica usanza—, era el universitario Miguel, pero no. En la segunda parte de la obra pasa a un secundísimo plano y ya el título de la novela —excesivamente pretencioso— nos recuerda que tiene relación con el contenido de la misma. Pienso que Hernández Isla ha querido decir demasiadas cosas y se ha quedado sólo en el intento, que en las páginas finales las da a borbotones. El sacerdote que nos pinta el autor da la sensación de ingenuo, infantil y con una clara inmadurez psíquica producto de una deficiente formación: «No lograba acoplarse ni en palabras, ni en la expresión, a la presencia femenina. Tal vez esta timidez y trato difícil fuera producto de su formación».

A pesar de las objeciones que la

obra tiene, en su conjunto aporta una serie de hallazgos que compensan globalmente, son breves retazos de intimidad, de descripción de los rasgos humanos de Jorge, el sacerdote. Uno de ellos es el encuentro en una residencia de padres jesuitas, a la cual acude Jorge porque necesita exponer sus serias dudas. Lo que encuentra allí es un grupo de religiosos especialistas en tecnología de la producción agraria, en sociología religiosa del mundo moderno, en problemas de gitanos, pero nadie dialoga con él...

La teología encarnada en la realidad cotidiana se trasluce en algunos diálogos, sabiamente tratada, especialmente en la página 98. «Nuestra educación —afirma el sacerdote— o formación ha pretendido desterrar el pecado. Nos han querido formar a estilo ángel. Esto es imposible, absurdo. No debía decirlo... Pero es cierto.» Y analiza a continuación el problema de gracia y naturaleza humana. En esta misma línea de reflexión sincera se incluyen otros pensamientos sobre el aparente silencio de Dios.

Creo que toda obra literaria exige una maduración, una serie de retoques, y a Hernández Isla parece que se le ha olvidado la cuestión lenguaje personal. El anciano Rafael, dueño del bar, habla con las mismas expresiones que él mismo o su amigo Miguel el universitario; ello crea una sensación de monotonía.

La soledad, el amor humano en el sacerdote, son temas interesantes para la construcción de una novela que está todavía por hacer. Se ha roto la máscara de un cura tiene buenos elementos de acercamiento a esa temática.

ER

FILOSOFIA

ALBERTO MIGUEZ: El pensamiento filosófico de Julián Besteiro. Taurus. Madrid, 1971; 84 págs. Ø11x18Ø.

Este cuaderno dedicado al pensamiento filosófico de Julián Besteiro es fácil que sirva sobre todo para dar a conocer algo de su vida y de su acción política. Es lástima que así sea, al cabo de treinta y un años que hace ya de la muerte del viejo profesor de Lógica de la Universidad de Madrid, patriarca del reformismo en el partido socialista y en la Unión General de Trabajadores. El caso es que los jóvenes como Alberto Míguez y los que son diez o quince años mayores, apenas si han podido entrever nada de lo que fueron la vida y la obra de Julián Besteiro. No es que se supiera mucho más cuando Besteiro vivía, pero entonces, al menos, se tenía por habitual su figura de profesor y de socialista y se contaba con algún que otro discurso y alguna que otra referencia en la prensa.

El caso es que el título de este cuaderno es lo que menos promete, sin decir que sea desdeñable en absoluto el pensamiento de Besteiro. Pero es claro que unos hombres componen su figura con el pensamiento, como Ortega, y otros, como Besteiro, a pesar de sus ideas; por su prestancia perso-

nal, por su entrega a una pasión silenciosa y profunda, por la severidad sin altibajos de su vida. En esto fue Besteiro un verdadero ejemplar, no sé bien si de la raza, pero, en todo caso, de eso que solemos llamar humanidad con un nimbo de ternura en las palabras. A los jóvenes de entonces que acudíamos a sus clases y a sus conferencias nos decepcionaba ya el pensamiento anacrónico del profesor, anclado en un neopositivismo que no explicaba nada ni lo ha explicado casi nunca. No tiene nada de particular que sus discursos en las Cortes Constituyentes de la República le dejasen frío a Azaña, que siempre le guardó respeto y afecto personales. Lo que más nos maravillaba en Besteiro era su aplomo, en un país como el nuestro y en un c'ima como el de la República, que fue desde el comienzo puro disparate. Todos los que tuvimos la suerte de ser alumnos de Besteiro aprendimos de él, no ciencia, sino algo mucho más valioso: aprendimos lo que los maestros de la Institución Libre de Enseñanza quisieron dar a sus discípulos, representados hace cuarenta años por hombres como Besteiro, Antonio Machado y algunos como ellos. Del clima de la Institución da buen testimonio el joven turbulento llamado Manuel Azaña Díaz, recién salido

de la Universidad de El Escorial.

Alberto Míguez ha hecho lo que tenía que hacer en un cuaderno como éste: ha contado la vida de Besteiro y ha elegido algunas páginas de su obra. Era, como digo, lo que tenía que hacer y lo ha hecho como tenía que hacerlo, de una manera sencilla, clara y con mucho sentido de lo que es oportuno en un folleto como el suyo para lectores que no saben nada y que acaso se asombren de algunas cosas al verlas de manera bien distinta de como se las figuraban. Leyendo este cuaderno de Alberto Míguez, como me ocurrió al leer, hace años, la biografía que escribió Andrés Saborit, he lamentado que nos quedemos también sin una buena obra sobre la vida de Besteiro. Hablar y escribir sobre sus andanzas políticas está al alcance de todos, pero hacer una biografía de una personalidad tan recatada, seria, apasionada y noble como la de Besteiro requiere dotes muy especiales que no todos tienen y, sobre todo, requiere haberle tratado en la intimidad. Y sería una pena que nos quedásemos sin una buena biografía de Julián Besteiro, porque los hombres como él no abundan en ninguna parte, y menos que en ninguna, en Celtiberia.

EMILIANO AGUADO

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS: *Metodología de lo suprasensible*. Editora Nacional. Madrid, 1971. 567 págs. Ø17×24Ø.

Este libro es el segundo volumen de la obra que está escribiendo el padre López Quintás con el título de *Metodología de lo suprasensible* y lleva como subtítulo *El triángulo hermenéutico* y como segundo subtítulo *Introducción a una filosofía de los ámbitos*. Muchas de las cosas que nos sugiere el libro y el tema se han dicho ya y algunas se han escrito al aparecer el volumen primero de la obra, que el autor promete continuar como preparación metodológica para una concepción propiamente filosófica de la trascendencia. Como en el primer volumen, el padre López Quintás da en éste pruebas de su capacidad de trabajo, de su paciente elaboración de materiales y de su ambición como pensador y como filósofo, que, eludiendo los temas fáciles y placenteros que tienen su acomodo en el ensayo, aborda nada menos que la metodología de lo suprasensible como preparación para un sistema filosófico en sentido estricto. La metodología de lo suprasensible tiene amplitud y profundidad suficiente para dar fundamento a un sistema filosófico riguroso, sin contar más que los dos volúmenes que ya se han publicado.

Con el empleo del método analectico, el autor puede estudiar sus temas, no como ideas hechas y cerradas, sino al modo de realidades que se generan, se mueven y se revisten de formas distintas. La distancia, la inmediatez y la presencia le proporcionan a su autor materia para colocarnos en el ámbito en que se lleva a cabo la captación de lo trascendente, tomando esta palabra en su acepción precisa y rigurosa.

El afán de probidad del autor le lleva a precisar con rigor todos los términos usados en filosofía y los que la filosofía va tomando de nuestras experiencias cotidianas, fuente en estos tiempos de todo lo que puede tener alguna vez valor y significación para el pensamiento filosófico. La precisión de las palabras, imprescindible, no es, sin embargo, tan necesaria como la precisión de las ideas, hoy más popularizadas que nunca, con las consecuencias que ello acarrea. Todo esto es preocupación constante en la obra del padre Quintás. Otra preocupación del autor tanto en este libro como en los anteriores, consiste en buscar autores y pasajes que tengan verdadera autoridad para los filósofos por su hondura de pensamiento, por su especial posición en ciertas cuestiones o por la maestría con que han tratado otras. En este aspecto hay que reconocer que el padre Quintás juega, como él dice, con cartas boca arriba, dando a cada uno su puesto y su valor. No hay nunca sectarismos extrafilosóficos en este segundo volumen de la *Metodología de lo suprasensible*. Todo es claro y cada idea ocupa el lugar que le corresponde. Hasta tal punto ha manejado el autor materiales de primera mano en abundancia, que confiesa que algunos amigos le han propuesto que los reduzca un poco para que se vea con más continuidad el pensamiento del autor, que, naturalmente, entre citas y referencias, se tiene que dispersar un tanto en la exposición de las ideas. No es frecuente, y menos en los tiempos que corren, una abundancia tan rica de ideas ajenas para enriquecer las propias.

El padre López Quintás trabaja denodadamente, y trabaja sobre temas en los que no cabe escabullirse con fórmulas fáciles y poniendo en

juego volúmenes tan cuantiosos como los dos primeros de esta *Metodología de lo suprasensible*, que no son más que parte de una obra que puede ir seguida de otra en que se dé forma filosófica a la metodología. El uso frecuente de citas de autores contemporáneos, divididos en escuelas y tendencias que parecen a simple vista inconciliables, hace de las obras del padre Quintás, independientemente del tema que estudien, incitación para meditar y cotejar puntos de mira y maneras de considerar la historia del pensamiento. Para llevar a cabo una obra como la suya, tiene el autor que vivir entregado a la filosofía, unas veces trabajando y otras

meditando sobre los temas que le ha proporcionado su trabajo. Sólo así se explican obras como esta *Metodología de lo suprasensible*.

EA

PAUL LORENZEN: *Metamatemática*. Editorial Tecnos. Madrid, 1971. 206 págs. Ø13×22Ø.

Tanto por el título de este libro como por el nombre de su autor, el *catedrático universitario Paul Lorenzen*, se comprende sin más que estamos en presencia de una obra pensada y escrita para especialistas, inaccesible a quien no

tenga nociones fundamentales de las matemáticas, de la lógica matemática y de la historia de las matemáticas. Esta idea que del libro nos brindan su propio título, *Metamatemática*, y su autor se confirma sabiendo que lo ha editado Tecnos, de cuyo prestigio habla el catálogo de sus publicaciones. Es de suponer y de esperar que se escriban notas y artículos sobre este libro en revistas dedicadas a la ciencia matemática y por hombres dedicados a esta disciplina, inabarcable hoy para los que no le han consagrado años enteros de trabajo y de meditación.

EA

TEATRO

ROLAND BEYEN: *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Académie Royale de langue et Littérature Françaises. Bruxelles, 1971; 536 páginas, Ø16,4×25,5Ø.

«La obra de M. de Ghelderode nada tiene de esotérica, mas sí de ambigua. No se puede saber nunca muy bien, ante la lectura o la representación de ciertas piezas, si uno debe echarse a llorar, aplaudir o protestar.» Traduzco con libertad lo que al autor, premiado por la Ilustre Academia de Bruselas, anota al final de esta obra, cuyo calificativo sería de monumental (pág. 493).

No hallo otro calificativo que dé una idea aproximada de lo que es realmente este estudio exhaustivo, pero pleno y humano, que es algo que se echa de menos, por ejemplo, en la obra que sobre Proust, escribiera Painter—diseción de un genio ante la voracidad e impaciencia de los estudiantes.

El método de Beyen—explicado en prólogo harto sustancioso—es ecléctico, en el sentido que va de sus obras a su vida. Entendámonos: la vida personal no es todo, constituye una de las fuentes.

«M. de Ghelderode está persuadido que la historia del hombre y, sobre todo la del artista, no coincide con su biografía...» (pág. 69).

Esta cita, por sí sola, ilustra bien el criterio del investigador. Beyen—por tanto, en cuanto le es posible—hace una escrupulosa «apreciación crítica de las fuentes», lo que fueran, recuerdos del autor, sus agendas—¡esa ortografía curiosa, desafiante!—y la correspondencia... que nos entrega a un Ghelderode, siempre desconfiado, un actor oculto... Ghelderode tendrá siempre esa posición: la del actor de su propia vida—anotación particularmente mía—. Ghelderode, dos fechas, dos meses de abril: el de 1898 y el de 1962, abril de su muerte. Su nombre verdadero: Adolfo Luis Martens.

Primera máscara: el seudónimo. «(Su cambio de nombre)... no fue solamente un acto de protesta y de rebeldía ante los lazos familiares, aunque sí un aspecto de esa obsesión por el ocultamiento, que me parece

una de las preocupaciones más profundas y constantes tanto de su vida como de su obra» (página 66). El dramaturgo mismo nos lo explica: «Un poeta es siempre noble —subrayó—: él tiene a los ángeles a su diestra, a los genios antiguos a la izquierda. El está blasonando por la noche...» (pág. 67).

Beyen va desde los orígenes, la infancia, hacia el nacimiento de una vocación. Ghelderode sufrió intensamente antes de decidirse: le apasionaba la música (pág. 101). Y luego, surgen los «fantasmas» que espiarán su obra: la muerte, la locura, la santidad al revés...

Julien Deladoes, «hombre de letras y doctor en demonología» (pág. 125) estará a su lado. ¿Ghelderode escuchó el llamado, esa música áptera ejecutada por los ángeles enfermos?

Beyen sigue a su autor con morosidad de detective, pero con la pasión del hombre que ama y conoce la obra, y trata de desentrañar el misterio que rodea tanto al hombre como a la obra... Esa ambigüedad.

El capítulo tercero de la obra, consagrado a seguir el éxito del teatro flamenco, es interesante desde el punto de vista histórico; pero donde el autor obra—¿por qué escatimar el elogio?—con excepcional agudeza, es en «La aventura interior» de Ghelderode; significa una prodigiosa intuición, un examen profundo, una adivinación formidable, puesto que Ghelderode, mil y mil veces, se esconde tras de su máscara, nos confunde con sus cartas, los testimonios son contradictorios... Ghelderode—como todo hombre genial—, al seguir ese periplo interior, vuelve hacia la infancia. Todas sus obras son pesadillas infantiles. Esto es lo macabro. Esto es lo ridículo (¡entiéndase, por favor, la palabra!...) lo que nos hace protestar. Ghelderode es un niño deforme, es un niño enfurecido. Es un niño enfermo. «No había sido jamás un hombre robusto. Desde la edad de cinco años, había sufrido de raquitismo, tuvo que pasar largos meses lejos, en el mar, lejos de su familia, en un "hogar para niños"» (pág. 283).

Este niño resentido—como Proust, asmático—se verá luego perseguido, recibirá toda clase de ultrajes; en vez de

aplausos calurosos, le lamerán las manos perros de fuego. Vivirá el infierno. Será culpado de traición, de colaboracionista. ¿Culpa? Sus enemigos le acusaban de haber prestado su pluma y su voz a la Radio Bruselas (pág. 301). Sería muy largo revisar, aun someramente, la causa. Felizmente, Ghelderode, después de ese «infierno», vivió días de éxito, los que van desde 1947 a 1962.

La segunda parte del libro, acaso la más importante, es polémica. Beyen se propone estudiar «la personalidad de Ghelderode», y lo realiza en seis capítulos.

Ghelderode y los otros, el primero, proporciona datos increíbles para la comprensión del mundo del artista. (Sobre todo, la misteriosa relación del autor con los objetos...) Y el segundo, en el cual se estudia al misógino, es otra suerte de comprobación de lo que Beyen desea demostrar en su tesis: el autor que siempre se refugia, se oculta, trueca su personalidad por otra... ¡Al menos, ante el espejo de los hombres, y más ante las mujeres!

Quizá el único momento en que Beyen no consigue la misma perfección de análisis sea, precisamente, en el estudio de las relaciones del autor de *Los fastos del infierno*, frente a Dios y la religión. Materia deleznable. ¡Como para otros capítulos, otro libro! La síntesis no es convincente. Desde luego, aun ahí, hay aciertos, intuiciones geniales: «Ghelderode consideró la condición humana como una situación transitoria anormal, y él veía el signo de esa trashumancia en la aspiración que estremecía su corazón hacia otras cosas, hacia un más allá...» (pág. 461). Beyen—con sobrada razón—descarta la imagen del autor inconsolable por la pérdida de su fe (íd.) como la del místico que busca a Dios a través de su angustia. Es mucho más profunda, equivoca la crisis. Se me ocurre que Ghelderode, también trató de ocultarse de la mirada divina... Quizá allí—¡ese niño que llora en la oscuridad!—esté la razón del terror que sentía al ver el escenario vacío...

Sí, una obra formidable.

F. T. G.

ELISA ARAGONE TERNI: *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*. Università degli studi di Firenze. Firenze, 1971. 204 págs. Ø14,9×21Ø.

Este estudio no pretende decir la última palabra. Cuando se acomete empresa de esta envergadura debe conocerse todo. No me pondría yo, a estas alturas, a escribir ni siquiera un estudio. La investigación de la autora parte de un grave desconocimiento o, por lo menos, de un conocimiento *parcial*, ya que soslaya la obra capital de Joaquín de Entrambasaguas; da tan solo noticia de uno de sus libros: *Vivir y crear de Lope de Vega*, que data de muchos años. Desde luego, la tesis de Elisa Aragone, a pesar de tal falla, de este punto de partida, no es, ni mucho menos, irrita; y, todo lo contrario: aporta muchos datos, es una minuciosa apreciación de una parte casi desconocida de la obra de Lope, cual es la hagiográfica; muestra al mundo cuán importante es aún este teatro que para algunos sólo era una muestra pía, pura historia, parte de un pasado. El mérito de este estudio es, por lo tanto, a más

del valor intrínseco —el de la investigación—, el de recaudar de algún olvido piezas valiosísimas, este examen fervoroso de una situación, ya que las famosas «comedias de santos» sirven para tener una impresión cabal de la época. No son únicamente comedias a lo divino, sino comedias *sociales*. Bien dice la autora que el mayor inconveniente que se presenta para la comprensión de aquellas obras es el de no poder verlas representadas, pues la lectura del teatro, con evidencia, no surte el mismo efecto. Tan sólo el autor de teatro, el hombre de escena, puede «figurar» el drama y su peripecia exterior, al igual que las «razones interiores».

Elisa Aragone penetra en el mundo de Lope resueltamente, y tiene observaciones del todo pertinentes. La época está bien retratada; casi se oye hablar a Lope —frase que estimo como verdadero elogio—, glosa sus palabras, sus frases atrevidas o dolientes. Se advierte a cada paso la admiración cierta que produce Lope en ella. En capítulos posteriores hay erudición y, así, la clasificación como la cronología me parecen puntos superados ampliamente. El arte de la

autora se manifiesta en el momento en que obra su capacidad develizadora; es decir, cuando se da la nota iluminatoria, esa intuición certera, arma falible de la crítica, riesgosa, pero que cuando da en el blanco secreto no tiene rival. El peligro mayor de nuestra época —la tecnología, arte que ha maniatado al crítico, le ha convertido en una máquina computadora.

Elisa Aragone ha escrito un buen estudio sobre tema peliagudo; lo ha hecho con tesón y firmeza, con abundancia de datos y de pruebas, pero sin rebasar los límites normales de la investigación. Lope es inmenso —valga el lugar común—, y el tema no está agotado por la autora; por otra parte, insisto, si la edición es de este año, creo que la autora pudo haber consultado con algún detenimiento la obra de Entrambasaguas. Esta ha sido mi preocupación antes de hacer esta crítica; me he convencido de que muy pocos son los críticos afortunados a la hora de mirar tan alto. Sí, hay autores sobre los que se ha escrito mucho, sobre los que se debería decir más aún..., pero, ¡qué difícil el logro!

FTG

posibilidad de una nueva edición, ampliada, de su casi desconocido libro. Y me rogó que le buscara editor en Madrid. Pero a los pocos meses recibí —y comienza a circular— un nuevo libro titulado *Amistad con Miguel Hernández*, que Molina había escrito y editado por su cuenta en Alicante. No se trata, pues, de una nueva edición, corregida y ampliada, de *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela*, aunque en realidad sea casi el mismo libro. Hay dos capítulos en uno y otro volumen —«Visión de Orihuela» y «Ambiente del pueblo»— que textualmente se repiten, pese a que en el segundo de ellos se haya suprimido la parte final, que es una página de inconfundible sabor olercitano. Manuel Molina, al escribir el nuevo libro, y aunque utiliza muchos de los materiales del otro, no ha conseguido superarse. Incluso se me antoja mejor escrito el primero. Y es lástima. Porque subsanados algunos errores y ampliados y clarificados ciertos capítulos, añadiendo incluso otros referidos a hechos que apenas si se esbozan, hubiera resultado un libro más completo, en calidad y volumen, indispensable para el conocimiento de una época fundamental en la vida del autor de «El rayo que no cesa».

Siempre he pensado que Manuel Molina, viejo amigo mío, estaba en condiciones óptimas para erigirse en el primer biógrafo de Miguel Hernández. Su condición de benjamín del grupo de Orihuela donde Miguel comenzó, y único superviviente activo de aquel grupo en la vida literaria española, es algo que ningún biógrafo puede poseer para un conocimiento directo y cabal de la vida del poeta. Al menos, para esa época de su vida en la que Orihuela y sus huertos fueron costumbre y escenario. Pero Manuel Molina se limitó a facilitar datos y papeles a cuantos biógrafos y estudiosos acudieron a él. Y aunque participó en homenajes a Miguel Hernández, en España y fuera de España, con sus prosas o sus versos, y escribió esporádicamente en las revistas —siempre de manera breve, como si le quemara la pluma—, nunca acometió la tarea de escribir un libro.

En este que publica ahora, al cabo de los años, advierte en el primer capítulo que «el lector avisado podrá apreciar un ordenado caos en las páginas que vienen a continuación. Y esto es así, porque el autor de estas estampas no es un historiador, ni biógrafo del poeta, sino un amigo suyo que narra, como Dios le da a entender, algunos recuerdos de su vida en común.» Ante esta clara advertencia, no puede exigírsele más de lo que se propone. Pero no por ello hemos de lamentar lo que Manuel Molina hubiera podido hacer, de habérselo propuesto. Limitando mi juicio a lo que ha hecho, pienso que debiera haber utilizado todo el texto del casi nonato *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela* —título, por cierto, más ajustado y de mayor impacto que *Amistad con Miguel Hernández*— y no haber recurrido al fácil expediente del relleno con prosas ajenas y versos propios, ya publicados, que sólo se justifican en un volumen con mayor número de páginas y no en un libro tan breve.

De todos modos, Manuel Molina aporta, pese a la brevedad de su prosa —una prosa excelente, porque Molina fue siempre excelente prosista, aunque ahora un libro esté mejor escrito que el otro—, aporta, digo, testimonios de gran valor personal en la biografía de Miguel Hernández, puesto que todos son testimonios directos y de primerísima mano. El perfil humano del

ENSAYO

CARMEN ARNÁU: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Ediciones Península, Barcelona, 1971. 134 págs. Ø11,5×18,5Ø.

El «boom» de la narrativa latinoamericana comienza a degenerar en lo que antes se llamaba un «pasillo de comedia»: la avidez de ciertos editores, al intentar aprovecharse del inteligente lanzamiento político-comercial de los protagonistas del «boom», ha sido causa de que la obra de éstos mezclada caóticamente con la de escritores viejos y jóvenes, por lo común de poca categoría, pero unificados y magnificados por su condición de latinoamericanos, haya visto desdibujados sus contornos, haya perdido su artificial coherencia y su supuesta originalidad y se haya visto privada, en consecuencia, de su capacidad de atraer y de deslumbrar a las clases medias de la literatura, ese público lector, poco y mal formado, que descubre Mediterráneos detrás de cada esquina; el oportunismo político de algunos —véanse las recientes declaraciones de un premio Nobel de lengua hispana a propósito del supuesto plagio de una obra de Balzac llevado a cabo por el autor de Cien años de soledad, a quien antes ensalzara desmedidamente—, y el sectarismo de ciertos intelectuales que se guían más por criterios políticos coyunturales que por criterios estéticos a la hora de situar una figura o una obra literarias, han motivado que la subversión de valores en función de la cual accedieron a la categoría de «genios» hombres como Cortázar o Fuentes fuera subvertida a su vez en provecho de valores tan poco seguros como los anteriores.

En este contexto, el libro que Carmen Arnáu consagra a Gabriel García Márquez resulta un prodigio de ingenuidad, de inocencia. Dando por sentado que se encuentra frente a un autor de primera magnitud, esta joven profesora universitaria aplica al estudio de su

obra métodos de investigación —por otra parte, academicistas y rudimentarios— que si pueden ser útiles aplicados a escritores complejos y de la mayor valía, sólo sirven aquí para poner al descubierto, por contraste, las debilidades de unas novelas que la moda ha situado a un nivel muy superior al que realmente les corresponde.

El hecho de que en casi todos los libros de García Márquez anteriores a Cien años de soledad aparezcan o sean evocados personajes y situaciones de los que también —y por lo general, con más extensión— se habla en éste, es utilizado por Arnáu como prueba de que la obra del escritor colombiano posee esa coherencia y autonomía, esa voluntad de totalidad que caracterizan al universo novelesco de Balzac o al de Faulkner. Dicha prueba, sin embargo, es poco convincente, dado que aun el lector más apresurado puede comprobar que García Márquez emplea el recurso de la repetición de un modo mecánico, no creadoramente, de forma que no amplía ni enriquece nuestro conocimiento de tales situaciones, de tales personajes.

El estudio de la técnica narrativa de García Márquez efectuado por Carmen Arnáu es, quizá, la parte más endeble de su libro. Ignorando los trabajos de Percy Lubbock, Norman Friedman, Wayne C. Booth —para sólo citar obras básicas del área anglosajona—, se muestra incapaz de trascender el plano descriptivo, de conexionar las técnicas narrativas con las visiones del mundo que las posibilitan. Por otra parte, su tratamiento del tema del incesto, con el que se aparta de la rutina universitaria, peca de desmedido; el modo superficial, aunque obsesivo, como el novelista colombiano aborda literariamente la citada pasión, no justifica el traer a colación a Lévi-Strauss...

Libro ingenuo —como queda dicho—, pero escrito con seriedad y con pasión. El mundo mítico de

Gabriel García Márquez nos revela la existencia de una ensayista de la que cabe esperar obras importantes en un futuro no muy lejano.

LEOPOLDO AZANCOT



MANUEL MOLINA: *Amistad con Miguel Hernández*. Silbo, Alicante, 1971. 83 págs. Ø14×21,5Ø.

En septiembre de 1969, y en edición limitada a 200 ejemplares, publicaba en Málaga Ángel Caffarena (Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce) un libro del poeta Manuel Molina —oriolano con residencia y actividades literarias en Alicante capital—, cuyo título era éste: *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela (Testimonio personal)*. Pese a lo fácil que es distribuir una edición tan corta, el libro fue muy mal distribuido. Y apenas si lo conoce nadie. Yo tengo uno de los poquísimos ejemplares que llegaron a manos de los lectores. Y sé de algunos estudiosos de la vida y la obra de Miguel Hernández —ellos mismos me lo dijeron— que ignoran absolutamente la existencia de este libro. Todo muy lamentable, esa es la verdad.

Para subsanar en parte lo ocurrido, Manuel Molina pensó en la

gran Miguel de Orihuela, poeta hoy universal y una de las más luminosas figuras de la poesía española de cualquier tiempo, adquiere vivos relieves en la pluma de su paisano Molina, quien nos da también nuevas y entrañables noticias acerca de la vida y obra de esos otros poetas oriolanos, compañeros y mentores de Miguel Hernández—Ramón y Gabriel Sijé, Carlos y Efrén Fenoll, entre otros—, que compartieron con él aquellos sueños e inquietudes de entonces—años de la Segunda República—sin alcanzar gloria alguna. Si el nombre de Ramón Sijé se reconoce—el de los otros está casi absolutamente olvidado—, es por la estremecedora elegía que a su muerte le dedicó Miguel. Como la que más tarde dedicara a su novia—«la panadera del pan más trabajado y fino»—, Josefina Fenoll, hermana de Carlos y Efrén, en cuya tahona se reunía el grupo. Esta Josefina es descrita por Manuel Molina con firme trazo evocador, aunque no con el detalle y la precisión con que describe a la otra Josefina—Josefina Manresa, esposa del poeta—a la que dedica larga atención y espacio.

El libro está pulcramente editado y lleva diversas ilustraciones, desde el muy conocido dibujo de Abad Miró, que ocupa la cubierta, a las fotografías y otros dibujos y reproducciones que figuran al final, aunque entre ellos veamos alguna foto que nada tiene que ver con el contenido del libro. Un libro, en resumen, que hubiera podido ser extraordinario y singular si Manuel Molina, con más ganas de escribir, se hubiera vaciado en él, dedicándole mayor número—el doble o el triple o acaso más—de páginas originales.

JACINTO LOPEZ GORGE

JEAN-PAUL SARTRE: *Lidiot de la famille*. Gallimard, París, 1971. 2140 págs. Ø14×22Ø.

¿Cómo atreverse a presentar y a enjuiciar una tarea inmensa y cuyo enunciado de densidad en nada menos que 2140 páginas y en dos volúmenes? ¿Y cómo hacerlo sabiendo de antemano que tan sólo se trata de la introducción y planteamiento, ya que el autor anuncia que el estudio suyo se continuará en otro par de libros y acaso con mayor número de páginas?

Ante todo, la obra merece respeto. Seriedad y hondura, esfuerzo y análisis, de todo hay en el trabajo emprendido por Sartre. Se trata de su Flaubert. Como si fuera recuento de los años pasados juntos, y no por mero encariñamiento (en realidad, nunca lo hubo y el autor lo confiesa así), sino por tajante realidad de enfoque crítico. Es la re-creación en torno a un hombre y a una silueta mundialmente leída en cuanto a escritor. Literatura y biografía, y, asimismo, en teoría de óptica bio-psicológica. Es el mayor acierto de Sartre y su rotunda repercusión.

¿Con qué calificativos se ha saludado este reciente trabajo sartreano? Pues he aquí un par de ellos: «significación lisible», «saga antropológica». Nada más y nada menos, como eco directo de un acercamiento que Sartre ha ido buscando (y por añadidura: ha ido logrando) a través de aproximaciones de reflexiones con simpatía o con antipatía durante muchísimos años. Y cabe una interrogación: ¿es que habrá acabado Sartre con su Flaubert al finalizar su estudio? Puede creerse en lo dudoso, y tal

RUBEN CABA: *389 escritores españoles opinan...* Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1971. 158 págs. Ø13,5×19,5Ø.

Hay días en que, en nuestra mesa de trabajo, surge de entre el montón un libro de esos «facilonos», como les llamamos en el argot periodístico, y lo que por una parte pudiera suponer—desde el punto de vista humano—un apetecible descanso para la mente y para la pluma, se transforma (por su contenido y contexto general) en un hecho poco menos que indiferente, lo cual, a todas luces y en nuestra opinión, es bastante peor.

Y entremos en detalles. *389 escritores españoles opinan sobre candentes cuestiones de política nacional e internacional* (que ése es el título completo de la obra); no llega—como veremos más adelante—y escapa al mismo tiempo a los límites y a la demarcación de la crítica literaria. No es—y entiéndase bien el sentido de nuestra frase—libro de crítica, sino de mero informe periodístico, de mera reseña o noticia.

Ya se dice en la página 8 del prólogo—para que queden a cubierto las espaldas del autor—que «este informe, que es el relato estadístico, conseguiría su propósito si sirviera de carta provisional para más esforzadas y doctas expediciones». ¡Justa autocrítica y completamente cierta! Quede bien sentado y subrayado lo de *informe y relato estadístico*. No llega, pues, al campo de lo literario propiamente considerado y escapa a la demarcación, como líneas arriba señalábamos, de la crítica literaria; pero el libro está en nuestra mesa y hay que ocuparse de él. ¡Adelante, pues!

Considerándolo única y exclusivamente como informe técnico sobre esas «candentes cuestiones de política nacional e internacional», lo aceptamos porque en algún momento puede servir de punto de referencia; tratar de encontrarle otros aspectos superiores y juzgarlo desde cotas más elevadas sería excesivo. Estimamos también que, pese a que la idea principal y exclusiva del autor fuera presentar un amplio cuadro estadístico, basado en variopintas opiniones de escritores españoles, se podría haber llevado a cabo un trabajo más completo (sin esperar a segundas partes «más esforzadas») y literario al mismo tiempo. El cuadro estadístico, el organigrama y el gráfico han debido servir o ser empleados como puntos de referencia, pero nunca, y en ningún modo justificado, de *alma mater* al libro, que queda cojo, frío y desarbolado.

Opinan 389 hombres de letras (algunos, sintiéndolo mucho, no demasiado representativos), y el libro, por llamarle con dignidad, justo parece, en el mejor de los casos, un manual de guarismos para bachilleres. No hay «calor literario», y las deducciones obtenidas—por extraña paradoja que parezca—se saborean peor en cuadros esquemáticos y estadísticos que en letras de molde, como se hubiera deseado.

Por otro lado, el criterio de selección (si es que lo ha habido...) de los escritores encuestados nos da la impresión de que sólo se ha efectuado por orden alfabético, y aunque ya subraya el autor el aspecto cuantitativo sobre el cualitativo, notamos la falta de varios nombres importantes de nuestras letras (a pesar de los que se han negado a contestar la encuesta y los que optaron porque su nombre no figurara en ella). Ni son todos los que están—una vez más la fuente inacabable del refranero pone el dedo en la llaga—ni están todos los que son.

A Rubén Caba, autor de estas ciento cincuenta y ocho páginas, se le nota mucho su actual cargo de director-gerente (resaltado con significativos caracteres tipográficos en las solapas del libro) de una empresa dedicada a investigaciones de mercado y opinión pública. Y es una lástima, porque si no fuera por esta «deformación profesional», a lo mejor había escrito un libro muy aceptable y todavía más útil.

Esperamos y confiamos en que «La Gran Enciclopedia Vasca», a través de su interesante colección Reportaje-Documento, recupere el buen rumbo de su singladura editorial, bien demostrado ya en libros anteriores. Bilbao tiene una magnífica tradición literaria y marinera, que nunca debe ni puede decaer.

ROBERTO RIOJA

vez siga Sartre con Flaubert dentro de la imaginación y de la lucidez. Mucho fondo, mucho escudriñamiento, mucha fascinación, mucho relieve, y así muchos más motivos, hacen y acaso hagan que se prosiga la conversación dialéctica entre el autor de *Los caminos de la libertad* y el autor de *Madame Bovary*.

Otra pregunta: ¿qué quiso alcanzar Sartre, qué se propuso con una tarea tan monumental y que le ha costado años de intenso escribir? El mismo lo dice en una entrevista dada en el diario galo *Le Monde*, y que lleva la fecha de 7 de mayo de este año; escuchémosle: «Quise mostrar un hombre y quise mostrar un método». ¿Y para eso la friolera de más de dos mil páginas? Es que Sartre considera a Flaubert como un caso, y en realidad es la significación de algo muy concreto

como caso: el hombre de letras, en su acepción clásica. Con sus arranques, desde el medio familiar y social, y sus llevaderas consecuencias, en la literatura y en la vida. El hombre-escritor, como una dualidad en unidad. El hombre es, naturalmente, Flaubert. Pero, ¿puede Sartre dejar de ser Sartre? Aclárese que el método es una dialéctica de métodos. Pero con dominante de análisis regresivo-progresivo. Es decir, yendo hacia atrás, hacia las raíces, para emprender de nuevo el camino, para proseguir al hombre en su itinerario de hombre de letras. Ensayo y filosofía. Sendas que convergen o divergen. Un hombre, de todos modos. Y si era Flaubert, es Sartre; y si fue Sartre, se vuelve Flaubert. Ya se comprende que hay inter-relaciones e inter-penetraciones. Una trama en tejer y destejer. Subjetivamente,

Resulta casi cómico eso de llamar a Flaubert el idiota de la familia. ¿Quién habla así? ¿La realidad de presencias familiares, mostrándose al autor junto a sus padres y a sus hermanos? Mucha verdad corretea por ahí dentro. La biografía es, asimismo, biología. ¿No hay bio siempre? Recuéraese aquellos años en el hogar natal. Separación de ideologías en los padres: si el nacer es hondo deseo en los padres, ¿puede justificarse la apropiación del hijo? Pues la ideología materna es el tradicionalismo cristiano, mientras que se ajiñaba el racionalismo adepto del cientificismo en el padre. Experiencia aguda en una fase determinante del niño que es Flaubert. Todo depende de semejante oposición y con la consiguiente difusión e influencia en el hijo. ¿Maldición, por parte del padre? ¿Pasividad, por parte de la madre? El resultado es la inhibición, y Sartre va demostrando cómo se forjó en Flaubert el aislamiento. Poco a poco y en tesis bio-psicológica, la vida se adaptaba al molde propuesto por la soledad aun dentro de la propia familia. ¿Como si estuviese marcado ya el niño en su destino-trayectoria humana? ¿El determinismo? El caso es que se es esclavo de lo freudiano y de lo biológico y de lo misterioso (admitase en esta palabra la dosis, más o menos importante, de lo desconocido y de lo inseguro), y Flaubert se refugió en la tarea de lo literario, con la pluma en ristre. Y Sartre conduce con maestría su enfoque hasta llegar a esta posición: no puede reemplazarse al «ser burgués» más que por el «ser para el arte». Incluso con su corolario posible (en hipótesis) de que el arte por el arte es lo contrario de una alienación?

Idiota, en el caso flauberyano, presupone alejamiento, separación. Sin posibilidad de ósmosis. ¿Hombre dominado por el mal de la literatura? Pero, ¿es un mal?

Y así va surgiendo el retablo de la existencia y de los libros narrativos que va escribiendo Flaubert. Con su presencia. Esto es, con su realidad. Dicho de otro modo, con el positivismo de la pasividad. Con su estilo. Desde lo que Sartre denomina la protohistoria familiar. Estilo de hombre en las letras, aunque pasando por vertientes más o menos sociológicas y hasta de enjundia marxista. Me refiero al análisis de Sartre. Subsiste el estilo. ¿Qué es? Sartre restituye a las palabras su sustancia crítica y las coloca en el contexto normal. Porque se trata de Flaubert, y este escritor sabe ver las palabras, lo que en sus venas llevan y transportan. «Todo es comunicable», asegura Sartre. ¿Todo? Seguro que sí. Ahí reside la dificultad. O sea: la clave de la victoria. Sigue subsistiendo el estilo, en la ardiente positividad de la negatividad. Seducción de la pura creatividad, y Sartre estima oportuno decir que «el estilo no es un don, sino una actitud respecto al lenguaje». Nos hallamos de buenas a primeras con la radicalidad de nuestro tiempo, abriendo de par en par las puertas de la palabra dentro de la lingüística. Estructuración de ser y narrar. La palabra, como confrontación de métodos. Autenticidad.

No sé si puede concluirse con lo que P. H. Simon expone tajantemente, que se trata de un «Flaubert diseccionado por Sartre» (*Le Monde*, 2-VII-1971). No creo que la disección sea como en laboratorio de ciencias naturales, o peor aún, lo que se hace en el depósito de cadáveres del camposanto. Sartre ajina mucho más la puntería y acaso estribe la razón en que es re-

constitución minuciosa de historia y de vida. O sea: de realidad y de literatura. La pasión que Sartre tiene en su tentativa; aprehender lo auténtico de un caso concreto del puro hombre de letras, y dicho en otros términos: «un hombre en su totalidad» de hombre.

No hay, por lo tanto, y en ningún momento, ninguna alienación posible. No cabe el recurso del tiempo a secas, sino más bien del «tempo» como en lo musical, con diversas fases o «movimientos». En este Flaubert resalta lo sartriano: la estupenda trayectoria creadora de ir y venir, a sabiendas de que Sartre está en Flaubert. Porque se define así en la crítica de Sartre. Una especulación de infraestructura y de superestructura. Historia social y de los textos, la actual lectura crítica. Y ahí dentro la luminosidad: ser Flaubert sin dejar de ser Sartre.

JACINTO-LUIS GUERENA

JEAN RICARDOU: *Théorie du nouveau roman*. Seuil, Paris, 1971. 272 págs. Ø14×23Ø.

Leer acaso sea sinónimo de escuchar. Y sentir, algo así como equivalente a interiorizar o a adentrarse. Lectura, ya que así es la postura crítica contemporánea. Dentro de las realidades circunstanciales de tiempo y escritura. Con el hombre-escritor en medio del lenguaje. Por lo tanto, el problema de leer y sentir, de escuchar y de penetrar se localiza en el lenguaje. Es el gran descubrimiento teórico de nuestro tiempo. Y Jean Ricardou no se aparta de tales consideraciones. Al contrario, las subraya, las expone, las ofrece como antídoto contra la vieja noción del crítico.

Un tiempo que no se recalca en las presencias proustianas exclusivamente, pero que no las ignora; idea salvadora del tiempo perdido y asimismo incorporado (y no sólo recuperado) a la literatura del hombre-escritor. Tal vez, y de modo «al margen», pueda indicarse también la excelencia del método sartriano, que él califica de progresividad-retroactividad. O sea, volver hacia atrás en la búsqueda analítica, con objeto de avanzar más y mejor, siendo en tal caso una crítica más histórica que antes o, por lo menos, tan histórica como biográfica, y, claro está, sin dejar de ser escudriñadora.

Para Ricardou, la importancia de los epígrafes en un libro de inventiva siempre resulta algo significativo; expresa el fondo del autor y le relaciona con máximas muy representativas. ¿De historia? ¿De tiempo? ¿De literatura? ¿De lingüística? De todo al propio tiempo, en haz complejo, pero que rezuma más autenticidad. O, si se quiere, que se acerca más a la mirada honda y abarcadora de la crítica; se logra una lectura más completa.

¿Hasta dónde llega, pues, la literatura según los preceptos de J. Ricardou? ¿No es cosmogonía y también criterio filosófico? Por lo tanto, dos preguntas se plantean a su debido tiempo; esto es, en seguida y muy oportunamente: ¿qué es la literatura?, ¿qué es la modernidad? Se observa que ambas preguntas llevan en común la misma sangre, los mismos lazos las atan. Y se alejan de lo que en otras fases de historia literaria se llamó modernismo. Y por las páginas de este ensayo, brillante y lúcido, de Ricardou; por las páginas de esta teoría de la novela nueva van mostrándose, en apariciones más o menos esporádicas (pero siempre de modo incisivo), los nombres y las citas de obras correspondien-

ERNESTO GIMENEZ CABALLERO: *Las mujeres de América*. Editora Nacional, Madrid, 1971; 445 págs. Ø13×21Ø.



Ernesto Giménez Caballero es uno de los más ingeniosos, agudos y prolíficos ensayistas españoles. En su producción, pesa a que ha abordado un amplio repertorio de temas, hay una especial dedicación—sería propio calificarla de devoción—por los de índole hispanoamericana. No obstante, hay que hacer la salvedad que cuando aborda estos temas no lo hace con la

mirada seca y fría del especialista. Lejos de ser un «expert» tecnocrático es un amplio conocedor de la cultura, las tierras y las gentes de América, y contempla a ésta con visión comprensiva y buscadora de su palpación real y verdadera, como algo difícilmente separable de la España descubridora y fundadora. En las formulaciones históricas y culturales que se ha planteado Ernesto Giménez Caballero, España y América se muestran vivas, auténticas e inseparables. No confundidas o limitadas por caprichosas divisorias, sino definidas y manifestadas en el real ser común en el que han convivido, y conviven, desde los últimos años del siglo XV.

Su libro *Las mujeres de América*, de reciente aparición, es quizá la muestra más evidente de lo que acabo de señalar. Es la historia de América más sugestiva, explicada a través de la mujer. La mujer indígena, la española y la mestiza, protagonizando el proceso histórico del Nuevo Mundo, sin restar plaza o mérito al varón, pero sí afirmando su cometido en ese proceso. La historia conjunta de España y América sin otras censuras que las impuestas por la cronología. Leyendo este libro se llega a olvidar lo que tantas veces se ha dicho en torno al cabal entendimiento entre españoles e hispanoamericanos, de que la raíz de ese entendimiento estriba en la comprensión del fenómeno de la Independencia por parte de los españoles y el de la Colonización por parte de los hispanoamericanos. La pasión intelectual y la vivencia humana de Giménez Caballero ofrecen, en la obra que comentamos, una sencilla y ejemplar lección. Y es que no sólo ha tratado de comprender, y hacer comprender con amor lo que es y lo que anhela el ser americano, sino que ha ofrecido con lucidez la dimensión hispanoamericana del español. Descubrimiento, fundación, independencia, agresión imperialista norteamericana, afirmación de la nacionalidad y aspiraciones de integración en una unidad regional, son etapas de la historia común de América y de España, que es preciso habituarse a entender y a usar con sencillez—sin afectaciones retóricas que las

más de las veces sólo sirven para medio enmascarar, con unos minutos de euforia, lustros de descuido—, hasta que calen y se vivan con naturalidad por la totalidad de las gentes hispánicas. Que hoy aparezca Giménez Caballero entre los líderes esforzados de esa línea auténticamente comunitaria no es casualidad ni hallazgo fortuito de la inspiración. Ese ha sido el fondo de muchos de los puntos de vista vertidos en sus obras sobre la problemática española o americana. Recordemos sin ir más lejos, entre su producción pedagógica, aquellos tomos—significativos por el título—de Lengua y literatura de la Hispanidad, en los que al referirse al estudio de la gramática y las letras empezó a mostrarnos una manera de entender ese tesoro común, que es uno de los basamentos de la anhelada integración.

«América—nos dice en las palabras iniciales del libro—es Mujer. Para un español, América es mujer (como todas las tierras del mundo). Pero—sobre todas las tierras del mundo—América es a la que un español puede sentirla así. Debe sentirla así. Por haberla fecundado («¡Madre América!») y por creer en el destino de sus hijos. Algunos ya en marcha estelar, si otros iniciante.» Ese sentido de la maternidad reconocida no se circunscribe al hecho de alumbrar grandes hombres, América es «Madre cósmica de un orbe en el espacio y de un futuro en el tiempo». Tiempo y espacio son las dos dimensiones que, al propio tiempo, le sirven de ordenación al desarrollo de la obra. La primera parte de la misma se desarrolla bajo el epígrafe general de «Las mujeres americanas en el tiempo» (o su fabulosidad); la segunda: «Las mujeres americanas en el espacio» (o su geogeneidad). A lo largo de la primera parte desfilan en apasionante narración los perfiles legendarios de la princesa inca Coyllur; Lucía Miranda y la Malinche; Isabel la Católica, abuela de América, y María Teresa Toro, la mujer de Bolívar; la santidad y la sabiduría de la América inicial en Santa Rosa de Lima y sor Juana Inés de la Cruz, y como remate lo que el autor llama «dos fábulas caprichosas, ornamentales...: la Amazona, mito femenino americano..., y la Madama foránea rapta por la selva en un descuido del esposo, académico y francés». Madame Godin, cuyo esposo llegó a tierras americanas con la misión de La Condamine.

La segunda parte se refiere a una serie de personalidades femeninas que encarnan el espíritu del Caribe, México, Centroamérica, Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia, Perú, Chile, Paraguay, Uruguay y Argentina. Con tres apartados adicionales en los que alude a la mujer brasileña, encarnada en la baiana; la norteamericana y la canadiense, y a la filipina.

El panorama que resume es completo y riguroso. No da pie para que se señalen huecos, olvidos o ausencias. Por vez primera América cuenta con una amplia y comprensiva feminología, que permitirá, a partir de ahora, conocer lo que ha sido y lo que puede ser la mujer hispánica y el papel que ha desempeñado en el acontecer histórico. No es exagerado decir que merced a la agudeza de Giménez Caballero el protagonismo de la mujer americana ha quedado suficientemente estudiado y con amenidad.

ANTONIO AMADO

do a autores como Flaubert, Proust, Paul Valéry y algunos más. Pero la admiración de Ricardou se expone en la analización metódica de obras más recientes, como son *Projet pour une révolution à New York*, debida a la pluma de A. Robbe-Grillet, y *Liberia*, de R. Pinget, y *La bataille de Pharsale*, de Claude Simon. Pero hay más autores, y ya dentro del campo de la novela nueva francesa: Ph. Sollers, Claude Ollier, N. Baudry... Además suprime corteza para ver (o sea: leer y sentir la sustancia) en narrativa de Edgar Poe: *El escarabajo de oro*.

Adivínase, pues, qué es lo literario y la literatura, y qué es la modernidad, al presentarse el crítico acompañado de tales y tales escritores. Pero se trata de ahondar algo más y de concretar el resultado de la mirada escudriñadora del crítico. Ahora se añade el saber—o el querer saber—en qué consiste el valor literario de un texto. ¿Es pregunta de fácil exposición y de fácil respuesta? Harto sabido se comprende que no, pero Ricardou se enfrenta con esa situación, y con sus miajillas de ambigüedad nos dice lo siguiente: «Por su grado de

actividad en el texto.» Es una realidad, con su densidad y su novedad: lo activo. Y acaso con vocablo de idioma inglés se piense en «excitación», o en impulsión dentro de la actividad. Me parece que es eso. No igual, claro, pero sí muy semejante. Además leyéndose las páginas detenidamente se llega al meollo: un texto es activo al mostrarse capaz de engendrarse por y en sí mismo mientras va creando palabras de su propia génesis, un nacer en medio de las palabras, un nacimiento autovoluntario en pleno lenguaje, con las relaciones inevitables y deseables incluso entre sus materiales y sus elementos, tejiendo una trama complicada y densa.

¿Es que se escribe para ofrecer el espectáculo del mundo (en reflejo de espejo o en representación dada por la sensibilidad) y, asimismo, para expresar un estado espiritual del protagonista, en acciones separadas o hilvanadas? Ricardou nos recuerda que en la nueva problemática no es así, y que el escritor crea en arranque desde las palabras (no mandándolas dictatorialmente, sino sirviéndolas y casi con humildad, a remolque de todas maneras), y que lo demás se pro-

sigue como en juego, con esas palabras que guían y obedeciéndolas e intentando soliviantarlas, *acti-vándolas*, y todo ello muy por fuera de que el juego (o juzgado así, fría y serenamente, como juego) pueda manifestarse en tragedia o en comedia, o en tragicomedia, con lágrimas y carcajadas, con emoción o tristeza, con gozo de crear siempre; dicho de otro modo, que el juego es, ante todo, expresión de lo patético. ¿Y no lo es el acto de engendrar?

Se supone también si dificulta que estas páginas de crítica rechazan la literatura «hecha y derecha». Y la novela de actividad moderna tiende a la auto-representación. Ricardou cree en los «generadores» de actividad. Y es debido a que las palabras provocan estallidos y horizontes siempre con lo inédito en su savia íntima. Un juego de espejo en añicos y cada pedazo, aunque diminuto, refleja y difunde la misma realidad. Identidad de las variedades del patetismo, de la emoción: esto es, del juego.

La literatura moderna es arte atrevido, y no localizado exclusivamente en las ediciones galas, na-

turalmente. ¡Ah, si Ricardou supiese el castellano y quisiese «leer» y realizar una lectura crítica de la literatura nueva de lengua española, en España y de Hispanoamérica!

J-LG

JEAN SCHWOEBEL: *La prensa, el poder y el dinero*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1971. 344 págs. Ø 10,5 x 18 Ø.

El periodista Jean Schwoebel fue elegido presidente de la Federación Francesa de Societades de Periodistas en 1967; mereció esa distinción, desde luego, aparte los méritos periodísticos y jurídicos que posee, gracias a su cargo de presidente de la Sociedad de redactores de Le Monde, que ostentaba desde 1952. Precisamente en el libro *La prensa, el poder y el dinero* se refiere a la creación de las sociedades de redactores en Francia.

Explica Schwoebel que «la fórmula fue creada por los periodistas de Le Monde en 1951. Su sociedad de redactores se ha convertido, en cierto modo, en modelo de las constituidas posteriormente. Pero fueron los periodistas de Le Figaro, en 1964, y los de Ouest-France, inmediatamente después, los que realmente lanzaron el movimiento y los que están en el punto de par-

tida de la expansión de las sociedades de redactores».

En los tres casos la creación de esas sociedades de redactores se debió a la marcha del periodista que dirigía la publicación. Exactamente en 1951 Beuve-Méry dimitió como director de Le Monde; los redactores se negaron a aceptar que la empresa nombrara a una persona extraña para dirigirlos, sobre todo porque se debatían motivos que implicaban la libertad de expresión. Hay que tener en cuenta un hecho particular de la prensa francesa, y es que después de la liberación el Gobierno Provisional se incautó de la prensa y la puso en manos de personas cualificadas para la profesión y que habían participado en la resistencia.

Los redactores de Le Monde pidieron suscribir, en las mismas condiciones que los fundadores, una parte del capital de la sociedad, para participar en la elección de los dirigentes de la empresa, y sobre todo en la del director. Tras muchos forcejeos, narrados detenidamente por Schwoebel, como testigo que fue de excepción, se llegó a un acuerdo y los redactores del diario poseyeron el 40 por 100 del capital, se logró a finales de 1951, y así nació la primera sociedad de redactores en Francia. Ciertamente habían existido antes las de France-Soir y Sud-Ouest, pero su papel fue muy

reducido y nunca participaron en la designación de sus dirigentes.

El 1 de diciembre de 1967 las 19 sociedades y asociaciones de periodistas existentes entonces, fundaron la Federación Francesa de Societades de Periodistas, que inmediatamente publicó una declaración en la que pedía al Parlamento iniciase un «proyecto de ley encaminado a precisar un estatuto jurídico y financiero de las empresas de prensa».

Otros asuntos estudiados por Schwoebel en este libro son de interés más general, como los de la consideración de la información como una mercancía a vender, el imperio de la publicidad y las posibilidades de influir en la libertad informativa por medio del encarecimiento del papel o de su deficiencia. El llamado «Cuarto poder» es un arma psicológica inconmensurable.

Esta edición española tiene un prólogo periodístico de Manuel Vigil y un epílogo jurídico de José A. Ramírez, quien estudia la posibilidad de aplicar a nuestro país el modelo francés de las sociedades de redactores. La traducción se debe a Jesús Zulaica, y adolece de algunas incorrecciones por no usar la palabra correspondiente castellana frente a la traducción literal.

ARTURO DEL VILLAR

vo, sondeante. Empero, en otras ocasiones, el clima del poema —esos buhos, ritos, ungüentos, maleficios— recuerda el hacer del gaditano Soto Vergés, su misterio susurrante; véanse, al efecto, «Profecías del buho», «Vigilia de la astucia», «Memorial de la piedra», «Negro trágico», «Himno final»... No estamos trayendo a colación las dichosas influencias, hablamos de afinidades, de similares climas. Quede claro.

Otra cara del prisma poético de Núñez es la ironía; decimos: «Compás de espera», «En la red», «Primavera en la red»; en los dos primeros casos, la rima aguda acentúa la intención, que un ingenioso falso contribuye a afilar:

«De universal tacharon
su Rh.

No había, pues,
pruebas contra aquel hombre
acusación en pie,
Indemnizado y libre,
el problema fue que
diariamente volvía
atrapado en la red...»

«El hombre es un engendro del mundo transeúnte», escribió Núñez en su libro primero. Ese engendro es el que se mueve al compás de su látigo o con el que se duele en otros poemas —«El pacto de las máscaras», «El concierto de los pediguñeos»—, en los que la ironía deja paso a la pena, a una recóndita ternura. Y, junto a todo ello, la sutil pincelada que se apunta en poemas como «Los cielos del jardinerero» y se derrama en otros como «Gato enredado entre las flores», donde la delectación verbal pasa del sustantivo al adjetivo, como en un delicioso juego:

«... Cual rueca de azabache,
mecida por vellones de pereza, se
[entrega,
en este amanecer oloroso de agosto,
al conjuro turgente, aéreo, de las
[flores.
Racimos de albahacas le coronan
[el cuello,
desangran pebeteros de menta por
[el bello
brillante, cuando aspira. Empalago
[mortal,
Cáliz que puede rebosar, estallando;
romper en abanico de gubias lu-
[minosas
y hacer fluir, hiriendo, un manan-
[tial de venas
azules.

Pero desiste. Y huye, retozando.»

Interesante entrega, pues, ésta de Núñez, poeta capaz de muchas cosas, y con el que habrá que contar en adelante a la hora de los balances de la poesía sevillana última, tan parca en promesas.

CARLOS MURCIANO

JOSÉ MARÍA MONTELLS: *La cabelle-
ra de Berenice*. Ed. Parnaso 70.
Madrid, 1971. 40 págs. Ø 17 x
x 19,5 Ø.

Mientras la poesía europea volvía sus ojos a los movimientos llamados de vanguardia y se traducían a nuestros poetas superrealistas y creacionistas, en España se postulaba una poesía para transformar las estructuras sociales. Vista la inutilidad de tal postura, los más jóvenes poetas se han puesto a la hora de Europa y prestan atención a los intentos de transformación literaria, más eficaz en su campo de acción. Por supuesto, siempre con unas aportaciones originales, porque no es momento de grupos manifiestantes de ortodoxia ni de ex-

POESIA

FERNANDO MILLÁN: *Textos y antitextos*. Ed. Parnaso, 70. Madrid, 1970. 42 págs. Ø 17 x 19,5 Ø.

Fernando Millán es animador de un grupo de jóvenes que cultivan la poesía concreta, llamada por ellos «Poesía N O». Amigo y colaborador de Julio Campal, es ahora quien más se esfuerza por mantener vivo el recuerdo del poeta argentino muerto en España, aunque Millán no pueda ser considerado por completo el heredero de «Problemática 63», ya que él tiene su propia expresión en movimiento.

Textos y antitextos sigue a este prototipo, y a numerosas exposiciones, colaboraciones en revistas, posters, etc. La poesía de Millán ha evolucionado se puede decir que día a día, y cada vez se ha distinguido más por su huida de las palabras. Sus experimentaciones quedan antologizadas en este volumen, en el que se comienza con poemas escritos, aunque ya en disposición tipográfica caprichosa, y se termina con elementales composiciones visuales, para verlas y no para leerlas. Sin embargo, ni siquiera está aquí una muestra completa del quehacer de este joven poeta (nació en 1944, en la provincia de Jaén), ya que en sus más recientes obras la fotografía es elemento primordial.

Conviene citar dos de sus textos presentados a manera de prólogo: «Nuestro tiempo está demostrando cómo es posible hacer literatura con medios "no literarios", cómo es posible hacer poesía con medios "no poéticos". Cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un

significado poético.» Y el segundo punto a citar dice: «Lineas, puntos ortográficos, espacios en blanco, etcétera, son elementos valiosos por su capacidad de expresión. A la hora de intentar un nuevo texto ellos asumen en gran parte el puesto de protagonistas, aislados de su contexto, hacia una nueva significación.»

No vamos a preguntarnos ahora si «esto» es poesía. «Podrá no haber poetas», aseguraba Bécquer, indicando que la poesía no es precisamente la palabra rimada y medida. En exposiciones del grupo «N O» he oído cintas magnetofónicas sin palabras y he visto los más curiosos objetos colgados como «poemas visuales». No es admisible todo, naturalmente, pero al margen y por encima de esa combativa o «apatante» actitud hay una autenticidad expresiva innegable; muy a menudo también estas composiciones son de una sorprendente belleza. Lo dudoso es si el grafismo cabe en el terreno de la poesía, o conviene llevarlo al de la pintura, aunque se titule «Poesía N O», junto a las «escrituras blancas» de Marck Tobey, por ejemplo, estudiado como pintor y no como poeta.

AV

JOSÉ LUIS NÚÑEZ: *Los motivos del tigre*. Adonais. Ediciones Rialp. Madrid, 1971. 74 págs. Ø 12,5 x 18 Ø.

En su reciente libro *Poetas de Sevilla*, Ruiz-Copete no menciona el nombre de José Luis Núñez. Cuan-

do alude a poetas de obra breve o interrumpida, cita, v. g., a Bortello, a Ortiz de Lanzagorta; cuando piensa en el futuro, considera —sin demasiado optimismo—, a Burgos, a García Posada, a Rodríguez Pacheco. Ciertamente cuando *Los motivos del tigre* ve la luz, el estudio de Ruiz-Copete está ya en la calle; pero el primer libro de Núñez, *Las fronteras del desierto*, data de 1965; y el crítico debió tenerlo en cuenta. Porque Núñez apuntaba ya buenas maneras, junto a una muy honda preocupación vital, que su accésit del Adonais ha confirmado con creces.

Para un escritor joven, el tiempo no pasa en vano. *Las fronteras del desierto* es el libro de un poeta que ronda la veintena; *Los motivos del tigre* es el libro del mismo poeta, pero con casi diez años más. Las formas están manejadas con mejor pulso; las ideas son más sólidas; el lenguaje, más preciso. Sin embargo, Núñez sigue buscándose y buscando su voz. *Las fronteras del desierto* era, en este sentido, más lineal, más uniforme; en *Los motivos del tigre* se le ve romper lazos, liberarse de muchos lastres, hurgar, aquí y allá, inquieto. En ciertos momentos, la poesía de Núñez nos resulta afín a la de otro ¿andaluz? caminero, tardo —como él— en dar a conocer su vasta obra inédita: Francisco Salgueiro. Véase el poema que servía de pórtico a *Las fronteras del desierto*; o «Auspicios del fuego», por poner un solo ejemplo —hay varios más—, en el libro que comentamos; el verso de arte menor, cuidado de expresión, quiebra su ritmo, desgarrando la posible monotonía, se hace cálico, vi-

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ:

La nueva poesía española. Antología crítica. Biblioteca Nueva. Madrid, 1971; 321 páginas, Ø15,6x21,5Ø.

Toda antología es un error, apunta el antólogo (p. 7) al iniciar su estudio, esta introducción polémica. Toda antología, me digo, es polemizar; es elegir, diría Martínez Ruiz, para añadir: elegir es excluir. Ahora bien, yo he leído esta antología con la curiosidad del lector o del poeta que llega del otro mundo... de una América distante y distanciada, orgullosa en su triste aislamiento. Hace un tiempo, al acudir a una lectura de poemas, me quejaba de este aislamiento en que se vive en tal lejura. La verdad es siempre dolorosa: en América ya no se oye a la poesía española. Hay un desdén ignominioso. El poeta, de tanto cantar la solidaridad humana—decía Allec Hewlet—, ha quedado en soledad irremediable.

Ahora bien: leo este prólogo, la introducción sapiente de Martínez Ruiz, y pienso, sin el menor ánimo de ofender, que esta suerte de introducciones no sirven de mucho en América. Tal vez en España. No critico la pasión; sin embargo, si la antología quiere ser crítica, se puede pedir mayor objetividad. El antólogo se desborda. ¡Claro que está en su derecho!... Su análisis peca de ese modo y, cuando un lector ajeno a la vida española lee esas páginas, se considera más lejano aún del problema. Cuando la anotación es realmente crítica, me entusiasmo: «Sin recurrir a la proclama o al manifiesto literario, imponen su poesía y la hacen girar ciento ochenta grados... Tal vez por esto sea la espontaneidad y la sencillez del relevo lo verdaderamente sorprendente» (p. 11). Coincido en el juicio, me predispongo para la lectura; son palabras que favorecen la meditación, porque la poesía no es para ser leída. En cambio, se me antoja gratuita una aseveración como la siguiente: «Estamos en plena rehumanización de

la poesía» (p. 13). Y lo sostengo, porque en América pensamos que ninguna poesía ha sido más humana, aun en los peores trances de improvisación, que la española. Ninguna. ¿Otro dogmatismo? Entonces, ¿entremos en el terreno de una discusión que no es encono, sino deseo de comprender! «La nueva poesía—insiste el antólogo—, concebida preferentemente como una forma de conocimiento, aporta, además, un puñado de preocupaciones éticas junto a su exigente búsqueda de elementos expresivos de mayor influencia» (p. 14). Pues yo creo que tal cosa acontece con toda generación, no es privativa de ésta que, para decirlo de una vez, me apasiona; quizá por tal razón este debate «sui generis». Martínez Ruiz, ya envuelto por lo que dice, afina: «Los nuevos, en resumidas cuentas, difícilmente se ven preocupados por un sentimiento de raíz trascendente» (p. 15). Y Manuel Mantero sería la contradicción. Tampoco estoy en un todo de acuerdo con estas palabras: «Los cultivadores del realismo crítico utilizan un lenguaje directo y antirretórico, o por lo menos inusual, para servir su ideal colectivo...» (id) ¿Hay algo de exageración?

Pero el más importante de los reparos que yo pueda hacer a la Introducción—en otros puntos, estupenda—es el de ser excesivamente intelectual. Ese es el problema. El antólogo tiene un deber, en el momento de «lanzar» su selección: llegar al mayor número de lectores. Me niego a creer que la poesía sólo deba ser leída por poetas. Martínez exige demasiado del lector común. Si la Introducción es pertinente en extremo (lo que no sucede con otros prólogos), falta esa aproximación humana. Repito: el antólogo ha hecho una obra magnífica. Los reparos pueden discutirse. ¡Ah, me olvidaba! En la página 17 se dice: «Pero el fenómeno más revelador de estas nuevas voces es la oxigenación europea y sajona.» Tampoco me parece verdad pura. Esa oxigenación—según el mis-

mo autor—también ha tenido que ver algo con Vallejo y Neruda. Y, lo mío, lo absolutamente personal: para mí, no ha habido ese fenómeno y, todo lo contrario. Digo que se puede hablar de una «contaminación atmosférica» que bien puede enrarecer el ambiente... ¡Se me ocurre! Y, siguiendo al autor, en lo de «elegir es excluir», voy por la poesía que de veras me llama la atención, y me encuentro con Manuel Mantero. Ahora sí, de acuerdo con «busca una integración de tradición y modernidad, de emoción antigua y lenguaje vivo...» (p. 99). Yo llamaría poesía de siempre. Las escuelas, los modos, pasan. Y lo propio con Cabañero: «Lo que Eladio cuenta sencillamente, vale por las tragedias o las denuncias de los demás...» (p. 109). ¡Eso es una antología crítica! En pocas palabras, un poeta. «... con lo que otros hacen política, él planta raíz de hombría...» (id). Me da pena no poder detenerme el tiempo indispensable para comentar morosamente cuanto se dice de Cabañero, al margen de la anécdota. Miguel Fernández—otro acierto—es denominado [poeta] de un «surrealismo mitigado» (p. 127). Y es evidente que en su poesía hay temblor de misterio. Baste su «Historia de un insecto». Francisco Brines, «poeta mediterráneo—diría más bien latino...» (p. 151), está descrito de los pies a la cabeza con tales palabras. No estoy de acuerdo en que en su poesía no haya trascendentalismo. «Oscurecido el bosque», a más de ser poesía formidable, es angustia trascendente. ¿Influencia de Rilke? ¿Por qué no de Lucrecio? De Cernuda, de acuerdo...

De Claudio Rodríguez ya he hablado. Su poesía me entusiasma, me anima y sugiere. Es meditación constante. Sobre las posibles influencias de su obra, hay para discutir un buen rato. Para mí, es rara originalidad.

Ríos Ruiz es, evidentemente, un poeta obsesionado por el valor de la palabra; tiene razón el antólogo. Este habla de «versículos corales» (p. 187), pero yo me

pregunto: ¿esa fuerza casi desconocida, esa «exigencia creadora», esa manera de redimir el lenguaje andaluz, no tienen algo que ver con lo más nerviado de lo andaluz, esa raíz bíblica, esa «forma salmódica»—se me ocurre—, cuya semilla nació en terreno duro? ¡Si estoy errado, allá me perdone el poeta, pero he estado preocupado por ese acento de siglos, esa voz oculta en sus poemas!...

Respecto de García López, habría que razonar despaciosamente. No es cosa de decir, así porque sí, que el soneto no era su manera de expresarse. No tengo la menor intención polémica; sin embargo, creo que este poeta señalado buscará con ansiedad su camino real.

Diego Jesús Jiménez—de quien hablaba no hace mucho con Manuel Ríos—creía yo que era un poeta con grandes aciertos y algunos desfallecimientos. Me desdigo. La poesía, repito hasta la insistencia, necesita un tiempo para ser leída, y mucho más para ser meditada. He releído «Coro de ánimas». No cabe duda: es un poeta que exige al lector muchísimo. Es recóndito. Es evidente que sus versos tienen cierta magia, aliento profético.

Antonio Hernández acusa un influjo salvaje. Es frenesí, delirio y, se debe decir, «medurado en su prisa», para definirlo con palabras comunes de una balada moderna. Finalmente, López Luna atrae por su fuerza expresiva. En él se vuelve la realidad aquello de la oxigenación, pero de un oxígeno que no me atrevería a llamar «europeo». López Luna es poeta, y basta.

He hecho pues, de una antología, mi exclusión; me he referido a aquellos poetas cuyos versos me han emocionado. Todavía—¡gracias a Dios!—no ha muerto este sentimiento. Como toda obra de esta naturaleza, se puede discutir y argumentar. Yo me he quedado con los versos de mi agrado. Para eso, creo, sirven las antologías.

FTG

pulsiones a los rebeldes. Y entre los investigadores de una nueva expresión, apoyada en fórmulas que fueron válidas en otro momento, se halla José María Montells, animador del grupo poliédrico a través de «Parnaso 70».

La cabellera de Berenice se acerca al creacionismo a menudo, tanto por la disposición tipográfica de los versos como por las imágenes empleadas por el poeta. Pero Montells avanza más relacionándose con el concretismo a menudo: algunos poemas son gráficos, como el compuesto sólo a base de la palabra Berenice, dislocada de todas las maneras.

Otro joven poeta, Alfonso López Gradolí, firma el prólogo de este volumen, y acierta al decir: «Si voy en plan de gacetillero literario... diría que sí, que los poemas de Montells tienen padres conocidos y que "de su cabello salen planetas oxidados" puede tener origen en fulano o en mengano... El libro de Montells volador y dispuesto, interesado, atrayente o disgustando.» El libro tiene, en efecto, un tono combativo en ocasiones, propicio para la discusión. Pero el poe-

ta da pie a ello, y los mismos títulos de algunos poemas son una solapada sonrisa dedicada a los destructores.

En el mismo sentido pueden verse estos versos: «se / trata / de una obscenidad poliedrista / barruntada por ojos habitados / sospechada por impacientes lectores de montells / no los hay mejores». A fin de cuentas, la ofrenda de su rizo la hizo Berenice como agradecimiento a los dioses por los triunfos bélicos de su marido. Este libro tendrá que luchar para hacerse oír.

Montells pone dos años como fecha de composición, los dos pasados. Como quiera que no deja de experimentar en el tono de la expresión poética, se notan diferencias entre sus poemas, que en algún caso (como el último) están medidos, con reparos, y otros andan en la mayor libertad formal o informal. Un primer libro es un tanteo, que en este caso no encontrará un camino de flores, a buen seguro, pero el tanteo impide marchar a ciegas, y eso ya es mucho.

AV

HISTORIA

KARL MARX-FRIEDRICH ENGELS: *Revolución en España*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1970; 214 págs. Ø11x18Ø.

Al cumplirse los diez años de la publicación por primera vez en castellano de esta recopilación de artículos de Marx y Engels, aparece la tercera edición que prueba el interés despertado por una colección de escritos, muy poco conocidos, que fueron redactados entre 1854 y 1873, con el carácter de crónicas periodísticas sobre los problemas políticos españoles de aquella época. La presente colección de artículos ha sido ordenada en periodos, que constituyen seis partes del libro. Primera parte: Las once crónicas de Marx como corresponsal en Europa del New York Daily Tribune, que se refieren a la sublevación militar de O'Donnell y Dulce, a la lucha de partidos políticos, los pronunciamientos en varias capitales, la in-

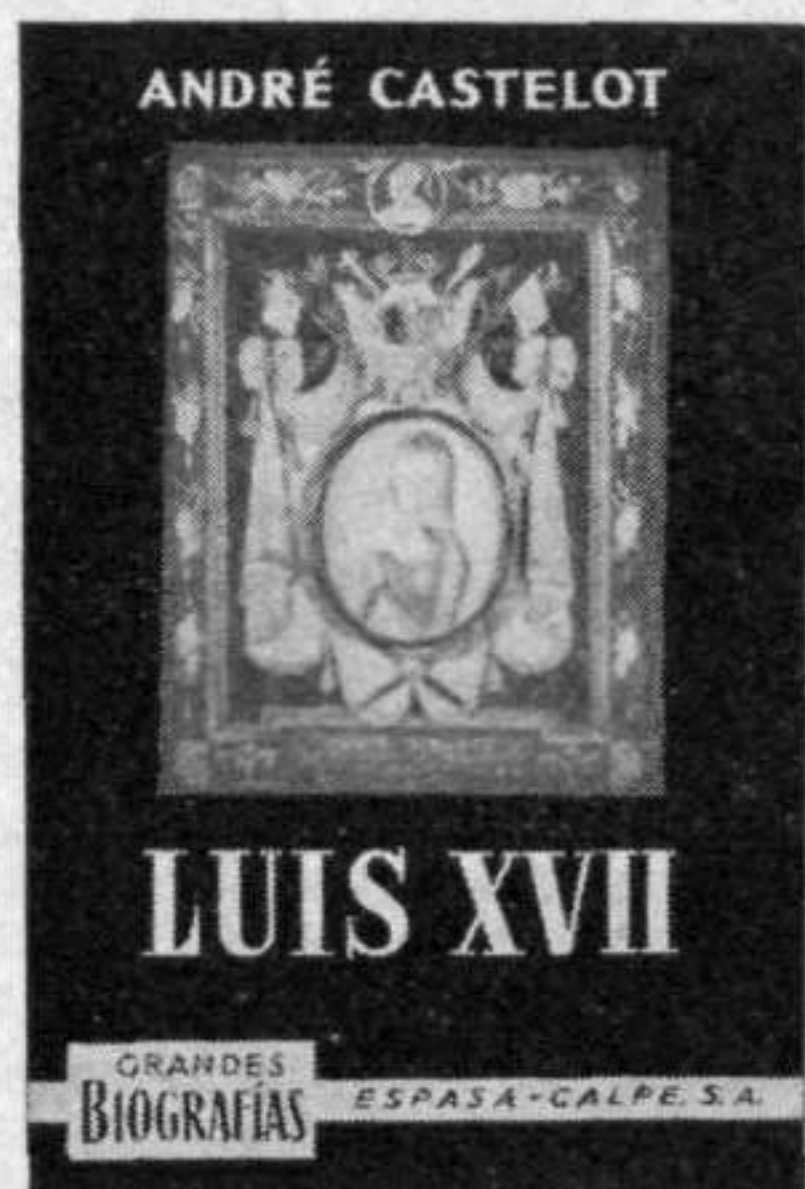
tervención de Espartero, la contrarrevolución, y una serie de acontecimientos interesantes, como el proyecto de constitución de una república federal ibérica. La segunda parte la constituyen las ocho crónicas que comenzaron a publicarse en agosto de 1854 con el título de Revolutionary Spain, a manera de una serie de artículos de fondo en el referido diario norteamericano, donde plantea Marx su punto de vista respecto a la intervención popular en las repetidas insurrecciones españolas. La parte Tercera, completa esta serie al incluir dos artículos con ocasión del golpe de Estado de O'Donnell en 1856.

Forman la parte Cuarta de este libro un artículo de Marx y tres de Engels. La parte Quinta está formada por tres escritos de Engels en 1860 para el New York Daily Tribune, con el título general de La guerra mora, sobre la toma de la ciudad de Tetuán por O'Donnell.

También son de Engels los cuatro artículos que forman la parte Sexta en relación al bakuninismo español de 1873.

En general no es preciso ahora destacar el interés de esta serie de artículos con vistas a la confrontación histórica de época tan inquietante como angustiosa del siglo XIX español; pero sí debe elogiarse aquí el trabajo de traducción de Manuel Sacristán y su estudio previo para la presente edición de este libro.

LUIS BONILLA



ANDRÉ CASTELOT: *Luis XVII*. Espasa-Calpe, Madrid, 1971; Ø15 x 22,50 Ø.

Su reconocida, universalmente, excelente categoría de gran especialista en los temas de Revolución e Imperio ha inclinado a Espasa-Calpe a incorporar también a su conocida serie «Grandes Biografías» esta lúcida y penetrante vida del desgraciado—y nonnato para la Historia—Luis XVII, obra del mismo «Castelot», quien rezuma en estos cuidados estudios biográficos la calidad y amplitud de sus saberes de la época.

En trece capítulos desgrana el historiador-vulgarizador el todavía plenamente irresoluto enigma del hijo de Luis XVI y María Antonieta—salpicado desde su cuna por la expandida leyenda de Fersen, el caballero sueco al que no únicamente en este caso, se atribuyen relaciones íntimas con la infortunada reina austríaca, víctima también del furor revolucionario—con la peripecia cuajada de sombras e interrogaciones que han constelado de dudas el séquito de los días de su existencia.

La primera mitad de este jugoso libro—que bien pudiera equivaler a una tesis doctoral de investigación histórica—, reconstruye los azarosos y terribles días que pusieron trágicamente fin al reinado—cuadrágésimo en la cuenta—de los reyes franceses del Antiguo Régimen, desde el nacimiento el domingo 27 de marzo de 1785, hasta su problemática y discutida desaparición de este mundo. La autorizada y experimentada en estas lides pluma del autor—bien volcada al castellano para esta edición de Espasa-Calpe, por María Luisa Pérez Torres—consagra diestramente los cinco primeros capítulos del texto a revivir meticulosamente las últimas incidencias de aquella asendereada familia reinante hasta su conducción al viejo edificio parisiense del Temple, prisión y escenario de la amarga y repulsiva tragedia del ya reconocido—e incluso proclamado, en él algunas provincias galas—, Delfín de Francia. La figura, ciertamente repelente, del comisario-carcelero-educador del niño príncipe es diseccionada por «Castelot» tras la rígida y cuidadosa compulsión de noticias documentales coetáneas y la penosa e inhumana conducta y trato aberrante—en lo físico y en lo moral—

que bajo la despiadada dirección de sus carceleros recibió el tierno retoño real a quien la Historia ha titulado como Luis XVII, queda estremecedoramente relatada.

«Castelot», fiel a su estilo minucioso pero de indudable garbo literario, no ahorra en su análisis, contrastes de opiniones, observaciones íntimas y apreciaciones textuales que reflejan sus vacilaciones y distinguos en cuanto a aceptar versiones consagradas hasta hoy en día por cuantas autoridades han pretendido esclarecer éste que sin duda constituye uno de los más embrollados misterios de la Historia de Francia. El curioso español por estos difíciles temas comprueba cómo nuestro representante, De Yarte, insiste en las negociaciones de la Paz de Basilea, el rescate del desgraciado vástago de la Monarquía, a quien tal vez se soñó con ofrecerle la corona de Aquitania.

¿Murió o escapó del Temple? Apasionante incógnita, tan conocida de los apasionados por este dramático lance de la Historia, de la que fluye fácilmente una especie de «sebastianismo» francés que encuentra en el polemizado «caso Naundorff», su más pintoresca versión de ecos incluso casi recientes. A fuer de verídico «Castelot» reproduce en las postreras páginas de su texto, la sentencia total que sancionó el criterio de la Justicia en 7 de julio de 1954. No es, como dice «Castelot», que la ciencia histórica tenga que ser sancionada mediante «un proceso» por los Tribunales. Pero es indudable que contribuyen, de algún modo, a que la más depurada objetividad de los historiadores utilice sus indagaciones y sentencias como un nuevo paso en la iluminación de los hechos realmente ocu-

rridos y a los que el autor se ha dedicado tan afanosamente en esta ejemplar biografía.

NAVARRO LATORRE

CHARLES DE GAULLE: *Memorias de esperanza. II: el esfuerzo* (1962...). Taurus, Madrid, 1971, 198 págs., Ø13,5 x 21 Ø.

La figura, acusadamente histórica—como militar y como político—del jefe francés, Charles de Gaulle, despierta lógicamente, un interés masivo y concentrado en todo el mundo, y es lógico que los motivos íntimos y explicaciones de su actuación personal, gocen de una atracción irresistible, por cuantos, interesados más o menos directamente, en los eventos que le tuvieron como protagonista de primerísimo rango, ansien gozar de sus «Memorias» o «confesiones». Aquí, nos planteamos el eterno problema del valor de esta clase de libros o documentos que han de gozar ante el público. Es evidente que en algunos casos, sus autores han desvirtuado la realidad de los hechos, y tratan de presentar en los mismos la «cara favorable» que justifique ante el posible lector «su razón». Así ha ocurrido y ocurrirá siempre. Pero, por esto mismo, escritos de tal naturaleza disfrutarán siempre ante el historiador o simplemente, el curioso, de una rentabilidad sin límites. La Historia, si trata de «rehacer» una situación del «pasado» no debe prescindir de testimonios de primera calidad, aunque el juicio, siempre diverso, de los hombres pueda estimarlo como «interesado». En Francia—por razones lógicas—y en el orbe entero, suscitaban cu-

riosidad e interés desbordante estas «Memorias» de De Gaulle, cuyo tomo II nos presenta ahora Taurus en una versión cuidadosa, magnífica en la traducción al castellano por Florentino Traperero, y muy esmerada en su nitida presentación tipográfica. Consta de dos capítulos—los editores hacen constar en una «Nota» preambular que estas «Memorias de la esperanza» se proyectaron por el autor—I «La renovación» (1958-1962); II, «El esfuerzo» (1962-1965), y III «El término» (1966-1969)—de los cuales se publican aquí sólo los dos primeros sectores, que en 9 de octubre de 1970 «se hallaban listos para la imprenta». La inesperada muerte del general en tales fechas ha dejado sus propósitos interrumpidos, pero ello no quita valor a lo ya redactado en una limpia y asequible prosa—pues también es sabido que tanto por sus antecedentes familiares, como por su particularísima vocación personal De Gaulle era un excelente «producto de la enviada formación clásica «liceal»» francesa que tantas horas de gloria—y de seguras añoranzas en el futuro—han sabido dar a las letras europeas y con ellas a la cultura espiritual de la Humanidad. El preciado libro se concluye con unos valiosos facsimiles de los textos manuscritos del autor y con una selecta antología de fotografías cuya indudable glosa de los episodios—excepto, claro está, el de sus funerales—se habría visto analizado en las posteriores partes, ya mencionadas, de esta importante empresa autobiográfica. El tomo «El esfuerzo» se halla casi íntegramente dedicado a temas de carácter interior, esto es, sobre política propiamente gala, llevados a cabo por la recia voluntad del general ante perspectivas domésticas—nacionales—no siempre propicias ni comprensivas. He aquí como el mismo autor planeaba este tomo segundo, según carta que dirigió a Pierre-Louis Blanc, compilador de su obra, enviada con fecha 30 de mayo de 1970; «Para «El esfuerzo» tengo intención de escribir siete capítulos. Dos serán «políticos» y dedicados respectivamente sobre todo: al referéndum de octubre de 1962... y a la reelección de diciembre de 1965. Dos [los que no están en el texto] serán económicos y sociales... Otros dos capítulos se referirán a los asuntos exteriores [¡Qué lástima no contar con ellos!...]... (Finalmente anuncia): ...Y un capítulo de orden «filosófico» donde formularé «mi» juicio acerca de la situación de Francia, de Europa, del mundo.» Miel ofrecida a todos los paladares—galos y extraños—que seguramente valdría por cien editoriales y declaraciones. Por tanto este libro abarca el «referéndum» de octubre de 1962, su reelección popular como Presidente de la República, el conflicto minero y la huelga de 1963 y las intensas reformas que inspiró desde la Jefatura del Estado en tan diversos campos como la Educación Nacional—cuyo desconocimiento entre nosotros lleva a muchos dispartados comentarios y medidas—, en la Reforma administrativa... etc. Meditaciones, decisión, táctica y estrategia en la que De Gaulle se enfrenta con un Parlamento, una Prensa y bastantes Instituciones—o sus portavoces—anquilosados y recelosos de innovaciones que trastocaban pensamientos y actuaciones de tradición a veces dos siglos en vigencia y que únicamente su tesón persuadido y su innegable popularidad lograron arrollar. Y, finalmente, entre otras permanentes lecciones y advertencias de su egregia ejecutoria, destaquemos esta que se nos antoja de permanente enseñanza a la po-

LIBROS DE MAYOR VENTA EN JULIO DE 1971

- 1.º **Autopista**, de Jaime Perich. Editorial Estela.
- 2.º **A qué llamamos España**, de Laín Entralgo. Editorial Espasa Calpe, S. A.
- 3.º **Historia de amor**, de Erich Segal. Alianza Editorial.
- 4.º **Celtiberia Show**, de Luis Carandell. Guadiana, Sociedad Anónima de Publicaciones.
- 5.º **Torremolinos, Gran Hotel**, de Angel Palomino. Ediciones Alfaguara.
- 6.º **El despiste nacional**, de Evaristo Acevedo. Editorial Novelas y Cuentos.
- 7.º **Antología del disparate**, de Luis Díez Giménez. Editorial Studium.
- 8.º **Morir de amor**, de Pierre Duchesne. Editorial Gregorio del Toro.
- 9.º **El padrino**, de Mario Puzo. Editorial Grijalbo.
- 10.º **Perich Match**, de Jaime Perich. Editorial Península.

Editora Nacional

le ofrece:

Pesetas

COLECCION «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Serie Historia

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás	
Tomo I (4.ª edición)	450
Tomo II (2.ª edición)	450
Tomo III	350
Tomo IV	400
HISTORIA MILITAR DE LA GUERRA DE ESPAÑA, de Manuel Aznar (4.ª edición)	
Tomo I	500
Tomo II	450
Tomo III	450
HISTORIA DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA, de Eduardo Comín Colomer (2.ª edición)	
Tomo I	350
Tomo II	350
Tomo III	350
HISTORIA DEL PERIODISMO ESPAÑOL, de Pedro G. Aparicio. Desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el derrocamiento de Isabel II	350
De la revolución de septiembre al desastre colonial. ESPAÑA, ESE ESFUERZO, de Waldo de Mier	450
	300

Serie Tierra

COLOR DE MADRID, de E. Borrás Vidaola	150
VALLADOLID: TIERRAS DE PAN Y VINO, de Enrique Gavilán	350

COLECCION «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Jurídica

PRINCIPIOS DE TEORIA POLITICA, de Luis Sánchez Agesta (3.ª edición)	375
CURSO DE DERECHO NATURAL, de José Corts Grau (4.ª edición)	300
ESTUDIO DE LA LEGISLACION HIPOTECARIA DE GUI-NEA (Su único procedimiento inmatriculador), de José Menéndez	250

Serie Turística

CURSO DE INICIACION JURIDICA, de Manuel Martín Fornoza	350
GEOGRAFIA TURISTICA DE ESPAÑA, de María Isabel García Campos	400
TEORIA Y TECNICA DEL TURISMO, de Luis Fernández Fúster (2.ª edición)	
Tomo I	350
Tomo II	400

COLECCION «VIDA Y PENSAMIENTO ESPAÑOLES»

Serie Biografía

UN DRAMATURGO DEL SIGLO XVII: FRANCISCO DE LEIVA, de Julio Mathías (Premio Rivadeneira de la Real Academia)	100
RAMIRO LEDESMA RAMOS, de Tomás Borrás	300
JUAN PABLO FORNER, de Jesús Álvarez Gómez	300
LOS DIALOGOS DE JUAN MARAGALL, de Jaime Ferrán. AMADEO VIVES (Vida y obra), de Angel Sagardía	150
	100

COLECCION «ENSAYO»

CONVERSACIONES ACTUALES, de George Uscatescu.	150
--	-----

COLECCION «CRITICA DE LAS ARTES»

PICASSO, EN EL CINE TAMBIEN, de Carlos Fernández Cuenca	400
ESCENAS DE LA VIDA DE SHAKESPEARE, de Mihnea Gheorghiu	300

COLECCION «POESIA»

LA PAZ DEL ALMA, de Guillermo Fernández Shaw	100
EL SEMBRADOR DE TRISTEZAS, de Solimán Salom	50
DETRAS DE CADA NOCHE, de Acacia Uceta	60
POEMAS PARA NIÑOS DE CATORCE AÑOS, de Alfonso Camín	150
MOTIVOS PARA UN ANFITEATRO, de María de los Reyes Fuentes	75
REGRESO A LA HUMILDAD, de Francisco Salgueiro	90
CELDA VERDE, de Pureza Canelo	70

Pedidos en las principales librerías de España y en:

EDITORIA NACIONAL
San Agustín, 5
MADRID-14

LIBRERIA - EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

Apartado de Correos 14.830

litica de nuestros días: «Sabido es (afirma en la página 99 de su libro) que el malestar íntimo provocado por una civilización dominada por lo material no le disipa ningún régimen, sea el que fuere.»

NL



ROLAND GAUCHER: *La oposición en la URSS (1917-1967)*. Luis de Caralt. Barcelona, 1971, 418 páginas.

En la serie de la Editorial L. de Caralt, «La vida vivida», se brindan con asiduidad textos que pudieran clasificarse como de «picantes» en literatura política, es decir en los que notorios especialistas—y Roland Gaucher lo es indudablemente—tratan, sobre una extensa y meticolosa información de develizar o de desentrañar enigmas o puntos relativamente confusos de la historia de los principales sucesos de los tiempos recientes. El trascendente hecho de la Revolución Rusa o Soviética de 1917—con sus innegables repercusiones en el mundo de nuestros días—ha traído, sobre todo a la ciencia diplomática y periodística la nueva asignatura de la llamada «krenlimnología», esto es, el estudio detenido de la causa y explicación de los acontecimientos que concurren en aquel inmenso país. En esta ocasión, Gaucher, explana en un extenso libro, que abarca cuatro partes y 27 capítulos, el sugerente tema de «la oposición» en la Unión Soviética desde la misma fecha de la llamada «Revolución de octubre» (de noviembre, según el calendario vigente), de 1917, hasta medio siglo más tarde—1967—, época que permite una perspectiva bastante completa en el conjunto de los hechos analizados. No hace mucho, en 1962, L. F. Ilitchev, que era a la sazón presidente de la Comisión Ideológica del Presidium, formulaba un aserto que constituye la nervadura diamantina del sistema soviético en todos los tiempos y que nos ayuda a esclarecer la variedad de episodios e incidencias protagonizadas por grupos humanos o por personas en esta analítica narración: «Tenemos completa libertad para luchar por el comunismo y no podrá haber libertad para luchar CONTRA el comunismo.» Esto excluye en parte aquel concepto teórico que trata de idealizar «la oposición», «como una fuerza alternativa que, dentro de cierta unidad de convicciones constitucionales, aspira a ejercer el Poder como Gobierno o influye en el ejercicio del Poder, cuando no lo ejerce, mediante un control». La «dictadura del proletariado», parte del supuesto—que su primer apóstol, Lenin, encarnó muy acabadamente en su táctica y doctrina—, de tal principio cardinal, y así puede verlo el lector en la primera parte de este libro en la que Gaucher acomete su inicial examen de las dificultades o resistencias con las que tropezó en sus principios, el nuevo Régimen ruso, desde que los bolcheviques tomaron el Poder. Se trataba de enemigos

ab ródice de la Revolución soviética, y no de discrepantes en el seno de la misma: «rusos blancos» (la «Contrarrevolución, de la "Legión Checa" que actuó en la región del Volga y la triple ofensiva bélica, por el Norte, de los fineses y de Joudenitch, por el Este, del almirante Kolchak y la más temible, por el Sur, de Denikine, con su célebre ayudante—más tarde, cabeza y símbolo de todo este movimiento, Wrangel»). O de aquellos otros quienes desde un comienzo se «oponían» a las tesis leninistas, los más encoragados y numerosos de ellos, los «Social Revolucionarios» (los «SR», en la nomenclatura del autor), que, recuérdese, alcanzaron cerca de 30 millones de votos (el 58 por 100) en las primeras elecciones posteriores al golpe de Estado, en la primera mitad de noviembre de 1917, en tanto que los bolcheviques solamente obtenían unos 9 millones (un 25 por 100); «mancheviques», «cadetes», etc. La parte última de esta sección se consagra al «fenómeno Trotsky», el famoso León Bronstein, cuya energía y capacidad de organización le permitió la creación efectiva del «Ejército Rojo», medulado en sus fulgurantes acciones del «tren blindado», omnipotente y alentador de toda resistencia comunista, y, tras la muerte de Lenin, el gran rival e implacable «opositor» de Stalin y desterrado por él a un cada vez más lejano periplo que va de Constati-nopla a Francia, Noruega y Méjico, donde es asesinado. La resistencia de los pueblos «creyentes» y campesinos (los «kulaks»), el surgimiento de las «Purgas», la violenta reacción contra los «trotskistas», los episodios de la guerra de España y de la Segunda Mundial, la reacción «kroucheviana» y las efervescencias internas forman el amplio tejido de las últimas porciones del texto, muy atento al período «staliniano» en ellas, con datos y revelaciones muchas veces desconocidos del común y que acreditan la paciencia y completísima información de Roland Gaucher sobre los cincuenta años, examinados en la vida interna de la URSS.

N. L.



ERIC LINKLATER: *La supervivencia en Escocia*. Plaza & Janés, Barcelona, 1970; 387 págs. Ø17x25Ø.

La prestigiosa editora mediterránea «Plaza & Janés», tiene una colección excelentemente presentada—encuadernación en tela y cuidada y esmerada elaboración tipográfica—que con la rúbrica general de «Las principales corrientes del mundo contemporáneo», trata de ofrecer a los lectores en su «Biblioteca de ampliación cultural», visiones actualizadas de las principales historias de países o de naciones que desempeñaron o tienen misión primordial en el orbe de nuestros días. Así, en el presente volumen, se acompaña el significativo subtítulo de «Una nueva Historia de Escocia, desde el tiempo de los romanos hasta nuestros días», y su autor, cuya edad va

muy cercana al siglo, es conocido entre nosotros por su tarea como novelista en obras que fueron traducidas hacia la mitad de esta centuria. En el presente panorama del pasado de su tierra de origen —con la cabal traducción al castellano de Ana María de la Fuente— traza una apretadísima urdimbre de los principales hechos protagonizados por la comarca septentrional de la gran isla británica, que fue asiento primordial de las tribus caledonias, «pictos» (¿pintados?) y los irlandeses «escotos» o «scoti» que acabaron por dar su nombre a toda la región norte de Bretaña, defendidas sus temibles incursiones, primero por el célebre «muro de Adriano», superado y completado, más tarde, por la «línea de Antonino». Cualquiera que contemple la estructura superior —la que conduce a las célebres highlands— de la gran isla a la que el aspecto blancuzco de sus costas meridionales hizo que Europa —y sobre todo, Francia— denominara como «pérfida Albión», percibe pronto el patente estrangulamiento desde el Forth al Clyde que señala, a grandes rasgos, su divisoria con la Inglaterra propiamente dicha. En un esfuerzo de prolija síntesis, Linklater, ha distribuido en seis libros —que corteja con una mínima, pero esencial «Selección bibliográfica»— la densa urdimbre de sucesos que entranan la historia escocesa desde el año 80 de nuestra Era, en que se produce la inteligente

invasión del gobernador romano Agrícola —tan ponderada y exaltada por la pluma comprometida de su yerno, el famoso cronista Tácito—, hasta las excelencias y virtudes actuales que se asientan en las Highlands, que si abandonadas y casi desérticas en otros prístinos tiempos, aún resuena como permanente advertencia, el agrio comentario que el caudillo y atribuido portavoz de los Primeros caledonios, Calgacus, definió con amargura, la primera conquista romana: «Hacen un desierto y lo llaman la paz»... son hoy excelente espejo de afanes culturales, literarios e industriales. Por ello asevera el autor que «una nación tan pequeña como Escocia se ha manifestado extraordinariamente fértil en todos los planos de la actividad creadora», ciñendo este postrer comentario con un punto de velada nostalgia a su fuerte personalidad nacional que tanto se venera hoy, especialmente en medios intelectuales, y que resulta ciertamente comprensible para el visitante de aquellos hermosos paisajes, si admira no sólo la desbordante y febril actividad económica del dinámico puerto de Glasgow, sino la profunda y selecta manifestación espiritual de esa verdadera «Atenas del Norte» —privilegiada localización geográfica en una encrucijada de excepción de rutas, pueblos y vías comerciales...— que es su antigua capital histórica, Edimburgo.

N. L.

POLITICA

ERWIN WEIT levantando el telón de acero



los secretos del bloque oriental
revelados por el intérprete
de Gómulka

ERWIN WEIT: *Levantando el telón de acero*. Ed. Noguer. Barcelona, 1971. 204 págs. Ø14 x 22 Ø.

De todos es recordado que una vez destruida de hecho Checoslovaquia, Hitler se dispuso a eliminar el famoso «corredor polaco» y que, por tanto, la «cuestión de Dantzig» resultó el efectivo fulminante de la Segunda Guerra Mundial. También está presente en el ánimo de la mayoría el que los desesperados intentos del mariscal polaco Rydz-Smygly fueron impotentes para detener la Blitzkrieg, que anegó rápidamente aquella inmensa llanura en las fulminantes marchas germánicas —favorecidas por el reciente Pacto soviético-alemán— de los ejércitos victoriosos de los generales teutones, von Bock y von Rundstedt.

Hoy vale la pena echar una ligera mirada conmemorativa a tales sucesos, cuando la catalana Editorial Noguer, en su colección «El documento vivo», nos ha presentado recientemente este texto, cuyo título original responde, tal vez mejor, a la expresión «El bloque oriental por dentro», en estos días en que la llamada «Ospolitik», adquiere tanta vigencia y comentarios. Su autor, el judío polaco Erwin Weit, milagrosamente —según el mismo— superviviente de la apocalíptica catástrofe cernida sobre aquellos párrafos en el pasado conflicto, es un

inteligente periodista, poliglota —especialmente del alemán, que utilizó tales características para convertirse de hecho, en una suerte de traductor oficial del Gobierno polaco de la posguerra— especialmente de la administración Gómulka—, oportunidad que le sirve para redactar estas a modo de «memorias» en las que cuenta cuanto recuerda respecto a su intervención personal en los numerosos Coloquios, Conferencias, Congresos, etcétera, a los que asistió como intérprete oficioso. Los 11 capítulos de que consta el texto reflejan y narran curiosos episodios y actitudes personales de los más destacados dirigentes de la «Europa del telón de acero», revelando interioridades, tan significativas como sabrosas, que debieran ser bien conocidas y meditamente paladeadas por toda la legación de partidarios actuales de la «Ostpolitik», ya que la Historia tiene siempre la esencia ciceroniana de «magistrae vitae». Especialmente aleccionadores son los extensos párrafos del libro dedicados al estudio del permanente conflicto entre el marxista Estado polaco y la tradicional y milenaria Iglesia Católica de aquella nacionalidad, y el Movimiento PAX, cuyo pseudocatólicismo se ha prestado a tantos equívocos. Tal vez, dentro del indudable valor de las referencias que aporta este testigo privilegiado, cabe señalar que su libro parece encaminado primordialmente a público de mentalidad estadounidense —el último capítulo sobre el drama de Dubreck y Checoslovaquia lo acredita— y que en la traducción se hace un notorio abuso de siglas.

N. L.

GILLES PERRAULT: *CIA: del Servicio Secreto al Gobierno indivisible*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1971. 128 págs. Ø10,5 x 18 Ø.

Aunque a la crítica literaria, en principio y en teoría, le corresponde juzgar cuantas obras —del matiz que fueren— se publiquen y lleguen a las mesas de redacción, hay

ocasiones, como esta de hoy, en que su cometido se ve un poco mermaidado porque necesariamente tiene que ser informativo por encima de todo.

El presente trabajo de Gilles Perrault, publicado en París por «Le Pavillon» el pasado año, es un extenso trabajo periodístico que ha sido vertido a nuestra lengua por Manuel Escrivá de Romani y prologado por José María de Casasús.

Ya advierte de entrada la editorial Dopesa que la publicación de este libro no prejuzga ni implica una toma de posición con respecto a todos los hechos a que hace referencia el presente trabajo, cuya calidad periodística es la que les indujo a darlo a conocer a los lectores de lengua española.

Y puesto que de informe periodístico se trata, comencemos por explicar qué es la CIA a nuestros lectores. Responden estas siglas a «Central Intelligence Agency» y desde 1947 a nuestros días han aportado a los Estados Unidos de América apreciables botines, trofeos de victoria o la ignominia de derrotas bochonosas e impopulares. Dice el autor en la página nueve de su libro que «Washington debe a la CIA mucho de su actual poder político, social, cultural, económico y militar, pero, al propio tiempo, tiene que pagar el precio de un desprestigio galopante y de una imagen humillante y mediocre». Y será unas líneas más adelante cuando escriba rotundamente: «Ningún país del mundo y, muchísimo menos, ninguna potencia internacional puede vanagloriarse de episodios como el del Irán de Mosañek, la Guatemala de Jacobo Arbenz o el desembarco en la Bahía de los Cochinos».

Queda, pues, bien claro qué es la CIA y cuál es su misión tripartita: «acción», «información» y «protección».

El texto del libro está basado en una conferencia pronunciada por el autor la noche del 28 de octubre de 1969 en Bruselas. Gilles Perrault ofreció entonces a la reflexión de sus oyentes un documentado panorama sobre la CIA, desde su comportamiento hasta su teleología pasando por sus diversos métodos. Al final de su documentada disertación en el «Cercle d'Education Populaire» de Bruselas se sometió a un interrogatorio —en su mayor parte vertido al final de este libro— cuajado de sabias advertencias y «de preciosas llamadas a la conciencia del lector», como subraya José María Casasús.

Manifestados estos puntos fundamentales sobre el contexto general de la obra, poco más tenemos que añadir desde el prisma literario, pues el libro (con el que, como se señala de comienzo, se pueden tener opiniones contradictorias respecto a las ideas de su tesis) apenas posee relieve en este aspecto.

Destaquemos, no obstante, su valor documental y periodístico a través de un estilo sencillo, exacto y preciso. En resumen: puro periodismo de opinión.

RR

HERMANN BUCHNER: *La nueva cara de Rusia*. Edisvén, S. A. Barcelona, 1971. 270 págs. Ø14 x 20,5 Ø.

La nueva cara de Rusia hubiese sido un libro de gran impacto popular en España, de haberse publicado siquiera un lustro antes. Está escrito con estilo directo, casi periodístico, y su autor demuestra que conoce a fondo la realidad soviética de la hora presente. Pero, como es sabido, desde hace algún tiempo las publicaciones y los reportajes de todo tipo, respecto a Rusia, han abundado en nuestro país, saturando en gran parte la curiosidad del lector.

Es Hermann Buchner un joven escritor rumano-austriaco, especia-

lizado en lenguas eslavas y anglosajonas. Durante sus años de estudiante ha recorrido toda Rusia y realizado cursos de especialización en Universidades soviéticas. Precisamente durante dicho tiempo es cuando ha ido tomando los apuntes para el libro que ahora publica. Libro, repetimos, muy próximo al reportaje periodístico, donde prevalece la calidad informativa sobre otro cualquier intento de más honda penetración en el fenómeno ruso-comunista, en esa notable transformación que en dicha doctrina se viene observando últimamente. Por tanto, la nueva situación que Hermann Buchner refleja en su obra apenas si aporta alguna novedad, aunque se lee con agrado, sin el más mínimo agobio.

Se nos especifica con suma sencillez literaria cuáles son las noticias del mundo libre que mayor interés suscitan en el pueblo ruso, especialmente en su juventud estudiantil; los grandes desniveles salariales que existen entre el sector obrero y las élites políticas, militares, intelectuales y artísticas; la falta de libertad creadora y de información; el desarraigo religioso; lo que debemos entender por «ciudadano soviético» y «ciudadano ruso»; lo que son Rusia y la Unión Soviética, dos conceptos que no siempre quieren decir lo mismo, etcétera. Insiste Buchner en que el hombre soviético o el hombre nuevo, cuyo pensamiento político y disposición personal debe coincidir completamente con las consignas y contraseñas propagandísticas del régimen, que abarcan en su totalidad su vida profesional y privada, este tipo unitario no existe, al menos en número suficiente para poder denominar con dicha expresión al conjunto del pueblo del Estado soviético.

Quizá sea una de las parcelas más interesantes del libro aquella que hace mención al aislamiento literario e intelectual en que vive el pueblo ruso. Buchner se pregunta qué se sabe en la Unión Soviética sobre los escritores cuyas obras se editan por primera vez en Occidente, o que, aparecen traducidas antes que en ruso. La contestación, dice el autor, es que prácticamente no se sabe nada y no por falta de interés de los lectores, sino por el aislamiento a que el Gobierno tiene sometida a la Unión Soviética desde los últimos decenios. El hombre de cultura media en Rusia desconoce, por ejemplo, a Daniel y Sinyavski, y del «Doctor Zhivago», de Pasternak, sólo tiene referencias de haber oído hablar de él con motivo del jaleo que se armó cuando le fué concedido el premio Nobel. En la página ochenta y siete se lee: «Los servicios secretos y de aislamiento de Stalin fueron bastante perfectos que los métodos e instituciones similares de los zares Nicolás o Alejandro III», contando con que en Rusia siempre existió un extraño e incomprensible espíritu aislacionista.

La cuestión religiosa, que es analizada en las páginas finales, es abordada con amplitud y buenos deseos de profundizar un poco más que en los temas restantes, aunque el autor cae en ciertos pintoresquismos también ya muy divulgados por Europa. Por supuesto, corrobora la población religiosa rusa, casi toda ella ortodoxa, como es natural, tiene una edad media que anda por los setenta años, lo cual indica hasta qué punto predomina la absoluta indiferencia. Posiblemente una de las claves de este aspecto y en gran parte de esa nueva cara de Rusia de la que se nos habla en el libro esté en lo que un taxista moscovita dijo a Hermann Buchner: «Antes teníamos a Dios y al zar. Hoy no tenemos a nadie.»

JOSE LOPEZ MARTINEZ

ESPIRITUALIDAD

KURT SELIGMANN: *Historia de las Magias.* Plaza & Janés, S. A. Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1971. 253 págs. 16,5 Ø × 18 Ø.

Kurt Seligmann nació en Basilea el 20 de julio de 1900. Pintor, decorador y dibujante, se dedicó al estudio del ocultismo, el esoterismo y las artes adivinatorias. Su único libro es el que a continuación reseñamos y criticamos. Murió el autor de esta obra en 1962.

El libro comienza con un prólogo de Jacques Bergier francamente lleno de interés.

Seligmann, partiendo de la Historia invisible de las civilizaciones, nos muestra primeramente al pueblo mesopotámico, haciéndonos ver cómo allí todo se acopla al ritmo de las operaciones mágicas que logran liberar al alma de la angustia estimulando la imaginación y creando en cierto modo un mundo determinista. Pasa a continuación a Persia, implicando en dicho pueblo la idea religiosa de la lucha del bien y el mal, que priva al hombre de la libertad de acción en el mundo, hasta que Zoroastro abre caminos al individualismo para que el mal pueda ser evitado y conjurado. El mal había nacido de una duda sobre la existencia del bien. Mazdeísmo, judaísmo y cristianismo tienen una enorme semejanza en este aspecto bélico religioso.

Los gnósticos intentaron conciliar el pensamiento griego con el de Oriente. Todavía doscientos mil «parsi» en la India y en el Irán, observan los ritos mágicos de los libros santos de Zoroastro. Podemos considerar que su teología dogmática es esencialmente religiosa, pero el ritual de las relaciones demoníacas es intrínsecamente mágico.

Luego estudia al pueblo hebreo en vivencia con otros pueblos por los que fueron sometidos, y como pese a todo ello, salvo en casos esporádicos, llegaron a salvarse de la idolatría de los pueblos dominadores siguiendo en su pacto con el Eterno.

La religión de Moisés, como la de Cristo, se opone de principio a la magia por considerarla ilícita a la potencia de Dios. Distingue el verdadero milagro de la magia, aunque esta última no puede rechazarla el hombre, y así encontraremos en todos los lugares y en todos los tiempos que los seres humanos la practican.

Sobre las creencias de Egipto, el autor del libro nos demuestra que sus pobladores se hallan impregnados por el sentimiento mágico que se pierde en la oscuridad de los tiempos. Magia y religión se confunden, aunque a veces se haya tratado de separarlas como sucedió en tiempos de Akenatón; claro está que con el consiguiente fracaso.

Ritos y fórmulas eran estudiados en la «Casa de la Vida»; los que salían de allí estaban llenos de sabiduría, por lo cual eran encumbrados por la sociedad egipcia.

La sabiduría helénica se fundamenta en el razonamiento inductivo que hizo poesía a la sombra de su mitología. El espíritu tomó la delantera a la materia. La magia se disfrazó de filosofía y todo se redujo a la busca del saber. Roma también ligó su vida al sentimiento mágico, y muchos emperadores tuvieron en sus palacios astrólogos para que les auguraran su porvenir. El neoplatonismo es ampliamente trabajado por el autor uniéndole a una teurgia adaptada a las

necesidades de un mundo en transformación, principio y fundamento de la magia.

Con los eruditos medievales comienza el resurgir de la magia, posiblemente por influencias islámicas. Hace una historia relativamente completa de los sabios de esta época y observa cómo muchos practicaron el ocultismo.

El estudio del diablo y de sus ayudantes es completísimo. Satanás es un individualista que trastoca los Mandamientos de Dios, que obligan por naturaleza a seguir una conducta moral definida.

Cuando habla del Renacimiento, nos muestra a los alquimistas y hombres de ciencia que no rechazaron este extraño mundo donde la cábala es el sistema metafísico o místico por medio del cual el iniciado conoce a Dios y al Universo, haciéndole comprender el sentido misterioso de la Creación.

Afirma el autor que la Ciencia secreta era una entidad inalterable que no podía argumentarse ni perfeccionarse. De esta idea surgen las artes mágicas: la adivinación, la fisiognomía, metoposcopia, nigromancia, etc.

Acaba este buen libro con un perfecto trabajo del ocultismo en el siglo XVIII, planteando la debatida cuestión del libre albedrío en el hombre, continuando con un excelente estudio sobre la histeria, sus consecuencias y sus reacciones.

El anecdotario de los vampiros es digno de mencionarse, por lo que a su complejo psíquico colectivo se refiere.

Podemos asegurar, después de leer el libro, que las conclusiones de Seligmann entran dentro de un profundo sentido antropológico cultural perfectamente armonizado.

JOSE LUIS DE BEAS

WILLIAM MACKENZIE: *Las grandes aventuras espirituales.* Plaza & Janés, Barcelona, 1971. 252 págs. Ø16 × 18 Ø.

La búsqueda de lo Absoluto ha tenido una multiplicidad de expresiones en la historia humana. El deseo de encuentro con lo espiritual se ha expresado como una rica geografía extendida por el mundo bajo matices a veces contrapuestos, pero todos ellos bajo el denominador común de búsqueda. Las grandes aventuras espirituales es una síntesis escueta y construida sobre bases serias de lo que pudiéramos llamar jalones para una religión a lo largo de la historia.

William Mackenzie ha consultado documentos, vidas de fundadores de ideas o sistemas religiosos y ha escrito sin limitarse a la estricta vivencia espiritual. Ha situado al personaje en su contexto histórico y geográfico aportando un ensayo de interpretación. La obra se inicia con Akhenaton, el faraón profeta, joven príncipe egipcio de la XVIII dinastía, que vivió hacia la mitad del siglo XIV antes de nuestra era. Y se concluye con la vida y la proyección social de Francisco de Asís, «figura absolutamente distinta» de cualquier doctor de la Iglesia.

China, los Vedas fuente espiritual de la India, Buda conquistador del Nirvana, Pitágoras y la mística griega, el Dios de Platón, van insertándose con una unidad estructural en cuanto todos ellos actúan bajo el impulso de la búsqueda de lo Absoluto.

Mackenzie ha sabido encontrar el estilo para llegar a un público no especializado sin anclarse en un vago tono de anodina divulgación, aporta datos, reconstruye la persona humana, y Las grandes aventuras espirituales suponen para el lector como el reencuentro con un túnel del tiempo de ficción religiosa en la cual caben las más contrapuestas ideas. En unos momentos en los cuales la bibliografía religiosa camina por otras coordenadas, la reciente obra, incluida en «Enciclopedia Horizonte», supone una novedad por su tratamiento y presentación, con abundancia de gráficos y fotografías sobre los personajes insertados.

Tras la lectura de *Las grandes aventuras espirituales* se puede muy bien responder a la interrogante que plantea en la presentación del libro Raymond de Becker: ¿existe un Dios de amor o algún principio universal destinado a vencer el mal que aflige al mundo?

ER

LOUIS EVELY: *El ateísmo de los cristianos.* Ediciones Dinor. Pamplona, 1971. 263 págs. Ø12 × 19 Ø.

¿Los cristianos tienen que ser ateos? Estamos ante un nuevo libro de Evely, que fue autor boom en la bibliografía religiosa de hace tres años. Evely, como Corín Tello en otras parcelas, tiene su público. Un público adicto que gusta mucho de la pirueta dialéctica, de la expresión teológica que se queda a medio camino. Evely es muy discutible, y aquí radica el gran valor de sus obras. «Sigueme» y ahora la editorial «Dinor», dentro de la órbita de la anterior, continúan publicando las polémicas obras del autor de Una religión para nuestro tiempo. A un teólogo, precisamente de los denominados de vanguardia, le he oído decir: «Bien, pero en concreto, ¿qué afirma Evely?». Carece del rigor de González Ruiz o de la serenidad de Olegario González, por citar teólogos españoles. Evely busca un acercamiento al cristiano medio y habla en un lenguaje sencillo y evangélico.

Lo más importante de Evely es su inquietud. El propugna, como tantos, una búsqueda de un mundo mejor potenciando la vivencia de los valores humanos: «El hombre, como Cristo, tiene que renunciar a una providencia sensible; tiene que vivir hasta el fondo su aventura humana y asumir su propia responsabilidad humana, sin «contar» con que Dios le libraré de ella o le socorrerá».

En *El ateísmo de los cristianos* plantea la necesidad de creer en Dios si ya se ama a los hombres y se trabaja por ello. Evely da una primacía al amor: «Lo que importa no es ya la profesión de una fe, sino la vida de amor».

A pesar de la falta de sistematización, Evely aporta unas líneas claras indiscutibles de vivencia cristiana. Asegura que tienen que desaparecer los siguientes tipos de religiones: «La del aseguramiento, de prácticas, de fórmulas vacías».

Postula también una fraternidad con los ateos: «Hay que sentirse hermano de los ateos por dos motivos: por sus virtudes auténticas y por la compasión que nos dan sus sufrimientos». Es indiscutible que la fe en Dios tiene que traducirse en la fe en el hombre, de lo contrario se elaboraría una religión puramente angélica, desligada de la realidad.

Evely nos anuncia la posibilidad de escribir otro libro: ¿No habrá que perder la fe para poder encontrarla?

Es difícil, en la extensión de una crítica, sintetizar el esquema que

plantea Evely en su obra *El ateísmo de los cristianos*. Queda muy claro su deseo de ruptura con lo religioso-alienante y busca el encuentro con lo humano, con la presencia viva de lo religioso que actúe de un modo real y no anclado en concepciones caducas. Un libro polémico que logra su objetivo de plantear interrogantes: ¿Por qué y cómo ser cristianos en la sociedad contemporánea?

ER

SEVERIANO DEL PÁRAMO: *Cultura Bíblica y Religión.* Universidad Pontificia de Comillas. Santander, 1971. 203 págs. 14,5 Ø × 21,5 Ø.

El autor de este libro es profesor de Sagrada Escritura de la Universidad Pontificia de Comillas, pertenece a la Orden de la Compañía de Jesús. Su obra ha consistido en seleccionar los pasajes más notables del Nuevo y Antiguo Testamento.

La obra está dividida en secciones. La primera se titula del «Sacerdocio» y nos explica cómo éste fue instaurado por Dios y es instrumento del Redentor Divino para continuar la obra de elevar al género humano, hacia lo trascendente. Su vida tiene que ser regulada, procurando imitar al Altísimo y ser modelo de fieles. También será maestro y predicador del Evangelio y de la enseñanza religiosa.

Nos dice que el sacerdote ha de vivir en medio del mundo y que ha de salvarse del error, de la concupiscencia y del honor del mismo. Las palabras de Cristo «La mies es mucha pero los operarios pocos. Rogad al Señor de la mies que envíe muchos y santos sacerdotes. Este debe de aprovechar todas las ocasiones para ser respetado, puesto que es representante en la Tierra de Nuestro Señor Jesucristo. Reproduce una serie de pasajes del Nuevo Testamento para que vislumbremos que Cristo es Sumo Sacerdote.

La homilía que el Padre Severiano del Páramo dió en la misa solemne celebrada en la parroquia de Comillas en el cincuenta aniversario de su ordenación sacerdotal está llena de dulzura y esperanza. La crisis de vocaciones religiosas en el mundo actual es algo manifiesto y reviste un grave problema para la Iglesia de Cristo. El pueblo debe sentirse llamado a tomar parte en este apostolado tan urgente.

La Sección segunda la llama «Títulos de Cristo afines al Sumo Sacerdote». Entre ellos encontramos «Jesucristo, Cordero de Dios», cuyo significado es la inmolación de Jesucristo como Cordero, para la Salvación de los hombres. «Jesucristo, Buen Pastor», que da su vida por sus ovejas. «Jesucristo, Luz del Mundo», Cristo Sumo Sacerdote, es el propagador de palabra y con su ejemplo de todo aquello que refleja su Evangelio. El concepto de luz aplicado a Nuestro Señor es característico en los escritos de San Juan. El mismo se proclamó «yo soy la luz del mundo», «Jesucristo, Rey de las Naciones». Profetizado estaba anteriormente la llegada del Salvador en los Salmos, sobre todo en el segundo, en el que relata el origen y las vicisitudes del reinado de Cristo. En los últimos versículos habla el salmista de los jefes de Esatados que se someterán al Imperio de Cristo. «Jesucristo, Nuestra Paz». Las escrituras del Antiguo Testamento predicen para la época mesiánica «la Paz». La Paz que ofrece Cristo es la «Paz espiritual», «Paz Universal», «Paz Interna», «Paz que tiene su origen en la inmensa misericordia de Dios». Cristo en numerosos pasajes del Evangelio habla de la Paz.

La Sección tercera del libro trata de «Navidad, Año Nuevo, Reyes y Cuaresma». Supone que el alejamiento de Dios es la causa de que la Paz huya de la Tierra. El reino de Cristo es reino de justicia, amor y de paz. Nos cuenta con sensatez cuáles son los enemigos de la Paz.

Nacer y morir: los acontecimientos más trascendentales de la vida humana, sobre los cuales Dios ha tendido un velo que los hombres no han podido discernir.

Los reyes y príncipes se arrodillaron ante el reinado Universal de Cristo. «Alabad al Señor desde la Tierra, los Reyes de la Tierra y todos los pueblos, los gobernantes y magistrados de todo el mundo».

David recriminado por Natán de adulterio, homicidio y escandaloso para su pueblo, recapacitó y se dio cuenta de su culpa. El «Miserere» es el salmo que David pone en nuestras bocas, sobre todo en tiempo de cuaresma.

La Sección cuarta trata de la Virgen y de San José, haciendo en esta parte una apología extraordinaria de la Madre de Dios, de su vida y exortándonos al rezo del Santísimo Rosario.

El 8 de diciembre de 1870, la Sagrada Congregación de Ritos, en nombre del papa Pío IX, proclamaba a San José Patrón de la Iglesia Universal por el decreto «Quemadmodum Deus». La Josefología es una ciencia relativamente nueva que ha ocupado el lugar que le corresponde en algunos tratados de Teología.

La Sección quinta habla de la «Palabra de Dios y tus relaciones

sociales». Informa del comportamiento que debemos de tener en nuestra vida con los menesterosos, los oprimidos, los atribulados, los enfermos, los ancianos, los jóvenes y los niños, apoyándonos en los pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento.

La Sección sexta se refiere a los estudios Paulinos, hace un trabajo de San Pablo, de su vida, de su predicación, de sus cartas, de la práctica de los preceptos de la moral cristiana. Nos habla sobre las dos tendencias en el hombre: la carne y el espíritu, dándonos a conocer que el espíritu lleva a la vida a todos aquellos que son hijos adoptivos de Dios y tienen conciencia de ello y se sienten herederos de su gloria. Decía San Pablo que estaba tan identificado con Cristo que se sentía clavado con él en la Cruz y afirma que hay muchos hombres que sólo gustan de las cosas terrenas y desprecian la vida y la muerte gloriosa de Jesús.

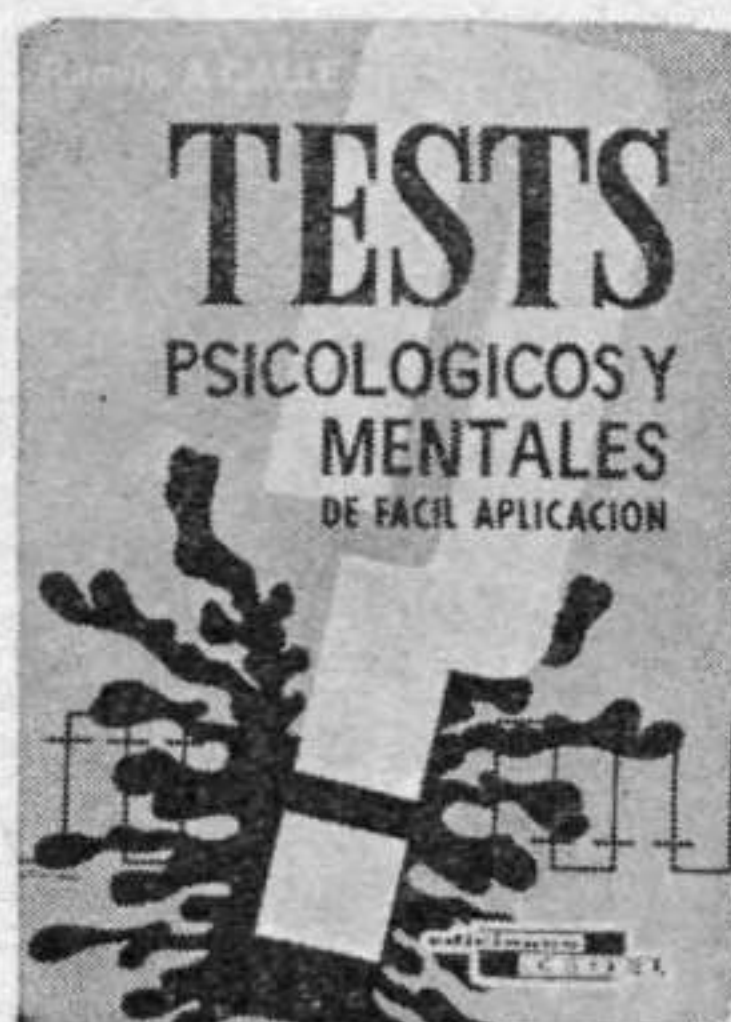
La Sección séptima son los «Problemas Morales de la Actualidad». Siguiendo las Sagradas Escrituras nos da el autor del libro una serie de normas para encauzar bien nuestros pasos, arremetimiento contra la materialización y embrutecimiento de la vida llena de atractivos y comodidades que ciertamente resultan peligrosas para nuestra sociedad. La rebeldía, el materialismo y la sensualidad hacen enfriar la caridad de muchos.

Termina el libro con una serie de aspectos varios, tales como el hombre cristiano ante la muerte, ante los poderes terrenales y como colofón narra un cuento para ha-

cernos ver que la formación cristiana ha de empezarse desde la niñez.

JLB

PSICOLOGIA



RAMIRO A. CALLE: «Tests» psicológicos y mentales de fácil aplicación. Ediciones Cedel. Barcelona, 1971. 223 págs. Ø13,3x18,7Ø.

El presente manual es un libro destinado al profano en psicología, con todos los peligros que implica una vulgarización. Salvedad que ya justifica el autor en el prólogo cuando advierte al lector que «nadie crea erróneamente que con una sola obra sobre «tests» puede convertirse en experto examinador»; y continúa: «Sin embargo, el presente libro pretende abrir nuevos horizontes al profano, adentrarle en ese

mundo fabuloso y eficaz que es el de la psicología aplicada...» No se trata aquí, como vemos, de ofrecer básicos conocimientos de psicología, sino dar a conocer la casa por el tejado. No obstante, el propósito del libro está claramente definido por el autor, cuando dice: «El sincero deseo del autor es que el lector aprenda en parte a analizarse y a analizar a los demás, pero que no se crea con ello un experto psicólogo.» Creemos sinceramente también, por nuestra parte, que si Ramiro A. Calle, cuyas obras literarias hemos elogiado en otras ocasiones, hubiera hecho esta refundición de «tests» de diversos autores más amplia y con vistas al educador que tiene una base de conocimiento pedagógico y psicológico, no habría el peligro de que lectores ingenuos jueguen a psicólogos, en la creencia de que tienen en su mano «tests» de «fácil aplicación», según anuncia el título del libro; y, sin embargo, llega a consignar en el capítulo 18 un «tests» de neurosis, nada más y nada menos que diagnosticar la neurosis según la puntuación por la que el pobre analizado podrá salir con la alegría o la pena de ser: «Perfectamente equilibrado», «equilibrado», «ligera neurosis», «neurosis media», «neurosis elevada». ¿Qué dirá el psiquiatra o el psicólogo de verdad al que llegue una persona angustiada porque le ha dicho un aprendiz, manual en mano, que padece una neurosis elevada? Por lo demás, la obra en sí, como transcripciones en los «tests» de inteligencia, merece ser elogiada.

LB

estafeta discos

■ **RACHMANINOV: Concierto núm. 2 en do menor, Op. 18, para piano y orquesta, y Preludio en do sostenido menor, Op. 3, núm. 2, para piano sólo.**

La intervención del doctor Dahl en la curación del alcoholismo de Rachmaninov trascendió también a este concierto, que siguió a su mejoría. Gracias a ello, contamos con esta obra, de fuerza extraordinaria, en la que, al lado del pianista, que fue su autor, figura la riqueza muy personal de labor como compositor. Gabriel Tacchino ha logrado una versión de primera calidad, expresiva y técnica, con la orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, dirigida por André Cluytens.

Completa la grabación un preludio para piano sólo, en el que Tacchino se muestra especialmente expresivo.

■ **BACH, J. S.: Concierto en la menor. BACH, C. Ph. E.: Concierto en re menor. LA VOZ DE SU AMO J 063-00.294.**

La orquesta del Festival de Bath, dirigida por Yehudi Menuhin, presenta dos conciertos de otros tantos miembros de la familia Bach: Juan Sebastián y Carlos Felipe Enmanuel. En el primero interviene Yehudi Menuhin, como violinista; William Bennett, flauta, y George Malcolm, arpicordio, y este último también participa en el de Carlos Felipe Enmanuel.

Grabación atractiva, bien realizada y con una interpretación cuidada, fiel a la época y

al estilo de los compositores. George Malcolm sobresale en el arpicordio en una recreación del ambiente que rodeó ambas obras en su nacimiento.

■ **RACHMANINOV: Canciones rusas. LA VOZ DE SU AMO J 063-10.585.**

Una colaboración de primera fila al servicio de las canciones de Rachmaninov: el tenor Nicolai Gedda y el pianista Alexis Weissenberg. Junto con este atractivo, el de la novedad de la grabación de las obras, para muchos desconocidas, que nos muestran otra faceta del famoso pianista y compositor.

Las canciones de Rachmaninov están basadas en letras de poetas y escritores rusos, muchos de ellos bien conocidos en España, como Pouchkine, Tolstoi, y tienen el «sabor» folclórico o local que les da su personalidad. La voz y el piano dialogan, ya que la misión de este último llega más allá del simple acompañamiento, y a éste se debe el que se haya encargado a un pianista como Alexis Weissenberg de esa misión.

■ **SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 en do mayor, «La Grande». LA VOZ DE SU AMO J 063-01.860.**

La orquesta del Festival Menuhin, dirigida por Yehudi Menuhin, presenta esta versión de la Sinfonía número 9, sobre la que han surgido

diversas numeraciones y hasta nombres. Aclarado el orden de las sinfonías de Schubert, quedó definitivamente con el número 9 y con el apelativo de «La grande en do mayor», para distinguirla de la número 6 o «La pequeña en do mayor». Se estrenó años después de su muerte, y hoy no es de las más interpretadas. Tal vez por ello este disco tiene un valor especial para la discoteca de cualquier aficionado, ya que muchas veces la rareza no tiene un sentido peyorativo, sino que se debe a mil causas ajenas a la propia música, que son las que regulan casi siempre las programaciones del concierto.

La dedicación de Menuhin a la música de Schubert es otra nota de fiabilidad de la versión, como se confirma en la audición desde las primeras estrías del disco.

■ **DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Canciones y arias. LA VOZ DE SU AMO J 063-01.989.**

Recital del barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau, acompañado al piano por Gerald Moore, que cultiva la ópera y sobre todo el lied, asegurando la calidad a través de la especialización. Disco de interés para los aficionados a la ópera y al lied, en el que se han elegido con cuidado las obras, que corresponden a Haydn, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Ricardo Strauss, Bach, Mendelssohn, Verdi, Wagner y Mahler. Nombres todos de ambos campos, y en cada uno de ellos, muy representativos.

■ **VERDI: Il Trovatore.** EMI 153-17.083/85.

Un nuevo título de la serie «La Edad de Oro de la Opera» que recoge grabaciones antiguas actualizada por medio de los sistemas técnicos actuales. Esta versión corresponde a la realizada por María Carena, Irene Minghini-Cattaneo, Aureliano Pèrtille, Apollo Granforte, Bruno Carmassi, con Carlos Sabajno dirigiendo la Orquesta del Teatro Alla Scala y con Ittore Veneziani como director del Coro. El aficionado a la ópera recuerda o conoce la versión de Pèrtille, tenor de primera fila en su momento. Por él y por los restantes intérpretes es sin duda un «Trovador» coleccionable.

■ **PUCCHINI: Manon Lescaut.** Emi 153-00.693/4.

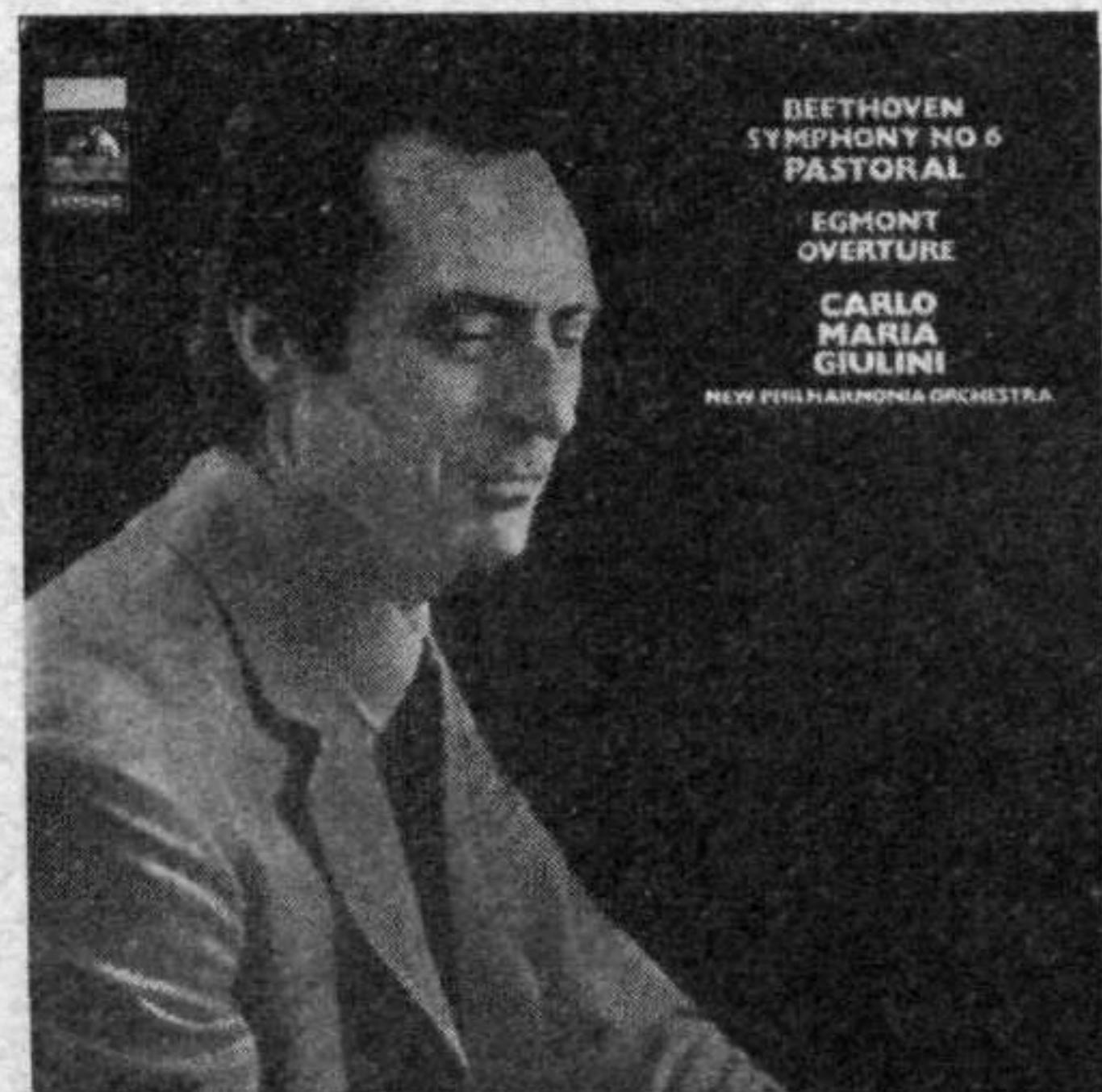
Componen la pareja protagonista de esta versión «reconstruida», María Zamboni (Manon) y Francesco Merli (Caballero Des Grieux). Con ellos Anna Masetti-Bassi, Lorenzo Conati, Attilio Bordinali, Giuseppe Nessi, Aristide Baracchi y Natalio Villa. Los Coros del Teatro Alla Scala están dirigidos por Vittore Veneziani y la Orquesta Sinfónica de Milán por Lorenzo Molajoli.

Una vez más confirmamos el interés de esta serie de «reconstrucciones» que nos permiten comparar versiones de ayer y de hoy, pero sobre todo, mantener con la calidad técnica de los tocadiscos de ahora, las voces que triunfaron con fundamento cuando el disco no había logrado el nivel actual.

■ **BIZET: Carmen.** EMI 153-17.071/3.

Dentro de la serie de «La Edad de Oro de la Opera» esta versión de **Carmen** nos trae las voces de Aurora Buades, Inés Alfani-Tellini, Aureliano Pèrtille, Benvenuto Franci, Irma Mion, Ebe Ticozzi, Aristide Baracchi, Giuseppe Nessi y Bruno Carmassi, dirigidos por Lorenzo Molajoli, con los Coros y Orquesta del Teatro Alla Scala de Milán.

El conjunto de voces, como sucedía en las compañías teatrales de entonces, reúne a las mejores de la época dentro del estilo de **Carmen**. Sin necesidad de recurrir a los comentarios de la prensa del momento, el aficionado sabe que la versión figura entre las memorables.



■ **BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6, «Pastoral» y Obertura de «Egmont».** LA VOZ DE SU AMO J 063-02.004.

Ante una obra como la **Pastoral**, de la que existen distintas grabaciones, importa considerar, sobre todo, a director y orquesta. En este caso se trata de la Nueva Orquesta Filarmónica, dirigida por Carlo María Giulini, que no es muy conocido en España pero que ha alcanzado desde hace varios años un gran prestigio internacional. Su carrera como director comienza en 1945, año en que se hace cargo de la Orquesta de la Radiodifusión Italiana, en Roma, en cuyo Conservatorio de Santa Cecilia se había formado. Pasa después al conjunto de la Radiodifusión en Milán y de éste al Teatro Alla Scala, y su nombre figura regularmente en los festivales internacionales.

Su versión, tanto de la **Pastoral** como de **Egmont**, es cuidada, con buenos planos sonoros y con una base respetuosa como conviene ante una obra popular en el campo sinfónico.

■ **BACH: Magnificat. BRUCKNER: Te Deum.** LA VOZ DE SU AMO J 063-01.991.

Daniel Barenboim dirige las dos obras al Nuevo Coro y Orquesta Filarmónica, con la colaboración de las sopranos Lucia Popp y Anne Pashley, las contraltos Janet Baker y Birgit Finnila, el tenor Robert Tear, y los bajos Thomas Hemsley y Don Garrard.

Dos obras muy poco comunes en conciertos, unidas a fechas determinadas en que se dedica mayor atención a la música religiosa, suponen un gran hallazgo en localizarlas juntas en una misma grabación, aunque o precisamente, porque nos ofrecen dos visiones muy distantes del concepto de música religiosa.

Daniel Barenboim, ya conocido en España a través de otras grabaciones, responde a esos dos distintos modos de hacer que separan el barroco del romántico, llevando cada uno según sus cauces característicos.

■ **BEETHOVEN: Las Criaturas de Prometeo.** Música de Ballet, Op. 43. LA VOZ DE SU AMO J 063-01.984.

Auténtica novedad puede considerarse esta versión del Ballet de Beethoven por cuanto poca atención se dedica a su música de escena, si salvamos su ópera **Fidelio**. La obra fue escrita para el bailarín Viganó, que se casó con la bailarina española María Medina, y él la estrenó en 1801 con extraordinario éxito. Ahora nos llega en la versión de Yehudi Menuhin al frente de la Orquesta del Festival Menuhin, enriqueciendo la discografía beethoveniana o mejor ampliándola con una obra que bien lo merecía, aunque haya que señalar que no es sólo en el caso de Beethoven donde sucede el descuido por su música escénica, ya que se repite en casi todos los sinfónico-románticos.

■ **MOZART: Concierto núm. 1 en si bemol mayor y Concierto núm. 2 en re mayor.** LA VOZ DE SU AMO J 063-00.235.

Yehudi Menuhin, como solista y director de la Orquesta del Festival de Bath, presenta estos dos Conciertos de Mozart, ambos de extraordinario interés, no sólo en sí mismos sino por el reducido número de ellos que compuso el músico de Salzburgo.

Pertenece al tipo de grabaciones que entendemos como de doble misión. Por una parte, cumplen un cometido imprescindible en la discografía de los grandes maestros, tan necesaria para un mejor conocimiento de su obra, conocimiento que no puede servirse tan sólo de concierto. Por otra, enriquecen para el aficionado medio el repertorio, rompiendo los límites de los títulos más frecuentes que, al mismo tiempo, son los que figuran en los programas de las orquestas.

Poco cabe decir que no se suponga de la calidad de la grabación. Yehudi Menuhin, director cuidadoso, se complementa con su dominio del instrumento solista.

■ **BEETHOVEN: Sinfonía núm. 2 en re mayor y oberturas de Coriolano y Prometeo.** LA VOZ DE SU AMO J 063-00.488.

Una sinfonía «poco frecuente» y dos oberturas que si lo son cubren esta grabación de la Orquesta Filarmónica, dirigida por Otto Klemperer. Klemperer no necesita de presentaciones, pero podemos recordar que estudió con Pfitzner y que fue protegido de Mahler para explicar el ambiente de devoción a Beethoven en que se formó, que a su vez explica la calidad de las versiones.

En opinión personal siempre hemos considerado la Segunda Sinfonía como obra muy especial, poco considerada y sin embargo fundamental a la hora de un conocimiento de la obra beethoveniana. Las dos oberturas son un buen «ropaje» para ganar audiencia para la Segunda, cuando en pura justicia debería ser al revés.



■ **WAGNER: El Buque Fantasma, Tannhäuser, Los Maestros Cantores, Lohengrin y Tristán e Isolda.** LA VOZ DE SU AMO J 053-01.062.

Grabación dedicada a oberturas y preludios de óperas de Wagner bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler, al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena y la Orquesta Filarmónica. El nombre de Furtwängler tiene abundantes vinculaciones en España sustentadas todas en su prestigio, por lo que desde el punto de vista de la interpretación, este disco está en primera línea. El repertorio seleccionado ha sido y sigue siendo de éxito seguro en conciertos y, en consecuencia, conserva esa seguridad para el aficionado medio, puesto que son títulos obligados en cualquier discoteca por pequeña que sea.

■ **SCHUMANN: Fantasía en do mayor, Op. 17 y Escenas de niños, Op. 15.** LA VOZ DE SU AMO J 063-10.091.

Poca distancia hay en el tiempo entre las dos obras que incluye esta grabación realizada por Alexis Weissenberg, y sin embargo lejanas en la concepción pese a que nos ofrecen la personalidad común del Schumann compositor de obras para piano que precedió al sinfónico tardío.

En recientes grabaciones ha ido tomando cuerpo la personalidad pianística de Alexis Weissenberg que nos ha sido presentado en géneros y estilos muy diferentes. Ante obras tan fundamentales como éstas, en las que se alternan intensidad, expresión e intimidad, Weissenberg se muestra con un excepcional dominio de técnica y expresión y ambos, como decimos, pueden servir como títulos de prueba.

■ **HAYDN: Sinfonía núm. 94 en sol mayor, «Sorpresa»; y MOZART: Sinfonía número 40, en sol menor.** LA VOZ DE SU AMO J 053-00.906.

Wilhelm Furtwängler, al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, avala estas dos versiones de obras básicas en los repertorios de Haydn y Mozart.

La Sinfonía núm. 94 de Haydn, conocida por «La Sorpresa» o «El golpe de timbal», figura entre las más bellas e ingenuas. Esa misma ingenuidad se refleja en el «golpe de timbal» que pudo ser espectacular en su momento, pero que «golpes» posteriores han dejado pequeño. Junto a ella la número 40 de Mozart, que es también una de las más populares del compositor, en especial su primer tiempo, difundido a niveles más amplios que el del aficionado a la música «seria».

Disco básico, por tanto, en cualquier discoteca que se precie de tener al menos lo fundamental.