

la
estafeta

nº
559
1 marzo 1975
30 ptas

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

teatro para leer, teatro
para imaginar:
UN INTENTO DE CLARIFICACION

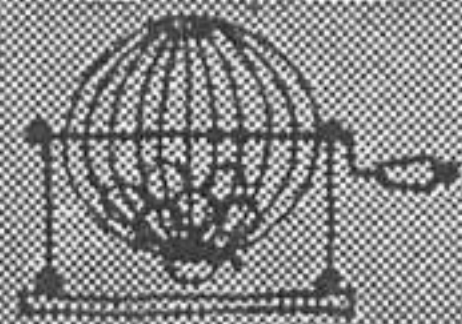
LA NUEVA LITERATURA DE LA SELVA

FALLO Y NUEVA CONVOCATORIA
DE LOS «PREMIOS ESTAFETA»

2-44



LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

CLAVARIOS DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA FE Y SAN VICENTE FERRER, PATERNA

XII JUEGOS FLORALES CONVOCATORIA AÑO 1975

PREMIOS ORDINARIOS

Flor Natural, al mejor poema de composición y tema libres, en lengua valenciana.

Dotado con 15.000 pesetas por el ilustrísimo Ayuntamiento de la villa de Paterna.

Torre de Oro, al mejor poema de exaltación al Santísimo Cristo de la Fe en las bodas de oro de su coronación canónica, en lengua valenciana.

Dotado con 10.000 pesetas por la señorita Teresa Costa Belenguer, reina de los XI Juegos Florales.

Torre de Plata, al mejor poema de exaltación a Paterna, en lengua valenciana.

Dotado con 7.000 pesetas.

PREMIOS EXTRAORDINARIOS

I. «Himno a la Coronación del Cristo de la Fe» (letra, música y orquestación).

Dotado con 50.000 pesetas.

II. «La advocación al Cristo de la Fe en el antiguo Reino de Valencia».

Dotado con 30.000 pesetas.

III. «Estudio geológico y edafológico de Paterna».

Dotado con 20.000 pesetas.

IV. «Origen e historia de las fiestas de Paterna».

Dotado con 30.000 pesetas.

V. Novela de tema libre, con una extensión de 60 a 80 folios.

Dotado con 20.000 pesetas.

VI. Estudio sobre el Reino de Valencia en cualquiera de los siguientes aspectos:

- Económico.
- Cultural.
- Artístico.
- Sociológico.
- Religioso.

Dotado con 15.000 pesetas.

VII. «Problemática de la juventud actual; su misión en el desarrollo de nuestro país».

Dotado con 15.000 pesetas.

BASES

1.ª Los trabajos extraordinarios podrán presentarse en valenciano o castellano, por triplicado, y deberán ser inéditos, escritos a máquina, a doble espacio, en papel folio, a una sola cara, con las hojas bien unidas entre sí.

Los temas V, VI y VII se reservan a autores hasta veinticinco años de edad.

A los demás trabajos podrán concurrir autores de cualquier edad.

2.ª Se admitirán trabajos hasta las quince horas del día 15 de julio de 1975 en la siguiente dirección:

Don Rafael Esteve Contelles. Clavarios del Santísimo Cristo de la Fe. Apartado de Correos número 5. Paterna (Valencia).

3.ª Ningún trabajo deberá ir firmado ni dará a entender en su contenido la identidad de su autor, pero llevará indicación del premio a que opta y un lema que se repetirá en el exterior de un sobre cerrado, que contendrá una nota con el lema, premio al que concurre y nombre y domicilio del autor. El sobre no llevará remite alguno, aunque la carta vaya certificada.

4.ª El trabajo premiado quedará archivado en la Junta de Clavarios, quedando el autor en propiedad del mismo y,

por lo tanto, en libertad para que edite el trabajo si así lo estima oportuno; solamente contrae la obligación de entregar 25 ejemplares, caso de que se edite el trabajo, para la biblioteca y centros docentes y culturales de la población.

5.ª El jurado calificador, cuyo fallo será inapelable, podrá no adjudicar alguno o algunos de los premios anunciados, creándose en cambio los accésit que estime convenientes.

6.ª A los premios ordinarios no podrán concurrir los premiados en dos años anteriores a estos XII Juegos Florales.

7.ª Por medio de la prensa valenciana se dará a conocer el fallo del jurado.

8.ª El acto de entrega de los premios se celebrará, Dios mediante, en el lugar y fecha que oportunamente se anunciará.

9.ª Será condición ineludible que los autores premiados se presenten a recoger sus premios en la noche de la entrega o deleguen en alguien que les represente; de lo contrario se entenderá que renuncian a tales premios.

10. Para todos aquellos extremos no previstos en estas bases se atenderá a lo que se costumbre en este tipo de certámenes.

III BIENAL DE PINTURA «CIUDAD DE ZAMORA»

El excelentísimo Ayuntamiento de Zamora, con el patrocinio de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, del Ministerio de Educación y Ciencia, convoca la tercera edición de la Exposición Bienal de Pintura «Ciudad de Zamora» con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a ella todos los pintores españoles, portugueses, filipinos, hispano-americanos o de cualquier otra nacionalidad residentes temporal o permanentemente en España.

2.ª Serán libres tanto el tema como las técnicas utilizadas.

3.ª Cada autor podrá enviar un máximo de dos obras, cuyas medidas no podrán exce-

der de 200 centímetros ni ser inferiores a 60 centímetros en ninguna de sus dimensiones, y se presentarán enmarcadas con junquillo o listón de color natural, blanco o negro, cuya anchura no será superior a tres centímetros.

4.ª El plazo de admisión de obras será desde el 1 de julio al 15 de agosto de 1975.

El envío de obras se hará a la Comisaría Ejecutiva de la III Bienal de Pintura «Ciudad de Zamora» (Colegio Menor San Atilano, plaza de Eugenio Cuadrado, Zamora), en embalaje que reúna las necesarias condiciones de seguridad.

En el dorso de las obras remitidas se fijarán las tarjetas de identificación que acompañan al boletín de inscripción y recibo.

5.ª Por correo aparte, referidos boletín de inscripción y recibo se remitirán a la Delegación de Cultura del excelentísimo Ayuntamiento de Zamora (plaza Mayor, sin número, Zamora).

6.ª La Organización no se hace responsable de los extravíos o daños que puedan sufrir los envíos que no estén debidamente documentados o con embalaje deficiente.

7.ª Ninguna obra, resulte o no seleccionada, podrá ser retirada hasta la clausura de la exposición. Las obras no premiadas serán devueltas, a portes debidos, a los concursantes. Igualmente serán de su cuenta los gastos de envío y seguro de transportes.

Durante su exhibición, las obras expuestas serán aseguradas por cuenta de la Organización.

8.ª Para su eventual inclusión en catálogo podrán enviarse fotografías de las obras, en blanco y negro (15 x 19 centímetros), y breve nota biográfica.

9.ª PREMIOS:

Premio «Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural» (Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, del Ministerio de Educación y Ciencia): 250.000 pesetas.

Premio «Ciudad de Zamora» (excelentísimo Ayuntamiento): 100.000 pesetas.

Premio «Diputación Provincial» (excelentísima Diputación Provincial): 100.000 pesetas.

Premio «Delegación Nacional de Cultura» (Delegación Nacional de Cultura, Secretaría General del Movimiento): pesetas 100.000.

Premio «Caja de Ahorros Provincial de Zamora» (Caja de Ahorros Provincial de Zamora): 100.000 pesetas.

Premio «Banco Industrial de León» (Banco Industrial de León): 100.000 pesetas.

Premio «Cultura Hispánica» Instituto de Cultura Hispánica, Ministerio de Asuntos Exteriores): 50.000 pesetas.

Premio «Dirección General de Cultura Popular» (Dirección General de Cultura Popular,

Ministerio de Información y Turismo): 50.000 pesetas.

Premio «Cámara Oficial de Comercio e Industria» (Cámara Oficial de Comercio e Industria de Zamora): 50.000 pesetas.

Premio «Banco Herrero» (Banco Herrero): 50.000 pesetas.

Premio «Aquagest» (Sociedad Aquagest, de Barcelona): 50.000 pesetas.

Premio «Botiguero» (Botiguero, S. A., de Zamora): 50.000 pesetas.

Premio «Castro Villacañas» (excelentísimo señor don Antonio Castro Villacañas): 25.000 pesetas.

Premio «Escultor Hernández Pascual» (ilustrísimo señor don Miguel Gamazo Pelaz, alcalde de Zamora): 25.000 pesetas.

El premio «Cultura Hispánica» estará reservado a pintores de nacionalidad luso-filipino-americana.

Los premios «Castro Villacañas» y «Escultor Hernández Pascual» serán concedidos a pintores, de cualquier nacionalidad, nacidos con posterioridad al 31 de diciembre de 1949. Las condiciones exigidas podrán acreditarse por cualquier medio fehaciente.

10. Para la organización de la exposición se constituye una Comisaría Ejecutiva, domiciliada en el Ayuntamiento de Zamora y desempeñada por el señor concejal delegado de Cultura.

Las obras presentadas serán objeto de previa selección por una comisión de admisión y los premios serán concedidos por un jurado, cuya composición se hará pública simultáneamente al fallo, que se publicará en la prensa local y nacional.

11. La muestra se celebrará del 1 al 31 de octubre de 1975 y durante ella tendrá lugar la adjudicación y entrega de los premios.

12. Las obras premiadas pasarán a ser propiedad de los donantes de los premios, dándose opción a los autores a su renuncia.

13. La participación en la III Bienal de Pintura «Ciudad de Zamora» supone la plena aceptación de estas bases y las decisiones de la Comisaría Ejecutiva, comisión de selección y jurado, en la esfera de sus competencias, será inapelable.

V PREMIO «RAMON SIJE» DE ENSAYO

Convocado por el excelentísimo Ayuntamiento de la muy noble, leal y siempre fiel ciudad de Orihuela.

BASES

1.ª Podrán concurrir al V Premio «Ramón Sijé» de Ensayo todos los escritores de lengua castellana.

2.ª Las obras que participen deberán ser rigurosamente inéditas y de investigación.

3.ª El tema de este concurso versará sobre «Historia del Arte en Orihuela. Artistas oriolanos y obras de arte en Orihuela».

4.ª La extensión mínima del trabajo será de 200 folios, mecanografiados a dos espacios y por una cara. Llevará, además, el material gráfico correspondiente.

5.ª Se establece un único premio de 200.000 pesetas.

6.ª Los originales, por triplicado, se presentarán, con el nombre completo y dirección del autor, en la Secretaría General del excelentísimo Ayuntamiento de Orihuela (Alicante) hasta el día 30 de noviembre de 1975. El fallo se hará público el día 24 de diciembre del mismo año.

7.ª El concurso puede declararse desierto si, a juicio del jurado, cuyo fallo será inapelable, no se ha presentado ningún trabajo merecedor del premio. El jurado podrá proponer en este caso un accésit de 50.000 pesetas.

8.ª El excelentísimo Ayuntamiento de Orihuela tiene la facultad de publicar el trabajo premiado durante el plazo de un año a partir de la fecha del fallo, sin que el autor per-



A NUESTROS LECTORES Y SUSCRIPTORES

Como la generalidad de nuestros lectores saben, el alza de precios y consiguiente aumento del costo de las publicaciones periódicas puso en situación extremadamente grave a LA ESTAFETA LITERARIA. La crisis se ha superado, gracias en parte al aliento que la revista recibió desde los medios de comunicación de muy varias procedencias, y gracias especialmente al esfuerzo y sensibilidad, en definitiva, de la Dirección General de Cultura Popular. Quede constancia de nuestra gratitud a todos.

De cualquier modo, la supervivencia no sería posible sin una reestructuración de la revista, que comenzamos tímidamente en este número y que en los inmediatos continuará a ritmo acelerado. Nuestro propósito estriba necesariamente en ahorrar papel y gastos de imprenta, sin mengua del contenido.

Por iguales causas nos vemos obligados a aumentar el precio de cada ejemplar, que a partir de éste se fija en 30 pesetas.

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

Redacción: Avda. de José Antonio, 62 :: Madrid-13 :: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :: Administración: San Agustín, 5 :: Edita: EDITORA NACIONAL :: Suscripción anual: ESPAÑA, 700 ptas. EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 ptas. más gastos de envío Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

ciba derechos económicos por esta primera edición.
9.ª En cuantas ediciones se hagan del ensayo premiado constará el premio obtenido.
10. El trabajo galardonado es propiedad de su autor.
11. Los restantes originales podrán ser retirados hasta el día 31 de marzo de 1976.

V CONCURSO DE NOVELA «ERICH GUTTENTAG»

Editorial «Los Amigos del Libro», en su propósito de estimular, incrementar y difundir la producción literaria boliviana, convoca al V Concurso de Novela «Erich Guttentag», que se registrará por las siguientes

BASES

- 1.ª El certamen se limita a obras inéditas en el género de novela.
- 2.ª Podrán intervenir en el concurso los escritores bolivianos y los extranjeros con residencia de dos años en el territorio anterior a la publicación de las presentes bases.
- 3.ª Los originales de las obras serán entregados o remitidos en cinco ejemplares, mecanografiados a doble espacio y en una sola cara, al domicilio de la Editorial: en Cochabamba, avenida Perú, número 3.712, o casilla 450, y en La Paz, calle Mercado, número 1.315, o casilla 4.415. Vendrán suscritos con seudónimo, acompañados de un sobre cerrado con la identificación y la dirección postal del autor. En la cubierta que contenga los originales se inscribirá la leyenda: «Para el Concurso de Novela "Erich Guttentag"».
- 4.ª El jurado calificador estará compuesto por personalidades literarias y críticos de Bolivia y del exterior, cuya nómina se informará públicamente un mes antes de cerrado el plazo de admisión.
- 5.ª El plazo de admisión quedará cerrado el día 31 de enero de 1976, debiendo darse a conocer el fallo del jurado en el mes de agosto del mismo año. La entrega del premio se hará en acto especial durante el mismo mes.
- 6.ª El jurado se reserva el derecho de declarar desierto el concurso y de formular hasta tres recomendaciones, sea concedido o no

el premio. Sin embargo, los concursantes podrán optar solamente a éste, renunciando al beneficio de aquéllas.

7.ª El premio único se fija en la suma de veinte mil 00/100 pesos bolivianos (\$b. 20.000), la cantidad de 50 ejemplares gratuitos de la obra publicada en una edición que no exceda de 2.100 ejemplares y el correspondiente diploma.

8.ª El autor premiado cederá todos sus derechos sobre la primera edición en favor de la Editorial «Los Amigos del Libro», la cual decidirá todas las características y modalidades de la edición, que imprimirá a sus expensas. Asimismo concederá opción a la Editorial para futuras ediciones, que contemplarán el pago de derechos de autor del 10 por 100. Todos los derechos subsidiarios emergentes de esta obra serán distribuidos en un 70 por 100 para el autor y el 30 por 100 para la Editorial.

9.ª En el caso de las obras recomendadas por el jurado la Editorial tendrá opción preferente para publicarlas, reconociendo a sus autores un 10 por 100 como derechos sobre el precio de venta al público, de acuerdo a normas usuales.

10. Una vez presentados los originales, sus autores no podrán retirarlos ni renunciar al certamen.

11. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados.

12. La sola presentación de originales somete a los autores a cumplir las presentes bases.

I PREMIO DE PERIODISMO «TERESA»

BASES

- 1.ª Se establece un premio único dotado con pesetas 100.000, que se otorgará al trabajo o colección de trabajos periodísticos de mayor interés a juicio del jurado.
- 2.ª Este premio no podrá ser dividido ni declarado desierto.
- 3.ª Podrán optar al premio todos los españoles, sin distinción de sexo, que publiquen en prensa nacional artículos o reportajes firmados sobre temas concernientes a la condición femenina y su problemática

—profesional, jurídica, familiar, social, política, etcétera— en nuestro país.

4.ª En los trabajos que vayan acompañados de fotografías se tomará en consideración exclusivamente el valor del texto.

5.ª Los trabajos deberán haber sido publicados entre el 1 de enero y el 30 de septiembre de 1975.

6.ª Los trabajos deberán enviarse por triplicado, con el título y fecha de la publicación en que hayan aparecido, a la revista «Teresa», Almagro, 36, 3.ª, Madrid-4, indicando en el sobre: «Para el I Premio de Periodismo "Teresa"».

7.ª La fecha tope de admisión de trabajos será el 15 de octubre de 1975.

8.ª El jurado, que se hará público oportunamente, estará formado por destacadas personalidades del país.

9.ª El premio se fallará en el transcurso del mes de diciembre de 1975, en la fecha que se anunciará en el momento adecuado.

10. La participación en el concurso implica la total aceptación de estas bases.

PREMIOS «CAFÉ MARFIL» DE ELCHE 1975

La Asociación «Premio Café Marfil» de Elche ha acordado convocar un premio de poesía y otro de novela corta con sujeción a las siguientes bases:

1.ª Para el año 1975, esta Asociación convoca un premio denominado «Premio Café Marfil de Poesía, 1975» para galardonar un libro de poemas, que estará dotado con la cantidad de cien mil pesetas; y otro denominado «Premio Café Marfil de Novela Corta, 1975», para uno de novela corta, dotado con cincuenta mil pesetas.

2.ª Tanto uno como otro premio recaerán necesariamente sobre las obras originales e inéditas, de tema libre, escritas en castellano, siendo la extensión mínima de las mismas la de cincuenta folios mecanografiados a doble espacio, y por una sola cara, y la máxima de cien folios.

3.ª Podrán optar a uno u otro premio los escritores de cualquier nacionalidad.

4.ª Las obras que concurren deberán remitirse por cuadruplicado ejemplar, sin firma ni indicación alguna que revele el nombre del autor, haciendo constar en la portada de la obra el título de la misma y un lema. Dicho lema se repetirá en un sobre, dentro del

(Pasa a la pág. 29.)

Sumario n.º 559

TEATRO PARA LEER, TEATRO PARA IMAGINAR: UN INTENTO DE CLARIFICACION, por Felipe C. R. Maldonado. (Páginas 4 a 6.)	
LA NUEVA LITERATURA DE LA SELVA, por Andrés Hurtado García. (Págs. 7 a 9.)	
LA ASOCIACION ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LOS CASTILLOS, por José López Martínez. (Págs. 10 y 11.)	
FALLO DE LOS PREMIOS «ESTAFETA» 1974 PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS. (Págs. 12 y 13.)	
CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS «ESTAFETA» 1975 PARA MENORES DE VEINTICINCO AÑOS. (Pág. 13.)	
DIALOGO A UNA VOZ (cuento premiado), por Jesús Paniagua Pérez. (Págs. 14 y 15.)	
EL CAMINO NO ACABA, ¿DONDE EMPIEZA? (poema premiado), por Concha Sáiz. (Pág. 15.)	
LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR?, por Eduardo Tijeras. (Págs. 16 y 17.)	
EL CONTINENTE MAGICO, por Luis Bonilla. (Págs. 17 a 20.)	
ERNESTO HALFFTER, SIGUIENDO LA TRADICION, por Mary Carmen de Celis. (Páginas 24 y 25.)	
CARLOS MUELA REGRESA A ESPAÑA, por Carlos Areán. (Pág. 32.)	
LUIS ALBERTO RAMONEDA, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Pág. 33.)	
EL MUNDO EN LAS MANOS DE ANTONIO LOPEZ GARCIA, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)	

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino	8
CINE, por Luis Quesada	20
FOTOS QUE DAN PIE, por Vicente Presa	22
MUSICA, por Carlos-José Costas	23
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés.	26
ESTAFETA NOTICIAS	28
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	29
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	31
ITINERARIO DE EXPOSICIONES	33

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2017 a 2032.)

PORTADA DE JOSE S. CARRALERO

TEATRO PARA LEER, TEATRO PARA IMAGINAR

UN INTENTO DE CLARIFICACION

Por Felipe C. R. MALDONADO

EL teatro, como espectáculo público que funciona de manera regular a lo largo de una temporada o dos dentro del año, se va estabilizando en España con el último tercio del siglo XVI. De manera lógica, puesto que la continuidad entraña un riesgo económico, sólo un corto número de poblaciones con alto índice de vecindad y movimiento de forasteros podían sostener un largo período de representaciones, que la severidad de la cuaresma y los rigores del verano clausuraban en cada caso. Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla parecen ser los centros de actuación regularizada en el Siglo de Oro, con mayor independencia en las dos ciudades mediterráneas y cierta correspondencia con Madrid por lo que se refiere a la capital andaluza. El resto de la Península dependía del paso de las compañías trashumantes o del contrato establecido con ocasión de las fiestas patronales, del Corpus y de la Virgen para que un afamado autor de comedias, o el que permitieran las circunstancias económicas, diese un número limitado de funciones.

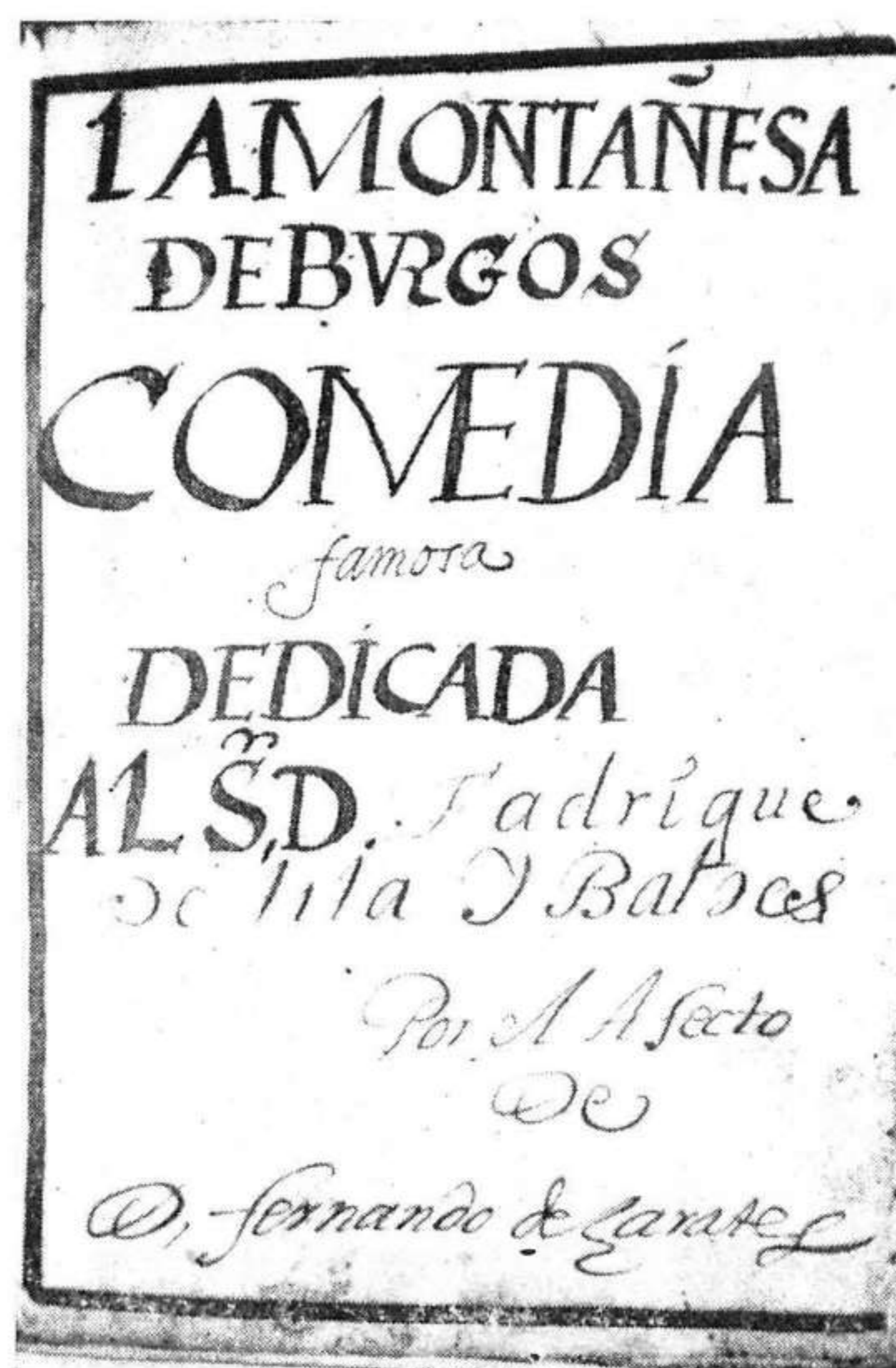
Aquellas cortapisas, gemelas de las que hoy se producen por diferencia de posibilidades entre las grandes urbes y las que no lo son, creaban un problema insalvable al escaso grupo de curiosos que no vivía en las ciudades importantes y aun a los aficionados que avecindados en éstas no podían por cualquier motivo asistir al teatro. La imaginación y la lectura privada o colectiva de las comedias hubieron de suplir la falta. Sin embargo, los impresores o libreros que corrieran con los gastos no atendieron a este sector literario hasta fechas bastante avanzadas, cuando advirtieron la posibilidad del negocio. La primera par-

te de las comedias de Lope no ve luz hasta 1604, cuando el autor era ya popular desde años atrás, y ni siquiera figura solo sino en unión de otros ingenios. Más aún, el propio Lope no acomete personalmente la edición de sus obras escénicas hasta la novena parte (Madrid, 1617), cuando el beneficio es evidente y se ha cansado de pleitear con quienes se lucraban dando a la estampa lo que él ha creado. Mientras tanto, los curiosos y aficionados hubieron de contentarse con las copias manuscritas de las comedias, y de recurrir a ellas

en el caso de otros autores que no merecieron los honores de la impresión.

En la Biblioteca Nacional de Madrid, según el catálogo impreso, se guarda un fondo de 4.448 comedias manuscritas en castellano, que abarca parte de la producción teatral desde el siglo XVI al XIX. Con el ánimo de estudiar los detalles que contuvieran del montaje escénico, revisamos cuatrocientas cincuenta piezas de la primera mitad del siglo XVII, sin otro criterio selectivo que los límites cronológicos propuestos. Como no interesaba, en principio, el texto de las obras ni su resonancia en las historias de la literatura, pronto se pusieron de manifiesto ciertos detalles que, de otro modo, hubieran pasado desapercibidos o fueron desdeñados. Es evidente la existencia de un tipo de manuscrito teatral destinado a la representación; las hojas sobadas, cierto género de cortes, anotaciones de otra mano al margen previniendo efectos especiales, objetos que han de sacar los personajes o el nombre del actor a quien hay que dar la salida, los distinguen, sin lugar a dudas. Pero ¿qué sucede con todos los que no presentan este aspecto?, ¿a qué modalidades corresponden sus respectivas características? Poco a poco se fueron perfilando cinco grupos: original autógrafa del autor, original pasado a limpio, copias para la representación, original para imprenta y copias para lectura.

No quiere decirse que los rasgos de cada manuscrito sean tan precisos que permitan a primera vista una identificación indiscutible. Ante todo, porque la clasificación que sugerimos responde a un criterio de finalidades sucesivas cuyas etapas no siempre se cubrieron ne-



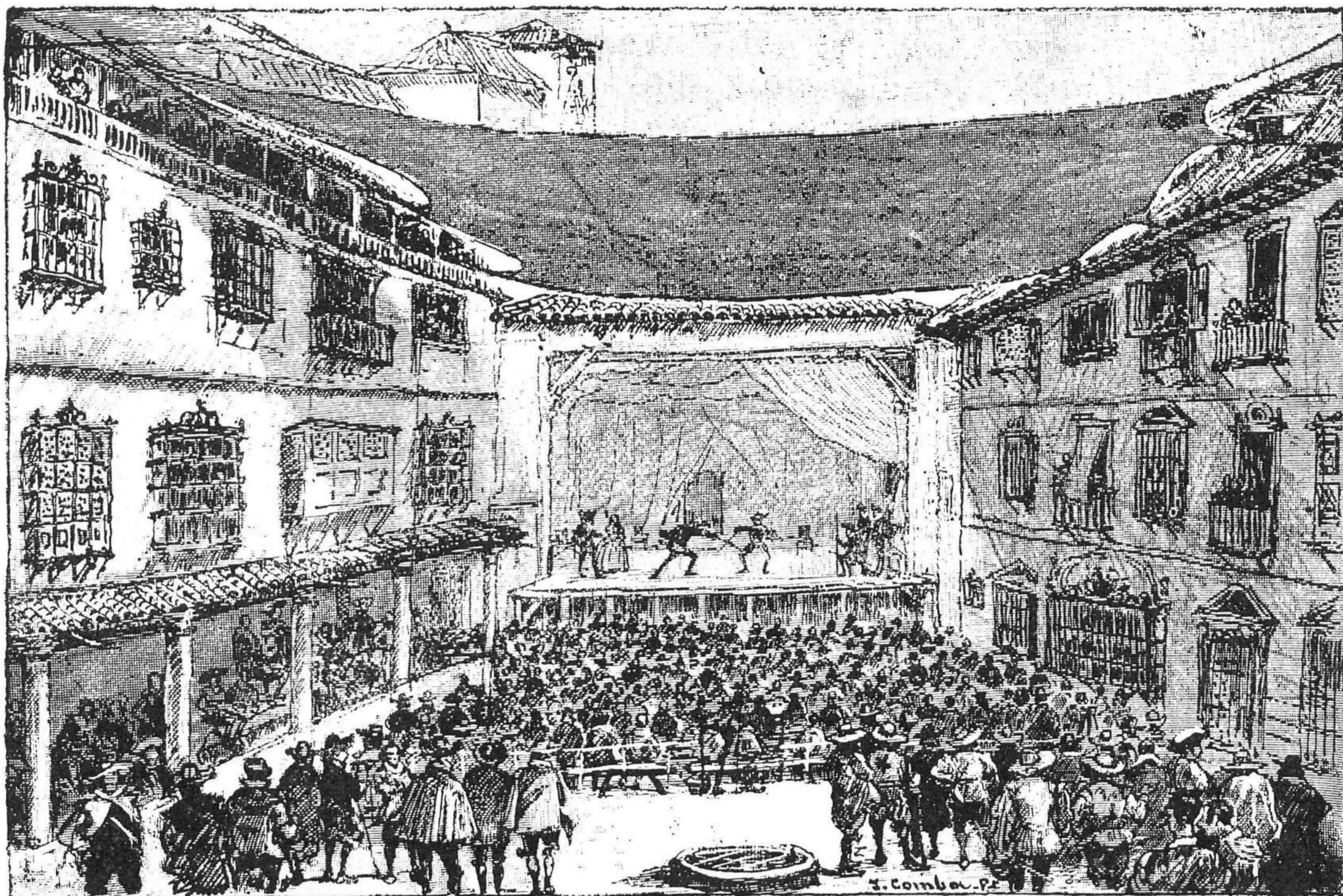


FIGURA DEL THEATRO ANTIGVO DEL PRINCIPE Año de 1660.

cesariamente por distintas piezas; un mismo manuscrito pudo tener diversos fines, aunque, por regla general, conserva el rastro de cada empleo, si éste los deja. Además, como productos humanos singulares que son los manuscritos, sus características no pueden ser idénticas en todas las ocasiones. Con todo, hay una serie de rasgos peculiares que permiten diferenciarlos entre sí.

El original autógrafo del autor, a más de ser discernible cuando puede compararse la letra con la de otros escritos garantizados, se distingue por las tachaduras y enmiendas propias de la creación. A veces, no muchas, fueron dictados a un amanuense y las correcciones son de mano distinta (¿la del autor?, posiblemente). Por razones económicas o de premura, algunos de estos manuscritos incluyen la nota del censor y ofrecen señales de haberse utilizado en el escenario.

Un original puesto en limpio es en realidad la primera copia del borrador del autor, de quien a menudo lleva los últimos arreglos y retoques. Puede considerarse como la versión definitiva de un texto, aunque la posible intervención del censor pudiera dar lugar a nuevas alteraciones. Cabe que hubiera escribientes acostumbrados a esta clase de copias (como en la actualidad hay mecanógrafos especializados), y eso explicaría la reiteración de una misma letra en distintas obras. Normalmente era el manuscrito que debía conservarse con mayor cuidado, porque incluía la censura y servía de modelo para futuras copias. La censura y una señal que ante-

cede a cada nombre en la nómina de personajes, indicativa de que se había sacado el papel correspondiente, diferencian estos ejemplares de archivo, más cuidados, de aquellos otros destinados a lectura.

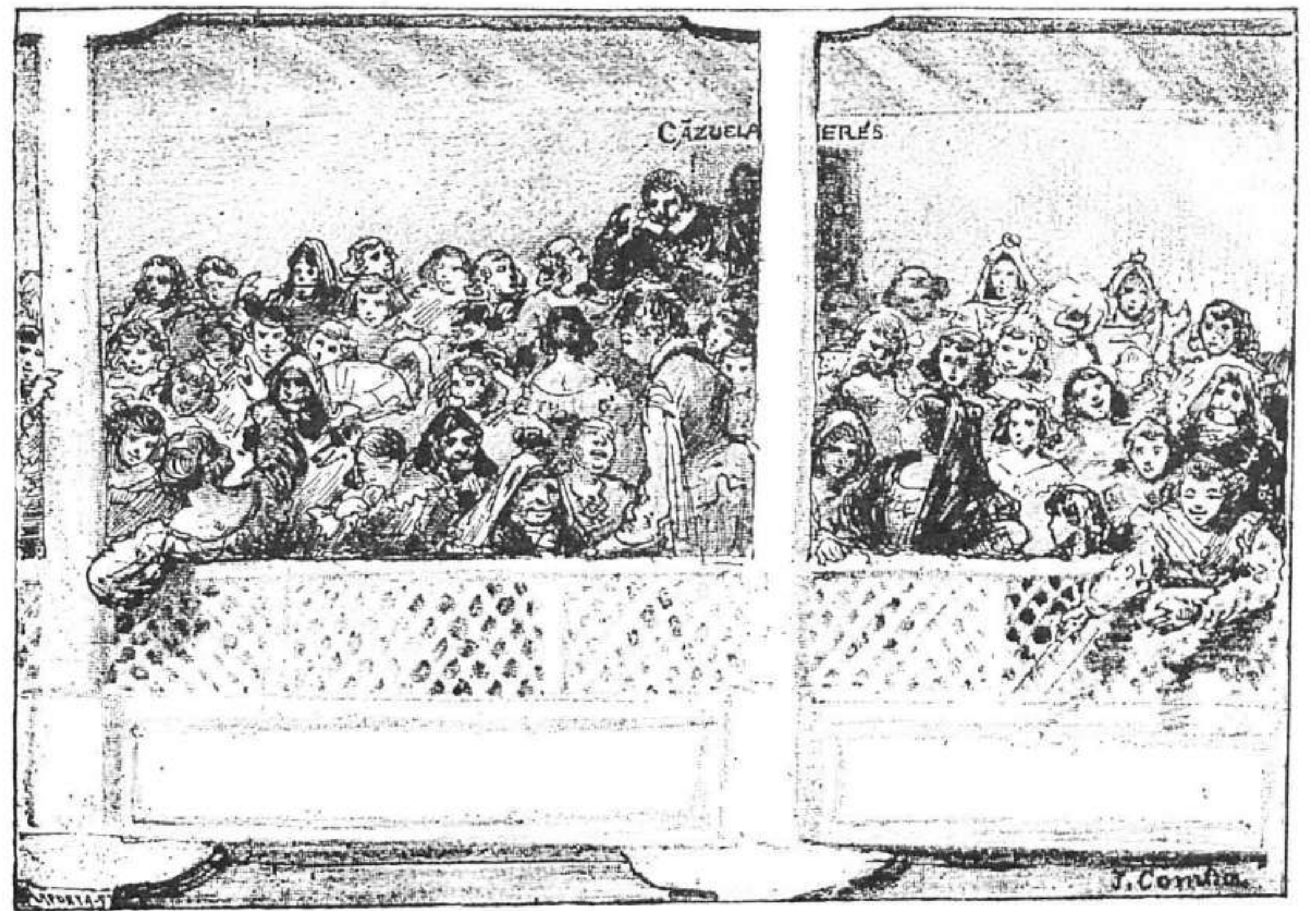
Las copias sacadas para la representación son elocuentes por su mismo aspecto: papel sobado, acotaciones y apuntes marginales, reparto de papeles, incluso la firma o el nombre del autor de comedias a quien pertenecieron o mención de la fecha en que fue representada la obra.

El original para imprenta suele ser una copia cuidadosamente hecha, en la que a menudo se abrevian las acotaciones escénicas y se suprimen los tecnicismos del *argot* teatral, como son las referencias al *tablado*, al *pañó*, y al *vestuario* como lugar concreto de la escena. Es curioso el observar que utilizaron en ocasiones el pliego de papel sin someterlo a nuevos dobleces, por lo que presenta unas dimensiones inadecuadas para el archivo de la compañía y aun para la lectura. Se conservan pocos y es difícil distinguirlos de los manuscritos destinados al lector, pero garantiza su existencia y finalidad, por ejemplo, el 17.080 de la Biblioteca Nacional, que tiene al margen de varios pasajes la nota «no se imprima».

Hay que distinguir en el grupo de los manuscritos destinados a la lectura un corto número de ejemplares que impresionan por su esmerada caligrafía, márgenes amplios, buen papel y bella realización, que delatan su condición de obsequio, si no es caro capricho de un

coleccionista opulento. Sirva de muestra el ejemplar de *La firmeza de Isabela*, de Góngora (Ms. Reservados, 46). Son casos excepcionales al lado de las copias sacadas por los libreros para satisfacer la curiosidad de un público más modesto. Ya hemos dicho que admiten confusión con las copias utilizadas por los impresores, y aun con los originales pasados a limpio cuando faltan o escasean las notas distintivas de su empleo. Son indiscutibles los que van apostillados con notas como estas: «Es de Matías Martínez, Librero» (Ms. 14.631); «Vendió esta comedia Antonio Noguera, mercader de libros, tiene su tienda en la Torre de Santa Cruz» (Ms. 16.938); «Acabóse de trasladar en Barcelona...» (Ms. 16.915); «Esta comedia acabé de leer en Madrid a 6 de agosto de 1631» (Ms. 16.901). Un estudio pormenorizado de estas piezas y algunas otras semejantes que ha de haber, no hay duda de que proporcionaría un cuadro de peculiaridades de gran utilidad para la filiación de otras copias dudosas.

No es tarea fácil distinguir estos ejemplares de lectura, repitámoslo, y mucho menos apreciar su valor en cuanto a fidelidad textual. Lo sucedido con las comedias de Lope, no por sabido es menos aleccionador, y no debe olvidarse. Una fuente podía ser el original del autor, aunque no es probable que se prestase de buen grado a esta difusión mercantilizada y de poca confianza. El Fénix, por añadidura, manifiesta su repugnancia por el hecho de que obras concebidas para la representación se conviertan en motivo de lectura. Salvo en el caso de las



impresiones vigiladas por el propio autor, no debieron de ser muchos los originales que cedieran los comediógrafos a los libreros.

Otra fuente, documentada y objeto de polémica es la de los individuos que se aprendían una obra de memoria y la vendían luego a los libreros. Cristóbal Suárez de Figueroa los menciona en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), citando a Luis Ramírez de Arellano como «mancebo grandemente memorioso» capaz de aprenderse «una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traza y versos». La cita se ha repetido en las biografías de Lope, relacionándolo con el robo y desdichada propagación de sus comedias, y el propio Fénix, en el prólogo a la *Trecena parte* (1620), dice, aludiendo a los males que aquejan a la producción teatral: «A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno, *Memorilla*, y al otro, *Gran Memoria*, los cuales con algún verso que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos... No creo que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia, viéndola repre-

sentar, y que si le hubiera, yo le alabara y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento». Es decir, rechaza la *Gran Memoria* y achaca todas las culpas a los *Memorillas*, género de pícaros, si bien se mira, que acaso sean los responsables de ciertos manuscritos en los que las acotaciones para la representación aparecen como vistas desde el público, sirviendo a la imaginación del lector y no a la interpretación del representante.

Sin embargo, las fuentes más probables y nutridas de la reproducción manuscrita e impresa debieron ser las copias guardadas en los archivos de los actores de comedias. Ejemplares más o menos defectuosos y trasladados a la diabla por escribientes de a ochavo la página. Gaspar de Porres, editor de Lope varias veces, justifica su labor editorial alegando «Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor de este libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos» (*Cuarta parte*, Madrid, 1614); esto es, fundadas en manuscritos espurios. El copilador de la *Sexta parte* (1616) confiesa que procuró «reducir a su principio los versos, que por haber andado en manos diferentes, estaban algo desfigu-

rados». Y en el privilegio que al mismo sujeto, Francisco de Avila, mercader de libros, fue concedido para imprimir la *Séptima parte* (1617), se dice claramente, por lo que al origen se refiere, que había «comprado a Baltasar de Pinedo, autor de comedias, y a María de la O, viuda mujer que fue de Luis de Vergara, ansimismo autor de comedias, veinte y cuatro comedias de Lope de Vega Carpio». Sabido es que el propio dramaturgo, harto de tantos desaguizados y fraudes, «Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales» (Prólogo a la *Novena parte*, 1617).

No pueden ser más claros los testimonios de la época, ni por referirse concretamente al teatro de Lope, dejan de ser válidos para los demás autores; bien que en el prólogo al lector antepuesto a la *Décima séptima parte* (1621), se habla en términos más generales: «Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros, para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates...». Se trataba de un mal que tenía su origen en la corta difusión mercantilizada por medio de manuscritos para unos pocos, y que se había convertido en un rico filón tratándose de autores populares o de obras apreciadas. El teatro, concebido para la representación, gozaba también de un amplio público lector, y los «mercachifles de las letras» acometieron el negocio «probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre» las comedias vendidas a los representantes.

Las piezas manuscritas debieron de atender al principio, y después continuarían en menor grado, a la escasa demanda de un grupo de curiosos; un posible aumento de pedidos y la visión comercial de algún mercader de libros dio lugar a la más amplia difusión impresa, que a su vez extendió el mercado, nutrido en lo sucesivo por las prensas tipográficas y asimismo por los amanuenses, con ocasión de las comedias recientes y de las que no alcanzaban sino un éxito efímero, insuficiente para los riesgos económicos de la impresión.





LA NUEVA LITERATURA DE LA SELVA

Por Andrés HURTADO GARCIA

«Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas»
(*La Vorágine*, José Eustasio Rivera)

Bueno es que cumplidos los cincuenta años de la aparición de *La Vorágine* nos detengamos a considerar si esta novelística de la selva se regenera y resucita como la selva misma, o yace sepultada en la fronda lírica que estos poetas venidos a novelistas o novelistas venidos a poetas, le prepararían como mausoleo. La aparición de *La Vorágine* en 1924 marcó época en la literatura hispanoamericana por su valor testimonial de denuncia y porque con ella la selva americana alcanzaba mayoría de edad en cuanto universo de belleza, de terror y de crueldad. Escalonadas, casi que sistemáticamente, fueron apareciendo en las décadas del 30 y 40, Toá, de César Uribe Piedrahita; La Serpiente de Oro y El mundo es ancho y ajeno, de Ciro Alegría. Luego vino un largo silencio.

Entre los varios motivos que la selva amazónica ofrecía a los narradores, sólo uno fue explotado: los crímenes



de las caucherías. El conflicto fronterizo colombo-peruano de 1932, ocurrido precisamente en el mismo escenario, ríos Putumayo y Amazonas, quedó infecundo en la literatura. *La Vorágine* dio a conocer al mundo la selva americana. El caucho se comenzó a explotar a finales del siglo pasado. Luego, en los albores del actual, se descubrió la siringa, goma de mejor calidad, dentro del cuadrilátero formado por los ríos Caquetá, Putumayo, Igaraparaná y Caraparaná en territorio co-

lombiano. Un cuadrilátero maldito. Las crueldades que una mente disparatada pueda imaginar, serán pocas, comparadas con los crímenes cometidos en esta zona, por la Casa Arana, según se desprende de los testimonios e informes recogidos por enviados de los gobiernos, viajeros y científicos ocasionales, y los relatos de los novelistas, que según se ha sabido, no ficcionaban; simplemente copiaban de la realidad. Siendo capitales europeos los anónimos explotadores de los indios

americanos, era natural que los crímenes fueran conocidos primeramente en Europa. En Londres se publicaron informes sobre las caucherías del Putumayo y el papa Pío X promulgó la encíclica *Lacrimabili Statu*.

«Las pinceladas violetas y los coágulos de rubí», «la selva esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina» de Rivera, dicen a las claras que era el poeta de Tierra de Promisión el que narraba. No el novelista. Gustavo Alvarez Gardeazábal se dio el trabajo de contar los adjetivos que *La Vorágine* arrastra por centímetro cuadrado. Son varios miles. Rivera reúne en la novela la triple visión con que se ha enfocado el tema de la selva en América. Una primera visión, que mira los seres directamente. Visión objetiva-objetiva. La primera parte de *La Vorágine*, en que se relatan las andanzas por el llano, ofrece buenos ejemplos, aunque no puros, ya que la «psique de poeta» de Rivera se introduce en casi todos. La muerte del vaquero Millán sería un ejemplo. La visión objetiva-subjetiva aún mira a los seres, pero a través del lirismo del narrador. La des-

cripción de la selva, al inicio de la segunda parte, sería un buen ejemplo. Y una tercera posición lleva al novelista-poeta a mirarse a sí mismo a través de los seres exteriores y el paisaje. Subjetiva-objetiva. El lamento del cauchero que abre la tercera parte de *La Vorágine*, más que hablar del desventurado cauchero, habla de la propia vida de Rivera, de sus aspiraciones, de su constante insatisfacción, si nos atenemos a la biografía del poeta, escrita por Neale Silva.

César Uribe Piedrahíta en *Toá* no logra, como estructura novelística, una aleación de buena ley, con los tres elementos que maneja: el médico soñador, la muchacha *Toá*, cuyo nombre significa fuego, y los crímenes de los capataces. Aunque el prologoista diga lo contrario. Que por los ríos de *Toá* se desliza más fluidez narrativa que por los de *La Vorágine*, nadie lo duda. *Ciro Alegría* trata la selva amazónica como segunda intención. En *Serpiente de Oro* novela la vida de los balseros del Maraón, y en *El mundo es ancho y ajeno* se refiere al indio de los Andes y en el capítulo «Sangre de Caucherías» se asoma a la selva y al mundo de la goma. Si juzgando desde el punto de vista de la estructura novelística, y ateniéndose únicamente a la caricatura, calificamos a *La Vorágine* como un poema. *Toá* como un muestrario de crueldades, cabe decir que las dos obras de Alegría, especialmente la segunda, son un largo tratado sociológico novelado del despojo del indio, en el que el costumbrismo y el paisaje y ciertos problemas del narrador, introducido en primera persona como testigo histórico, ahogan el aliento narrativo. Aquellas efusiones líricas de Rivera a manera de remansos donde la narración se estancaba, se convierten en *Ciro Alegría* en descripciones de costumbres, con idéntico funesto resultado.

Lo dicho hasta aquí, al puntualizar las fallas estructurales, no resta valor a estos documentos literarios. La fama de que gozaron en aquellas décadas y el valor que aún conservan, son testigos a su favor. El quehacer novelístico, actividad perfectible como que apunta a la entraña misma del narrador en cuanto artista y en cuanto hombre, evoluciona y se perfecciona. Surge entonces el interrogante: ¿se llevaría hoy el primer premio en un certamen similar *El mundo es ancho y ajeno*, como se lo llevó en aquella época? La pregunta es necia. Y la respuesta, obvia.

Muchos críticos han caído en la facilidad del lugar común pontificando sobre el exceso de paisajismo y la muerte de la narrativa de la selva americana. En lo primero aciertan, en lo segundo se equivocan y en general enfo-

can deficientemente el problema, al hacerlo desde un solo ángulo: la selva desde la literatura. Aún no se ha hecho el camino contrario, mirar la literatura desde la selva, para lo cual estaría especialmente condicionado quien conociera ambas realidades*.

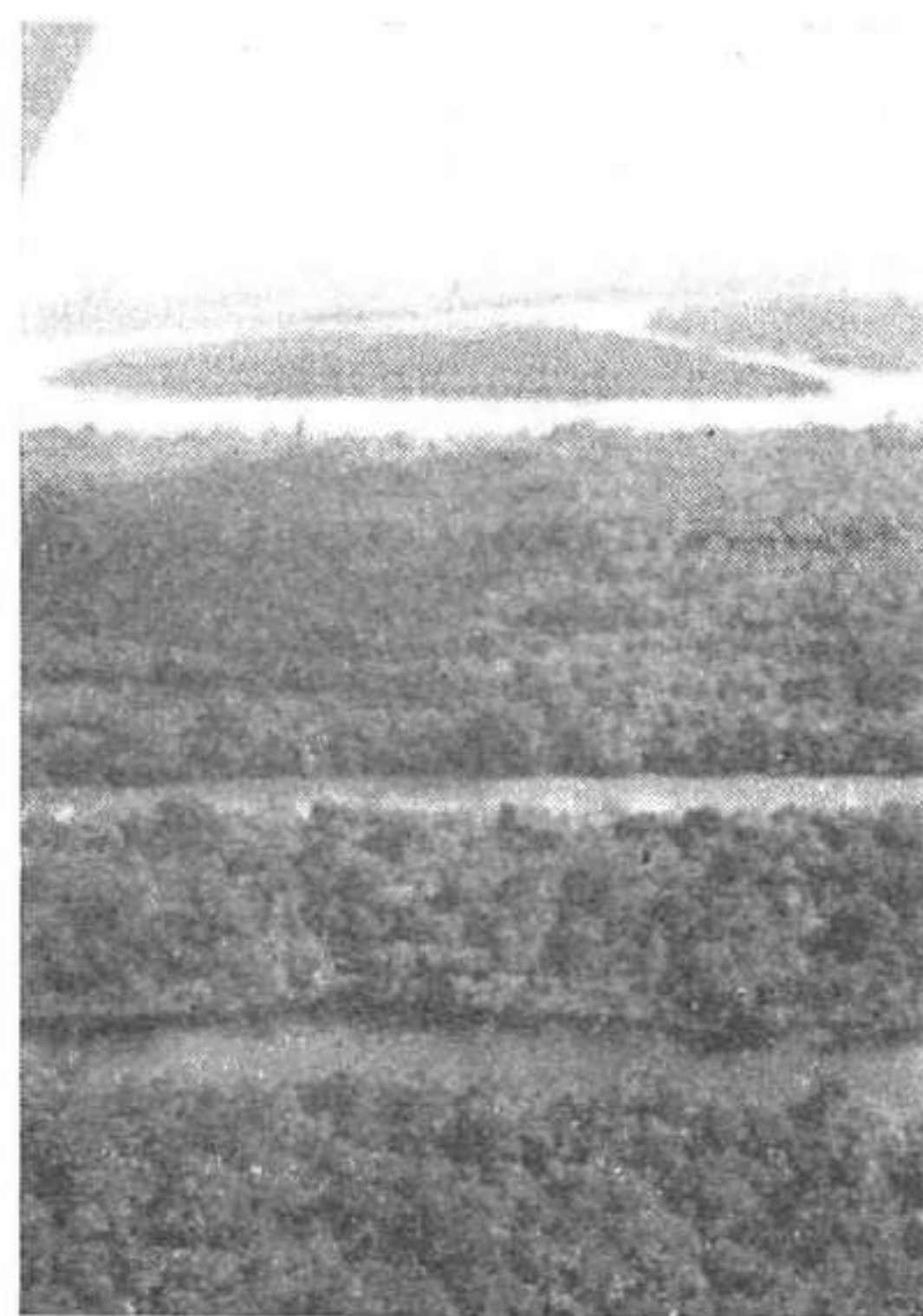
Hablábamos de un largo silencio después de *El mundo es ancho y ajeno*. Fueron veinticinco años. En 1965 aparece *La Casa Verde*, y ocho años después Pantaleón y las Visitadoras, de Mario Vargas Llosa. La literatura de la selva no ha muerto; se regenera, como los ciclos de la manigua. Quedaban aún muchos árboles por talar y ríos por navegar. Asistimos ahora al segundo acto: los hombres de la selva. El primero fueron los telones de fondo.

En efecto: la labor fundamental de aquellos que podríamos llamar pioneros se dirigió sobre todo a cantar la selva, su inmensidad y el terror que inspira; los hombres que a ella entraban interesaban como espectadores de esa belleza, pacientes de sus embrujos y víctimas de mosquitos y sanguijuelas. Amén del capítulo fundamental: las caucherías. Rivera, Uribe Piedrahíta y Alegría colocaron el marco. Faltaba el cuadro, la pintura. Era necesario hacer sobrevivir a los hombres que fueron a la manigua para interrogarles, para mirar su psiquismo distorsionado por los horrores sufridos. Arturo Cova y Alicia se pierden y aún los busca el «brújulo» Clemente Silva; Antonio Orrantía, se desvanece por los ríos, como lo hiciera doña Bárbara en sus dominios del Arauca y el Orinoco; Oswaldo Martínez de Calderón, el ingeniero de *La Serpiente de Oro* tampoco regresa; halla muerte más prosaica mordido por una serpiente; el mejor librado, Augusto Maqui, el indiecito de «Sangre de Caucherías», enceguece por el humo del caucho y consuela su desgracia en brazos de Maibí, sin salir de la selva. Vargas Llosa, en dos planos perfectamente definidos, pero inseparables, de ciudad y selva, pone en movimiento a los hombres de la selva. Ya no interesa el paisaje. Se da por sabido. Cuando Rivera, Rivera que habla al paisaje desde su yo, exclama: «Aquí de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres»; cuando *Ciro Alegría* define la noche diciendo que «tenía aleteo de cóndor», Vargas Llosa anota que «la noche tiene olor a pescado frito». Cuando Rivera y sobre todo Alegría ponen el alma de sus personajes en consonancia con el paisaje, manejando el paralelismo simplista de hombres tristes y día lluvioso, presagios inquietantes y cantos de pájaros agoreros, Alegría desbordada y amanece-

* El autor de este artículo dictó una conferencia en el Ateneo de Madrid el 29 de noviembre, enfocando, precisamente, la literatura desde la selva.

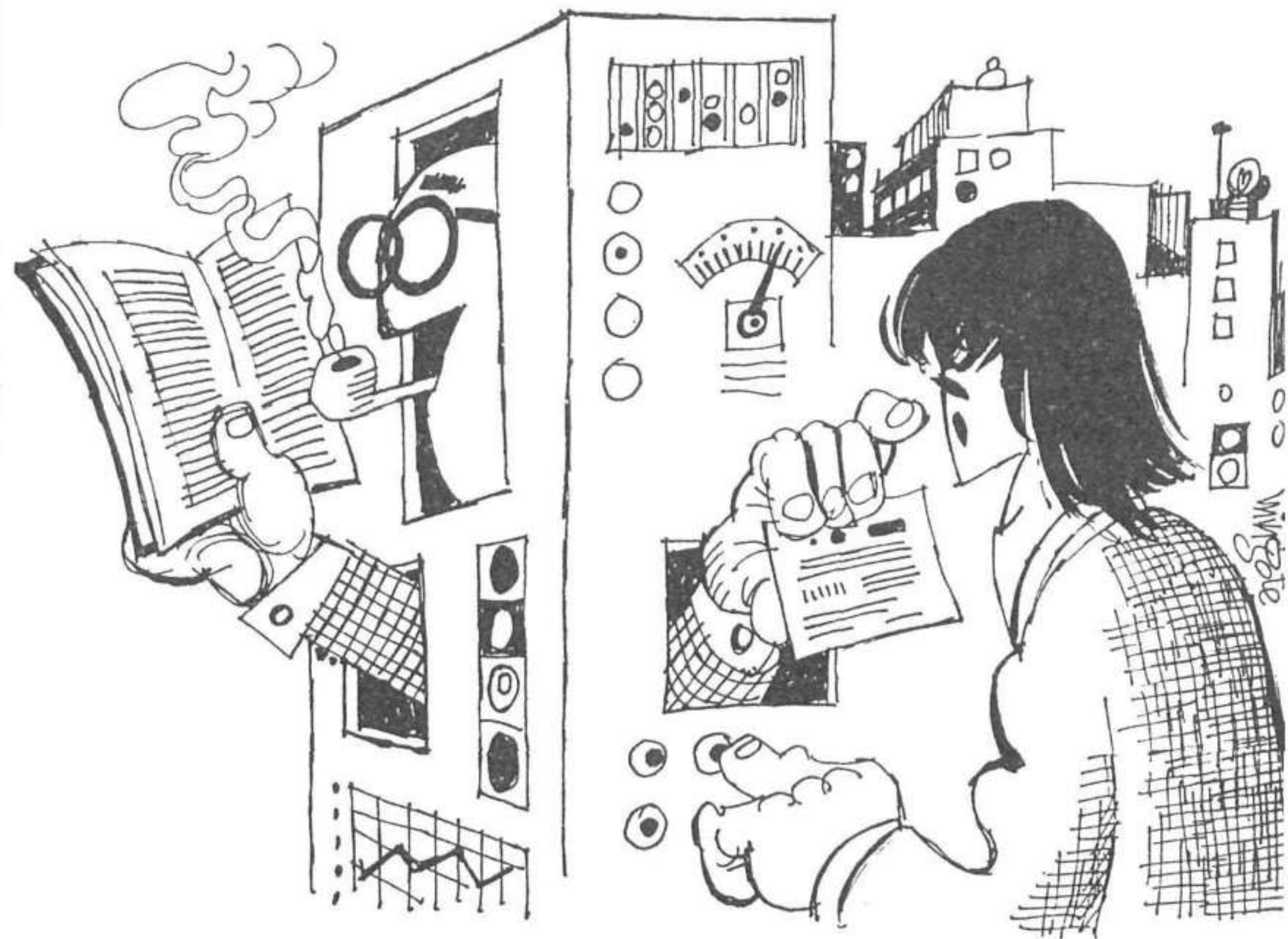
res radiantes, Vargas Llosa delinea a los seres de *Casa Verde*, en consonancia consigo mismos, con la selva que llevan en el corazón.

Tal es la «*Casa Verde*». Ya no se dice *Infierno Verde* ni *Cárcel Verde*. La manifestación de la crueldad y el embrujo de la selva en un abanico heterogéneo de personajes. Cada uno reacciona ante ella a su manera: monjas que misionan; soldados que cazan indios; indios que regresan e indias que se enrolan a la ciudad en la maraña de la vida alegre; viejos comerciantes de caucho que hacen de cordón umbilical uniendo selva y civilización, y todavía recorren los ríos cambiando baratijas por caucho; muchachos alegres, inconquistables, que quieren vivir ajenos al mundo hostil, y por encima de todos ellos, el enigmático Anselmo, cuyo origen se desconoce y que construye la *Casa Verde*, en la que se van a encontrar todos los seres del



contorno, en una u otra forma. Y a las puertas del pueblo, amenazante, el desierto que gana terreno. Selva y desierto no se parecen, pero son lo mismo.

Así ha nacido la nueva literatura de la selva, sin selva



FICHAS para una computadora buena

Por Angel PALOMINO

QUE no, que no la entierran los listos, los cogitabundos intuitivos de la esterilidad imaginativa: la novela no muere. El testimonio viene, ahora, de un personaje novelesco, ORIANA FALLACI, que ha hecho de su vida epopeya y etopeya. En entrevista con ROBERT SALADRIGAS (*Destino*), la matasiete del periodismo internacional, la desafiadora de tronos y dominadores, la escritora urgente, palpitante y deslumbrante, afirma: «Dicen que la novela está superada, pero yo no lo creo y algún día escribiré novelas cuando haya vivido lo suficiente, envejecza y tenga reposo».

Los enterradores de la novela tienen aquí motivo de reflexión; cuando ellos escarban en su organizado cerebro, sólo encuentran sabiduría de archivo, descubrimientos de importación, fichas biográficas y bibliográficas, ensayos desolados y nada



exterior. En ella prestan servicio de vigilancia los soldados, alejados de sus esposas y huérfanos de afecta. Una situación ordinaria. Y allí van las «abnegadas y patriotas» Visitadoras, dirigidas inteligentemente por Pantaleón,

Panta, Pantica, ofreciendo su concurso al ejército y a la patria. Ejemplo, mejor si cabe, de lo que es la nueva novela. Con ayuda de las nuevas técnicas narrativas, en el diálogo, en la introspección, en los manejos de tiempo y espacio,

sin derramarse y estancarse en el paisaje.

Y se dice de nazis escondidos y procreando con indias, para afrenta de su racismo. La Transamazónica horada la selva y deja a su paso la nueva concepción de las agrovillas. El auge mundial en el consumo de estupefacientes ha proyectado sobre esta zona americana mercenarios y cultivadores de coca. Hay aviones perdidos. Rivera habla de los sentidos trocados por efecto del embrujo: «Los sentidos humanos equivocan sus facultades. El ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡huyamos, huyamos!» Es posible traer y «soltar» en las ciudades uno de estos hombres. Se habla del sadismo y del abuso del sexo en la selva. Se podría escribir la vida de un hombre cuya facultad de amar haya sido bloqueada psíquica y fisiológicamente por los crímenes de los capataces. Tanto se

ha escrito que la selva aterra. Pero aún no hemos visto al hombre que lleve metido ese terror como parte ya inseparable del alma, igual que Durrell creara las mujeres en las que el sexo se ha adueñado del espíritu. Todos los hombres huyen de la selva; podrían encontrar otra peor en la de cemento. Se podría invitar a Natalie Sarraute, Robe-Grillet, Michel Butor o cualquiera de sus discípulos para que visiten esta selva y nos hablen de ella; ellos que sólo saben describir geométricamente, matemáticamente, objetivamente.

Como se ve hay muchas situaciones por explotar. ¿Cómo se hará esta nueva novela? En dos líneas se escribe la ausencia de mujeres en los puestos de la selva. Un novelista imaginativo lo puede hacer en 309 páginas. Freud y los adelantos de la novela prestan su concurso. La literatura, como la selva misma, se regenera.

que contar. Yo les recomendaría que imitasen a la FALLACI, que se fuesen al Vietnam, a Siria-Israel, a los parajes calientes de la vida —y también a Chile, a Méjico; y a París y a Londres, a Teherán, a Leningrado— y aprendiesen en ella, en la vida, algo más de lo que han visto en sus tertulias de pensión, de colegio mayor, en sus textos de librería especializada, en sus opúsculos de congreso y en sus memorias de seminario lingüístico. Entonces podrán sacarse la espina y hacer eso que ahora no les sale: escribir novelas, inventar la vida y sus alrededores siempre iguales, siempre diferentes. La novela no muere; seguirá naciendo y muriendo; seguirá utilizando la herramienta del lenguaje; y el lenguaje continuará siendo esa materia prima puesta al servicio de la novela, al servicio de la fantasía, de la creación.

☆

¿CÓMO se hace un novelista? De cualquier manera menos de golpe. Ahí está la vocación silenciosa y clara de ROSA ROMÁ. Años de ejercicio callado de la lectura crítica, años de ósmosis con su marido, RODRIGO RUBIO, años empapándose en literatura y sucedió lo más grande; algunas mujeres de escritores sólo se quedan embarazadas de sus niños; algunas, más sensibles, se embarazan también de literatura. Quizá sin ese matrimonio, la fecundación se hubiese producido por partenogénesis, pero, indudablemente, la compañía ha activado el fenómeno: ROSA escribió una novela que presentó con seudónimo al «Planeta». La novela hizo muy buen papel en el campo del honor; la novela se portó como un hombre.

¿Por qué el seudónimo?

Honradez y control de calidad. RUBIO es premio «Planeta»; él y ROSA temían que el prestigio del escritor y la cortesía del comité de lectura diesen como resultado una primera selección de amigo, sin compromiso, consoladora y falsa. Incógnito riguroso porque se trataba de averiguar —uno nunca lo sabe— si la novela tenía méritos suficientes para pasar la barrera selectiva y entrar en la ronda final. Entró por méritos de la novela misma; entró como resultado de un largo y paciente aprendizaje; entró por mérito exclusivo de ROSA ROMÁ, nueva y joven en la palestra; vocación trabajada con sonriente paciencia y alegre constancia.

☆

DABEIBA no es Macondo, dijo un día GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZABAL. Tampoco lo es Tuluá; esto está claro. Entre GARDEAZABAL y GARCIA MARQUEZ hay coincidencias reales: Colombia. Y coincidencias aparentes: sus mundos literarios. Macondo, sin embargo, es un mundo real, transfigurado; toda la Gran Parida de Hispanoamérica. Dabeiba es menos que una transfiguración, es la neurotización privada de una ínsula con su rico, su pobre, su cura, su militar, su tonto, su marica, su jefe de estación y sus miradas aviesas de balcón a balcón; no hay transfiguración, sino café amargo y visiones de neurastenia.

Alabo a GARDEAZABAL su vocación, su sinceridad, su honrada tozudez, su insistir en lo difícil. Ya le dije en otra ocasión que se libere de Tuluá, que salga a otros ámbitos, que se deje de chismes; la hora es llegada. Su última novela, *El Bazar de los*

Idiotas, no añade méritos a *Dabeiba* y a *Cóndores*. Es divertida; lo mejor de GARDEAZABAL es su humor: sátira, esperpento, chufra y befa. Puede hacerlo mejor. Dice que este «Bazar» ha sido prohibido por la censura española; quizá, si lo intenta, podría conseguir luz verde; he leído cosas más difíciles de colar; insistiendo, han conseguido el cuele.

Pero quizá le convenga más mantenerla en ese limbo de supuesta gloria con el que la censura ha glorificado cientos de cilindros y docenas de nombres más o menos inéditos, pero vivos en la esperanza de quienes sólo les vemos apuntar, nunca nacer.

☆

«A Rosario Sánchez Casas, mi mujer.» Dedicatoria, brindis y homenaje con olor a pan caliente y a sábanas recién planchadas; dedicatoria de poeta sin trampa, nombre y apellidos, castellano candeal, agua clara de la fuente, recuerdo de MACHADO, de CABAÑERO, de MIGUEL HERNANDEZ. A su mujer. Los poetas, más que otros, dedican literatura a su mujer. A esa mujer que es en los inéditos años su único público, hasta que llega el primer accésit, la flor natural, el recuadro en el periódico local, el recital en el Centro Cultural; hasta que llega el libro: «A mi mujer.»

El libro tiene un título ferroviario y prometedor *Tren Talgo Madrid-Mediodía*. El autor, FRANCISCO TOLEDANO, mete su vida entre los raíles y apura el billete, el paso por las estaciones por el amor, la infancia, el restaurante, la superstición; TOLEDANO se hace poeta de la superstición:

«Si por la acera que avanzas camina hacia ti un tuerto y pone el ojo en ti, mal augurio.

Si un vendedor de lotería te ofrece un 13.000, cómpralo.

Si un entierro pasa delante de tu casa, refúgiate.»

Es, en un libro de poesía trenífera, de Talgo; un catálogo trenante, de treno.

Los poemas están ordenados con moderna notación de economista, de ingeniero, de cibernauta. Tengo otro sistematizado al mismo matemático modo, «Materia Virgen», de ISRAEL RODRIGUEZ. No sé si esto hará más fácil el trabajo de LA COMPUTADORA.

☆

EDAF hace resumen y puesta a punto popular de filósofos. Sin rebajas de enero ni liquidaciones de verano, sin «slogans» de «sólo durante quince días», EDAF pone en edición de bolsillo a BUDA y a KANT, para empezar la serie total «Filósofos de todos los tiempos», selección internacional en la que serán divulgados HERACLITO, TEILHARD, HEGEL, NIETZSCHE... Los grandes de la historia de la introversión la especulación, la meditación, la reflexión, la cavilación y, sobre todo, la discusión.

Sería provechoso entregar a una computadora sería —la mía es buena, pero destarificada, tiene corazón, lo que la inclina a tomar partido y a bohemizar sus transistores— los esquemas filosóficos de estos talentosos pensadores. Ver si coinciden en algo. Ver en lo que no coinciden, y reírnos un poco de eso de que la verdad es sólo una.



DIÁLOGO CON LAS INSTITUCIONES Y CENTROS CULTURALES ♦

LA ASOCIACION ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LOS CASTILLOS

Por José LOPEZ MARTINEZ

Don Gabriel Alomar,
presidente de la
Asociación Española
de Amigos
de los Castillos

CUANDO uno viaja por las tierras de España pronto advierte la sugerente presencia de los castillos. Enclavados sobre las cotas más altas del paisaje. Magníficamente restaurados, unos; ruinosos y a punto de desaparecer, otros. Pero siempre evocándonos páginas atractivas de nuestra historia. Guerras y romances en torno a sus piedras milenarias; historias de amor y de heroísmo. ¿A qué guarrismo alcanzó la nómina de los castillos peninsulares en su momento de mayor esplendor? Se ha dicho que es muy posible que entre los siglos X al XV fuese de alrededor de los diez mil. En la actualidad sabemos que existen restos de dos mil quinientos treinta y ocho, aunque sólo unos seiscientos se hallan en condiciones de poder ser restaurados y menos de la mitad perfectamente conservados.

Ley de vida, conforme ha ido pasando el tiempo, la decadencia de los castillos ha sido catastrófica. Nacidos en el medievo por una imperiosa necesidad de defensa, al ir evolucionando las técnicas de la guerra y los gustos de la nobleza, estos pétreos gigantes del paisaje comenzaron a sentir el vacío de su inutilidad. Los señores feudales bajaron de los cerros y se

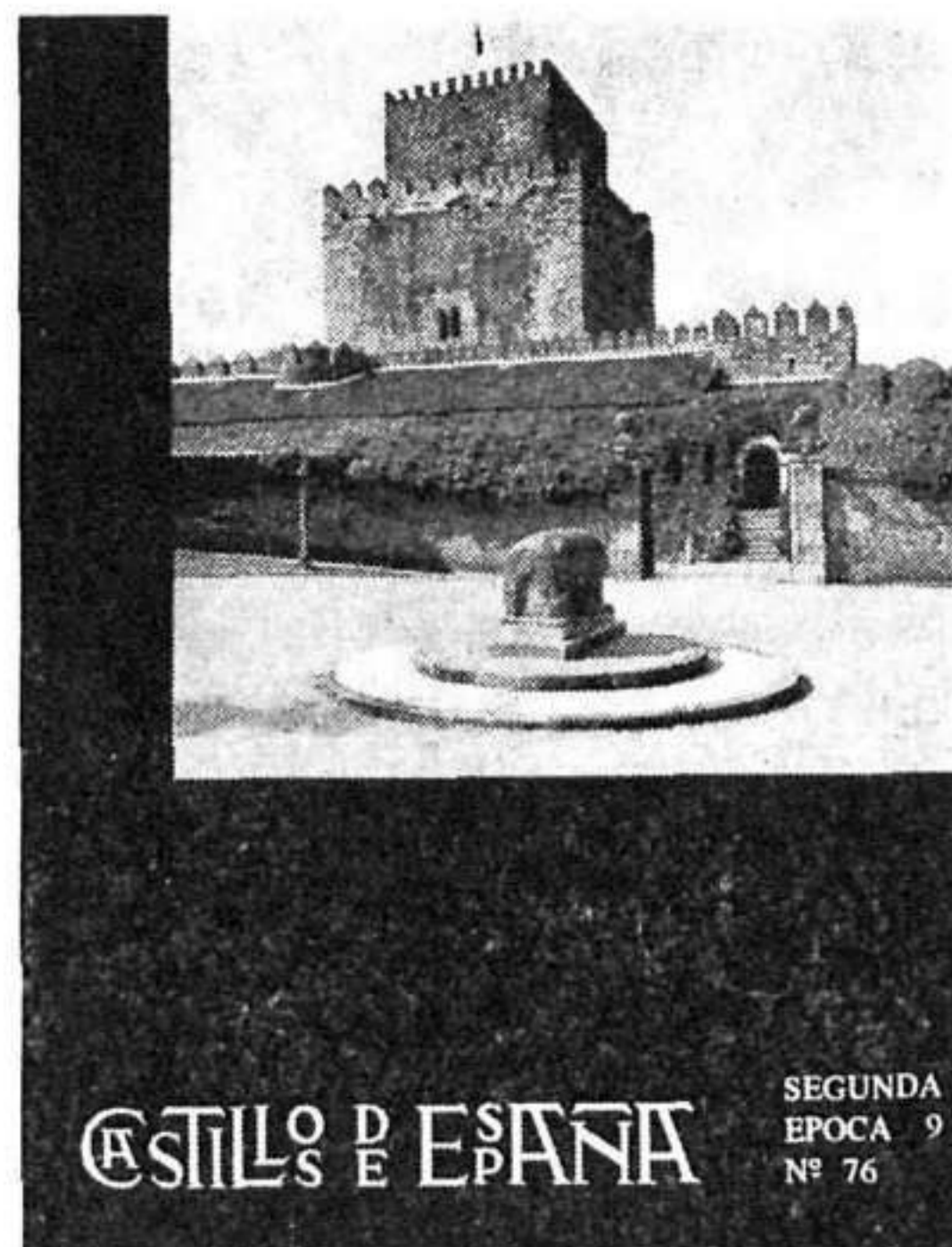
instalaron en la corte, cambiando el castillo por el palacio. Esta fue la última causa de su ruina, la que los ha tenido durante siglos perdidos en el más deprimente de los abandonos, dando lugar a que muchos de ellos desaparezcan. Gracias a que en mil novecientos cuarenta y nueve el Estado decretó que los castillos españoles fuesen considerados monumentos de interés nacional, ordenando la forma y manera en que han de ser protegidos. Tres años después un grupo de intelectuales, entre los que se encontraban figuras tan prestigiosas como el doctor Marañón, el marqués de Lozoya, don Federico García Sanchiz, el conde de Gamazo y don Castor Fernández Shaw, creaban la Asociación Española de Amigos de los Castillos, presidida actualmente por don Gabriel Alomar Esteve, con el cual hemos tenido una amplia conversación.

—Efectivamente —comienza diciéndonos—, la Asociación fue creada el año mil novecientos cincuenta y dos, pero ya anteriormente, sobre todo desde mil novecientos veinte, existía una gran corriente de simpatía hacia nuestros castillos y monumentos históricos. Ortega y Gasset, Azorín, el propio doctor Marañón y otros destacados escritores de

la época se ocuparon con insistencia y afecto de estos temas en la prensa, incitando a velar por todo aquello que constituye nuestro patrimonio artístico e histórico. Posteriormente, al decretar el Gobierno que los Ayuntamientos debían responsabilizarse de la integridad y mantenimiento de sus respectivos castillos, la cosa cambió por completo. Puedo asegurarle que desde hace varios lustros existe un movimiento de especial simpatía hacia los castillos.

FINES Y ESTRUCTURA DE LA ASOCIACION

La entrevista con don Gabriel Alomar Esteve la estamos reali-



zando en su despacho de la Asociación, en Bárbara de Braganza, número 8, enfrente del Palacio de Justicia. Está con nosotros el poeta manchego Rafael Simarro.

—Los fines principales de la Asociación están sintetizados en la defensa de los valores culturales de España, simbolizados en los castillos. No obstante, también nos ocupamos de la defensa del paisaje en que están situados, incitando a su conservación. Como decía hace poco un ilustre colaborador de nuestra revista, el señor Lopesánchez Lariz, «Los castillos españoles se encuentran tan sumamente ligados al paisaje y al entorno urbano que nos hemos acostumbrado a ellos sin darles la importancia y la protección que como reliquias del pasado se merecen». Trabajar por todo esto, por su conservación y enaltecimiento, supone el «santo y seña» de la Asociación.

Queremos saber cómo está estructurada la Asociación. Don Gabriel Alomar nos informa con todo detalle: «La entidad realiza sus funciones a través de sus veintisiete secciones regionales o provinciales y de sus grupos locales establecidos en pueblos donde existen castillos, todos ellos en perfecta armonía con Madrid».

Tomamos nota del lugar donde están establecidas dichas secciones y de las personas que las presiden. Lo hacemos por orden alfabético: Alicante, don Juan Mateo Box; Almería, don Juan de Mata García Carriazo; Baleares, don Joaquín de Puigdorfila, conde Olocau; Barcelona, don Luis Monreal Tejada; Burgos, don José Hernández Ballesteros; Cáceres, don Alfonso Díez Bustamante y Quijano; Cádiz, don Benito Cuesta Santaolalla; Castellón de la Plana, don Carlos de Fabra Andrés; Córdoba, don Rafael Castejón y M. de Arizala; Cuenca (sin presidente en estos momentos); Gerona, don Santiago Robert, conde de Torroella de Montgri; Gran Canaria, don Sebastián Jiménez Sánchez; Guipúzcoa, don Joaquín de Yrizar y Barnoya; Huelva (vacante); Jaén, don Juan González Navarrete; Lérida, don Manuel Camps Clemente; Lugo, don Manuel Vázquez Seijas; Oviedo, marquesa de Castel Bravo; Palencia, don Guillermo Herrero y Martínez de Azcoitia; Salamanca, don Antonio Aniceto Galán; Segovia, don Ricardo de Cáceres y Torres; Sevilla, don Rafael Esquivias Salcedo; Tarragona, don Juan Domenech Miró; Tenerife, don Leopoldo de la Rosa Olivera; Toledo (vacante); Valladolid, don Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, y Vizcaya, don Javier de Ibarra y Vergé.

—¿Quiénes componen la Junta Directiva Nacional que usted preside?

—El presidente de honor es el Jefe del Estado. Vicepresidentes, duque del Infantado, marqués de Sales y padre Juan de Legisima; secretario general, don Manuel Alonso Marrero; secretario adjunto, don Leocadio Zafra Hernández; tesorero, Florentino Gómez Ruimonte; bibliotecario, don Florentino Zamora Lucas; contador-interventor, don Leonardo Villena Pardo; directores de secciones: Relaciones Internacionales, don Juan M. Zapatero López-Anaya; Coordinación de Secciones Regionales y de Grupos Locales, don Enrique Gato Herrero; Técnico-Histórica, don José M. Azcárate Ristori; Documentación, doña Ivette Hinnen de Tero; Publicaciones, don Juan Guerra Romero; Viajes Culturales, don Joaquín Miguel Cabrero; Actos Culturales, doña María Agueda Castellano de Marchante, y vocales: don Carlos Fernández-Shaw, don Gregorio Marañón Moya, don Casto Fernández-Shaw, don Juan Espinosa de los Monteros, don Fernando Chueca Gotia, don Federico Bordejé Garcés, don Manuel Chacón Secos, don Luis Martín-Artajo, don Arturo Grau Fernández, don Luis Valle Abad y don Florentino Cristóbal Olías, duque de Huéscar.

Madrid-España, 1 de marzo de 1975

DÍA NACIONAL DE LOS CASTILLOS

Escribía el señor Lopesánchez en el trabajo anteriormente citado por don Gabriel Alomar, que la desidia y la ignorancia, que ocasionaron en muchos casos la destrucción de las construcciones y en última instancia la emigración de los pueblos, han ocasionado el abandono de localidades enteras con todas sus joyas arquitectónicas viniéndose abajo, desmoronándose lentamente. La Asociación de Amigos de los Castillos intenta mentalizar al país del amor que todo español debe profesar a sus monumentos y obras de arte.

—Con esta finalidad, desde hace tiempo, venimos celebrando el Día Nacional de los Castillos, siempre en colaboración con los organismos oficiales de las ciudades donde se celebra. Hasta la fecha, dichas jornadas se han realizado en Sevilla (1971), Alicante (1972), Lugo (1973) y Jaén (1974). El próximo «Día» tendrá lugar en Lérida, a mediados de abril. Primeramente se celebraban en Madrid, pero como la Asociación es de carácter nacional, consideramos más conveniente salir a provincias. También hemos venido celebrando conferencias a cargo

ya comenzado cuando aparezca este trabajo, tiene como principales protagonistas las torres, los castillos, las atalayas de costa, los monasterios fortificados repartidos por la Península. Van a intervenir don Francisco Acaso: «Historia y vida en el Romancero»; don Francisco Castriello: «Las armas y los castillos»; don Luis Morales Oliver: «La vida y las costumbres medievales»; don Ignacio Martel Viniegra: «Los castillos y el mar»; doña María Agueda Castellano: «Castillos y leyendas»; fray Justo Pérez de Urbel: «Monasterios de la Reconquista en el siglo X», y don José María Codón: «Derecho familiar, amor y vida en el recinto de los castillos». Recientemente y al margen del II Curso Medieval han disertado en actos organizados por la Asociación, don Luis Mora-Figueroa: «El castillo de Arcos, doscientos años de frontera», y don Juan Mateo Marcos: «Los castillos vallisoletanos de la línea del Duero».

UNA REVISTA Y UN PREMIO LITERARIO

Desde hace años la Asociación viene publicando una estu-penda revista, «Castillos de España», la cual ha llegado ya a su número setenta y ocho. La

nados con interesantes aspectos de nuestros castillos y monumentos artísticos.

—Tenemos entendido—preguntamos de nuevo al presidente—que este año estrenan ustedes premio literario. ¿Es cierto?

—Sí que lo es. Hemos convocado un concurso para premiar los trabajos más destacados que se presenten de investigación sobre los monumentos de arquitectura militar con objeto de estimular el interés y estudio de los castillos, torres y murallas existentes en España. En él pueden participar todas las personas que lo deseen, pertenezcan o no a la Asociación. Los trabajos constarán de un máximo de veinte folios mecanografiados a doble espacio y acompañados de la máxima documentación gráfica en blanco y negro. El fallo será emitido el 22 de abril próximo, 26 aniversario del Decreto de protección a los castillos. Se concederán tres premios y diploma de honor de veinticinco mil, quince mil y siete mil pesetas, respectivamente. El plazo de admisión de originales termina el 21 de marzo.

Tres mil socios tiene esta ya veterana Asociación Nacional de Amigos de los Castillos, entre



Excursión cultural de los Amigos de los Castillos de Madrid al castillo de La Roca, provincia de Barcelona, recientemente restaurado por su propietario

de destacadas personalidades y nuestra sección de Viajes Culturales trabaja constantemente.

En efecto, la Asociación inició el año pasado un curso de cultura medieval con resultados magníficos, proseguido ahora en una segunda edición con nuevos temas y conferenciantes. La temática de este segundo curso,

periodicidad de dicha revista no es muy regular debido a diversas circunstancias, pero siempre procura la entidad que salga con una gran dignidad tanto de contenido como de impresión. Hemos hojeado varios números de la citada publicación y nos hemos percatado de la utilidad de sus textos, relacio-

los que figuran destacadas personalidades de la vida social, política y cultural española. La Asociación es absolutamente autónoma, apolítica y privada. Su ideario es el que hemos expuesto en este reportaje: el amor a los castillos y a todo cuanto con ellos se relaciona. Un romántico y admirable ideario.



El director general de Cultura Popular, Miguel Cruz Hernández, que presidió el jurado, con Jaime Delgado, creador en su día de estos premios para escritores jóvenes



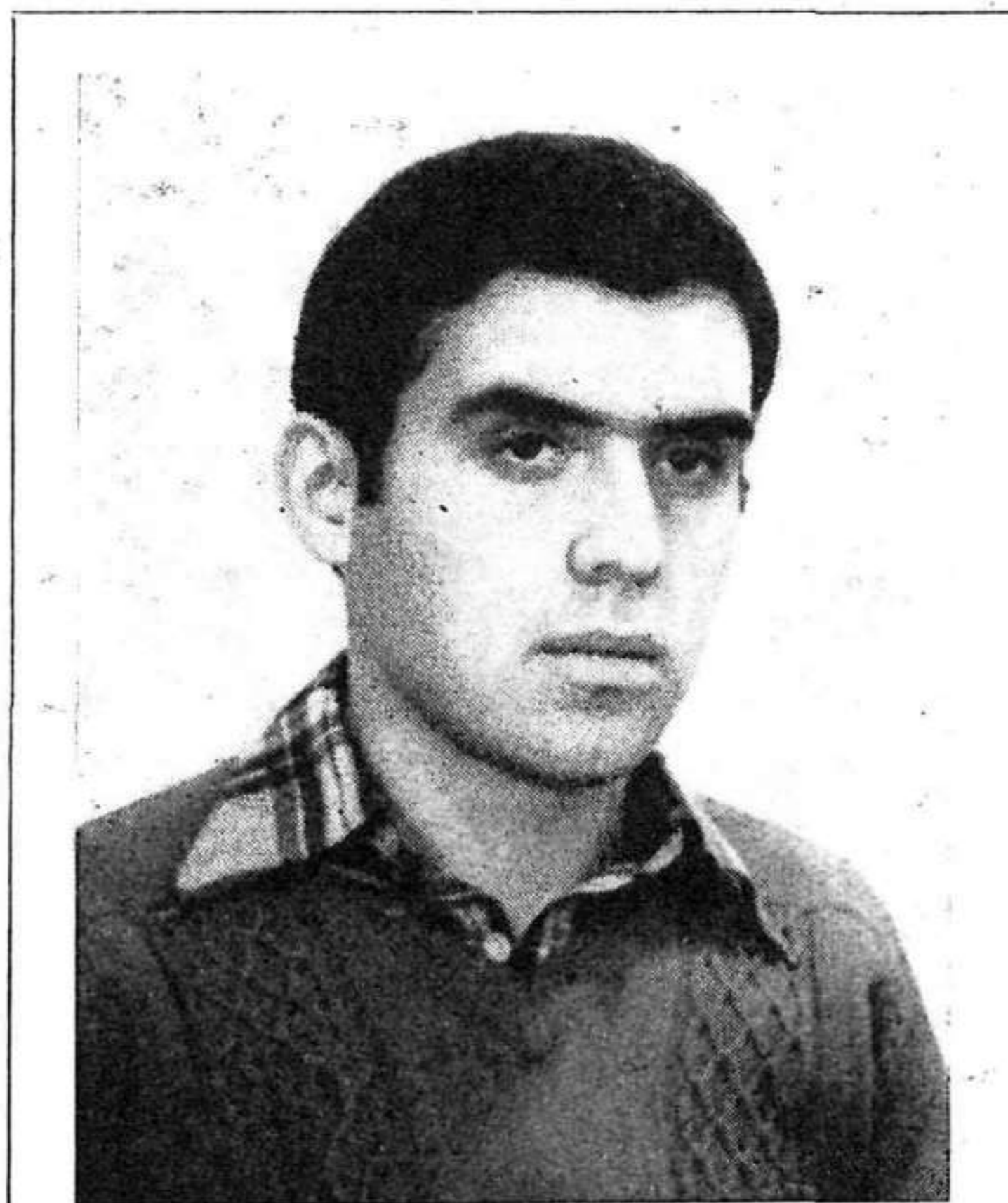
Demetrio Castro Villacañas

FALLO DE LOS «PREMIOS ESTAFETA» 1974, PARA MENORES DE 25 AÑOS

- ◆ **CONCHA SAIZ** ganó el premio de poesía con el poema «EL CAMINO NO ACABA, ¿DONDE EMPIEZA?», y **JESUS PANIAGUA PEREZ**, el de cuentos, con «DIALOGO A UNA VOZ»

- ◆ El jurado estuvo presidido por el Director general de Cultura Popular

- ◆ Al concurso se presentaron más de dos mil quinientos originales entre poemas y relatos, de los que fueron seleccionados 20 de cada género y publicados en nuestra Revista



JESUS PANIAGUA PEREZ,
PREMIO DE CUENTO

Nació en León el 4 de enero de 1954 y pasó parte de su infancia en Izagre, pequeño pueblo de Tierra de Campos. Ha estudiado en el Colegio Claret, de Medina de Rioseco; Colegio Leonés e Instituto Padre Isla, de León. Actualmente estudia Filosofía y Letras, sección Historia, en el Colegio Universitario de su ciudad natal.



CONCHA SAIZ,
PREMIO DE POESIA

Natural de Ponferrada (León), nació en 1953. Vivió en Burgos hasta los dieciséis años. Desde 1970 reside en Barcelona, en cuya Universidad estudia Biología y Derecho. Ha publicado poemas en *Poesía Hispánica*, *Alamo*, *Cal*, *Arriba* y *Poesía de Venezuela*.



Luis López Anglada, Angel Palomino y Antonio Zubiaurre

Manuel Ríos Ruiz que actuó de secretario sin voto

El cuarto concurso de cuento y poesía de LA ESTAFETA LITERARIA, por segunda vez convocado para escritores menores de veinticinco años, atrajo una gran afluencia de concursantes, entre los que predominaron los estudiantes de Letras y de Periodismo, habiéndose presentado más de dos mil quinientos originales. La admisión de trabajos fue cerrada a finales del pasado octubre y desde nuestro número 534 (15 de febrero de 1974), en que se inició la publicación de los cuentos y poemas seleccionados, hasta el número 553 (1 de diciembre de 1974), en que se dio por terminada, se han insertado en nuestras páginas—como optantes al premio—un total de 20 cuentos y 20 poemas.

El pasado día 13 de febrero, constituido el Jurado, bajo la presidencia del director general de Cultura Popular, don Miguel Cruz Hernández, por los escritores y poetas Jaime Delgado, Demetrio Castro Villacañas, Luis López Anglada, Angel Palomino y Antonio de Zubiaurre, actuando de secretario, sin voto, Manuel Ríos Ruiz, en el Palacio de Congresos y Exposiciones, tras deliberar ampliamente y realizar sucesivas votaciones, se llegó, finalmente, a los siguientes resultados:

Conceder el premio de cuento, dotado con 20.000 pesetas, al relato titulado *Diálogo a una voz*, de Jesús Paniagua Pérez, publicado en el número 537 (1 de abril de 1974), y otorgar el premio de poesía, dotado también con 20.000 pesetas, al poema *El camino no acaba, ¿dónde empieza?*, de Concha Sáiz, aparecido en el número 550 (15 de octubre de 1974).

Llegaron a la final del premio de cuento los titulados *El viejo y el fénix*, de Vicente Sabido Rivero, aparecido en el número 551, y *El túnel*, de Patricia Alonso Sandoval, insertado en el número 552.

En el premio de poesía se clasificaron finalistas los poemas *Porque el poema irrumpe con la fuerza de un seno adolescente*, de Manuel Díaz Corral, publicado en el número 534, y *Mi mamá me ama*, de Francisco Marín Esmenota, aparecido en el número 548.

Una vez más nos satisface que este

empeño nuestro de estimular vocaciones y de prestar atención, dentro de nuestras posibilidades, a géneros tan desasistidos como son el cuento y el poema, haya sido acogido de forma tan favorable y entusiasta por parte de nuestros escritores y poetas más jóvenes, tanto españoles como hispano-

americanos, como demuestra el gran número de originales que hemos recibido. Esperamos que la nueva convocatoria de estos premios, que hoy aparece en estas páginas, constituya otra vez el estímulo deseado para los nuevos valores de nuestras letras. Con ello se cumplirían nuestros propósitos.

Convocatoria de los premios de cuento y poesía de «La Estafeta Literaria» 1975 para menores de veinticinco años

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

- 1.ª Pueden concurrir a los «Premios Estafeta Literaria», con trabajos escritos en castellano, todos los jóvenes españoles e hispanoamericanos o de cualquier otra nacionalidad que no hayan cumplido veinticinco años.
- 2.ª Los cuentos y poemas deberán ser rigurosamente inéditos. Los temas libres, tanto para el asunto como para el metro en lo que respecta a los poemas.
- 3.ª Los originales tendrán una extensión de dos a cinco folios (dos espacios) para los cuentos y de veinte a sesenta versos para los poemas. Cada concursante podrá enviar un máximo de dos trabajos para cada género.
- 4.ª Los textos (acompañados de fotocopia del Documento Nacional de Identidad de los autores) deberán ir firmados con nombre y apellidos y deberán enviar dos copias de los mismos a «La Estafeta Literaria», José Antonio, 62, Madrid-13, consignando en el sobre «Para los Premios Estafeta Literaria».
- 5.ª La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 30 de octubre de 1975.
- 6.ª Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en «La Estafeta Literaria» desde la fecha en que se inicie la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de diciembre de 1975. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de «La Estafeta Literaria». Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán en concepto de colaboración la cantidad de 1.500 pesetas.
- 7.ª La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de 20.000 pesetas.
- 8.ª El jurado que concederá estos premios estará formado por personalidades de las letras, y sus nombres se darán a conocer en el momento oportuno.
- 9.ª El fallo de estos PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE «LA ESTAFETA LITERARIA» se hará público a finales del mes de diciembre de 1975.
10. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán originales.

DIALOGO A UNA VOZ

(Recuerdo)

Por Jesús PANIAGUA PEREZ

SIEMPRE estuvo allí, como aquella primera tarde en que se deslizaban los pábilos de una vela dorada con miedo, sollozando lágrimas de cera entre relámpago y relámpago, mientras yo acariciaba la morbosa piel negra de Oscarín, el gato de la casa. Aún permanece colgado en la pared en su marco blanco y dorado. Me mira cada vez con más nostalgia, como si fuese apartándose poco a poco de aquella primera imagen que fui. Nunca creí lo de «cualquier tiempo pasado fue mejor», pero cuando le miro se suscita en mí la nostalgia del pretérito. Es cierto que nunca he sido más feliz que hoy; tampo-

co lo seré mañana, ni pasado, ni nunca. El destino hace a unos felices, a otros desgraciados, y a otros como El, espías. Envidio su caballerosidad infantil, su descuidada indumentaria de puntillas, su cabello abrazado con temor a la frente.

Apareció en la casa una tarde. Hacía un frío rojo tras los cristales llorones, ofuscados por sus propias lágrimas. Sobre la mesa de nogal, unas ocas de cerámica acariciaban una idea azul, tibia, líquida, casi imposible en aquella tierra deshidratada como la piel de un vagabundo en el desierto. La abuela desenvolvió el paquete con resolución y delicadeza

mientras mis ojos buscaban un hueco para infiltrar la mirada entre las ramas negras de sus brazos. Era un cuadro grande, casi tan alto como yo. Miré con fuerza su contenido, sin pensar que aquello iba a ser un trozo de mi vida, uno de esos tristes y consoladores trozos que tiene la existencia de un niño. Le colgaron sobre la chimenea de mármol blanco, donde a veces le azotaban los reflejos azules de una lámpara cristalina, plañidera, a tono con su colorido. Naturalmente era una copia; demasiado exacta, con demasiada vida. Allí le he conocido desde entonces. Nadie le ha descolgado aún, y puede ser esa la razón por la que se desgasta su alegría confusa.

Una tarde llegué corriendo hasta el salón. La ira y el dolor se fundían en mí, presionando mis sentimientos. Había sido ultrajado como cada día. Los otros chicos del pueblo se sentían felices insultándome, empujándome fuera de sus juegos, sus picardías, sus risas, sus ilusiones pueblerinas, tal vez porque yo era distinto a ellos sin quererlo, como sigo siéndolo ahora. Me fijé en el encantado rectángulo. Noté con cierto miedo al niño representado, le sentí como algo real, que me miraba desde su pedestal. Me reí. Luego sé que le hablé, posiblemente porque en mi interior sabía que no oía mis palabras, a pesar de antojármese de carne y hueso.

—¿Sabes que eres ridículo? Los niños no llevan lazos en los zapatos ni en los pantalones. Ni siquiera cuello de puntillas. También a ti te correrían los chicos del pueblo. Ellos son muy fuertes. Yo no puedo a ninguno, aunque corriendo haya pocos que me ganen; claro que si no fuese por eso llegaría escalabrado a casa todos los días. El abuelo se enfada porque me dejo pegar, pero yo no sé qué voy a hacer; son muchos contra mí. Sí, es verdad que a veces les insulto, pero es porque me canso de aguantar. Oye, tu madre te vestía muy raro.

Aquellas fueron las primeras frases de toda una serie de monólogos que se continuarían diariamente, a veces en silencio para que no se enterase la familia. Desde entonces salía muy poco del salón, apenas si sentía atractivo por el resto de las cosas que no fueran el niño del cuadro. En verano me gustaba verle en la penumbra para no dejar que los rayos del sol le robaran su propia luz. Se había convertido en un amigo de tela.

—Hoy el maestro me ha pasado a la sección de los mayores—llegué contándole orgulloso una tarde húmeda de otoño—. Estoy muy contento, aunque me ha dado pena dejar a los otros. Me pegan, pero me gusta estar con ellos. He aprendido a multiplicar por un número. Seguro que tú no sabes tanto. Don David es el que más enseña de los maestros y a ti no te ha dado clase. Cuando sea mayor seré maestro para enseñar muchas cosas a los niños; a lo mejor a ti también, si es que sigues esperando ahí.

Siempre existía una conversación entre nosotros. No me contestaba, ni siquiera le imaginaba hablando, pero me gustaba verle escuchar cada una de mis palabras como si le interesasen. Me sonreía con suavidad y dulzura, sin duda porque no tenía más amigo que yo. Recitaba mis lecciones de catecismo mirándole a los ojos para ver cómo me envidiaba, para demostrarle que yo era algo más que el niño encaprichado con un cuadro donde se cobijaba su único camarada. Aquellos ojos profundos marcarían muchos ratos apurados de silencio, tíbicamente encauzados en el tictac de un caronchoso reloj de pared. Me miraron tantas veces que se hicieron necesarios en



mi existencia de niño, tan necesarios como el camión rojo y azul o la oración ya olvidada que rezaba cada noche al acostarme. Ellos debían de ser aquel lenguaje sin palabras con el que me comunicaban sus inexistentes sentimientos. Llegaron a ejercer tal dominio sobre mí que no era capaz de dar un paso sin haberles pedido consentimiento. El dominio y el encanto fueron dos barcos hundidos con lentitud en un océano de años y misterios quebrados.

Una mañana de Navidad el espumillón colocado en el marco estaba caído sobre su frente. Entonces me pareció un ángel, algo lejano a las cosas de este mundo. Se habían apagado los reflejos de la lámpara, los pábilos se recostaban vagamente sobre la cera, las ocas habían perdido su ilusión, y hasta el reloj había hecho sordos sus continuos y dolorosos sonidos de muerte. No me atreví a sonreírle. Entre nosotros se condensó una distancia de nubes, violines, corderos, vírgenes, azucenas... de todas aquellas cosas que yo siempre había creído propias del Cielo. No me atreví a tocar el material intruso, interpuesto entre su vida y la mía. De pronto se había convertido en un amigo sagrado o, mejor dicho, había dejado de ser un verdadero amigo. Fueron demasiado tristes aquellas navidades. Una mañana cuando me levanté vi que todo había desaparecido y volvía a ser como antes. No quise preguntar por la mano intrusa, sin duda valerosa, que había podido romper el encanto con su atrevimiento.

Los días fríos, acurrucados entre las casas de barro, fueron perdiéndose entre los números del calendario para dar paso a los brotes alegres de la primavera. En el jardín nacieron las primeras flores, que fueron a ocupar un lugar, bajo el azul infantil del cuadro. Todo comenzó a oler a rosas en la casa; pero también las cifras negras y rojas del papel se tragaron los pétalos, el trino orquestal de los pájaros, los caminos con besos de pistilo, la novedad de la cigüeña sobre la torre, para dar paso a las horas de trabajo intenso, a las horas empapadas y amarillas del verano. El seguía allí, sin esperar, conformándose con su destino inmóvil, acariciando con todo su cuerpo una vaga idea escondida en cualquier parte. Yo también le hablaba como antes, ofreciéndole mi amistad sin más precio que su eterna presencia en mis ojos. Pero una tarde llegó la hora de la despedida; mis padres habían venido a buscarme, y al año siguiente cursaría mis estudios en la ciudad. Le miré frente a frente, con la mente dolorida, pero en blanco.

—Bueno, me voy para siempre. Ya no podré contarte nada ni tú podrás escucharme. En la ciudad a lo mejor encuentro amigos, si no me quedaré solo, como estaba antes de que tú llegaras a la casa. Rezaré todas las noches por ti. Me da mucha pena dejarte, pero tengo que irme si quiero ser maestro para enseñarte cosas. Cuando tenga dinero te compraré un traje nuevo, sin lazos, ni puntillas, ni tantos botones..., como el de los demás niños. ¡Ah!, y unos zapatos con cordones o con una hebilla, porque los que llevas son de chica, la abuela siempre lo dice. A ella quiérela mucho, aunque te pegue de vez en cuando como a mí. No sé si tengo nada más que decirte. Adiós.

Tendí la mano hacia el cuadro. Mis labios temblaron y los ojos se me fueron convirtiendo en dos pequeños océanos a punto de desbordarse. Sentí frío en la espalda. Todo empezaba a parecerme confuso, cuando de pronto una mano infantil como la mía, caliente, suave, firme, estrechó la que yo tenía extendida. No quise ver. El niño por primera vez

tomaba vida para mí, se comportaba como yo quería que se comportase. Aquellos segundos que duró la ilusión fueron una mezcla de pasión, dolor, tiempo y esperanza. Luego sentí mis dedos solos, fríos, apretados como si quisiesen conservar algo de aquel pensamiento. Miré el cuadro. El niño seguía sonriendo confusamente, parecía decirme adiós con la mirada, intentando levantar y agitar el sombrero de su mano derecha. La tarde pesaba con toda su fuerza en mis espaldas.

En la ciudad me acordé de El cuando arrastraba mis pies por el cemento y asfalto buscando un amigo que ocupase su puesto y que nunca encontré. Sólo recé por El las primeras noches, luego... se me olvidaron las oraciones. No fui maestro, ni siquiera pensé en serlo cuando comencé mis estudios de bachiller; llegó a aterrarme la idea de un pueblo

pequeño y olvidado como el mío; quería poner unas fronteras más lejanas a mi futuro. No le compré un traje ni unos zapatos; sabía que no los necesitaba porque El estaba más allá de esta vida y sus necesidades. Sin embargo, El siguió en mi vida, y cada vez que acudo al pueblo me gusta contemplarle con esa nostalgia que adquiere de día en día acurrucado sobre las arrugas de mi abuela, mirándonos a todos y viéndonos desaparecer tras la cortina palpable de las horas, en tanto que El permanece. Yo aún sigo contándole mis confidencias, casi sin atreverme a mirarle, obligando a mis ojos mientras hablo a recalcar las líneas de las baldosas, a robar vacíos en el espacio, a quebrantar los opacos chillidos de la luz... porque me avergüenzo ante mi camarada.

Tal vez Gainsborough ignoraba que iba a conseguir para mí un amigo azul.

poema premiado

EL CAMINO NO ACABA, ¿DONDE EMPIEZA?

La casa está encendida
—dicen—; las tardes largas llevan
la luz en su costado —sucede
siempre así—. Así se construyeron castillos en el aire,
palacios en el agua,
y duran. No se han caído. Permanece,
al borde de la voz, sólo el silencio
eternamente deshabitado.
Y así será en los siglos venideros
si el caracol no cesa.

Es centinela el tiempo. Presta su nave a los vencidos,
santo y seña
de no saber callar. Poceros
de un mar sin recompensa
que no guarda en su fondo
salinas relucientes. Están hundidos y no brillan,
están decapitados
los muñecos
y en la red de esta marea triste
que la luna no crece ni alimenta
grotescos bailan
un baile sin descanso.

Un día
se comprende hacia atrás la distancia
y se vuelve. Y se mete la cara en el polvo del que ríe,
mientras no ríe,
porque sigue la farsa
y los aplausos premian las proezas.
Miel en las manos
y desvestido el hueso en el espejo,
trashumante de mapas sin salida.

Me cuelga de los ojos como un paisaje antiguo,
de algún país lejano,
se sumerge en mi piel, se me enreda,
se clava
con furia y parsimonia de atávico mosquito
un parloteo airado.

Aconteció una vez
que la fuente fue foso
y los cisnes, no, los cisnes
no alegraron su negro desamparo. Ocurre
que es verano y tengo miedo
de la palabra. Que ya es tarde en la tarde
y tiene
amotinado el aire y teas encendidas. Y es esto la vergüenza
de perdonarme el canto
y el aliento y la rabia
y, acaso, la garganta.



CONCHA SAIZ

laboralmente, ¿que es un escritor?

LOS PREMIOS COMO FACTOR ALIENANTE DE UNA CULTURA

DIJIMOS que, entre otras varias fuentes de ingresos cuyo conjunto constituía la historia de una precariedad económica, estaban los premios literarios. Vale la pena intentar un somero análisis para establecer en qué medida esta fuente de ingresos del escritor lo condiciona, lo deforma, lo subyuga y funciona como factor alienante de toda una cultura.

Como se sabe, existen muchas clases de premios literarios que no sólo «amparan» todos los géneros—artículo, cuento, novela, ensayo, poesía—, sino que son promovidos por infinidad de entidades, entre las que se cuentan principalmente las editoriales, las revistas, los periódicos, los ayuntamientos, las instituciones culturales, los organismos oficiales y... las firmas comerciales y paracomerciales.

A veces son organismos estatales que quieren estimular una determinada noción de la cultura, o editores que necesitan aumentar el índice de ventas, u ópticos que quieren vender más gafas, o empresas de transporte que desean vender más viajes, o alcaldías enamoradas turísticamente de las bellezas de su lugar, o periódicos que quieren cubrir espacios con cierto estruendo y poco gasto (un periódico de Valladolid convocó un concurso de cuentos con la promesa de publicar los trabajos seleccionados sin remuneración). De cualquier manera,

en el fondo de cada convocatoria siempre late un espíritu publicitario y de reclamo, y cuando el asunto es más «serio» y no se trata de modas, turismo, juegos florales, sino que se trata de promoción cultural, el resultado suele ser también más serio, en el sentido de que la citada promoción trasciende el pedestristismo comercial para desembocar en doctrinarismos y dogmas de resultados a la larga igualmente pedestres o, cuando menos «inducidos».

Es decir que participar en un concurso obliga al escritor, si quiere medio rondar el «éxito», a trabajar bajo condiciones impuestas por el matiz particular de la entidad convocante, la cual suplanta, sin compromisos de un año para otro, al antiguo mecenas. No hemos progresado tanto, no, señor. Y unas veces esta entidad convocante exige novelas de «lectura fácil» y posibilidades de gran difusión (el santo best seller), o cuentos «edificantes» con moraleja virtuosa, o se empeña en que el escritor demuestre la importancia de ir bien vestido y las maravillas de una aldea perdida en las montañas (una aldea perdida en la montaña siempre es maravillosa, pero a niveles distintos de los del concurso literario, claro). El escritor se somete a una extensión determinada, a un género determinado, a un tema determinado y a una intención doctrinal determinada.

Al final se saca el producto de la manga, y hasta puede que un producto decente, con algo de calor y de sangre visceral, y que gane el concurso y cumpla su función. Algo íntimo, muy profundo, habrá muerto entonces en el escritor. Sin perjuicio de que una pieza de concurso manifieste calidades perennes (incidentalmente), el escritor sabe que no ha respondido a la problemática original que su estructura glandular y secretiva y cultural absolutamente intransferible le reclama, que una fuerza soterrada y enferma lo aparta lentamente de sus coordenadas personales, de su inserción auténtica en el mundo de la literatura, y que lo que ha hecho ha sido responder a un reclamo, no a un reclamo de la sociedad, de la historia, de la vida palpitante, sino al reclamo de una sociedad, de una empresa, de un grupito de personas más o menos cualificadas, más o menos representativas, con más o menos «billete», con mayores o menores áncoras políticas. Si el «sacrificio» del escritor de concurso fuese siempre coronado por el éxito, menos mal; pero no ocurre así, y cuando el escritor ya ha vivido su repugnante proceso de adaptación, de acomodación; cuando ha acomasado las válvulas de su cerebro a la andadura del certamen, traicionándose a sí mismo en el noventa por ciento de los casos, la fortuna y el azar y

las veleidades de ese falso tinglado lo dejan en la cuneta como un titere usado. El país está lleno de escritores con premios que no significan nada, ni el premio ni el escritor, y además son inocentes, somos inocentes, hasta el momento en que se reflexiona un poco y se llega a la conclusión de que los premios constituyen la cuña más aguda y directa para mediatizar el ritmo propio y original de la literatura, que, de desenvolverse y proliferar con la independencia creadora privativa de cada sociedad y de cada persona, pasa a desempeñar el papel de una subcultura añobada, de unos modismos estipulados, y a regirse por las mismas

Por Eduardo TIJERAS



EL RECIPIENTE MAGICO

Por Luis BONILLA

leyes definitivas del engranaje publicitario peor, pues, al fin y a la postre, la publicidad, que todo lo mina, no enmascara sus atribuciones, pero la literatura socavada de publicidad sí, y nos engaña doblemente.

Este factor alienante de la cultura engendra, como es lógico, otro fenómeno: el de la contestación, que por lo pronto, y como tal fuerza opositora con menos posibilidades de encauzamiento, se ve forzada a adoptar, por la interacción con el primer estado de cosas y sus ondas absorbentes, esquemas de pensamiento y rechazo que, en el otro polo, semejan también otra encadenada serie de dogmatismos, cuya primera daga es el desprecio indiscriminado y sistemático por todo lo que provenga de la vertiente alienada, que a su vez—es el drama—obliga a alienarse al resto del contorno. De esta manera es muy fácil e ineficaz edificar reputaciones literarias que no resisten luego el paso del tiempo o merecían, en cualquier caso, un tratamiento menos espectacular, más cotidiano y normal. Ni siquiera el fantasma de la posteridad, tan repudiado por nosotros, podría resolver estos problemas, ya que el escritor metido por razones económicas en el engranaje de los «lanzamientos artificiales» y publicitarios sufre una trituración mental y acomodaticia, un lavado de cerebro, como se dice popularmente, que le impide trabajar para el fantasmagórico numen de la posteridad. Ello sería todo lo contrario del fatigoso encadenamiento de amigos, oportunidades, devolución de favores, intereses creados, exigencias de la moda.

El dinero de los premios es un dinero con el que la sociedad se compra su buena conciencia y, además, le sirve para atar corto al escritor—un eterno zascandil—y ordenar convenientemente sus células grises, tan dadas a buscarle tres pies al gato.

Por último, no debe olvidarse nunca que pormenorizar en el problema económico del escritor—como estoy haciendo—es extremadamente difícil y apto para la mayor de las inoperancias, pues sabemos de sobra que el conflicto de la manutención dentro de una ideología honrada no es privativo de los escritores como presunta entidad corporativa en una sociedad dada, sino que es problema de la sociedad en sí misma, de su estructura y, como es natural, de todos sus órdenes y valores.

LA imagen de la arqueta o el cofre es uno de los vestigios que la historia de la mente humana conserva dormidos en el inconsciente, pero cuyas formas simbólicas afloran cuando el estímulo intelectual o afectivo los despierta y revaloriza. El cofre y el arca pertenecen a un tipo de alegorías culturales que son prestigiosas por haberse creado en relación directa con el desarrollo de ideas trascendentes. La persistencia de esos complejos simbólicos es un fenómeno que puede aclararse desde el planteamiento histórico de los orígenes y evolución de unas estructuras ideológicas que luego decaen y llegan a ser sustituidas por otras, aunque sólo en apariencia, pues las nuevas están enraizadas en la propia organización mental de los viejos simbolismos.

Las asociaciones semánticas y morfológicas entre las palabras latinas arca, arcanum o arcano y arcanus (*) son la consecuencia de una remota herencia conceptual y mítica. La asociación de la imagen del arca o del cofre a contenidos esotéricos comienza en los albores de la cultura occidental como partícipe en el desarrollo de creencias míticas y de planteamientos teleológicos. Dos perspectivas indagatorias, a veces fundidas con alcances sociológicos, éticos y psicológicos ya desde el planteamiento del arca de Pandora.

Las imágenes de la arqueta mágica, del cofrecillo y del vaso sagrado, llegan a nuestra época juntas, recompuestas y separadas a través del caleidoscopio mítico por donde el hombre observó lo inexplicable en su cambiante dinamismo óptico. Dentro de esos recipientes misteriosos, se nos lega una herencia esotérica con los afanes de nuestros antecesores por desentrañar su relación trascendente con el Universo.

(*) En latín: arca (arca, cofre, féretro), arcanum o arcano (secretamente, ocultamente), arcanus (oculto, secreto, misterioso, arcano, lugar sagrado, Sancta Sanctorum).

Arcanus (de arca: encierro). En Cicerón es arcano, oculto, callado, profundo, recóndito. En Horacio: Sacrum Arcanae Cereris (misterios de Ceres). En el poeta napolitano Papinius Statius: arcani liquores (filtros mágicos o encantados). En Plinio: Mittere aliquem ex arcanis (quien sabe guardar un secreto).

Arca (de arca: apartar). En Valerio Máximo es arca o caja y la urna de piedra en que se depositan los cadáveres. En Catón es cofre.

EL CONTENIDO DE LA ARQUETA

El hilo milenario que nos conduce al simbolismo del arca puede comenzar históricamente en el palacio de la acrópolis de Tirinto, ante un fresco del mejor arte micénico que representa a una mujer con un cofrecillo o arqueta entre las manos. Esta hermosa modelo que vivió hace unos tres mil seiscientos años es admirable arquetipo de la belleza y empaque de aquellas mujeres, que, junto a las cretenses y tartesas, representaron el prestigio misterioso y vital de un mundo cuyos únicos vestigios se conservaron en los mitos, hasta que los arqueólogos desenterraron la realidad de aquella esplendorosa existencia en Creta y Micenas como algún día ocurrirá en Tartesos.

La hermosura de esa mujer, portadora de la arqueta, es belleza natural sin ayuda de erotismo, aunque la exuberancia de los pechos se desborde hacia el abierto corpiño. La serenidad y la actitud mental presiden su andar; los brazos medio extendidos al frente para sostener aislada la arqueta entre ambas manos, como un mágico tesoro que no debe ser contaminado. Su falda acampanada evoca los volantes de las mujeres cretenses y los que aún pueden verse en las bailarinas andaluzas como legado de las mujeres tartesas. El corpiño, la delgada cintura, el moño enhiesto y terminado en trenzas, la artística diadema, todo irradia cultura y buen gusto, e incluso lujo desconcertante cuando se observan sus pies descalzos; pero este último detalle no es un discordante anacronismo, sino refuerzo sensorial del empaque ritualizador.

Después de todo, la pregunta decisiva es: ¿qué lleva realmente esta mujer en la arqueta? Quizá no lo sepamos nunca. Los arqueólogos dirán algún día la última palabra, o quizá sólo la penúltima. Mitológicamente, pu-

diera ser que a fin de cuentas la arqueta estuviese vacía, si *había sido apenas entreabierta* como le sucedió a Pandora.

Lo del arca de Pandora no es un cuento tan ingenuo como dicen los engreídos. El mito, tomado de Hesiodo, puede esquematizarse así: Prometeo roba a los dioses algo de su fuego para llevarse a los hombres; con este hecho revolucionario inaugura la ruta de la civilización. Pero Zeus se venga de la subversión y manda forjar a los dioses una primera mujer, encantadora, como dechado de todos los dones (Pan: todo, dora: dones) a la cual hace portadora de un regalo de bodas. Es una arqueta cerrada, donde se alojan prisioneros todos los males. Prometeo desconfía, no admite a la mujer ni su regalo, y previene a su hermano Epimeteo al presentir una añagaza de Zeus. No obstante, el atractivo de Pandora es tan irresistible que Epimeteo la acepta. Al entrar ella en la casa siente la curiosidad de ver lo que hay en el cofre, a pesar de las advertencias. Apenas entreabre la tapa, se escapan todos los males por el mundo. Epimeteo acude rápido a cerrar la arqueta, pero sólo puede retener la esperanza que algunos consideran un mal y otros un consuelo.

Ahora bien; Prometeo y Epimeteo representan indudablemente el dualismo de una sola persona. Desde el principio del mito, el robo del fuego aporta a los hombres el conflicto interno entre la imaginación religiosa y la exaltación intelectual. La revolución instauro el predominio de los valores sensibles y utilitarios sobre la mística servidumbre espiritual; pero con el riesgo de perder la confrontación de los valores morales.

En ese eterno paradigma de la personalidad, Prometeo representa el funcionalismo consciente y Epimeteo su propio inconsciente. Así también, Pandora es una doble complementación al aportar, junto al sortilegio sensible de femineidad erótica, la avidez de conocimiento, la necesidad de saber, que incita en el hombre el estímulo a no conformarse con la aceptación de los fenómenos sin conocerlos y discutirlos. Pero esa actitud, impulsadora de maneras «científicas» ante el mundo, no fue reconocida por el hombre con la debida gratitud hacia la mujer, aunque no la regateó dicha disposición bajo el epíteto de la «curiosidad femenina», que desde Pandora y Eva sirve para estigmatizar a las mujeres y hacerlas cargar con la responsabilidad de los fracasos de la pareja humana.

La consecuencia de la curiosidad indiscreta, o no conveniente, que inaugura Pandora y se ratifica en Eva, instauro para el futuro de la mujer la sumisión al hombre. En realidad es el triunfo definitivo del patriarcado en la Historia, y la rotura del equilibrio de valores en la polaridad masculino-femenina, aunque la mujer conserva sus ancestrales cualidades mágicas que la hicieron sacerdotisa o pitonisa, esotérica portadora de contenidos misteriosos, de fecundidad vital y no sólo procreadora, como la vemos pintada con la arqueta micénica, en sus manos, o el vaso sagrado en la escultura de la dama oferente ibérica.

Cofre mágico y vaso sagrado, guardaron simbólicamente los principios vitales, los gérmenes y fuerzas regeneradoras de la Naturaleza; posibilidad de todos

los renaceres del hombre y el Cosmos. Por eso la sacerdotisa exhibe la arqueta o el vaso como garantía de la continuidad de la vida.

El simbolismo de la copa sagrada o del cofre mágico nace con el grupo lingüístico protoario. Hacia Oriente forma parte esencial del mito indo-iraniano, como receptáculo del *soma* o jugo sagrado de la vida, destilado de mágicas hierbas. En el ámbito occidental el mito se difunde por toda Europa a través del legado céltico, donde nace la leyenda de la maravillosa copa del Grial o Graal, que en manos de los druidas confería don profético y sabiduría, conocimiento metafísico de remotas teologías naturalistas.

Al producirse el triunfo progresivo del Cristianismo sobre el Paganismo, la vieja idea de la copa céltica se interpreta como el cáliz de Cristo, y símbolo mítico-religioso de una Orden de Caballería medieval. Los cantares de gesta franceses y alemanes recogen de los bardos galeses, normandos y germano-escandinavos la remota creencia, pero adaptada al significado cristiano de la Copa donde José de Arimatea recogió la sangre de Jesucristo, y también la Copa utilizada en la última Cena que instituyó el misterio de la Eucaristía. Según las leyendas caballerescas, la Copa había estado sin aparecer hasta que los ángeles la pusieron en manos del heroico y virtuoso Titurel, fundador de una misteriosa Orden de Caballería en un castillo ignorado, pero similar a la Orden de los Caballeros Templarios.

EL HECHIZO DEL COFRECILLO

Aparte de los valores simbólicos de la arqueta o vaso sagrados como recipiente de metafísicos anhelos, la idea subsiste aplicada en otro sentido a una corriente de pensamiento mágico, en cuyos relatos aparece algún cofrecillo que guarda predicciones, fórmulas secretas, un hechizo, e incluso a veces espíritus o genios encerrados. En todo caso refuerza el misterio la advertencia sobre el peligro de abrir el cofre. El misterio profanado, la fórmula vulgarizada, o el genio libertado, suponen una grave responsabilidad que pone en marcha automáticamente el castigo.

Sobre cualquiera de los tres citados aspectos se conservan abundantes referencias; algunas muy vulgarizadas en diversas formas legendarias, e incluso dotadas de cierto alcance histórico, como en la leyenda de la mágica arqueta de plata que el último rey visigodo tuvo la osadía de abrir. El suceso se halla consignado en la *Crónica General de España*, y merece recordarse, aunque sólo sea en esquema, no por el atractivo anecdótico que es bien conocido, sino por representar psicológicamente el primer enfrentamiento valiente del pensamiento objetivo frente a la esclavitud supersticiosa; y en una época tan imbuida de temerosos prodigios, que el hecho realizado por don Rodrigo rompe las ataduras hechiceras e inaugura la rebeldía prometeica de una nueva actitud mental para Occidente.

Había en Toledo una torre que siempre estuvo cerrada. En ella se guardaba un gran sortilegio. La puerta tenía muchos candados, porque era tradicional que todo rey visigodo añadiese un cierre más en cuanto era coronado. Pero don Rodrigo rompió la norma. Decidió comprobar lo que había allí dentro. Los nobles intentaron disuadirle con temores supersticiosos, pero don Rodrigo les replicó como primer adelantado del pensar occidental:

En esta casa non yace sinon haber o encantamentos;

si es haber, tomarlo he; e si son encantamentos

yo seguro so que me non pueden empecer,

pues non he i que temer (1).

Dentro hallaron una estancia que daba acceso a cuatro habitaciones de colores distintos, y en el centro una gruesa columna cilíndrica, que parecía haber servido de pedestal a una estatua. En la columna descubrieron una puertecilla disimulada y la inscripción: «*Esta casa es una de las maravillas que fizo Hércules.*» Al abrir la puertecilla se descubrió una hornacina donde se hallaba depositada la arqueta de plata que tantos quebraderos de cabeza acarrearía.

El misterioso contenido de la arqueta era un lienzo blanco con guerreros pintados, cuya indumentaria resultó desconocida. Llevaban espada colgante, empuñaban lanza y montaban caballos de cuyos arzones pendía la ballesta. Encima de los dibujos había una inscripción que pronosticaba: «*Quando las cerraduras fuesen crebantadas et el arca et el palacio fuessen abiertos e lo que yazie fuesse visto, yentes de tal manera como en aquel panno estaban pintadas entrarien en Espanna et la conqueririen et serien ende sennores*» (2).

Se trata, evidentemente, de una interpretación a posteriori referida al fracaso de don Rodrigo ante la invasión musulmana. Pero de ser cierta la referencia legendaria que recoge la *Crónica*, todo hace suponer que el manuscrito de la arqueta daba cuenta de la fundación de un templo dedicado a Hércules en tiempos greco-romanos.

Desde el punto de vista árabe existía igualmente la leyenda, y quizá toda ella fuese de origen musulmán. Así se advierte en la historia del moro Rasis de principios del siglo X, y en la variante recogida por Almakari, consignadas ambas por Ramón Menéndez Pidal en su estudio exhaustivo sobre don Rodrigo (3). Según las fuentes musulmanas, un sabio de los tiempos de la colonización griega en España, señaló la posibilidad de que el país fuese invadido por los africanos, y para preservarlo de éste o cualquier asalto extranjero puso un talismán o hechizo en la arqueta, que debía permanecer intacta. Cerró la puerta de la casa con un candado y ordenó que desde entonces cada nuevo rey añadiese otra cerradura. Así viene a explicar

(1) De la *Crónica General* (1344).

(2) De la primera *Crónica General de España*, que mandó componer Alfonso X el Sabio en 1275. Cap. 553.

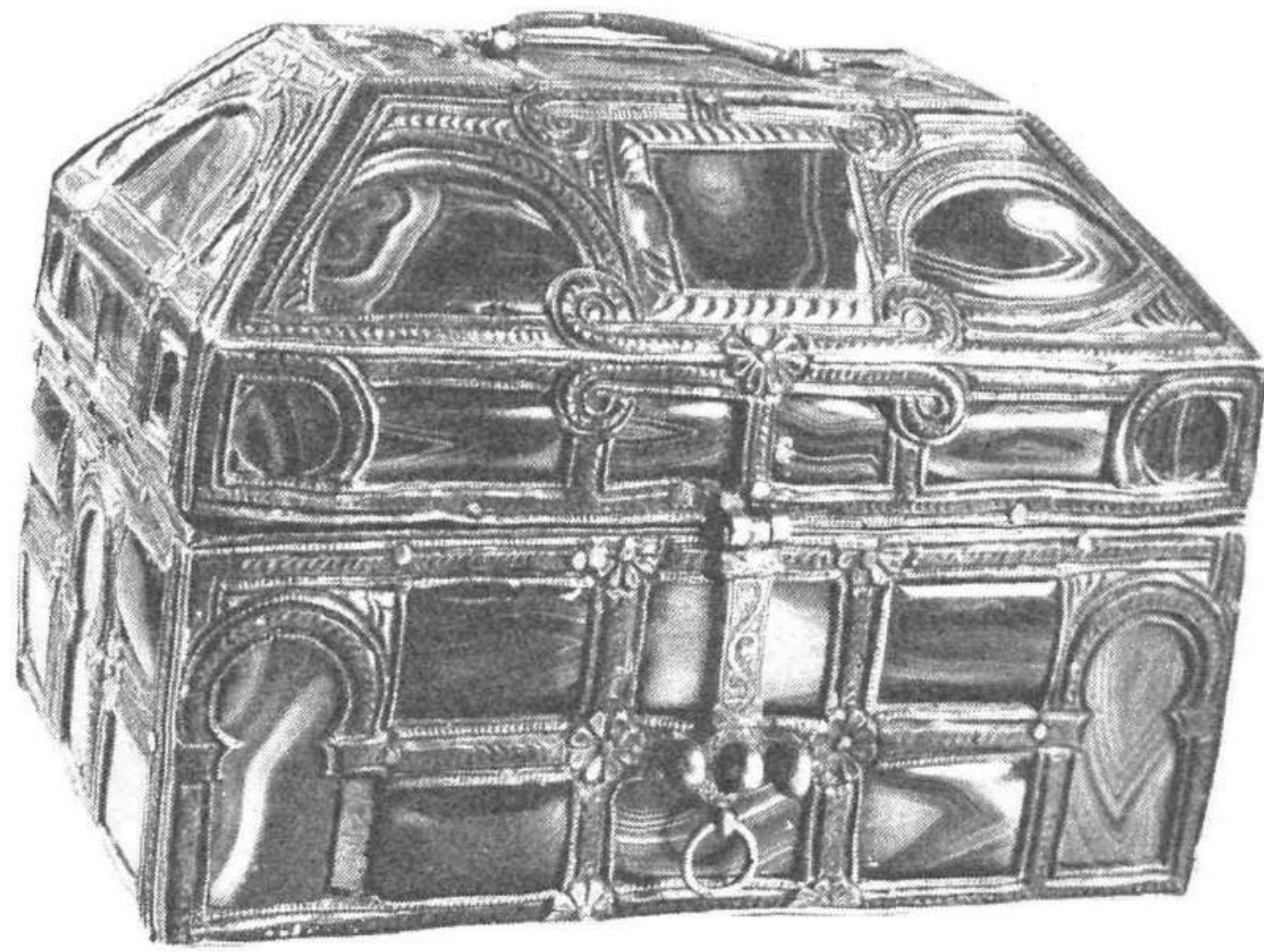
(3) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *Don Rodrigo, el último rey visigodo*. Tres tomos. Edición Clásicos Castellanos. Madrid, 1925.



Divinidad femenina. Alabastro del siglo V a. de J. C. hallado en la necrópolis de Galera (Granada). Se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid



Cofre medieval de hierro calado y cuero. (Museo Arqueológico Nacional, Madrid)



Arqueta mozárabe del siglo X, en madera con chapa de plata dorada y ónices. (Museo Arqueológico Nacional, Madrid)

cómo al profanar don Rodrigo la magia protectora del hechizo contenido en la arqueta, provocó la ruina del país.

LA CASA COMO ARCON INVOLABLE

El ejemplo del cofrecillo en la leyenda de don Rodrigo es doblemente interesante porque ofrece juntos los dos ancestrales mitos afines: el del cofre mágico y la casa encantada, ésta en función de arca donde se guarda el misterio. Ambos alcances de la misma idea mítica se refuerzan en sus dos perspectivas recíprocamente. Pero en otro aspecto, la idea universal de recinto misterioso evoluciona por cauces religiosos hacia el concepto de arcano sagrado. La casa o arcón se cierran a toda curiosidad, o resultan improfanables como el sarcófago. El misterioso contenido está a salvo y en disposición de trascender. Desde el punto de vista religioso es el Sancta Sanctorum de los templos de la Antigüedad. Las referencias hindúes, chinas, egipcias, hebreas, sólo han legado información del aspecto externo, pero no el profundo sentido esotérico de ese recinto donde se hicieron inviolables los testimonios de otra vida o los vínculos entre el hombre y la divinidad.

El recinto secreto en el interior de la pirámide egipcia, es un testimonio arqueológico sobre el que se han elaborado infinidad de especulaciones. En realidad, toda la pirámide de Keops puede considerarse como una construcción religiosa, portadora de místicos simbolismos y secretos descubrimientos numéricos o geométricos que se guardaron atesorados tras el vedado mágico del sacerdocio.

Magia, ciencia y religiosidad, transmitidas en compleja relación por la cultura helenística, plantean a los conceptos orientales una interpretación occidental, que ya en los albores del Renacimiento europeo alcanza cierto desarrollo simbólico en doble dirección: una por alquimistas, ya fueren físicos o metafísicos, y otra que se desarrolla en la continuidad de una corriente intelectual como mística naturalista muy propia de Occidente por su remota herencia celta. A veces

llegaron a fundirse ambos legados, como si el gran circuito mítico se cerrase en España. Así, por ejemplo, resultan muy curiosos los estudios y cálculos publicados por Mario Roso de Luna (4) para demostrar que la primitiva construcción o granero asturiano denominado *hórreo* fue un tipo remoto de templo lacustre; supervivencia vulgarizada luego del *arcón sagrado* o casa de los misterios iniciáticos, cuyo legado sólo perdura en las proporciones a base del 3 y el 4. Según esta teoría, el cuadrado que forma el *hórreo*, visto verticalmente, está dividido por tres zonas rectangulares iguales y paralelas: la inferior donde se elevan los pilares de sustentación, la intermedia como arcón, y la tercera que forma el tejado en forma de pirámide cuadrangular. La evocación egipcia, como si ambas estructuras perteneciesen a un común esquema protohistórico, pudiera tener igualmente otras derivaciones, incluso aztecas, pero ello sería entrar en el terreno de la especulación fabulosa.

Al margen de cualquier teoría más o menos fundamentada, lo que subsiste es el historial mágico de cierta asociación de la casa al recinto vedado; idea que evoluciona en dos trayectorias separadas: una es morada para seguridad de los vivos y cuyo interior no debe ser profanado por los demás; la otra es recinto donde reposan los espíritus de los antepasados al abrigo de inviolables tabús. A veces este lugar está en la misma vivienda, como el *tabernáculo familiar* de las tradiciones chinas. Cada familia tiene en su casa un pequeño tabernáculo (*kia-t'ang*) donde coloca estatuillas de sus antepasados, imágenes, o tabletas de madera cada una con el nombre escrito del antecesor o divinidad a quienes se atribuye el carácter de espíritus protectores de la familia.

EL ESPIRITU ENCARCELADO

La idea del recipiente misterioso ha efectuado una larga trayectoria en otro sentido que no

(4) Obras completas. Tomo XII. Capítulo V: *La pirámide iniciática*.

plantea contenidos metafísicos, ni tampoco misteriosas predicciones, sino la fantasía de antiguas artes transformadoras o de metamorfosis pertenecientes al amplio y popular ciclo mítico que denominamos del *espíritu encarcelado*.

Desde Hermes y Salomón siempre hubo a través de los milenios algún personaje más o menos desfigurado por la fantasía popular, que al hacerle dominador de poderes ocultos, le adjudicó el encarcelamiento de algún genio en un cofrecillo o vasija de cristal. El recipiente es cerrado por el mago con su sello cabalístico, lo cual resulta una barrera infranqueable para el prisionero. En todos los relatos, el sello mágico es roto por cualquier persona que al encontrar el recipiente oye las voces lanzadas desde el interior por el genio en petición de ayuda. Es paradójico que ese espíritu poderoso, capaz de los mayores prodigios, no logre liberarse por

si mismo. Generalmente, como es maligno e ingrato, en cuanto se ve fuera, intenta matar a su libertador, pero éste suele valerse de la astucia (el eterno recurso tan repetido de engañar al diablo) y manifiesta su incredulidad de que un genio de tan gran tamaño haya podido alojarse en ese mínimo espacio. El engreído personaje se presta a la prueba, y el libertador vuelve a tapar el recipiente. El maligno espíritu clama desde dentro, suplica y jura entregarle un talismán para alcanzar riqueza y poder, o promete obedecerle sin objeciones. Al fin se realiza el acuerdo.

El convenio genio-libertador, o la dialéctica temor-libertad, y deseo-inhibición, o consciente-inconsciente, del único y real protagonista, subrayan su búsqueda angustiada y apremiante del *si-mismo* (5).

El esquema de fondo se repite desde las viejas leyendas persas a los relatos árabes y renacentistas europeos, mezclados a supuestos hechos de magos alquimistas, hasta los cuentos infantiles que llegan a nuestros días. El ropaje literario y los reiterados argumentos, basados en ancestrales inquietudes de magia, encubren el legado de un persistente problema psicológico. Sobre la continuidad milenaria del *hermetismo* y todas sus creencias afines al espíritu encerrado, C. G. Jung cita el cuento de Grimm del *Espíritu en la botella*, en el cual «se conserva la quintaesencia y el sentido profundo del misterio hermético que vive eternamente como los cuentos» (6). Desde esta base literaria del espíritu embotellado, llega Jung a uno de sus profundos y claros análisis donde el espíritu maligno adquiere realidad; y se comprende la necesidad de recurrir a objetos exteriores mientras no seamos capaces de expli-

(5) Interpretese el término *si-mismo* en sentido jungiano, es decir, para «designar la totalidad del hombre; la suma de todo cuanto nos es dado de él, tanto consciente como inconscientemente» (*Psicología y religión*. Cap. III). De tal forma lo consciente e inconsciente no han de estar necesariamente en oposición o contraste, sino que se complementan mutuamente en la totalidad del *si-mismo*. (*El yo y el inconsciente*.)

(6) C. G. JUNG: *Simbología del espíritu*. Segunda parte. Pág. 59 de la edición en castellano de F. C. E. México, 1962.



Con solemnidad ritual, la mujer lleva entre las manos una arqueta. Perteneció a un fresco del palacio-acrópolis en Tirinto (Micenas) de influencia cretense

ESTRENOS EN MADRID

Por Luis QUESADA

TODA UNA VIDA,
de Claude Lelouch
(Francia)

Claude Lelouch es un realizador realmente curioso dentro del cine francés. Comenzó con ambiciones renovadoras y con una tenacidad meritoria en sus primeros filmes (*Le proppe de l'homme*, *La vie de chateau*, *L'amour avec des si*, *La femme spectacle*, *Une fille et des fusils* y *Les grands moments*). Todas estas películas fueron fracasos económicos y artísticos, porque Lelouch no «llegaba» al público ni complacía a los críticos. Al fin, en 1966, *Un hombre y una mujer* le consagró de golpe y definitivamente como autor comercial, con cierto barniz progresista y «artístico». *Vivre pour vivre* refrendó esta consagración. Vinieron después *Un hombre que me gusta*, *El golfo*, *Smic, smac, smoc*, *La aventura es la aventura*, *La bonne année* (Una dama y un bribón) que, a pesar de no contar con suficientes méritos, mantuvieron discretamente la cota obtenida con *Un hombre y una mujer*. Lelouch, entretanto, realizaba películas, construía un pequeño imperio cinematográfico, produciendo y distribuyendo las obras de otros autores, o creando negocios más o menos relacionados con el cine. Sin embargo, continuaba y continúa todavía con ciertas pretensio-

nes de intelectualismo y ambición artística que parecen chocar con la factura espectacular, fabricada, archicomercial y superficialmente brillante de su obra filmica.

Quando, por su edad (cuenta ahora sólo treinta y ocho años), tiene todavía ante sí un largo camino por recorrer, Lelouch nos presenta con *Toda una vida* una especie de testamento, resumen y obra máxima de su labor como realizador cinematográfico. Para ello ha construido una historia complejísima que es a la vez una autobiografía novelada, un ensayo en imágenes sobre sus ideas socio-artísticas-filmográficas y un homenaje al séptimo arte. Así, la película comienza con la aparición del cine y casi termina con unas escenas de anticipación. Por tanto, abarca en el tiempo todo el siglo xx. El nexa que une este recorrido espacio-temporal es la historia de dos seres que terminarán por encontrarse en un avión que vuela a América, para unir sus destinos. Pero esto Lelouch nos lo deja al aire, sin saber si esta unión será continuada o sólo durará lo que un amor fugaz de la muchacha, que no es precisamente modelo de constancia.

En *Toda una vida* hay demasiadas cosas y todas expuestas muy superficialmente: ideas so-



«Toda una vida»



Arca sagrada sobre una especie de trineo. A cada uno de sus lados hay una sacerdotisa esculpida en madera, con los brazos extendidos para proteger ritualmente el cofre labrado que contiene las vísceras de Tut-Ank-Amon. (Se conserva en el museo de El Cairo)

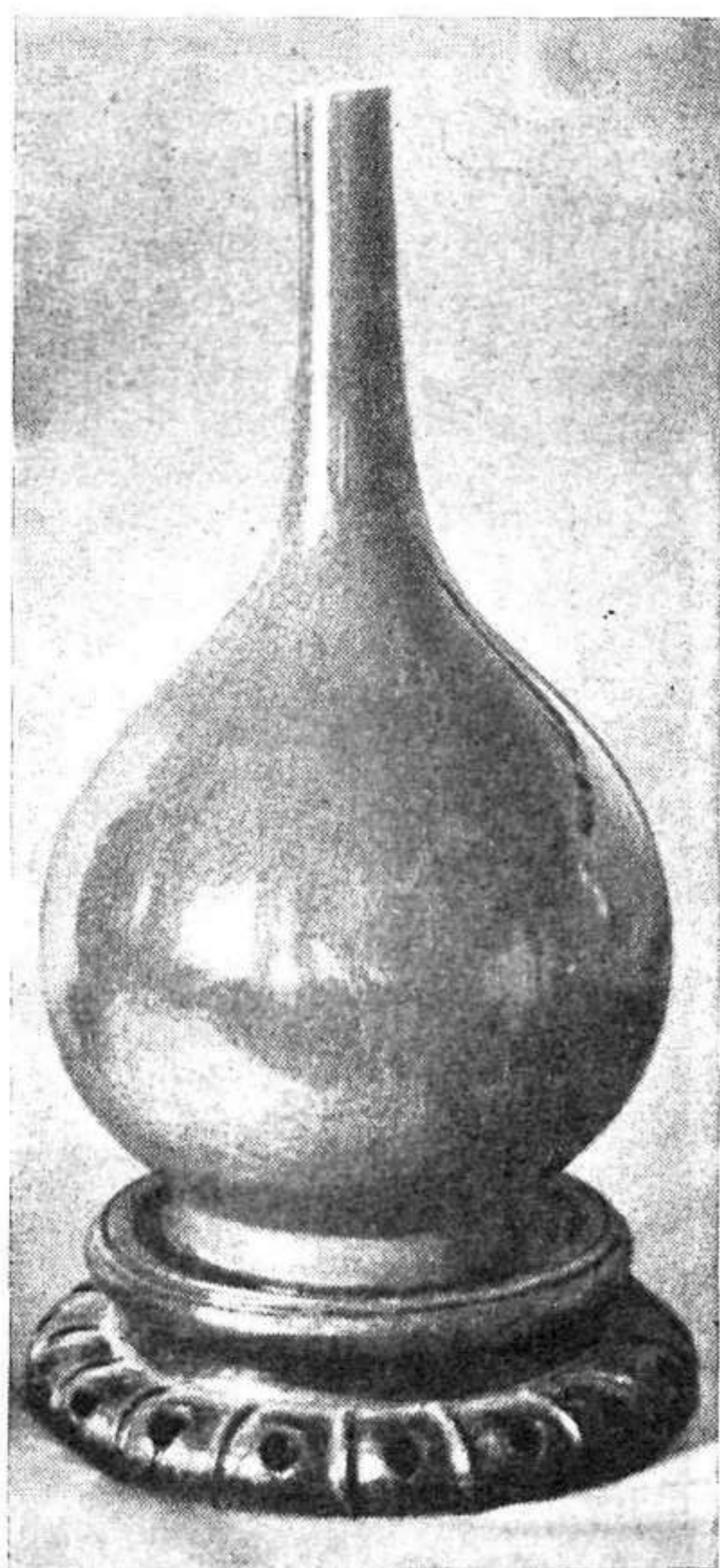
carlo dentro de la vivencia psíquica subjetiva.

Si en los relatos fantásticos el espíritu encarcelado es originariamente, como dice Jung, el *daimonion* que se enfrenta al hombre, psicológicamente resulta el espíritu de ese mismo hombre que intenta liberar su demonización superativa, pero el miedo le mantiene encarcelado. Es el problema ético y psicológico que paradójicamente incita y reprime la realización del programa vital auténtico. A fin de cuentas, la arqueta o recipiente de vidrio son el simbolismo del propio inconsciente.

Freud emprendió el planteamiento del simbolismo del cofre, pero no llegó apenas a iniciarlo por desviarse hacia el problema de la elección. Se refiere a una escena de Shakespeare, como punto de partida. Es la del *Mercader de Venecia* cuando los pretendientes a la mano de Porcia han de elegir entre los tres cofrecillos que les presentan (de oro, plata, plomo), pero sólo uno contiene el retrato de la bella, el menos valioso en apariencia: el de plomo. Según Freud, «los cofrecillos son también mujeres, símbolos de la parte esencial de la mujer, lo mismo que las cajas, estuches, cestos, etc.» (7). Pero este excelente planteamiento del tema nos desvía de la idea sustancial del cofre en su propio simbolismo, para llevarnos al tradicional dilema tan conflictivo de la elección. Sin embargo, hay otra apreciación de Freud, expresada aquí, igualmente alejada del estricto simbolismo del cofre, pero de tal acierto que no merece pasarse por alto, pues sale al paso de esa corriente investigadora abusivamente racionalista que suele interpretar todo mito con referencia a los astros o a ciclos agrícolas. Dice así: «No compartimos, en efecto, la opinión de algunos mitólogos, según los cuales los mitos fueron leídos en el cielo. Por el contrario, juzgamos más bien, con Otto Rank, que fueron proyectados en el cielo después de haber nacido en otro lugar y bajo condiciones puramente humanas. Y este contenido humano es lo que en ellos nos interesa» (8). Es indiscutible como básico este punto de vista, y sólo podría agregarse aclaratoriamente que en la interpretación de los mitos no basta tampoco por sí sola la visión psicológica; hay que identificarla a la estructuración antropológica y socio cultural, donde cada persona ha de poner en juego sus factores conscientes e inconscientes al realizar su historia vital.

(7) FREUD: *El tema de la elección de cofrecillo*. Tomo II. Cap. XIII. O. C. Edición Biblioteca Nueva. Madrid.

(8) FREUD: *Ibidem*.



Recipiente oriental, evocador de los que citan las leyendas sobre espíritus embotellados por magos tan prodigiosos como el justiciero y reparador de entuertos Chung-kuei, llamado el domador de demonios. (Garrafa china de color verde esmaltado. Colección particular)

ciales, políticas y artísticas. **Lelouch** ha querido vaciar el saco, pero éste sólo contenía conceptos muy primarios, elementales, cuando no francamente retrógrados.

Por el contrario, la presentación es espectacular. Sigue el **Lelouch** artificioso, con sus audaces tomas de vistas (audacias gratuitas casi siempre pero que asombran al espectador medio), con su buen gusto en la presentación de decorados, con sus falsas audacias y, sobre todo, con sus abundantes medios. Película ambiciosa de un autor muy limitado. Película muy adecuada para grandes públicos, ya que da la ilusión de una gran «demelée» cultural, al alcance de cualquiera. Película para el hombre masa de nuestro tiempo. Gran espectáculo para lector de revistas y no de libros.

LAS CUATRO BRUJAS (LE FATE),

de Mauro Bolognini,
Mario Monicelli,
Antonio Prietangeli
y Luciano Salce
(Italiana)

Película de cuatro historias, cada una a cargo de realizador e intérpretes distintos. Este tipo de películas fue muy frecuente en la producción italiana de hace cinco o siete años. El nexo que permite la inclusión de los distintos «sketches» dentro del conjunto que forma el filme es el tono con que se tratan las historias o el mismo tema. En este caso, la identidad común de las cuatro historias que forman la hora y media de película la encontramos en el comportamiento de cuatro mujeres (las protagonistas de cada historia) frente al hombre. **Sabina** (Monica Vitti) es una frívola inconsciente, perseguida por los hombres y al fin perseguidora de uno de ellos. **Armenia** (Claudia Cardinale), la joven gitana, es una intrigante que enloquece al pobre doctor de un ambulatorio. **Elena** (Raquel Welch) se entrega al amigo de su marido, pero éste, al regresar a su casa, sospecha que su propia mujer acaso le ha engañado a él. En cuanto a **Marta** (Capucine), por fría frivolidad o por incurable psicopatía, juega cruelmente con su mayordomo. Cuatro historias de mujeres, con tono bocaciano, leves de estructura y tratamiento. Cuatro historias desiguales en todo, a pesar de su artificial nexo, mucho mejor la última, que entretienen al público. Cine de evasión, un tanto pasado pero atractivo para grandes sectores de público.

AMENAZA EN LA SOMBRA, de Nicholas Roeg (Italia-Gran Bretaña)

Cine de terror con pretensiones de arte. Se basa en una novela poco conocida de Daphne du Maurier, donde se mezcla la parapsicología, el horror, la muerte, le premonición y el misterio. Relato romántico centrado en una Venecia en descomposición, sombría y pútri-

da, muy distinta de la alegre ciudad turística que todos conocemos. **Nicholas Roeg** no es un realizador con personalidad y garra suficientes para plasmar en imágenes y situaciones convincentes la turbia y espesa historia original. Ni siquiera dirige aceptablemente a un **Donald Sutherland** envarado y topiquero y a una **Julie Christie** casi irreconocible. **Amenaza en la sombra** es un endeble

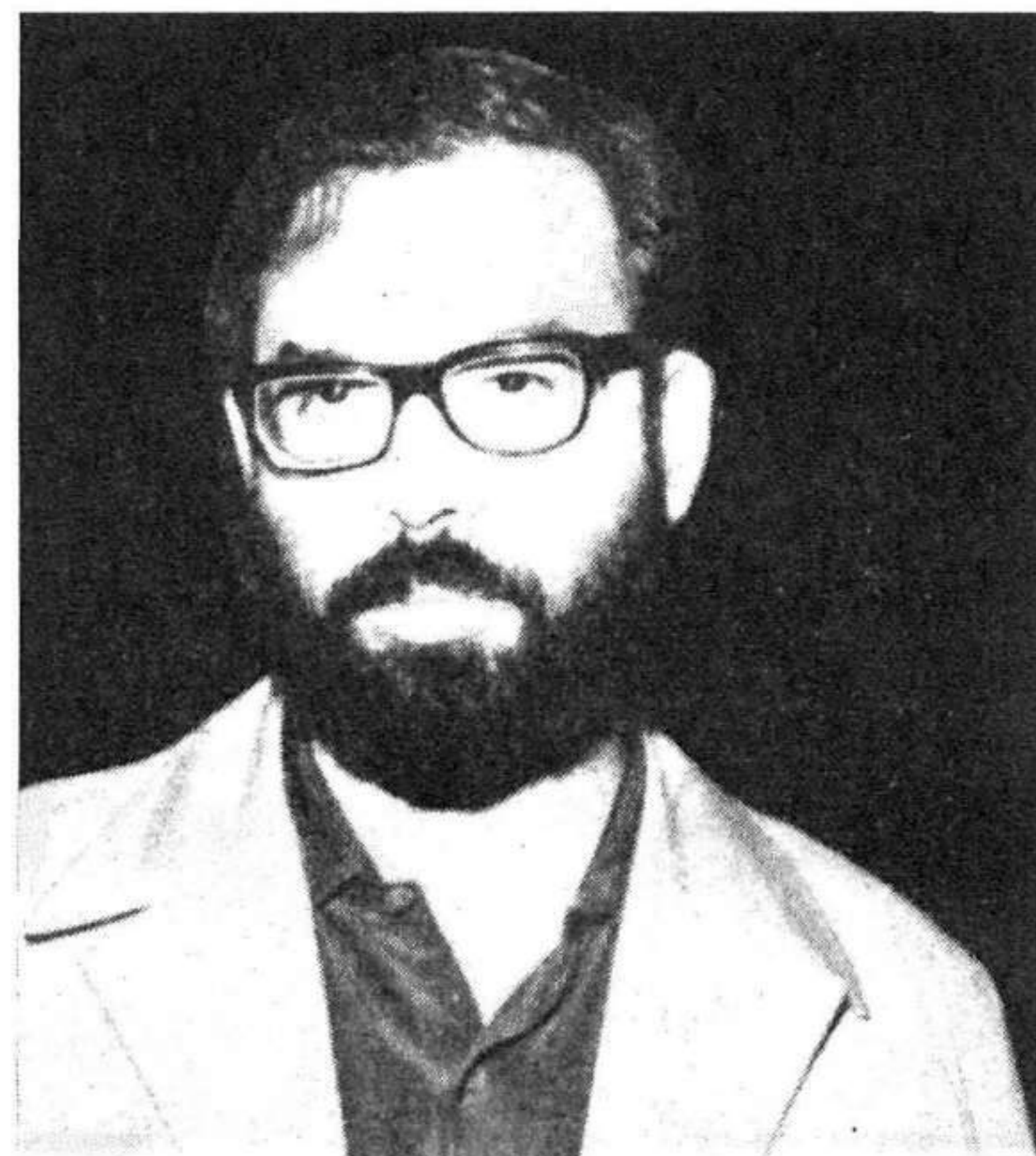
filme de terror, que no responde al prestigio de su ilustre autora literaria ni de sus intérpretes principales.

MANCHAS DE SANGRE EN UN COCHE NUEVO, de Antonio Mercero (España)

Tras el éxito de su telefilme **La Cabina**, a Antonio Mercero

Galería de realizadores cinematográficos

FRANCIS FORD COPPOLA



El reciente estreno en España de la película «**The conversation**» trae a la actualidad la figura de su realizador, personalidad muy interesante dentro de las nuevas tendencias del cine americano.

Francis Ford Coppola nació en Detroit el 7 de abril de 1939, hijo de un músico de origen italiano. Desde muy niño, incluso en la escuela primaria, comenzó a interesarse por el cine. En 1956 ingresó en la Universidad y allí creó un grupo de realización cinematográfica, pero, debido a ciertas dificultades de orden práctico, se dedicó preferentemente al teatro y como director de escena montó diversas obras para los círculos universitarios. Al fin, ingresó en la Escuela de Cine de la Universidad de Los Angeles, al tiempo que trabajaba ya como realizador de pequeñas películas para ganarse la vida. Tenía entonces veintidós años.

En esta época (1961) el productor-realizador **Roger Corman** se interesó por él y le contrató como ayudante. **Francis Ford Coppola** aprendió al lado de **Corman** todos los oficios de la realización cinematográfica y el modo de hacer películas con rapidez y economía. El mismo **Corman** le facilitó la posibilidad de realizar su primer largometraje, «**Dementia 13**», rodado en 1963.

Poco después, **Coppola** deja a **Corman** para trabajar en Hollywood como guionista y realizador para la marca **Seven Arts**. Escribe para **Sidney Pollack** «**Propiedad condenada**», y para **John Huston**, «**Reflejos en un ojo de oro**». Tam-

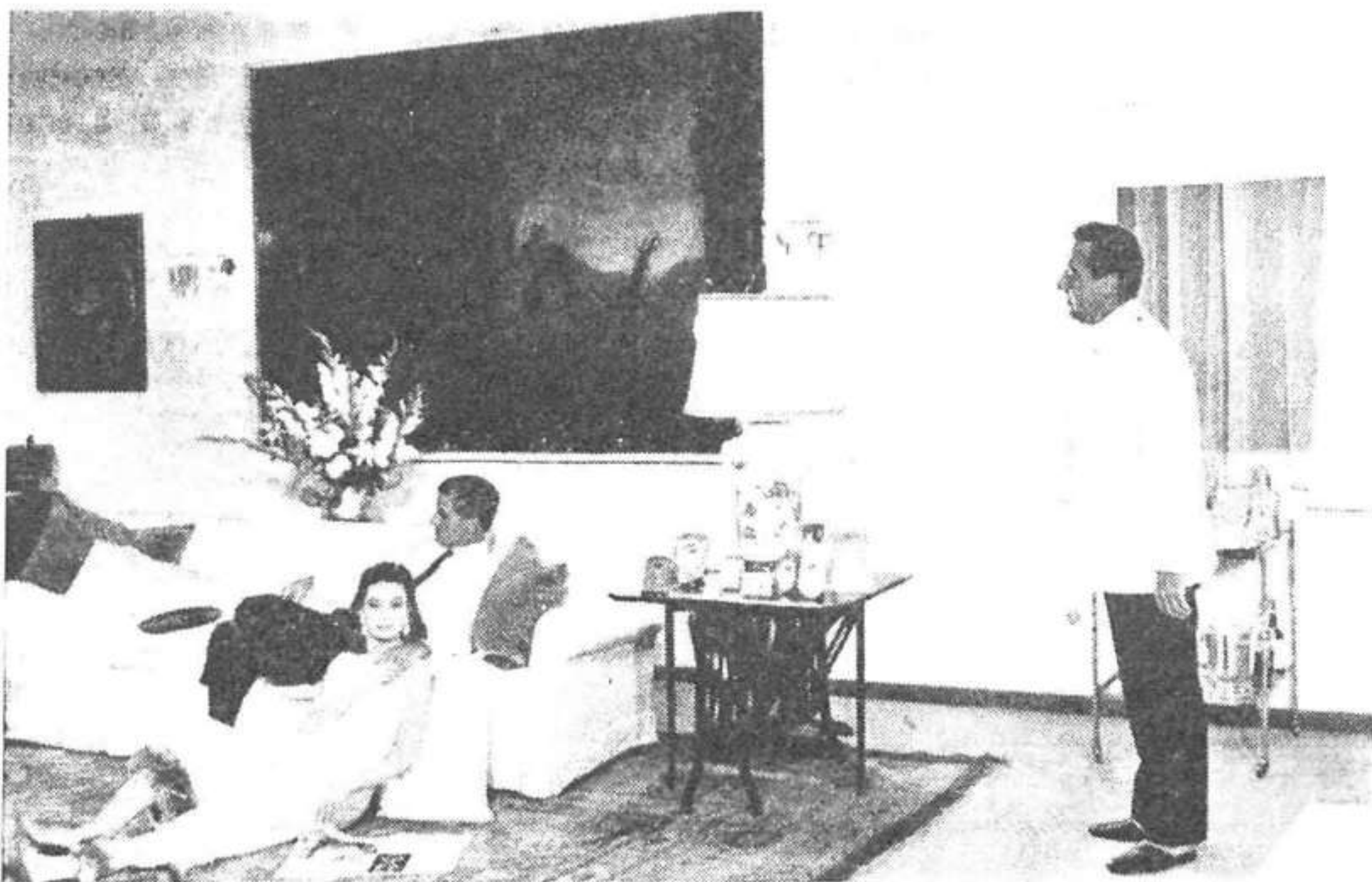
bién dirige, sobre guiones propios, «**Big boy**» y «**El valle de la felicidad**».

En 1969 escribe y dirige su película más interesante hasta ahora: «**Las gentes de la lluvia**». Al año siguiente escribe el guión de la película de **Franklin J. Schaffner**, «**Patton**». En 1972, sobre la novela de **Mario Puzo**, escribe y dirige «**El padrino**», un gran éxito de crítica y público a escala mundial. En 1973 puede, al fin, realizar un argumento largamente mimado: «**La conversación**». En 1974, y ante la presión de los productores, rueda «**El Padrino II**», a la vez que escribía el guión de «**El gran Gatsby**», para **Jack Clayton**.

Nos encontramos pues, ante un auténtico hombre de cine. También frente a un hombre sumamente inteligente y sensible. De su aprendizaje con **Roger Corman** guarda un muy útil sentido práctico al encararse con la realización de un filme. De ahí que, a su natural tendencia a hacer un cine «de autor», oponga un sentido «comercial» que equilibra la influencia de **Robert Bresson** o **Michelangelo Antonioni**, admiraciones fervientemente confesadas por el propio **Coppola**.

Así, en la filmografía de nuestro autor se alternan los filmes destinados a un público amplio con obras ambiciosas en el plano artístico o intelectual. Y si al «**Valle de la felicidad**», rodado con los procedimientos industriales de Hollywood, siguió la minoritaria y profunda «**Gentes de la lluvia**»; al «**Padrino**» sucede «**La conversación**», película de denuncia, y a ésta, la segunda parte de «**El padrino**», aun que con mayores ambiciones de tema y estilo.





«Las cuatro brujas»

se le ha dado una oportunidad importante con esta película de regular presupuesto y a la que la tan traída y llevada censura no ha puesto demasiados obstáculos. Pues bien, el resultado es un engendro, sin paliativos.

Película absurda, grotesca, pretenciosa sin la menor justificación, comienza ya totalmente fracasada, con un guión literario que plantea una historia, unas situaciones y unos personajes falsos de arriba abajo.

El arranque daba pie a un desarrollo con ideas y situaciones de choque. La negación de auxilio a un hombre y a un niño en inminente peligro de muerte, por no manchar de sangre la preciosa tapicería de un coche de lujo, con lo que esto supone de insolidaridad humana, podía haber continuado en una línea crítica de alto vuelo, pero Mercero se ha ido por los Cerros de Ubeda, con unas denuncias fabricadas con el estúpido mimetismo del cine «internacional», que oscila entre la denuncia y el snobismo comercial. Y así asistimos a un marciano desfile de lesbianas, homosexuales, traficantes de arte falsificado, amantes discretas y sufridas, etc. Por supuesto, nada de cuanto acontece a lo largo de hora y media tiene la menor identificación con la realidad española o de

Tombuctú. Y más vale no hablar del tratamiento cinematográfico, que es torpe, descuidado e imitativo. La dirección de actores, pésima. En resumen, un desengaño absoluto sobre uno de los nombres con los que contábamos para la creación de un cine español nuevo y significativo.

CUANDO EL CUERNO SUENA,
de Luis María Delgado
(España)

En cambio, esta película no engaña. El espectador mínimamente avisado sabe a lo que va a asistir: pornografía «vestida», mal gusto, ambiente y tratamiento de revista chabacana. Un «Landa» más para regocijo de públicos zafios. Pero, esta vez, hay que añadir una puesta en imágenes descuidada y facilona.

FOTOS QUE DAN PIE

«A Victoria Vega»

Sería fácil caminar sobre las sombras si no fueran más que plagios inexactos de la imagen. Sería fácil ahondar nuestros pasos en el barro y en el cieno si la figura difuminada no fuese más que un pretexto del medio. Sería fácil dibujar las huellas donde el hombre imaginó ser sólo sueño. Sería fácil darte vida que ya tienes, moldearte quizá de otra manera, si tu cuerpo quebrado por la tierra no tuviese tersura y movimiento...

Pero quiero hablar contigo, mujer-sombra de adobe y de misterio. Quiero hablar contigo silueta de las horas, alargada de costumbre, como el viento dialoga con la escarcha las frías madrugadas del invierno. Ya sé que tu palabra es un gemido invisible, un sonido hueco, aliento indescifrable; ya sé que tu calor no existe en esta dulce pesadilla hecha de barro; mas quiero hablar contigo, aun a paso huido, aun a intermitencias, y que escuches la amarga sensación de un mundo que conoces y que extrañas después de tanto tiempo de letargo.

El trazo asilvado de un punzón sobre el vaho de las pisadas conforma esa imagen real que hoy es centro de aguas torrenciales que se van al infinito con tu mirada de pétreo distan-

cia. Puede que ya seas raíz autóctona del paisaje, que seas elemento inseparable de una atmósfera onírica que arrulla los murmullos del silencio; de ahí que mi deseo de acercarme deje un sitio a la palabra. Cuando ya nada es cierto y todo nos envuelve, de nuevo, es el encuentro con la tierra (a donde siempre vuelve el más ínfimo principio) el temor que infunde olvido trasplantado a la existencia.

Tu nombre no lo sé; soledad se acerca al gesto que reflejas. Pero quiero hablar contigo, simplemente, sin pensar que te llamas y que vives, aquí, en el reino del número y del signo. Si vienes del silencio demencial no te descubras, permanece intacta, profunda, cobijada tras la tierra; y nunca, por favor, abras los ojos a la vida presente que atrae sin darnos cuenta.

Como el magma incandescente que pugna por salir de su prisión de tiempo, deberás permanecer, eternidad de sombra inamovible, hasta que todo y nada—lo real y lo aparente—se decidan a dormir en el lecho final de la verdad. Hoy te he amado, mujer-sombra de adobe y de misterio, y por respuesta me has dado una sonrisa de «gioconda».

VICENTE PRESA

(Foto: Judas)



música

Por Carlos-José COSTAS



Carmelo A. Bernaola ha sido el compositor elegido para el primer programa del Ciclo de Música Española Contemporánea de la Fundación March



Cristóbal Halffter, compositor elegido para el segundo programa

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

★ Como comentaba en el número anterior, se celebraron las sesiones del Ciclo de Música Española Contemporánea, patrocinadas por la Fundación Juan March. En una rueda de prensa, previa a los conciertos, José Luis Yuste, director-gerente de la Fundación, expuso la idea del ciclo y se sometió a las preguntas de la crítica. Varios conceptos quedaron claros. El primero, que éste era un primer paso serio en el campo musical, aunque limitado a cuatro compositores: Bernaola, Halffter, Marco y De Pablo, que figuran, sin duda, a la cabeza de nuestra música. Antonio Iglesias planteó el tema de los «encargos», sorprendido de que no hubiera sido utilizado el sistema en esta ocasión. Yuste aclaró que había sido debido a problemas de tiempo, pero que estaba en el ánimo de la Fundación el servirse, siempre que fuera posible, de él. Se aclaró también que las condiciones de la sala (283 localidades y escenario para 30-35 profesores, más órgano) excluían la posibilidad de obras para gran orquesta.

En el desarrollo de los conciertos se ha introducido una especie de prólogo en el que cada compositor ha presentado su obra, y un crítico ha abierto un diálogo, seguido de coloquio. De Bernaola se ha ocupado Enrique Franco; de Halffter, Harry Halbreich; de Tomás Marco, Gómez Amat, que acaba de publicar una biografía del compositor, y de De Pablo, Paul Beusen. Con ello se pone de manifiesto que si la primera salida de la Fundación en sus propios locales ha sido limitada a cuatro nombres, éstos han sido «cuidados» para que sea la calidad lo que cuente. José Luis Yuste aclaró que seguirán las actividades, aunque no siempre revistan el presente «formato».

Carmelo A. Bernaola fue el nombre que abrió el ciclo con *Polifonías*, *Superficie número 4*, *Mixturas*, *Oda für Marisa* y *Relatividades*. Por ausencia de Enrique Franco, correspondió la presentación a Andrés Amorós, jefe del Departamento Cultural, aunque el texto crítico de Enrique Franco fue difundido en el programa. El grupo instrumental estuvo a cargo de José María Franco Gil, y del compositor. De los comentarios de Bernaola reproduzco alguno que considero definitivo, ya sea de forma indirecta, de su postura. Sobre el tema del divorcio entre creador y público y sobre la búsqueda del éxito contestó: «No considero que se haya producido tal ruptura en cuanto a pensamiento de creación. Lo que realmente ha habido es una mutación. El *ars nova* representó un cambio grande por su "atematismo" (ausencia de melodía), mayor incluso que el que supuso el dodecafonismo. Ya no existe el hilo conductor—melódico—de la música tradicional. Este hilo narrativo lo constituye todo el conjunto sonoro. Creo que este tipo de música suele extrañar más al verdadero melómano aficionado que a las personas no habituadas a oír música. Claro que me gustaría que mi música fuera popular, aunque esta popularidad sería distinta de la de la música tradicional. Aquí se trata del conocimiento e inmersión en toda la cultura de nuestro tiempo.» La explicación, aunque en una primera lectura pueda no parecerlo, responde plenamente a la de un compositor no siempre comprendido, pero que analiza objetivamente el hecho de esa incompreensión. La solución no está en sus manos, sino en la evolución del auditorio. Como en la anécdota del pintor, la culpa no es del cuadro.

La segunda sesión estuvo dedicada a Cristóbal Halffter, que ocupó el podio para dirigir *Antiphonismoi*, *Noche pasiva del sentido*, *Oda* y *Líneas y puntos*. Harry Halbreich, autor del comentario, estuvo presente en el coloquio previo. De los comentarios de Cristóbal Halffter sobre su obra hay uno de mayor generalización que importa reprodu-

cir: «El fin de la música no es el disco o la cinta, sino verla interpretar, porque esa importante parte visual le confiere un gran poder de comunicación.» Aunque el objetivo inmediato parezca distinto, coincide plenamente con el criterio de Stravinsky, lo que encierra especial importancia cuando se habla de la destrucción de los museos y de las salas de conciertos—en un sentido bien distinto del manifiesto de Marinetti—, relacionando este concepto destructivo con las obras de vanguardia. Casi dentro de la misma línea de pensamiento indicó: «No pretendo en ningún momento con mis obras hacer política. Pretendo que el oyente de mi obra considere ésta como música; pero quiero acercar la creación artística al mundo que nos rodea.» Confirma con estas palabras—al considerar su obra exclusivamente como música—que la posibilidad de su aspecto político sería tan adjetiva como su acercamiento al mundo que nos rodea. Todo queda en carga literaria externa, que poco o nada nos dice más allá de la música misma, que es realmente lo que importa.

En el momento de escribir estas líneas aún no se han celebrado los dos últimos conciertos del ciclo, de los que me ocuparé en su momento, porque interesan las obras de Tomás Marco y de Luis de Pablo, así como sus posturas ante la música.

GARCIA ASENSIO Y HUYBRECHTS CON LA ORTVE

★ Enrique García Asensio abrió su programa con la *Serenata nocturna número 8*, de Mozart, para cuatro orquestas, que se repartían la cuerda y dos trompas por grupo. Se trataba de una primera audición por la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, que concedió a la obra dedicación de estreno. Seguidamente, con la colaboración de Esteban Sánchez, dirigió la *Rapsodia portuguesa*, para piano y orquesta, de Ernesto Halffter. Obra grata, de cuidada instrumentación, como lo habría hecho Ravel, que Esteban Sánchez interpretó con precisión y expresión, excelentemente acompañado por García Asensio. Cerraba el programa el estreno en España del *Te Deum*, de Marco Antonio Charpentier, preciosa muestra del barroco. Participaron los coros, dirigidos por Alberto Blancafort, y como solistas, Carmen Bustamante, Ana de Guanarteme, Joy Blackett, Petre Munteanu y Antonio Lagar, con José María Sanmartín al órgano. Los compases de comienzo eran conocidos de todos, ya que se vienen utilizando para las conexiones de Eurovisión; pero la gracia del resto, la fuerza de sus melodías y de sus voces pudieron ser para muchos una grata sorpresa. Escuchando esta obra, no se puede dejar de pensar en la literaturización de la música al aplicar «sentidos» a tonos y sonoridades. La frescura de este *Te Deum* responde a un criterio de su época, mientras que el romanticismo los va a identificar con los graves y los aires más lentos. Como comenta Enrique Franco en las notas al programa: «estamos ante un ejemplo tan eminentemente francés, que podría ir firmado por un Lalande o cualquiera de los compositores de



Alberto Blancafort, director del Coro de la Radio Televisión, que ha estrenado con la Orquesta el Te Deum, de Charpentier

música para las cenas del rey». La versión fue cuidadosamente preparada por todos los intérpretes, aunque merezcan destacarse las intervenciones de Carmen Bustamante y de Joy Blackett.

Fue Mozart también el que abrió el programa de François Huybrechts, con la obertura de *El rapto del serrallo*, propiamente «dicha» por la orquesta. Siguió la intervención del guitarrista británico Julian Bream, con dos estrenos; en España del *Concertino para guitarra y orquesta*, de Lennox Berkeley, y por la orquesta del *Concierto para guitarra y orquesta*, op. 67, de Malcolm Arnold. Julian Bream, alumno de Andrés Segovia, es responsable del impulso y la dedicación al instrumento de los compositores británicos actuales, con posturas muy diversas en sus planteamientos. En el caso de las obras presentadas en esta ocasión, ambas coincidían en atenerse a la música tonal. En el *Concertino* de Berkeley el «lento» es el tiempo con mayor calidad, seguido del «andantino», ya que el «allegro con brío» responde más a una imagen teóricamente «españolista» de la guitarra. En la obra de Arnold están mucho más presentes los giros que se pueden asociar con lo «español», aunque en la entrada del «allegro» parta de un tema muy original. Julian Bream tiene un bonito sonido y una gran musicalidad que ha consagrado a su calidad como intérprete.

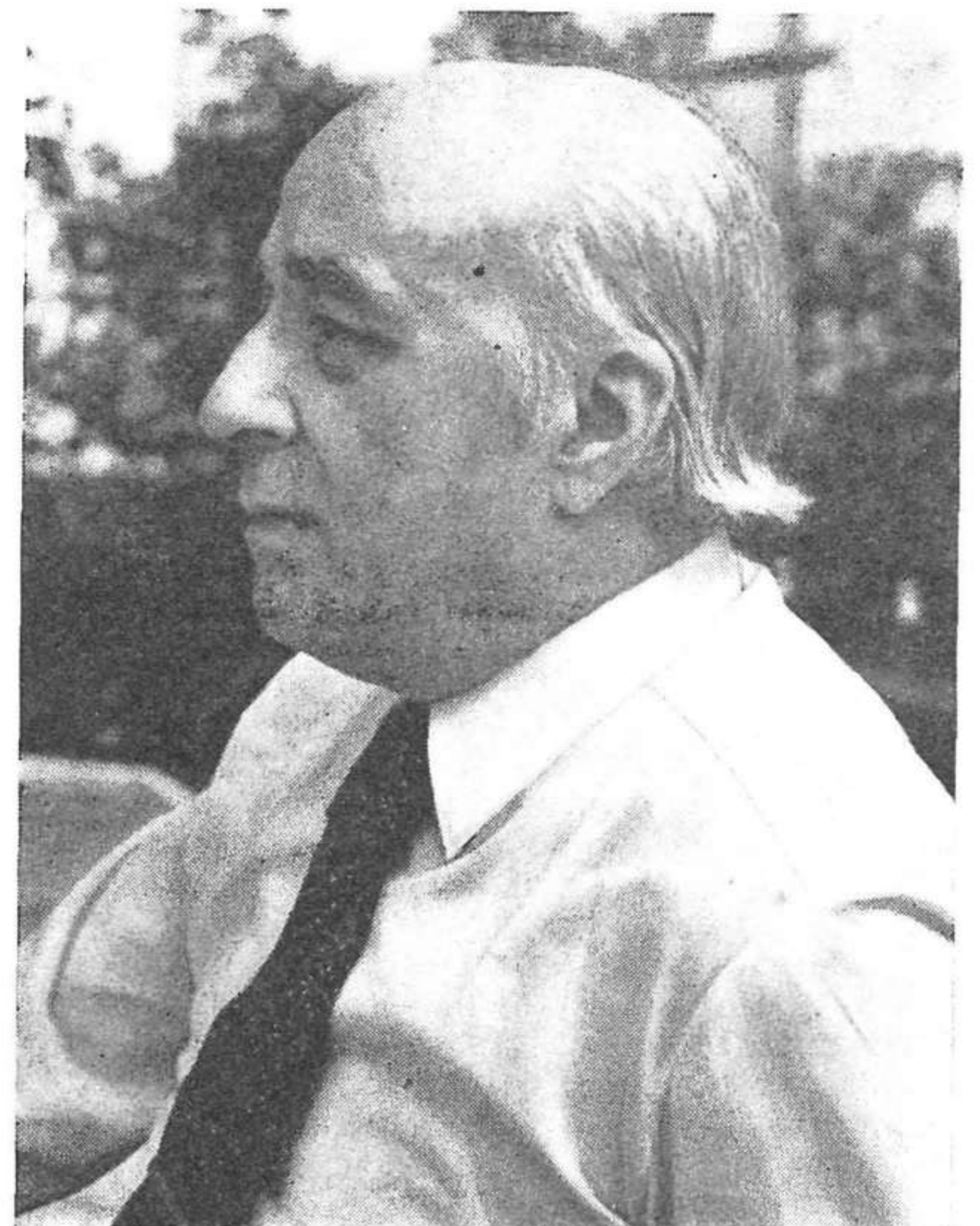
François Huybrechts actuó bien en la primera parte, llevando la orquesta con precisión en Mozart y en excelente acompañamiento en las obras de guitarra. Su versión, en la segunda parte, de la *Sinfonía número 7*, de Dvorak, fue muy cuidada de ritmo y de planos, pero sus gestos resultan excesivos, lo mismo que sus continuos tacaños en el podio, en absoluto necesarios y que en nada favorecen sus cualidades de «presentación».

SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA

★ El próximo día 5 de marzo concluye el plazo para la presentación de obras para su posible selección y presentación por la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea al Jurado Internacional, con destino al Festival de 1975, en París. Las obras deben enviarse al secretario, a la calle Martín de los Heros, 56, Madrid-8. Se han establecido dos grupos principales. El primero abarca las obras instrumentales y vocales, que podrán ser para

ERNESTO HALFFTER, SIGUIENDO LA TRADICION

Por Mary Carmen DE CELIS



Hasta finales de octubre no conocí personalmente a Ernesto Halffter. Le llamé para comunicarle mi intención de sacarle en la REVISTA, y compartimos tres tardes en la suite del hotel de la avenida del Generalísimo donde reside habitualmente su hijo y donde se hospeda el compositor en sus frecuentes viajes a Madrid. Halffter decidió que nos viéramos un día más para puntualizar algunos detalles

de nuestra conversación, pero este nuevo contacto tuvo que aplazarse por muy diversas circunstancias, entre ellas su reciente enfermedad.

Ahora le he visitado en su piso de San Lorenzo de El Escorial para estar en su ambiente, entre sus cosas. El compositor está buscando una casa con jardín que le facilite un mayor aislamiento a la hora del trabajo. «Sé que tengo fama de bohemio y pere-

zoso. No hay nada más inexacto. Aquellos que de verdad me conocen saben bien cómo preciso en mi vida diaria del mayor orden. Por otra parte, es un error frecuente creer que sólo quien produce mucho trabaja mucho. Falla tuvo una gran capacidad de trabajo, pero le llevaba tiempo hacer sus obras porque toda su producción es perfecta; cada obra que presenta es un nuevo camino que abre a

la música.» El nombre de Falla surge constantemente en la voz de Halffter, su discípulo.

Ernesto Halffter nació en Madrid, en 1905, en la calle Espoz y Mina, número 17. Su padre, de origen alemán, residió en España desde muy joven, y aquí se casó con su madre, de origen catalán. Desde muy pequeño, Ernesto sintió una gran inclinación por la música; recuerda haber

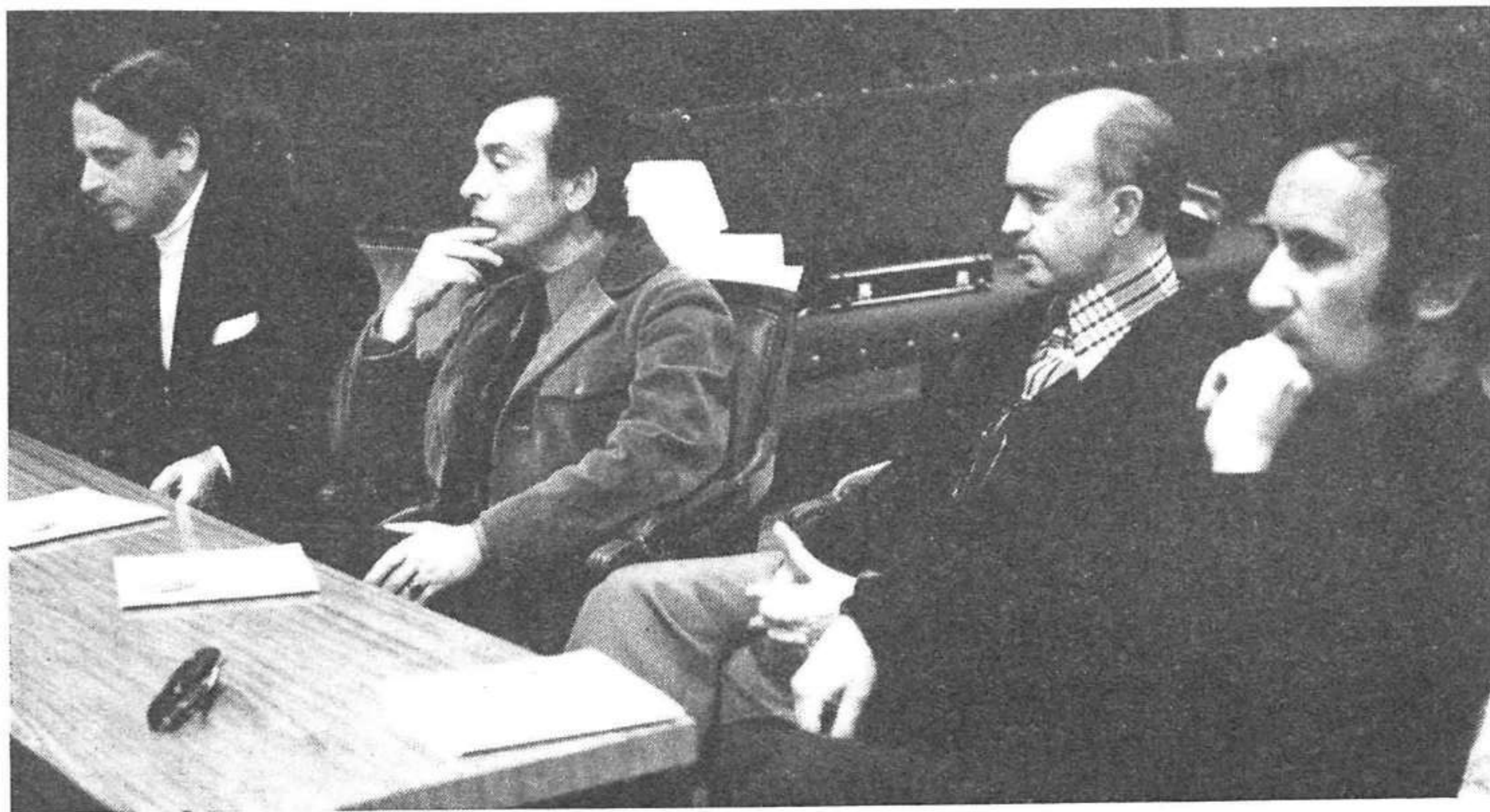
orquesta sola y con solistas, menos coro; conjuntos instrumentales y/o vocales, y para uno o varios solistas. El segundo grupo comprende obras mixtas, instrumentales y vocales con elementos electrónicos. Firman la convocatoria el secretario de la Sección Española, Antonio Iglesias, y el presidente, Oscar Esplá.

«Formas», a Lucio Muñoz, y la cuarta, «Espejos», a Manuel Rivera. Cristóbal Halffter habló de su obra al presentar su *Procesional*, no hace mucho, en el Real Musical. Sus experiencias en la unificación de objetivos música-arte plásticos no le han sa-

tisfecho, pero pretende, por generalización, extender estos homenajes concretos a escultores y pintores españoles, a todos los artistas plásticos. Royan será el escenario de estreno, con la esperanza de que no tarde en llegar a España.

CRISTOBAL HALFFTER Y SUS «TIEMPO PARA ESPACIOS»

★ Quizá el título más justo para este comentario sería el de Cristóbal Halffter y el XII Festival de Royan, porque de él será su presidente, lo que equivale a un reconocimiento más de su labor creadora. *Tiempo para espacios* será la obra a estrenar por Cristóbal Halffter que, a su vez, ha querido rendir un homenaje a la pintura y escultura españolas. Este «Tiempo» se divide en cuatro partes, la primera, «Volúmenes», dedicada a Eduardo Chillida; la segunda, «Líneas», a Eusebio Sempere; la tercera,



Cristóbal Halffter con los pintores y escultores a los que ha dedicado su *Tiempo para espacios*, Manuel Rivera, Eusebio Sempere y Lucio Muñoz. En la foto falta el cuarto homenajeado, Eduardo Chillida

compuesto a los seis años su primera obra, que todavía hoy interpreta para sus más íntimos amigos. Ejerció sobre él una influencia especial su abuela materna, amante de la música italiana, de la que ha heredado esta afición. Con Rodolfo, su hermano mayor, componía óperas caseras; hacían el libreto, la música y actuaban.

Al finalizar la primera guerra mundial vino a España Fernando Ember, catedrático del Conservatorio de Budapest, que representó un papel decisivo en su orientación musical. Fue Ember quien le presentó a Adolfo Salazar, el crítico musical español más importante de entonces, y que, por su parte, le puso en contacto con Manuel de Falla. Se conocieron en el *Lion D'or*, de la calle Alcalá. Falla regresaba de Londres, donde acababa de representarse *El sombrero de tres picos* por la compañía de bailes rusos de Diaghilev. Falla examinó los trabajos de Halffter y pasó a ocuparse de su educación musical. Trabajaron juntos hasta 1936.

Actualmente, Halffter, recuperado ya de la meningitis, trabaja intensamente en *Doredianas*, obra inspirada en danzas del siglo XIX, y concluye la revisión de *Atlántida*, para el centenario de Falla, que tendrá lugar en 1976. Halffter habla durante largo rato de sus preocupaciones: cómo se celebrará el centenario de Falla en España; los

nuevos caminos de la música; el viejo problema de la creación de un Teatro de la Opera en Madrid; el olvido de que es objeto por parte de la Orquesta Nacional, que desde hace catorce años no interpreta ninguna obra suya...

La conversación se prolonga en infinidad de temas. Hablamos de Picasso, Dalí, Alberti, Neruda. Tiene una biblioteca de tres mil volúmenes, repartidos entre sus casas de El Escorial, París, Milán y Lisboa. Escribe sonetos para distraerse. Y tiene muchos recuerdos y anécdotas que contar al atardecer, cuando nos

hemos olvidado de la entrevista y seguimos prolongando las palabras y la compañía: «¿De veras no queréis tomar nada?»

Curro le propone salir a la calle para beber algo y dar un paseo. Nos acercamos al hotel Victoria y tomamos un güisqui con López Rubio. Con Hollywood, las estrellas, la decadencia y la televisión se llena otra hora de charla. Pero la noche está cerca con sus exigencias y hay que regresar. Por el camino seguimos recordando la simpatía de Ernesto Halffter.

bibliografía

Ernesto Halffter nació en Madrid el 16 de enero de 1905. Comenzó sus estudios con el pianista húngaro Fernando Ember. A través de él conoce a Adolfo Salazar, quien le pone en contacto con Manuel de Falla, su maestro. En París trabaja con Maurice Ravel. Director titular de la Orquesta Bética de Cámara, de Sevilla, creada por Falla. Director fundador del Conservatorio de Sevilla. Director honorario de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; de la de San Jorge, de Barcelona; de la de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla; de la Academia de Bellas Artes, de Buenos Aires. Gran Cruz de Alfonso el Sabio. Comendador de la Orden de Santiago, de Portugal. Actualmente reside en San Lorenzo de El Escorial.

COMPOSICIONES

Crepúsculos, para piano.
Cuarteto en La menor.
Sonatina fantasía, para cuarteto.
Dos bocetos, para cuarteto.
Bocetos sinfónicos (versión orquestal de la anterior).
Marche joyeuse, para piano.
Serenata, vals y marcha, para piano a cuatro manos.
Trío-homenajes.
Tres piezas para guitarra.
Canciones, sobre textos de Heine.
Preludios románticos, para cuatro violines.
Sinfonietta en Re mayor.
Canciones, sobre versos de Alberti.
Sonata, para piano.
Nocturno de «La muerte de Carmen».
Sonatina, ballet.
Canciones francesas.
Canciones españolas.

Canciones del Niño de Cristal, sobre versos de Rodríguez Pintos.

Canciones portuguesas.

Automne malade, para voz y pequeño conjunto.

Dulcinea, suite sinfónica.

Rapsodia portuguesa, para piano y orquesta.

El cojo enamorado, ballet.

Pregón y habanera, para piano (hay versión de «cello» y piano).

Fantasia galaica, ballet.

Madrigal, para violín y piano (hay versión para guitarra).

La blanca paloma, ballet.

Fantasia española, para violoncello y orquesta.

Espagnolade, para piano (hay versión para orquesta).

Canticum in P. P. Johannes XXIII.

Entreacte, ópera de cámara en un acto, para dos voces, mimo, bailarina y orquesta.

Elegía al príncipe de Polignac.

Salmos, para solos, coros y orquesta.

Gozos de Nuestra Señora, sobre texto del marqués de Santillana.

Concierto para guitarra y orquesta.

Tiento, para órgano.

Preludio y danza, para piano.

Cuatro piezas religiosas, para coro a cappella o con acompañamiento de órgano u orquesta.

Fanfare, pregón e himno, para la inauguración del Museo de Salvador Dalí en Figueras, con texto del pintor.

Música para películas: «Don Quijote de la Mancha», «La señora de Fátima», «Viaje romántico a Granada», «Historias de la radio», «Los gallos de la madrugada», «La mujer de otro», etc.

Completa y termina *La Atlántida*, de Manuel de Falla.

Por Juan Emilio ARAGONES

UN SUBMUNDO DE PASIONES



JOE ORTON: *El realquilado.* Adaptación de Natividad Zaro. Dirección: Angel García Moreno. Intérpretes: Laly Soldevila, Tony Isbert, Andrés Mejuto y Pedro Civera. Decorado: Juan Antonio Cidrón. Teatro: Alfíl. Fecha de estreno: 20 de enero de 1975.

La llegada de mister Sloan a la casa habitada por una cuarentona sexualmente insatisfecha y su viejo padre va a ocasionar un cambio sustancial en la vida de ambos. Y en la del huésped realquilado. Y, por fin, va a modificar la existencia del hermano de la protagonista, de tan severos modales exteriores como fungibles debilidades íntimas. Posiblemente el espectador considere excesiva la acumulación de anomalías—sentimientos invertidos o exacerbados, etc.—en sólo cuatro personajes. Y lo es en el común de la sociedad.

Pero ocurre que el autor, durante su corta vida—murió asesinado por su copartícipe de buhardilla a los treinta y cuatro años—se mantuvo al margen de la sociedad y no conoció más que sus arrabales malolientes y despreciados.

Tanto en esta su primera obra—estrenada en 1962, cinco años antes de la muerte de Orton—como en otras que han subido a la escena posteriormente y que no alcanzaron igual resonancia, el autor no hizo otra cosa que un retrato tan despiadado como veraz del entorno que habitaba y—acaso—de su misma identidad. Y en esos conflictivos andurriales es muy posible que las anomalías psicológicas se multipliquen de forma inmoderada para la mentalidad del público burgués.

En cualquier caso, resulta positiva la demostración de unas—ciertamente no buenas—costumbres que existen, que están ahí... y también en otros mundos de muy alto copete, aunque de éstos nada diga Joe Orton, en tanto que sólo reflejó en sus obras el submundo que visceralmente le atañía.

Por todo lo expuesto se produce en *El realquilado* una estrecha

conexión con las circunstancias biográficas del autor, que conducen al teatro de Joe Orton a figuras, en condiciones de autenticidad poco comunes, en puesto descolante de la generación de «autores airados» británicos.

Hay que decir, además, que el conflicto se plantea desde el comienzo en profundidad, de tal modo que de las anomalías sentimentales de sus criaturas escénicas Orton extrae consecuencias satíricas, en el extremo opuesto de la torpe comicidad.

La adaptación española no era tarea mollar, y Natividad Zaro ha salido muy airosa de su difícil misión, buscando equivalencias en lengua española al enriabiado léxico original inglés. Sensacional—por equilibrada—labor la suya en tan arriesgado empeño.

También excepcional debe de ser considerada la coordinación del hecho dramático que, en sus varios factores, realiza Angel García Moreno, director escénico de insólitas cualidades, hasta la fecha no resaltadas en la medida a que se ha hecho acreedor. Cualidades que en este concreto caso se manifiestan ya en la elección de intérpretes: los cuatro resultan igualmente adecuados a sus respectivos personajes, tanto en la presencia física como en sus dotes artísticas.

Laly Soldevila está inconmensurable. Cuantos tengan de la actriz la paupérrima visión de los bobalicones anuncios televisivos de algún detergente quedarán asombrados al advertir sus sobresalientes cualidades dramáticas, que aquí quedan de manifiesto en matices, en mutismos singularmente expresivos y, por descontado, en parlamentos que explicitan sus portentosas dotes dramáticas. Le dan muy adecuada réplica—y es el mejor elogio

que puede hacerse de ellos—sus compañeros de reparto, desde Pedro Civera, en su muy cabal versión del personaje con más «trastienda» de encontrados sentimientos, hasta el ajustado quehacer de Mejuto. Y, en medio, un Tony Isbert que en su cínica y

como desentendida—a la vez que muy ahondadora—corporeización de Sloan alcanza la más elevada cota de perfección en su carrera artística.

El decorado de Cidrón sirve de perfecto marco a la compleja acción escénica.

SIMBOLO DE REBELDIA

JEAN ANOUILH: *Antígona.* Versión española de Lauro Olmo. Dirección: Miguel Narros. Producción: Justo Alonso. Escenografía: Andrea d'Odorico. Principales intérpretes: Ana Belén, Fernando Delgado, Silvia Vivó, Francisco Algora, Maruchi Fresno, Miguel Ayones, Margarita Mas, Manuel de Blas y Enrique S. Francisco. Teatro: Reina Victoria. Fecha de estreno: 31 de enero de 1975.

Estrenada esta obra de Anouilh en 1944, cuando aún Francia padecía la ocupación nazi, el autor dio a la trama de Sófocles unos muy perceptibles símbolos de rebeldía. La Antígona de Anouilh es, al tiempo que trasunto de la heroína griega, alegoría de cualquier muchacha francesa alistada en la Resistencia. Para que la aproximación resulte más notoria, los guardias tebanos enfundan gabardinas y el rey Creonte viste frac.

Y es que si de la comedia de Plauto Anfitrón pudo contar Giraudoux otras 36 versiones distintas antes de dar a la propia el título de Anfitrón 38, algo similar sucede con esta tragedia de Sófocles, que ha servido de base argumental a multitud de versiones, desde la que implica mera traslación al idioma italiano del XVI, obra de Luigi Alamanni, hasta esta tan libre y personal, que en versión española de Lauro Olmo se ha estrenado en el Reina Victoria, pasando por la de senequista enfoque de Jean de Rotrou y la de concepción romántica de Vittorio Alfieri. Entre los autores franceses contemporáneos, también Jean Cocteau abordó el tema.

Ahora bien, si ya Anouilh había reestructurado, según queda dicho, el original de Sófocles a la concreta circunstancia de su país ocupado por tropas extranjeras, esta versión que nos llega de la mano de Lauro Olmo, mediante pocas pero esenciales variaciones en el texto de Anouilh, procura un claro y legítimo acercamiento de la leyenda mítica a nuestra actualidad.

Como ya el autor francés había convertido a la Antígona de Sófocles en un símbolo escénico de la rebeldía, mucho más que en la joven que—contra las concluyentes órdenes de Creonte—quiere enterrar el cadáver de su proscrito hermano, la tarea traslaticia de Lauro Olmo ha consistido en pasar al lenguaje coloquial de por estos pagos expresiones que en la versión de Anouilh tenían mayor vinculación con el original griego, sobre todo en las conversaciones sostenidas por los guardias.

Si ya Anouilh enriqueció de significaciones inmediatas el texto clásico, proponiéndonos a Antígona como símbolo de los que dicen «no», de los que se niegan a participar, Lauro Olmo complementa tal empeño mediante la actualización de algunas expresiones populares..., aun a riesgo de incurrir a veces en populacheras.

Ante un espacio escénico que Andrea d'Odorico ha ideado con cerco de grandes cariátides—en perfecta realización de Manuel López—, se desarrolla la antinomia Antígona-Creonte, junto a la frialdad de Ismene, el amor de Hemón, el silente sufrimiento de la



reina y la elementalidad ordenancista de los guardias, en patetismo trágico ascendente.

Miguel Narros testimonia de nuevo sus dotes coordinadoras y una muy sensitiva percepción de los medios expresivos—tanto los escritos como los actuantes—que tiene que dirigir potenciándolos al máximo. Facilitan su tarea los intérpretes, el decorador, el luminotécnico y todo el equipo que para esta ocasión ha seleccionado, con el visto bueno de Justo Alonso, productor del espectáculo.

De los intérpretes, Ana Belén muy en primerísimo lugar: en su incorporación de Antígona personifica el antidivismo y su entrega al personaje es total e incondicionada. Magnífico también Fernando Delgado, capaz de revelar las briznas de humanitarismo que hay en el autoritario Creonte. Les siguen en méritos Silvia Vivó—segura, dúctil y muy expresiva actriz—, Francisco Algora y Maruchi Fresno.

¡Gran teatro, sí, esta Antígona de Anouilh-Olmo!

POEMA EPICO-MUSICAL DE NERUDA

PABLO NERUDA: Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. *Producción: Manuel Collado. Adaptación y música: Manuel Picón. Instrumentistas, intérpretes y cantantes: Manuel Picón, Olga Manzano, Lidia Toloba, David Kullock, Víctor Velázquez, Ricardo Steinberg y el indio Juan. Teatro: Benavente. Fecha de estreno: 13 de febrero de 1975.*

No cabe hablar de reestreno del poema nerudiano, aunque a mediados de 1973 el grupo «Zambulu» lo escenificara en el teatro-club Pueblo, pues la música compuesta por Manuel Picón para esta oportunidad y la riqueza polifónica de las voces del conjunto formado por el músico uruguayo dan al poema del portentoso Nobel chileno los perfiles de una cantata épica de muy logradas características.

Además, la primera parte del espectáculo nada tiene que ver con el poema de Neruda: el conjunto hispanoamericano hace en

ella una valiosa manifestación de las nuevas canciones populares en sus países de origen, Uruguay y Argentina.

La segunda parte está en su integridad compuesta por la epopeya lírica de Neruda, y en ella la música compuesta por Picón subraya muy inteligentemente los diversos episodios de Joaquín Murieta—«su memoria es un hacha de guerra»—en tierras de California, y logra su más cabal expresividad en los sollozos y clamores con que su muerte es acogida.

COMPAÑIA VENEZOLANA EN MADRID

RICARDO MONTI: Magnus & Hijos, S. A. *Compañía «Rajatabla», Taller de Teatro del Ateneo de Caracas. Dirección: Carlos Giménez. Escenografía y vestuario: José Salas. Interpretación: Francisco Afaro, Williams López, Angel Acosta, Alexander Milic, Mariela Romero y José Salas. Pequeño Teatro de Magallanes, 1. Fecha de estreno: 14 de febrero de 1975.*

A juzgar por el grandioso espectáculo presentado en el Pequeño Teatro de Magallanes, 1 por la compañía venezolana «Rajatabla», invitada por el TEI, es difícil que alguna vez se haya producido una identificación tan absoluta entre el significado del texto y su expresividad escénica. El ambiente de máxima degradación en las relaciones humanas y en la propia esencia de unas criaturas al borde ya de lo animal, concebido por el autor argentino Ricardo Monti, alcanza plena virtualidad dramática en la escenificación de «Rajatabla» con actores que, además de una entrega

veracísima a sus personajes, dotaron a éstos de una adecuada variedad de matices que, sabiamente dosificados, contribuyen al logro de todas sus posibilidades comunicadoras, enriquecidas por una escenografía sugerente y un pormenorizado trabajo de Carlos Giménez en la dirección del espectáculo.

La servidumbre artística de los integrantes del grupo al texto escenificado contribuye en gran medida a reforzar sus intenciones catárticas, expresadas tanto en la bestialidad opresora de Magnus como en sus tres hijos—que sienten hacia él una mez-



cla de miedo, admiración y odio, pero que en definitiva lo secundan—y en el terror de la débil muchachita que Magnus capta para su casa y su mundo o en la reptante adulación al protagonista de un antiguo competidor suyo, al que Magnus arrebató fortuna y mujer, y ahora es a su lado apenas un zalamero y apaleado can.

El autor—o quién sabe si el director—ha incorporado a la acción saludos, taconazos y gritos procedentes del régimen nazi para explicitar una atmósfera de opresión que, sin lugar a dudas, se desprende por la sucesión misma de los hechos... y de las palabras. Porque a la intensidad del conflicto hay que agregar también, y en primerísimo término, la adecuación de unos diálogos perfectamente concebidos para la consecución de los propósitos de tan ambiciosa obra.

Así, las reiteradas lamentaciones por el destino de las víctimas

de Magnus... que formulan sus mismos cómplices-adictos-hijos. Y el argumento decisivo de aquél para su táctica opresora. Viene a decir: «El arma poderosísima y sutil que tenemos es el mismo hombre. No hay sino mostrarle lo que desea más, lo que siempre ha querido poseer... y caerá. Porque es tan corrupto como nosotros.»

Hay en la obra escenas claves extraídas del teatro ceremonial y del teatro en el teatro...; fórmulas conocidas, que en Ricardo Monti parecen recién inventadas.

De la tarea del director queda ya hecho el debido elogio. José Salas sale airoso de la difícil prueba de encapsular un complejo decorado en el reducido espacio del local de Magallanes, 1. En cuanto a los intérpretes, los cinco actúan a nivel de consumados profesionales..., pero una vez expurgada la profesionalidad de la más insignificante tilde peyorativa.

EQUILIBRADA MUESTRA DE CAFE-TEATRO

MANUEL RIPOLL: El último minué. *Dirección: Manuel Ripoll. Intérpretes: Régine Gobin y José Sancho. Cafeteatro: Stéfanis. Fecha de estreno: 13 de febrero de 1975.*

Equilibrio. En esa palabra queda perfectamente definido el apunte de comedia con el que el guionista y realizador de televisión Manuel Ripoll se presenta como autor. *Equilibrio*, porque acierta a moderar las concesiones obligadas en salas de características tan determinadas como Stéfanis—frivolidad, entretenimiento, etc.—, compensándolas con un coloquio intencionado y con la invención de una trama que psicológicamente tiene ciertas pretensiones...

Tanto Régine Gobin como José Sancho cumplen a plena satisfacción sus cometidos. Ella, como esposa semiabandonada y adúltera potencial. El, como marido amante en exceso de los espectáculos nocturnos ligeritos de ropa y como muy peculiar amante de señoras casadas.

RECITAL HISPANO-MEJICANO A DOS VOCES

ALVARO CUSTODIO e IGNACIO LOPEZ-TARSO, Corridos de la Revolución (México, 1910). *Interpretación: Nati Mistral e Ignacio López Tarso. Guitarras: Jano y Sergio Logan. Teatro: Español. Fecha de estreno: 21 de febrero de 1975.*

La selección que en el rico veneciano popular de los corridos mejicanos han hecho Alvaro Custodio e Ignacio López Tarso para este espectáculo del Español tiende a testimoniar las afinidades históricas que unen a los pueblos mejicano y español.

Aunque he escrito espectáculo,

porque en calidad de tal figura en el programa, lo que en realidad se ha ofrecido durante sólo tres días al público en el Español es un recital a dos voces, con acompañamiento de guitarras y algún inserto musical grabado.

La española Nati Mistral y el mejicano Ignacio López Tarso,



Nati Mistral



Ignacio López Tarso

ante sendos atriles o facistoles, leen alternativamente el texto escrito o bien cantan corridos y otras piezas musicales, sobre todo Nati Mistral, pues López Tarso se limita a decir sus cantares *romanciados*. Y aunque lo hace —justo es resaltarlo— con toda la fuerza expresiva del gran actor que es, el público se sintió decepcionado. Y también el crítico, por considerar que, sin su briosa y popular música, de tan colorista raíz vibrante, los corridos, por grande que sea el arte interpretativo que se dé a su dicción, resultan sensiblemente difuminados.

Con todo, tanto Nati Mistral como López Tarso oyeron repetidas ovaciones. Nuestra actriz-cantante triunfó en ambas facetas y pudo superar algún error de letra, causado por los nervios del estreno... y por una interpe-lación procedente de la sala, que, al incurrir en el insulto personal, se quedó sin la alicuota parte de razón que pudiera corresponderle.

Ignacio López Tarso ha probado de nuevo que hay en él un primerísimo actor de la comunidad hispanohablante. Su dominio de los recursos interpretativos es tal como para convertir un fallo técnico en efecto hilarante, y complementa el texto escrito con repentizaciones que, lejos de las desacreditadas «morcillas», actúan como apoyaturas clarificadoras.

La intención didáctica del texto es patente y plausible. El espectador sale del teatro con un conocimiento mayor de la historia mejicana... y con un positivo recordatorio de la historia de España.

LA PRINCESA DE ESPAÑA, EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Su Alteza Real la Princesa de España, Doña Sofía, ha visitado el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, instalado en la Biblioteca Nacional. La Princesa fue recibida por el director general del Patrimonio Artístico Nacional, don Miguel Alonso Baquer: el director de la Academia, marqués de Lozoya; director del Museo del Prado, don Xavier de Salas, y director de la Academia de Bellas Artes de Roma, don Juan Antonio Morales.

SEVILLA: CREACION DE DOS PREMIOS ACADEMICOS EN MEMORIA DE FLORENTINO PEREZ-EMBIID

La Academia Sevillana de Buenas Letras, en sesión celebrada el pasado 11 de febrero, aprobó la creación de un premio que llevará el nombre de Florentino Pérez-Embidi para la mejor tesis doctoral o de licenciatura sobre temas literarios o de la historia de Sevilla. También se dio cuenta de la dotación de un premio por el académico señor García Díaz para un libro de poetas sevillanos que también llevará el nombre Pérez-Embidi.

BARCELONA: NUEVO ACADEMICO DE LA REAL DE BUENAS LETRAS

En la sesión celebrada el pasado día 13 de febrero por la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona fue elegido académico numerario el novelista Juan Perucho, para cubrir la vacante de Luis Farndo de Saint-Germain.

EL PREMIO «ESPEJO DE ESPAÑA» 1975 PARA JOSE LUIS VILA-SAN JUAN

El primer premio «Espejo de España», dotado con un millón de pesetas por Editorial Planeta, ha sido concedido a José Luis Vila-San Juan por su libro *García Lorca, asesinado: toda la verdad*. El jurado estuvo integrado por José María de Areilza, Manuel Aznar, Manuel Fraga Iribarne, Torcuato Luca de Tena (que envió su voto por correspondencia lacrada), Ramón Serrano Súñer, José Manuel Lara y Rafael Borrás, que actuó como secretario. El acto se celebró en un céntrico hotel madrileño y estuvo presi-

dido por don León Herrera Esteban, ministro de Información y Turismo, acompañado por don Miguel Ángel García-Lomas, alcalde de Madrid; don

Miguel Cruz Hernández, director general de Cultura Popular; don Manuel Díez-Alegria, don Luis Coronel de Palma y otras personalidades.

CONFERENCIAS, LECTURAS POETICAS Y OTROS ACTOS LITERARIOS

FEBRERO

Día 12

EN MADRID

- Instituto Nacional Emilio Castelar: recital de poesía de Alfredo Martínez Vargas.
- Aula de Poesía del Ateneo de Madrid: recital poético de Pío Muriedas.
- Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. — Conferencia de Guido Castillo: «La novela actual».

EN BARCELONA

- Colegio Mayor «Dársena». — Conferencia de Enrique Badosa: «De libros, de editores, de lectores».

Día 13

EN MADRID

- Ateneo de Madrid.—Conferencia de Rafael Flórez: «Cien años y un día de tertulias».
- Colegio Mayor Francisco Franco.—Conferencia de José Vila: «García Márquez, algo más que cien años de soledad».

Día 14

EN MADRID

- Ateneo de Madrid.—Conferencia de Guillermo Díaz-Plaja: «Eugenio d'Ors, veinte años después».
- Club de Arte: recital poético de María Llovet y Jesús Bonillas.
- Instituto Alemán.—Conferencia de Carlos Porto: «El teatro portugués antes y después del 25 de abril».

EN BARCELONA

- Instituto Catalán de Cultura Hispánica: recital poético de la declamadora y cantante argentina María Baldo Solón.

Día 15

EN BARCELONA

- En Porter-Libros.—Presentación del libro, original de Camilo José Cela, «Danza de las gitanas amorosas».

Día 17

EN MADRID

- Fundación Universitaria Española.—Conferencia de Guill-

mo Díaz-Plaja: «Un período sin estructura: el novecentismo español».

- Puente Cultural: lectura poética de Luis Rosales, presentado por Ramón Pedrós.

Día 18

EN MADRID

- Tertulia Literaria Hispanoamericana: recital poético de Justo Jorge Padrón, quien fue presentado por Félix Grande.

Día 19

EN MADRID

- Instituto de Cultura Hispánica.—Conferencia de Félix Grande: «Antonio Machado Alvarez y el flamenco».
- Aula de Poesía del Ateneo de Madrid: recital poético de Concha de Marco.
- Instituto Alemán.—Conferencia de Angel Gutiérrez: «Tendencias del teatro soviético contemporáneo».

Día 21

EN MADRID

- Aula de Literatura del Ateneo de Madrid.—Conferencia de Mariano Yela: «Psicología y literatura».

Día 24

EN MADRID

- Puente Cultural: lectura poética de Rafael Montesinos, presentado por Claudio Rodríguez.
- Sociedad de Estudios y Publicaciones. — Conferencia de Francisco Rodríguez Agrados: «Temas de la lírica griega».

Día 25

EN MADRID

- Tertulia Literaria Hispanoamericana: lectura poética de Luis Jiménez Martos.
- Instituto de Cultura Hispánica. — Conferencia de Carlos Martínez Moreno: «La literatura hispanoamericana actual comentada por sus creadores».
- Aula de Literatura del Ateneo de Madrid. — Conferencia de Luis González Seara: «La literatura y el arte desde la vida cotidiana».
- Fundación Universitaria Española.—Conferencia de Carmen Bravo Villasante: «Pepita Jiménez: una mujer actual».

PALABRAS, HOY, PARA EL TEATRO

Por Julio MANEGAT

Casi resulta misterioso que con el poco teatro que hay y se vive en Barcelona, sea el teatro noticia para una quincena. Claro que muchas otras cosas reclaman la atención del cronista, pero dejémoslas hoy y quedémonos en el vacío, como un símbolo, patio de butacas del teatro Calderón que deja, ya parece que definitivamente, de ser teatro. Han concluido las obras de adaptación y el Calderón será cine dentro de unos días. Siempre queda la esperanza, o la posibilidad de esperanza, de que un día vuelva a la palabra desde el escenario, pero uno sabe que esta posibilidad, ¡triste es la experiencia!, no acostumbra a producirse. Como los viejos cafés que dejan su plaza a los nuevos Bancos. Réquiem, pues, para el Calderón, que fue la primera sede del Nacional de Barcelona, teatro que, dicho sea de paso, cada vez nos sale más vagabundo y provisional. Y hasta menos acertado en sus programaciones. Ahora, la Compañía «Angel Guimerá» se ha ido para los madriles con «Los hijos del sol», del padrecito Gorki. Aquí fue un total y rotundo fracaso. A ver si hay más suerte en la capital de nuestros reinos...

UN BANDOLERO PARA LA ESCENA

Aquí tuvimos también, como ustedes saben, la huelguetita de actores. Pudo ser peor, como cuentan en el chiste. Los comentaristas teatrales, es la verdad, la notamos poquito porque rara vez tenemos estrenos. Entre ellos, destaca la presentación del grupo «Els Joglars», que nació como grupo de mimo y que ya va «descubriendo» el teatro, el espectáculo más o menos de intención total, y hasta «parcial», que también se da por estos pagos de ausencias dramáticas. Alberto Boadella, el director, el alma del grupo, ha sabido evolucionar y no quedarse en la pura mímica. Poco a poco, con «Cruel Ubris» y «Mary d'Ous», este grupo ha ido alcanzando una dimensión teatral más expresiva. El proceso se adelanta mucho en este espectáculo que ahora han presentado en Barcelona y que anteriormente fue «probado» en alguna otra ciudad catalana.

Diré que el espectáculo tiene textos en castellano y en catalán, mímica, canciones, equilibrios casi circenses, música, poemas... Y los actores se mueven en el escenario, en una plataforma instalada en la platea, en una torre de tubos metálicos, en los pasillos... No es nuevo todo ello, evidentemente, pero «Els Joglars» han conseguido un espectáculo divertido, vital, ca-

paz de la más sutil caricatura, de la aportación dramática, del salto en el vacío de la paradoja, el contraste, el patetismo y la payasada.

«Alias Serrallonga» se titula el espectáculo. Se basa en la figura de un famoso bandolero catalán, Juan Sala, casado con una muchacha de apellido Serrallonga, que se echó al monte allá por los años en que reinaba en el país don Felipe IV. Serrallonga mantuvo en jaque a varios virreyes y cometió un infinito número de tropelías, robos y asesinatos. Aunque todo ello, sobre todo después de que algunos poetas le echaran aliento romántico a la cosa, no impidió que la figura de Serrallonga fuese un tanto mitificada por el pueblo. El delincuente fue prendido, tras ser aniquilada su banda de forajidos, y ajusticiado, después de crueles tormentos, en Barcelona, en 1634.

El escritor y diplomático Víctor Balaguer, que en su casa, hoy museo y biblioteca de su nombre, de Villanueva y Geltrú, tenía una copia del proceso seguido contra Serrallonga, centró una de sus obras en este personaje y casi lo convirtió en héroe del pueblo y para el pueblo. Se ha dicho si hubo o no una actitud política en Serrallonga. Uno, modestamente, piensa que no, pero, como escribí no hace mucho, uno tiene que irse con cuidado con estas cosas porque por menos de lo que canta un gallo le califican a uno de nazi fascista...

Bien. Como digo, «Els Joglars», tan inteligentemente dirigidos por Albert Boadella, han creado un espectáculo divertido, con sus contrastes de amargura, en torno al bandido, sus compinches, su mujer, la mujer que le acompañó en la última parte de su vida, el país, el pueblo, la corte de Felipe IV y, en fin, esa época que tampoco fue, claro, como ninguna, un lecho de rosas. El propio rey, la reina, el conde duque de Olivares, cardenales y nobles se colocan como «oponentes», muy divertidamente caricaturizados, del pueblo, en el que se carga alguna vez el acento dramático, y hasta patético, del montaje de «Els Joglars». Aparece, en la lejanía y en la proximidad de unas hoces que se afilan entre los espectadores, el espíritu de revancha popular que culminaría, en 1640, en la rebelión de los segadores catalanes.

Burla burlando, entre risas, canciones y estremecimientos, el tema es apropiado para agudizar la intención antiburguesa y la fuerza del pueblo. De ahí el tratamiento caricaturesco del poder y las pinceladas dramáticas frente a tal caricatura. El espectáculo, además de divertir,

agudiza una serie de puntos de meditación más o menos histórica y vital. Es preciso resaltar cómo la figura del bandolero es la que le correspondía en la realidad: simpática y feroz a un tiempo. Será Serrallonga el trampolín para el desarrollo de todo el espectáculo y de sus intenciones en las que, es evidente, existen perfiles de nuestro mundo actual.

El grupo «Els Joglars» es bueno, muy bueno incluso. Su labor, aquí, no sólo está muy bien, sino que es francamente agotadora. Se ganan, con creces, los aplausos calurosísimos que les tributa, esencialmente, un público joven y entusiasta. Aunque pienso que en éste, como en otros muchos casos, el entusiasmo se dirige más a las intenciones políticas y sociales que al teatro, como arte, en sí mismo.

CICLO INTERNACIONAL DE TEATRO CONTEMPORANEO

Ciclo, aunque en el campo de la teoría, que no es poco, sobre teatro contemporáneo. Ha sido organizado por el Instituto del Teatro de Barcelona en estrecha colaboración con los institutos Alemán, Británico, Francés, Italiano y Norteamericano radicados en la ciudad. Posiblemente nunca se había programado antes en Barcelona un curso de trabajos tan serios sobre el fenómeno teatral contemporáneo. El curso se inició el 29 de enero y se prolongará hasta mediados de marzo. Conferencias, coloquios, mesas redondas, exposiciones bibliográficas, filmaciones, registros de espectáculos en video-tape...

Nombres de conferenciantes: Hellmuth Karasek, Juan Antonio Hormigón, Xavier Fábregas, Bernard Dort, Manuel Lorenzo, John Mortimer, Guido Davico Bonino, José Monleón, Jerome Lawrence, Pawel Rouba, Carlos Porto, Angel Jorge Gutiérrez y Francisco Uriz. Jornadas dedicadas al estudio del teatro contemporáneo alemán, castellano, catalán, francés, gallego, inglés, italiano, latino-americano, norteamericano, polaco, portugués, ruso, sueco...

Y es que, como apuntaba aquí no hace mucho, en Barcelona se produce esa paradoja de no haber teatros, de no haber casi público teatral, y de existir, en cambio, una inquietud de estudio, de investigación, de interés intelectual, artístico, cultural, político y social, hacia el hecho dramático. En los tiempos que corren, no es poco. Y hasta resulta un tanto esperanzador, ¿no les parece?

Y esto es todo por hoy, amigos.

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

cual se hará constar el nombre, apellidos y domicilio del autor.

Las obras, en unión del sobre que contenga el lema, se remitirán en pliego cerrado a la Asociación Premio Café Marfil, glorieta de José Antonio, Elche (Alicante), España, haciendo constar en el anverso del sobre la indicación «Para el Premio Café Marfil de Poesía, 1975» o bien «Para el Premio Café Marfil de Novela Corta, 1975».

La admisión de trabajos se cerrará el día 31 de mayo próximo.

Una vez presentados los originales no podrán ser retirados ni renunciar sus autores a participar en el certamen.

5.ª La deliberación final del jurado y publicación del fallo tendrá lugar en el curso de una cena organizada con tal fin la noche del día 6 de septiembre de 1975.

6.ª El fallo del jurado será inapelable. Sin embargo, si se acredita con posterioridad que la obra u obras premiadas no son, en todo o en parte, originales o inéditas, quedarán automáticamente descalificados sus autores.

7.ª Ambos premios serán indivisibles. El jurado podrá declararlos desiertos. Igualmente podrá conceder los accésit que estime oportunos, con o sin dotación económica.

8.ª Las obras premiadas quedarán de propiedad de sus autores, quienes cuantas veces la edite o autoricen su edición se obligan a que conste en la portada la circunstancia de haber obtenido el «Premio Café Marfil, Elche, 1975, de Poesía o de Novela Corta», según el caso.

Ello no obstante, la Asociación Premio Café Marfil se reserva el derecho de hacer una primera edición de las obras premiadas. Si no hiciera uso de este derecho, quedarán de propiedad de aquella los primeros doscientos ejemplares que se editen de las mismas.

9.ª Los autores de los trabajos no premiados podrán retirarlos a su cargo en el plazo de un mes, a contar desde la fecha de publicación del fallo del concurso. No se mantendrá correspondencia con los mismos ni se responderá en ningún caso del extravío o pérdida de cualquier original.

10. El mero hecho de concurrir al «Premio Café Marfil» supone la plena aceptación de todas y cada una de las anteriores bases.

V PREMIO TEATRAL «TIRSO DE MOLINA»

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el premio teatral «Tirso de Molina», en su quinta edición, con el fin de estimular la labor de creación de todos aquellos autores dramáticos que, sin distinción de nacionalidad, escriben para la gran misión del teatro en lengua castellana, de acuerdo con las siguientes bases:

1.ª El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el V Premio «Tirso de Molina», para obras de teatro escritas en lengua castellana.

2.ª Podrán optar al V Premio Teatral «Tirso de Molina» escritores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras deseen, siempre que estén escritas en lengua castellana y sean originales, inéditas y no hayan concurrido anteriormente a ningún certamen. También podrán ser admitidas, por excepción, obras que habiendo participado en otros concursos hayan merecido calificación de finalistas, sin obtener ningún premio. La falta de estos re-

quisitos podrá anular la concesión del premio.

3.^a El premio estará dotado con cien mil pesetas, que se adjudicarán al autor de la obra galardonada, pudiendo ser declarado desierto si, a juicio del jurado, ninguna de las obras participantes reúne la calidad suficiente.

4.^a Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento o tema de las obras concursantes. Se tendrán muy en cuenta las aportaciones técnicas y temáticas que supongan una contribución positiva para la influencia cultural del arte escénico. La duración de las obras será la normal en un espectáculo dramático completo.

5.^a Los originales de las obras concursantes podrán presentarse o remitirse por duplicado, escritos a máquina y perfectamente legibles, en el Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3), hasta las trece horas del día 10 de junio de 1975. Las obras remitidas por correo deberán ser depositadas en origen antes de la hora y fecha indicadas.

6.^a Los originales estarán firmados por su autor, figurando al pie de la firma su nombre y dirección completos. Aquellos autores que deseen conservar el incógnito podrán firmar con seudónimo, acompañando los originales con una plica, en cuyo exterior conste el título de la obra y el seudónimo elegido, y en su interior los datos personales correspondientes. Dicha plica no será abierta en caso de que la obra no alcance la categoría de seleccionada y podrá ser retirada con los originales de la obra.

7.^a El Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica realizará, a través de sus asesores teatrales, una cuidadosa y primera lectura de todas las obras concursantes, llegadas hasta el cierre de la admisión de textos, seleccionando un máximo de veinticinco originales, que pasarán a la consideración del jurado, el cual, a través de cada uno de sus miembros, podrá recabar para su lectura e inclusión en el grupo finalista cualquiera de las obras presentadas dentro del plazo.

8.^a El jurado del V Premio Teatral «Tirso de Molina» será designado por el presidente del Instituto de Cultura Hispánica entre personas de conocido prestigio técnico en el arte teatral, cuyo nombre no será hecho público hasta que se publiquen sus decisiones.

9.^a La decisión del jurado se hará pública el día 12 de diciembre de 1975.

10. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el texto premiado en la «Colección Teatral de Ediciones Cultura Hispánica» en una edición de dos mil ejemplares, la

cual será propiedad del editor. El autor premiado recibirá como obsequio cincuenta ejemplares de esta edición.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho a una posible segunda edición, por la que el concursante premiado percibirá como derechos de autor el diez por ciento del precio de venta al público de cada ejemplar de esta segunda tirada, no inferior a mil ejemplares en todo caso. Los derechos de autor serán liquidados a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12. La obra premiada, caso de ser representada o editada posteriormente por cuenta o autorización del autor, deberá figurar en todo caso con la indicación de «Premio Tirso de Molina, del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid».

13. El jurado podrá proponer al presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de alguna o algunas de las obras finalistas, seleccionadas por orden de méritos.

14. Por el hecho de concurrir al Premio Teatral «Tirso de Molina» los autores de originales presentados aceptan las presentes bases, no pudiendo reclamar contra las mismas ni retirar las obras presentadas hasta la publicación del fallo del jurado. Los textos no retirados ni reclamados con posterioridad a los sesenta días útiles, de publicarse dicho fallo, serán destruidos.

PREMIO «NOVELAS Y CUENTOS» DE LA EDITORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL, S. A.

La Editorial Magisterio Español, S. A., en el deseo de intensificar decididamente en el descubrimiento o confirmación de nuevos narradores españoles, instituye el Premio «Novelas y Cuentos» para un libro de cuentos o una novela, que aparecerá con esta distinción en la colección literaria del mismo nombre, comprometiéndose a una dotación de 200.000 pesetas como anticipo de los derechos de autor. Por haberse declarado desierto el concurso de 1974, la dotación del premio de 1975 será de 400.000 pesetas.

Con objeto de ofrecer a los concursantes las mayores garantías de pureza y objetividad en el fallo, se constituirá un Jurado de siete miembros, cinco de

los cuales cambiarán en cada convocatoria y que serán prestigiosos críticos en periódicos y revistas u otros medios informativos; de los dos restantes, uno será el director de la colección y el otro, nombrado con carácter permanente y que actuará como secretario, será también un crítico. La formación del Jurado no será dada a conocer hasta el día del fallo y su actuación se ajustará a las siguientes normas:

a) Los miembros del Jurado actuarán por separado hasta el día del fallo. Primeramente remitirán por correo, al secretario, una impresión de conjunto de la selección de originales que previamente haya realizado el Comité de lectura de la Editorial.

b) Enterados los vocales del juicio primero de sus compañeros por el dossier que les enviará el secretario, procederán a una nueva y pormenorizada lectura para proponer en un estudio crítico—que será dado a conocer el día del fallo—la obra merecedora del premio y de las que, a su juicio, les sigan en méritos como finalistas.

c) Las coincidencias en estas propuestas determinarán el fallo. Si estas no se produjeran de una manera absolutamente clara, es decir, reflejando la opinión de la mayoría, los miembros del Jurado podrán actuar ya proponiendo un determinado título para premio, ya optando por declarar desierto. El Jurado reunido por primera y única vez, el día del fallo, procederá a la votación por el llamado sistema Goncourt.

Las bases a las que habrán de atenerse los concursantes son las siguientes:

1.^a Podrán concurrir al Premio «Novelas y Cuentos» todos los escritores de lengua castellana.

2.^a Los autores presentarán tres copias de sus originales mecanografiados a dos espacios por una sola cara. El número de folios no será inferior a

150 ni superior a 250. El original no llevará ninguna indicación del nombre del autor, que deberá constar en sobre aparte, cerrado, así como la dirección, el número del carné de identidad y cuantos datos crea pertinentes el concursante para el caso de ser premiado o declarado finalista. La inscripción del sobre será el título de la obra presentada. Los originales deberán ser enviados al domicilio social de Editorial Magisterio Español, calle de Quevedo, número 1, antes de las doce horas del día 30 de mayo de 1975, haciendo constar en la portada su condición de optante al Premio «Novelas y Cuentos».

3.^a De acuerdo con lo establecido en el preámbulo de esta convocatoria, no habrá preferencia por la novela o por el libro de cuentos, y solamente la calidad artística y la originalidad y modernidad de la obra serán tenidas en cuenta por el Jurado, en el propósito dicho de alumbrar o confirmar nuevos nombres en nuestra narrativa.

4.^a La obra u obras finalistas y con la publicación del nombre del autor en el acta del Jurado, podrán ser editadas en la colección «Novelas y Cuentos», según la votación obtenida, las recomendaciones del Jurado o la estimación de la Editorial después de contratadas en los términos habituales.

5.^a El concurso se fallará en Madrid y se hará público el día 11 de noviembre de 1975.

6.^a Los originales no premiados serán devueltos a sus autores o a personas por ellos autorizadas, una vez emitido el fallo, durante los meses de noviembre y diciembre de 1975. Transcurrido este plazo, la Editorial Magisterio Español, procederá a su destrucción.

7.^a Los autores, por el hecho de participar en este concurso, se obligan a aceptar en su integridad las condiciones de esta convocatoria.

PREMIOS LITERARIOS GRUPO MUNDO

Se prorroga el plazo de presentación de originales

Grupo Mundo nos facilita la siguiente nota:

«Ante las numerosas peticiones, la Dirección de Grupo Mundo ha acordado prorrogar el plazo de presentación de originales de los premios.

«Ensayo Mundo» (dotado con 500.000 pesetas).

«Joan Estelrich» (dotado con 250.000 pesetas).

«Manuel del Arco» (dotado con 100.000 pesetas).

En virtud de dicha prórroga podrán presentarse los trabajos hasta el 28 de febrero actual. El fallo se hará público el día 3 de abril de 1975.

Las restantes condiciones permanecen inalterables.

Hasta la fecha se han presentado 25 originales para el premio «Joan Estelrich» y 80 entre los premios «Ensayo Mundo» y «Manuel del Arco».

CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFIA

Radio Zaragoza, vocacionalmente entregada a diario a la actualidad informativa, anuncia la convocatoria anual de un concurso de fotografía, que se concederá por primera vez en este año, para premiar la mejor fotografía publicada en periódicos o revistas españolas durante 1974, ya sea en negro o en color, sobre el tema general «Presencia de la radio en la actualidad diaria», en la que—aparte sus valores artísticos, informativos, oportunos, etcétera—se destaque de alguna manera la presencia en la actualidad de la noticia del medio Radio.

Radio Zaragoza concederá el «Trofeo Aragón» y 50.000 pesetas a la mejor fotografía publicada, rigiéndose el concurso por las siguientes bases:

1.^a Las fotografías tendrán que haberse publicado durante todo el año 1974 en periódicos o en revistas de difusión nacional, ya sea en blanco y negro o en color, admitiéndose sólo aquellas fotos que no hayan sido sometidas a montaje o trucaje.

2.^a Los originales en blanco y negro tendrán un tamaño de 30 x 40. En caso de ser de color, el tamaño de la diapositiva es libre.

3.^a Los originales se enviarán, junto con un ejemplar del periódico o revista donde se hayan publicado, al Departamento de Relaciones Públicas de Radio Zaragoza, Marina Moreno, 21, Zaragoza, antes del 30 de marzo de 1975.

4.^a El jurado, que emitirá su fallo el 27 de abril de 1975, podrá conceder uno o varios accésit a aquellas fotografías que, a su criterio, sean merecedoras de tal distinción.

5.^a El premio es indivisible y no podrá quedar desierto.

6.^a El ganador, para recibir el premio, tendrá que acreditar fehacientemente la propiedad intelectual de la fotografía premiada, mediante la presentación del correspondiente negativo, así como prueba suficiente de su publicación.

7.^a Con las fotografías recibidas se montará una exposición en el lugar y durante las fechas que oportunamente se anunciará.

8.^a La composición del jurado, integrado por relevantes personalidades, se dará a conocer con la publicación del fallo, que será inapelable.

9.^a Las fotografías no premiadas se devolverán a sus autores.

10. Por el solo hecho de concursar, los participantes aceptan la totalidad de las presentes bases. En cualquier caso, Radio Zaragoza queda al margen de las cuestiones que pudieran surgir sobre el derecho de propiedad intelectual o de reproducción de la propia imagen, que serán dirimidas por los Tribunales ordinarios de Zaragoza.

PREMIO «EULALIO FERRER» DE NOVELA

El Ateneo de Santander convoca, por primera vez, el premio anual de Novela «Eulalio Ferrer».

BASES

1.^a Los aspirantes a este premio deberán entregar sus originales—en tres ejemplares mecanografiados a doble espacio y con una extensión mínima de 300 holandesas— en el Ateneo de Santander (plaza de Velarde, 1), haciendo constar en el envío: «Para el premio «Eulalio Ferrer» de Novela».

2.^a Podrán concurrir a este certamen todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, siempre que presenten su obra escrita en lengua española.

3.^a Los trabajos serán necesariamente originales e inéditos y el plazo de presentación terminará a las nueve de la tarde del día 31 de mayo de 1975.

4.^a Los originales tendrán que ser presentados bajo seudónimo y acompañados de la plica, en la que se contenga el título de la obra, el seudónimo con que se ha presentado y el nombre verdadero del autor y su dirección postal.

5.^a Adjudicado el premio, los autores no galardonados podrán retirar sus originales, previa pre-

sentación del recibo que se dará a cuantos lo soliciten al hacer la entrega de los tres ejemplares y la plica correspondiente, a partir del día 1 de agosto y durante el plazo de tres meses. No se responde de la pérdida fortuita de algún original.

6.^a El premio, de 200.000 pesetas, podrá ser declarado desierto, pero no fraccionado. El premio corresponderá a los derechos de autor para la primera edición de la obra premiada. El Ateneo se reservará el plazo de un año, a contar de la fecha de la adjudicación del premio. Si por causas de fuerza mayor no editase el Ateneo la obra en ese plazo, el autor podrá disponer libremente del original, aunque deba figurar en cuantas ediciones se hiciesen de la novela, y en lugar visible de la sobrecubierta y portada: «Premio «Eulalio Ferrer», del Ateneo de Santander».

7.^a El jurado, constituido por especialistas en la teoría y crítica literarias, será designado por el Ateneo de Santander y dará su fallo, en votación secreta, el día 25 de julio de 1975, fecha en la que se hará la entrega del premio.

8.^a La participación en el concurso implica la aceptación de las bases precedentes, y en lo no previsto en las mismas se estará a lo que determinen los miembros del jurado.

VII PREMIO «SAN JORGE», DE POESIA

La excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, a través de su Institución «Fernando el Católico», a fin de mantener la publicación de una colección de poesía aragonesa, con calidad literaria suficiente, convoca el VII Premio «San Jorge» de poesía, con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª Premiar con 30.000 pesetas un libro inédito de poesía de autor aragonés o residente en Aragón, que percibirá 150 ejemplares al editarse.
- 2.ª El jurado que otorgue el premio podrá proponer a la Institución la concesión de un accésit de 15.000 pesetas, así como la edición de alguno o algunos de los originales concurrentes al premio y no galardonados.
- 3.ª Los originales, mecanografiados y por triplicado, deberán ser presentados antes de las catorce horas del día 5 de abril de 1975, en la Secretaría de la Institución «Fernando el Católico», planta baja del Palacio Provincial de Zaragoza.
Los originales habrán de ir marcados con un lema y acompañados de un sobre que, bajo el mismo lema, contenga el nombre, apellidos y dirección del autor.
- 4.ª El premio y el accésit podrán quedar desiertos.
- 5.ª Al participar en el concurso supone la aceptación plena de las presentes bases.

PRIMER PREMIO LITERARIO COLEGIO MAYOR «FRANCISCO FRANCO»

El Colegio Mayor Universitario «Francisco Franco», dentro de sus actividades culturales, instituirá un premio literario, con carácter anual, para fomento y promoción de la narrativa en lengua castellana.

BASES

1.ª Podrán participar todos los universitarios y escritores españoles o extranjeros que lo

deseen, siempre que se atengan al requisito indispensable de presentar sus originales en lengua castellana.

2.ª El concurso se circunscribe al género de «cuento literario». No se acota, en principio, la extensión de las obras; únicamente se ruega que los escritos se hallen dentro de los límites usuales en el género.

3.ª Los originales serán enviados con mecanografía a doble espacio y por cuadruplicado al «Colegio Mayor Francisco Franco, avenida de Séneca, sin número, Madrid-3». Especificándose en la parte superior derecha, con letras mayúsculas, «Para el Premio Literario».

4.ª La identidad del autor permanecerá secreta. Por ello, los trabajos se presentarán bajo lema, adjuntándose un sobre cerrado con el nombre, domicilio y teléfono del autor.

5.ª No se mantendrá correspondencia alguna con los concursantes. La organización se reserva el derecho de propiedad sobre los originales recibidos, devolviéndose solamente aquellos que se aprecie oportuno.

6.ª La dotación del premio será de 25.000 pesetas (veinticinco mil pesetas), pudiéndose declarar desierto si el jurado así lo estimase.

7.ª El Colegio Mayor «Francisco Franco» publicará en determinados periódicos naciona-

les el cuento que resulte galardonado.

8.ª Los cuentos tendrán que recibirse antes del día 20 de abril de 1975, fecha en que expira irrevocablemente el plazo de admisión.

9.ª Oportunamente se hará público el fallo del jurado, procediéndose a la entrega del premio durante la fiesta que tendrá lugar en este Colegio Mayor el día 24 de mayo de 1975.

10.ª La participación en el concurso implica la completa aceptación de estas bases.

LA ASOCIACION ARAGONESA «EL CACHIRULO» CONVOCA DOS PREMIOS DE CREACION LITERARIA EN ARAGONES

Premio «Ana Abarca de Bolea», al mejor libro de poemas

BASES

1.ª Los trabajos que se presenten serán inéditos, originales, redactados en aragonés, de tema y verso libre y con una extensión mínima de 800 versos y máxima de 1.400.

2.ª Los originales se presentarán por triplicado, en tamaño folio en una sola cara, a doble espacio y perfectamente legibles.

3.ª En los trabajos se hará constar: el título de la obra y un lema. Este mismo título y lema constarán también en un sobre cerrado, dentro del cual irán: el nombre, dos apellidos, domicilio y edad del autor.

4.ª El plazo de admisión finalizará el día 5 de mayo de 1975.

5.ª Los originales se enviarán a la Asociación Aragonesa «El Cachirulo», plaza de Santa Cruz, núm. 19, Zaragoza, indicando en el sobre el premio en el que participa.

6.ª El premio consistirá en la edición del trabajo, que se hará conjuntamente con el de prosa en un mismo volumen.

7.ª Los originales no se devolverán.

8.ª El jurado podrá declarar el premio desierto y su fallo será inapelable.

9.ª La participación en el concurso presupone la aceptación de estas bases.

Premio «Braulio Foz» de narración corta

BASES

1.ª Los trabajos que se presenten serán inéditos, originales, redactados en aragonés, de tema libre y escritos en prosa. Su extensión no será menor de diez folios ni mayor de quince.

2.ª El premio consistirá en la edición de la obra, conjuntamente con la colección de poemas premiada.

3.ª Las restantes bases son iguales que para el premio de poesía.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

COMO algo que mana, discurre y pasa ante nosotros hay que mirar este nuevo libro de Luis Felipe Vivanco titulado *Los caminos*, y que incluye *Los caminos*, *Continuación de la vida*, *El descampado* y *Lugares vividos*, libro éste totalmente inédito que viene de las manos primeras del poeta a unirse con el pulso de hoy, con el palpito más cercano, que ha tocado los nombres que tenía o ha tenido a su alrededor. En esta elección del poeta que no altera su quietud soñadora, y el caminante que incorpora a sus palabras las que ya están hechas e inmovibles, puede no haber distancia alguna. Nadie como Vivanco para escribirnos desde lejos, desde la más completa soledad que le acoge en su ritmo aislado y entero, y ahora, la soledad misma, pero adelantándose a recoger el nombre ya hecho de las cosas: Gredos, o Loredos, o el Pazo de Cea:

«Para que suene en la quietud del Valle Miñor —¡oh vegetales campanadas!— un llanto de familias mutiladas, dile que calle al mar, dile que calle...»

Pero de los fluyentes ríos interiores de Luis Felipe Vivanco hasta estos nuevos nombres de proclamar la tierra, qué continuación, sí, qué *continuación de la vida* más serena y menos interrumpida.

La poesía de Vivanco, poesía sin sobresaltos, pero con momentos de desolación donde el verso parece que quiere cobijarse en su melodía más interna para comunicarnos más directamente su trayectoria lírica e intransferible...

«... (Y ser libre porque sufro de veras por cosas verdaderas y porque tomo en [serio —¡muy en serio!— las cosas que hay que [tomar en serio])»

nos dirá en su *poética* donde comienza con esta hondísima afirmación:

«Lo digno es ser contado por Dios de [otra manera.»

También nos sorprende en estos sus más recientes versos con una alígera, y al tiempo muy densa, manera de tocar los peldaños de la creación poética:

«Llámame.
(Lejana,
Feliz,
Alcanzada.)

Espérame.
(Sola,
Fronteriza,
Otra.)»

Poesía decantada, que puede apoyar toda su música como en una cuerda que hubiera despreciado a las demás.

Y siempre su hermosa fe, sosteniendo —célica o soterradamente— una manera de mantenerse firme sobre la caediza y fatal mordedura de la palabra...

«Viejo está el corazón, pero tan lleno de monedas de ayer que su riqueza son los brotes de un árbol donde empieza siempre la vida porque Dios es bueno.»

Si siempre ha sido austera y niña, fuerte y delicadísima, entera y verdadera la pintura de Francisco Arias, ahora nos ofrece sus más recientes muestras con un tono de lírico profundo donde la verdad absoluta de las cosas parece que le ha enseñado una nueva palabra. Todo empieza a estar aquí —y a sentirse— más preocupado por el mensaje que las cosas dejan en nuestro interior. Cada centímetro de paisaje, cada nota humana con su entorno, cada brizna de paja y cada terrón oscuro han sido elevados a la categoría que nos tiene que dar toda plástica, a una llamada que no podemos dejar de responder...

Un desnudo entre unos velos tiene tanto de verdad compendiada, como unas flores en un jarro, o como un paisaje, de esos a los que nos tiene acostumbrados, pero que han avanzado más hacia la interioridad de las cosas sensibles... Pintura realizada como sin esfuerzo y como sin miedo. Estamos ya bajo la tela frente a frente y se han quedado atrás la intranquilidad y hasta la valentía del pintor, porque ocurre con este Arias más actual y más antiguo —si se pueden unir los dos vocablos— que de una remota lección de pintura llegamos a una novísima manera de cantarla.

Otra virtud de esta exposición. Estamos acostumbrándonos a que algunos maestros de la pintura, aun dentro de su maestría, han dado un salto que por algo se nos antoja oscuro o espectacular. Aquí la materia ha podido sostener con su poderío y su sabiduría una mudanza que no es sino un ahondamiento en algo que antes habíamos entrevisto. Las fórmulas ya no se acusan, ya no sufren en la reiteración de lo que ya está dicho. La pintura le ha dado ahora a Francisco Arias mucho —no digamos todo aún, con esperanza— de lo que he venido al corazón primero y a las manos últimas del pintor. Aquello es verdad, y en esa verdad está la comunión, al parecer tan sencilla del hombre que puede sentir y hacernos sentir desde esa pared, desde ese mundo que tenemos enfrente.



CARLOS MUELA REGRESA A ESPAÑA

Por Carlos AREAN



LA que fue famosa escuela artística de Tetuán comienza a disolverse. Una gran parte de sus componentes —y no tan solo los españoles— se han establecido en diversas ciudades de España. Así, Ben Yessef, una de las más avanzadas figuras de la última promoción, ha elegido Sevilla y allí realiza su obra neofigurativa y dirige la Galería Melchor. Lo mismo ha hecho Martyn Prado, quien reelabora ahora en Madrid su obra neofigurativa y atiende al mismo tiempo sus actividades docentes. Dámaso Ruano se ha instalado en Málaga; Diego Gámez, en Madrid, y algo similar han hecho otros varios conspicuos miembros de la escuela. Ahora le ha tocado el turno a Carlos García Muela, quien sigue sin alternar su escultura bronca y muy inmersa en los problemas de nuestra época con ninguna otra dedicación.

Hijo de españoles, nació Muela en Tetuán en 1936. Pertenece, por tanto, a la Generación de 1963, la de las formas en lucha, muchos de cuyos problemas ha convertido en suyos para encontrar nuevas salidas a la escultura de vanguardia. El hueco, la interpenetración entre los espacios envolvente y envuelto seguía siendo un problema acuciante para todo escultor que quisiese ser plenamente actual. Ni Julio González ni Chillida habían agotado ese camino. La situación había cambiado, no obstante. Ahora no era la invención de unas formas no imitativas el reto primordial, sino la incorporación de los elementos neodadaístas a la problemática de la nueva escultura. También lo era —reto tan imperioso como el anterior— que la nueva figuración no se limitase a la pintura, sino que tuviese cabida en la escultura actual.

Tras varios tanteos durante los que construyó formas compactas y concéntricas en piedra o en barro, descubrió Muela su material de elección y su manera personal de ordenar el espacio. Renunció a la piedra, a la madera y al barro, muy aptos para otros encadenamientos de formas, pero no para las que él necesitaba construir, y se limitó ascéticamente a una reunión de hierro forjado y bronce fundido.

Los primeros ensayos en hierro forjado datan de 1968. Aquellos otros en los que combinó sus hierros erosionados y elásticos con fragmentos fundidos alcanzaron su culminación en 1971. En la actualidad trabaja a menudo exclusivamente en bronce, acusando su textura directa con grandes masas de materia que pueden hacer pensar en los acuchillados pictóricos. En todo caso, lo fundamental en estos tres procedimientos es para Muela darle vida y rigor a una nueva figuración expresionista y hacer que el aire y la luz que penetran por entre los huecos de sus construcciones doten a las mismas de una extraña movilidad interior. Esta dedicación se alternó en 1974 con algunos torsos decapitados y compactos, en los que la textura sugería, no obstante, una penetración en



el interior de la forma y un hacerse y deshacerse de la misma. La luz, al agarrarse a las rugosidades y mellados, contribuye a la inmersión de estas últimas obras en el tiempo y al aligeramiento de su compactidad.

En todo, la evolución de Muela es el ser humano preocupación primordial. Ha esculpido hombres sin rostro, rostros femeninos dolientes o gritadores, restos de torsos que se nos ofrecen como olvidados tras un gigantesco naufragio, figuras adelgazadas que parecen querer atrapar una cáscara de volumen que se les evade, cascos de guerra convertidos en restos de hombres y hombres desamparados en su fijeza atónita de máscaras trágicas. Se trata de un mundo violentamente expresionista en algunas de sus facetas, pero con un cuidado moroso por la calidad de la ejecución y por el rigor muy contrapesado de la estructura. Ello es tan evidente que si alguna vez torsiona levemente una de sus caras-yelmos procura subrayar algún saliente que contrapesa la torsión en el lado contrario. Las rupturas y penetraciones de la textura no sólo responden a este deseo de subrayar armoniosamente pesos y contrapesos, sino también a una necesidad menos armoniosa, pero, por ello mismo, más bronca, de patentizar la fuerza bruta de la materia y su capacidad —independientemente en este caso de los equilibrios de la estructura— para intensificar la capacidad emotiva y robustecer la expresividad.

Regresado definitivamente hace dos meses a España, se nos ofrece ahora Muela en Madrid como uno de esos artistas que han asumido sin vacilaciones todos los problemas que dentro de su época eran privativos de su propia generación. Recoge todo cuanto el pasado inmediato o remoto puede ofrecerle en cuanto sugerencia, pero no repite soluciones ya codificadas, sino que selecciona tan sólo en ese acervo lo que es todavía problema y evita toda fijación académica. El escollo del academicismo vanguardista, el más peligroso para un artista joven, queda así eliminado de raíz. La vanguardia escultórica en la que se inscribe Carlos García Muela recibe de su dintorno su orientación general, pero es tan sólo el artista quien, a pesar de su juventud, le impone las leyes que considera insustituibles para que su investigación sea exclusivamente suya.

LUIS ALBERTO RAMONEDA

Rosa Martínez de LAHIDALGA

La tierra seca y sus raíces, el mundo mineral o la vegetación exuberante y el trabajo del hombre son temas que aparecen representados, de manera más o menos concreta, en estos lienzos que el pintor argentino Luis Alberto Ramoneda acaba de presentar en la Galería Zodiaco, de Madrid.

Muy poco hay de gratuito en esta obra que se ofrece trabajada con dedicación extrema, y en la que dibujo, color y materia establecen estrecha relación, en un encadenamiento de múltiples combinaciones plásticas. El pintor huye de los espacios vacíos, y de tal modo cubren sus estructuras compartimentadas la superficie del soporte, que formas y espectros limitan su relación de proximidad o lejanía a un mundo íntimo en el que apenas hay atmósfera.

Con color construye Ramoneda el complejo entramado de planos, de trazos zigzagantes, de figuras desdibujadas y de ángulos, que admiten oquedades y nos dejan ver, en ocasiones, un abismo inmediato. Verdes graves, azules fuertes, rojos arrebatados, negros y blancos se sobreponen unos a otros, o emergen con autonomía independiente potenciados por una distorsión óptica que se halla sometida a un orden íntimo. Ese mismo orden que equilibra sus composiciones, y dentro del cual, adquieren resonancia la agresividad atemperada y un sentimiento dramático profundo.

Es frecuente descubrir, entre las abstractas fragmentaciones geométricas, huellas alusivas a un hábitat humano, incluso rostros u objetos que nos parecen familiares. No se trata, sin embargo, de desentrañar la pintura de Ramoneda por la vía del análisis temático, sino a través de la coherente expresividad que emana de la misma.

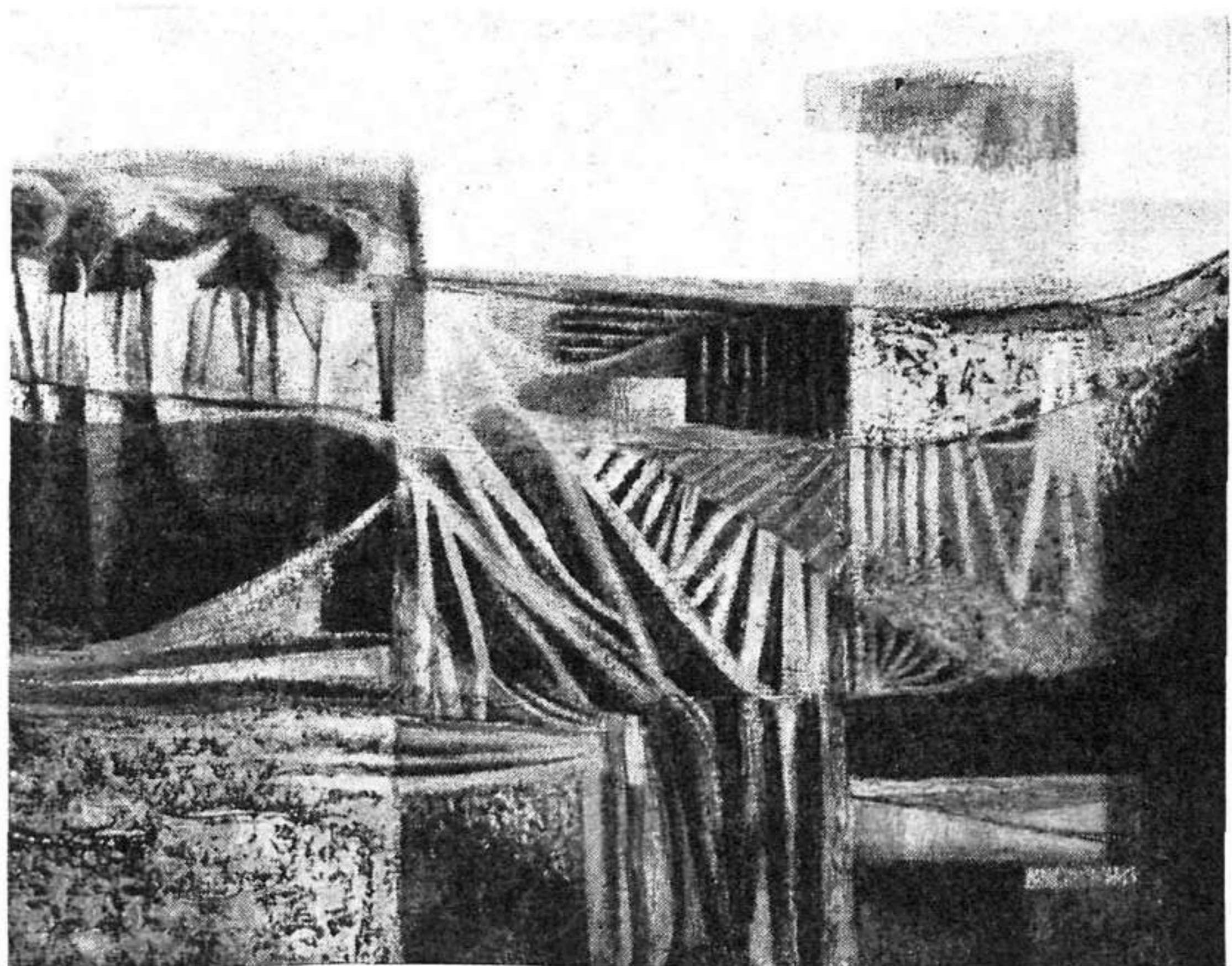
Estas superficies ricamente



empastadas dejan ver en ocasiones la tela del soporte, y es grave la vibración que late en cada pincelada y que se oculta, unas veces, bajo rugosidades tenues, o serpentea, otras, en sutiles lineaciones y ramificaciones que contribuyen con su riqueza de contrastes texturales a orquestas una asordada sinfonía, en la que aparecen puntos de luz reflejados o ráfagas luminosas que se expanden a modo de estallido o de cascada.

Hijo de un prestigioso pintor argentino, Luis Alberto Ramoneda se inició tempranamente a la pintura en el estudio de su padre. Profesor nacional superior de Pintura del Instituto Superior de Bellas Artes de Rosario (Argentina), permaneció tres años en Madrid, becado por el Instituto de Cultura Hispánica, y asistió a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y a la de San Jorge, en Barcelona.

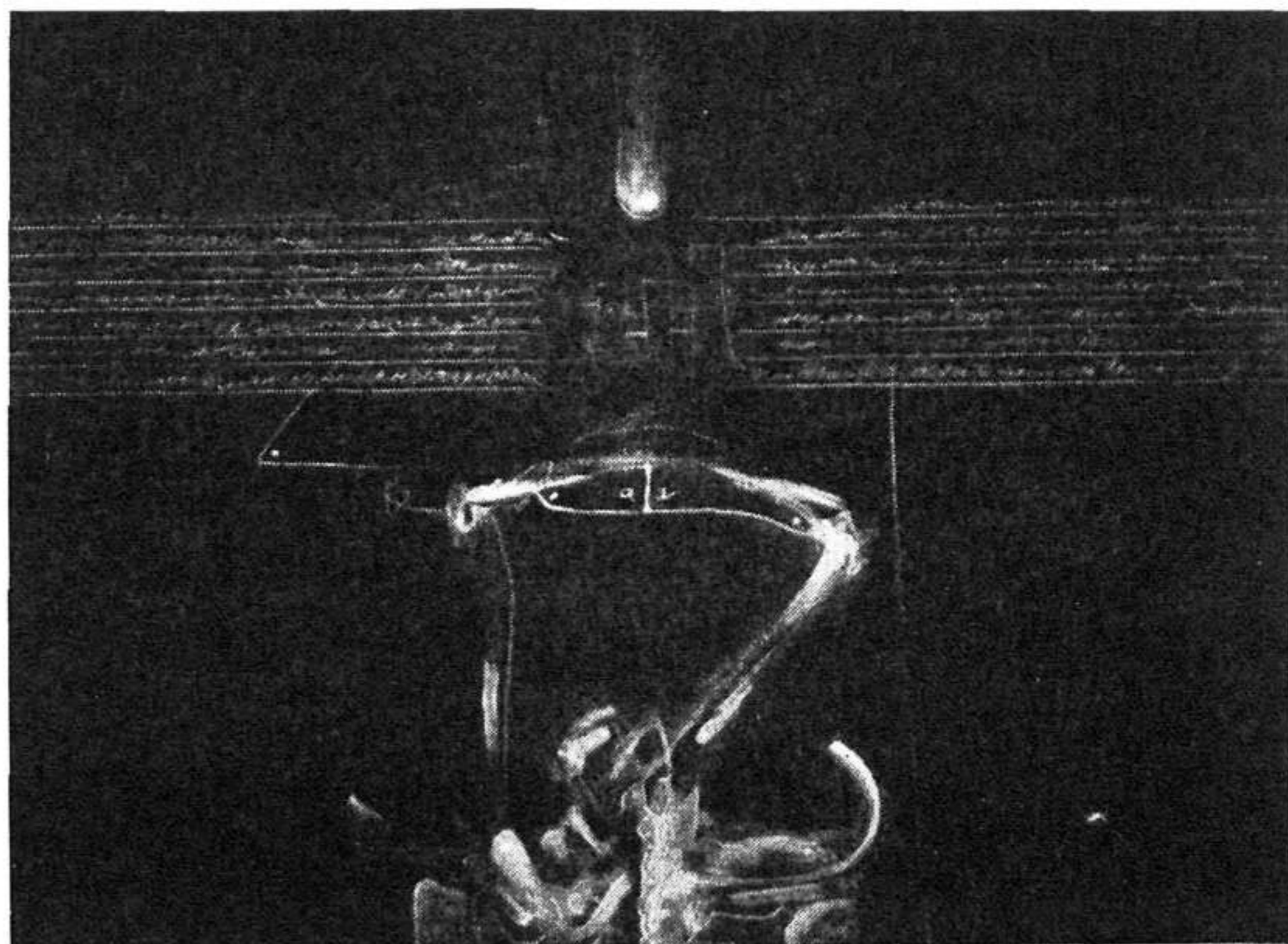
En esta exposición de la Galería Zodiaco, Ramoneda deja constancia de su actual etapa neofigurativa con implicaciones en un constructivismo no demasiado riguroso. De gran belleza es la obra en que nos muestra una panorámica rural, quizá de un pueblecito que le es querido al pintor, en la que aparece una iglesia humilde y una calle tranquila captadas en penumbra. De ella emana una cálida expresividad intimista, tan característica en la obra de Ramoneda, tamizada en rosas.



Madrid-España, 1 de marzo de 1975

itinerario de EXPOSICIONES

EXPOSICION DE ENRIC CORMENZANA
en la Galería Trece, de Barcelona

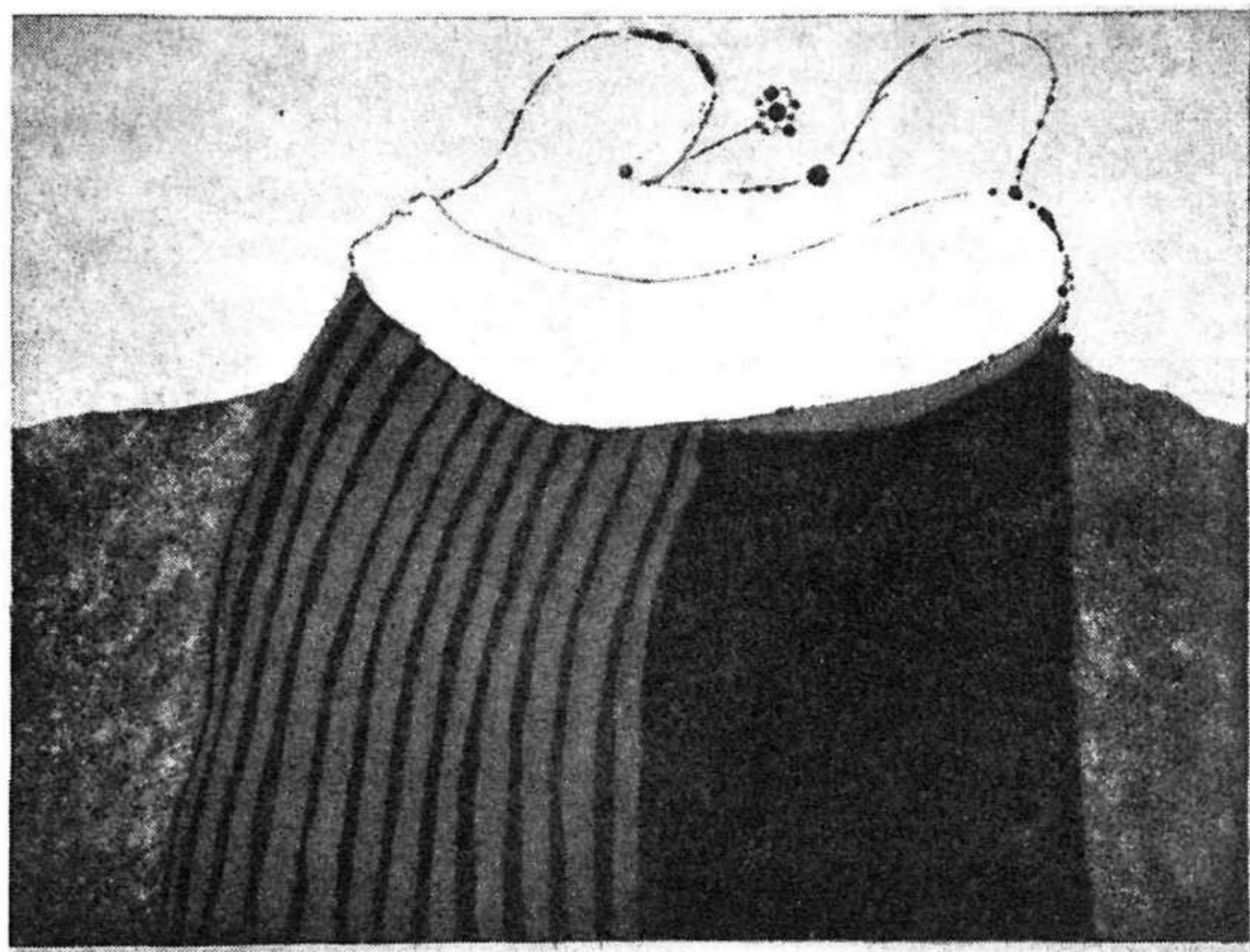


El pintor catalán Enric Cormenzana acaba de presentar en Barcelona su primera exposición de dibujos y pinturas. Con anterioridad había participado en la Feria del Libro y el Grabado de Frankfurt, los años 1971 y 1972, y en otras muestras colectivas celebradas en Suiza y Alemania.

Sobre sus superficies de gran tamaño, los signos caligráficos dejan mensajes ciegos, e impalpables espectros amenazan, desde su incierto organicismo, con adquirir consistencia real. Blancos y negros rotundos, grises y rosas-carne sobre fondo en tinieblas definen su paleta. Las líneas apenas esbozadas amortiguan el rigor de la medida justa e impiden a las formas emerger a su capricho. En estos lienzos hallamos conjuntadas bajo armoniosa expresividad radiográfica tensiones, ingravidas conformaciones organicistas y semidesintegradas nebulosas.

RML

BERRIOBEÑA,
en las Salas de la Dirección General
del Patrimonio Artístico y Cultural



Una extraordinaria exposición de grabados y aguafuertes de Berriobeña alberga una de las salas de exposiciones de la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural. En su mundo pictórico, magistralmente construido, tienen cabida el humor y la sátira. El juego de la vida y la

tragedia, la lágrima y la caricia muda parecen haberse desobjetivado para representar libremente sus papeles esenciales.

Pocas veces sucede el experimentar ante una obra, como ocurre ante la de Berriobeña, un sentimiento de atracción casi reveren-

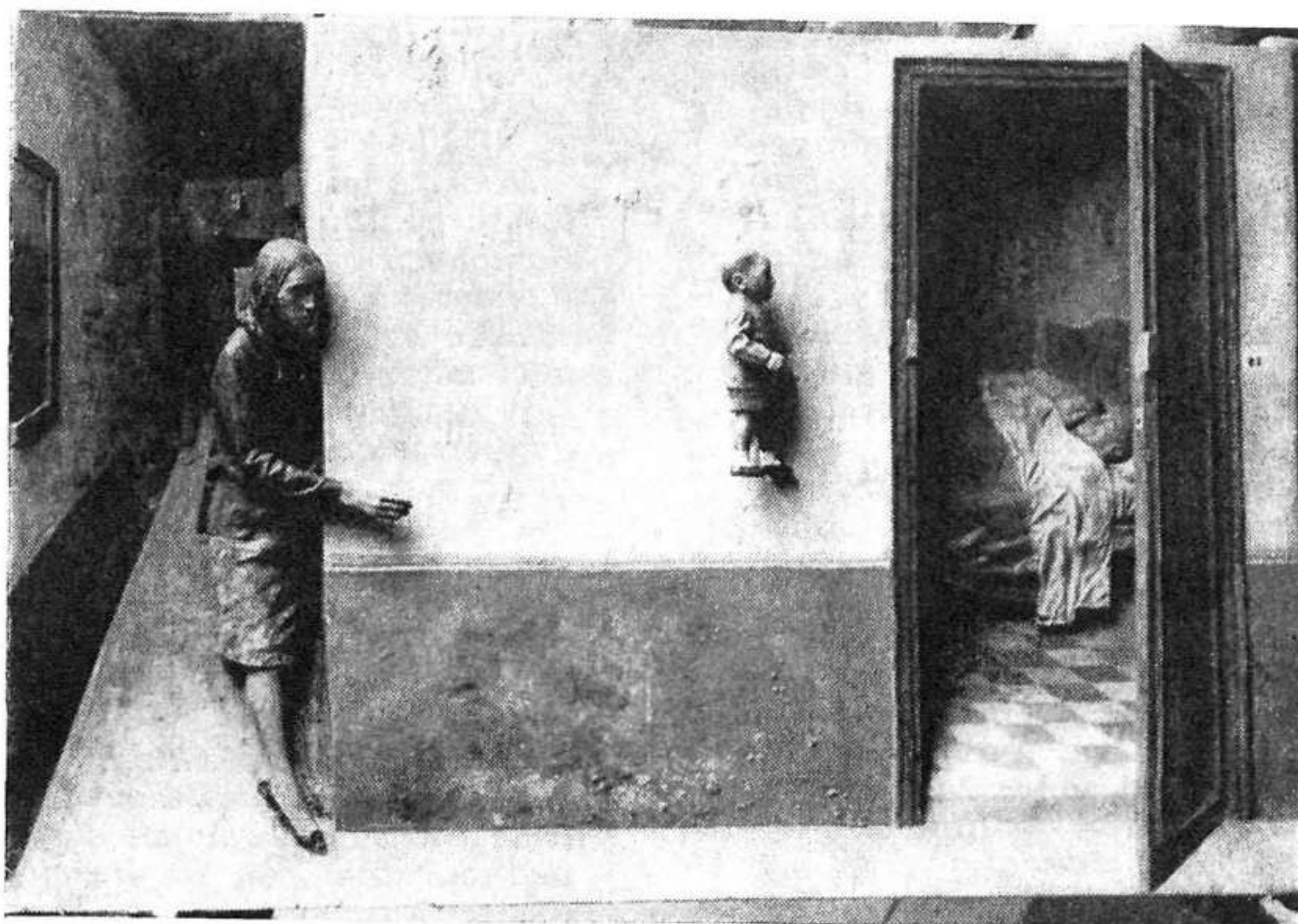
ANTONIO LOPEZ GARCIA

(Viene de la pág. 36.)

de poseerlo, de tener su cielo encuadrado entre los límites del marco. Antonio López García vive en Madrid, en ese límite en que la ciudad se asomaba a los campos, pero el tiempo ha ido levantando pasarelas y talleres y el caudal de los vehículos ha roto para siempre el silencio que apetecía. Claro que si esto puede constituir una molestia para el joven artista que, indudablemente, vivía en el Madrid más apacible y grato para su retiro familiar, lo cierto es que la pintura de López García está también transida de realidades urbanas, de aristas que parecen atacar las viejas ideas de lo cómodo y de tan humana como se produce no desdeña azoteas ni encrucijadas, accidentes o luces nocturnas que

son como enjambres en ebullición de gentes y de sueños.

Cuando López García era niño el campo manchego le enseñó a conocer aquellas realidades que, por idealizarlas, habían dado al traste tantas veces con el sueño de aquel ingenioso hidalgo que se iba por las trochas camino de otros mundos. El niño López García aprendió de las sequedades de las viñas y de las experiencias de los labriegos las razones de lo que es la vida. Y como su tío es otro gran pintor de la tierra, López Torres, pronto sus manos aprendieron a inmovilizar en el lienzo aliagas y mendrugos, jarrros y colinas. Apenas mozalbete de quince cosechas se vino a la Academia de Bellas Artes, donde condiscípulos y profesos-



cial hacia las formas, por la expresividad que emana de la aguda linearización o punteado, con independencia de la leyenda o del mensaje que narran. Hay una calidad terrosa, casi pétreo, que pone fondo a viejos y nuevos romances, y múltiples incisiones cuidadosamente medidas adensando sombras, matizando vacíos o enredando máscaras y monstruos junto a una realidad de hiriente actualidad.

Berriobeña, que en 1971 ganó la cátedra de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, cuenta en la actualidad treinta y cuatro años. A su dominio técnico pocos

adjetivos pueden añadirse ya, porque Berriobeña narra y nos cuenta la vida de un modo, que una vez nos hace sonreír, y otras nos espanta o torna melancólicos, y conoce el resorte preciso del que debe hacer uso para comunicar esa expresividad hecha forma pictórica.

Everett Rice, en su introducción a la exposición, señala la línea de una gran tradición artística que pasando por Goya y Mateos se continúa en Berriobeña, uno de los exponentes más destacados de nuestro actual arte de la estampación.

RML

MICHAEL COSMAN, en la Galería «Villares-Toro»



sellado su pacto en una «fusiarmónia» de evanescencias matéricas y coloristas. Michael Cosman, el pintor de estas «fusiarmónias», es francés y reside desde hace unos años en la Costa del Sol. Su pintura nos sitúa en el marco de una irrealidad mágica a la que nos introduce su gama sensible de tonalidades tenues, un dibujo apenas insinuado y la textura nacarada de la materia que emplea.

Cosman se sirve de resinas, tintas, arenas, quizá polvo de mármol y de otros materiales que ignoramos para lograr una pasta consistente y traslúcida, que le permite dotar de irisaciones y transparencias el mundo semimágico de su escenario pictórico.

Gradaciones perladas en gris y en azul, y atmósferas acuosas, quedan en estos lienzos recreando en su belleza serena el secreto de una armonía constante.

RML

Los pájaros han cristalizado en luz, como los peces y las aguas. La misma tierra, e incluso el sol, han

Galería Rottenburg
Almagro, 27 - Madrid 4

AGUILAR MORE

Hasta el 22 de Marzo



GALERIA  KREISLER DOS

GRAFICA INTERNACIONAL

Hasta el 7 de marzo

FERNANDO SAEZ

10 de marzo - 4 de abril

HERMOSILLA, 8
TEL. 226 42 64 - MADRID-1

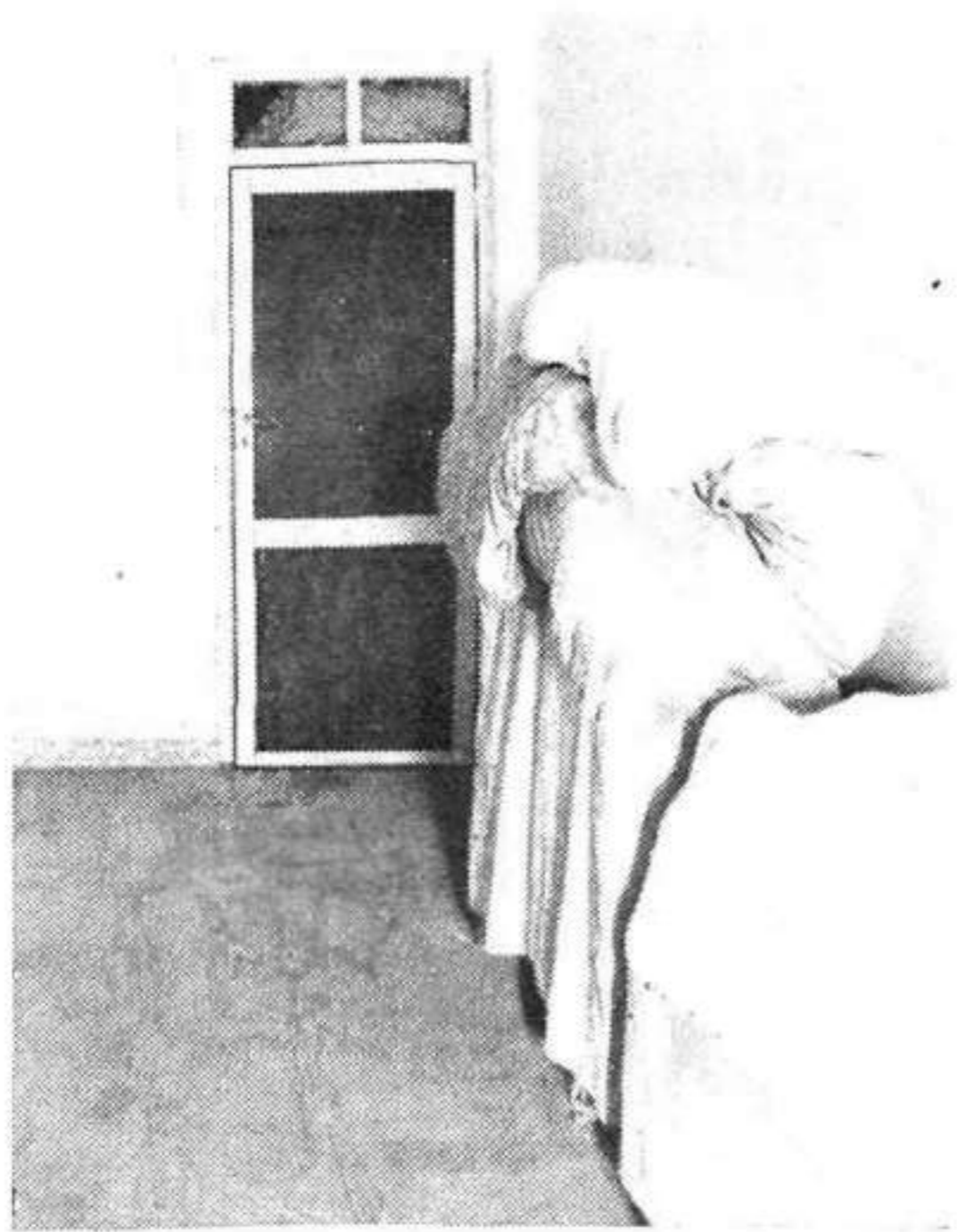


FERNANDO SAEZ



res abrieron los ojos como platos servidos para el asombro de lo inusitado. Porque en los tiempos en que los artistas se iban por las vaguedades de la abstracción o de la fantasmagoría, a este muchacho se le veía afanado por pintar de verdad la espiga o la muchacha, la casa o el dolor de vivir. Nos imaginamos las dificultades, oposiciones y contradicciones que tendría que soportar el joven artista en aquellos tiempos en que su virtuosismo de dibujante tendría que tropezar con la incomprensión de tantos que buscan, para su éxito, el camino más fácil o el más sensacional. El caso es que el éxito se le puso en sus manos y pronto López García vino a ser el pionero de una manera de ser que, a fuerza de despojar a la realidad de afeites y mitos y de enriquecer al sueño de verdades como puños, le devolvió formas y figuras a la pintura, acopió realidades e hiper-realidades, asoció a la belleza rincones olvidados, útiles tenidos hasta ahora como resistentes al arte y, sobre todo, actitudes abiertas a toda clase de humanidades y certitudes.

Pero este reflejo exacto de lo circundante que caracteriza esta manera de pintar, tiene en López García una característica propia que, a fuerza de proyectarse sobre su obra, le diferencia del gran montón de los que intentan diferenciarse en arte y en todo lo demás. Es una personalísima manera de ver lo que todos nos empeñamos en desfigurar; el saber acertar con el gran meollo de la existencia que, a nosotros nos parece ironía o desgarró y a él se le da con precisión de piedra clave para sostener todo el gran edificio de sus humanidades. Estos hombres que pinta López García están desmitificados de toda aureola sobrehumana. Estos matrimonios provincianos acusan toda su amarga verdad, esa muchacha que se baña en su habitación es casi la anti-Venus a fuerza de ser la muchacha exacta que debiéramos amar



con todas sus limitaciones o sus infinitas posibilidades humanas.

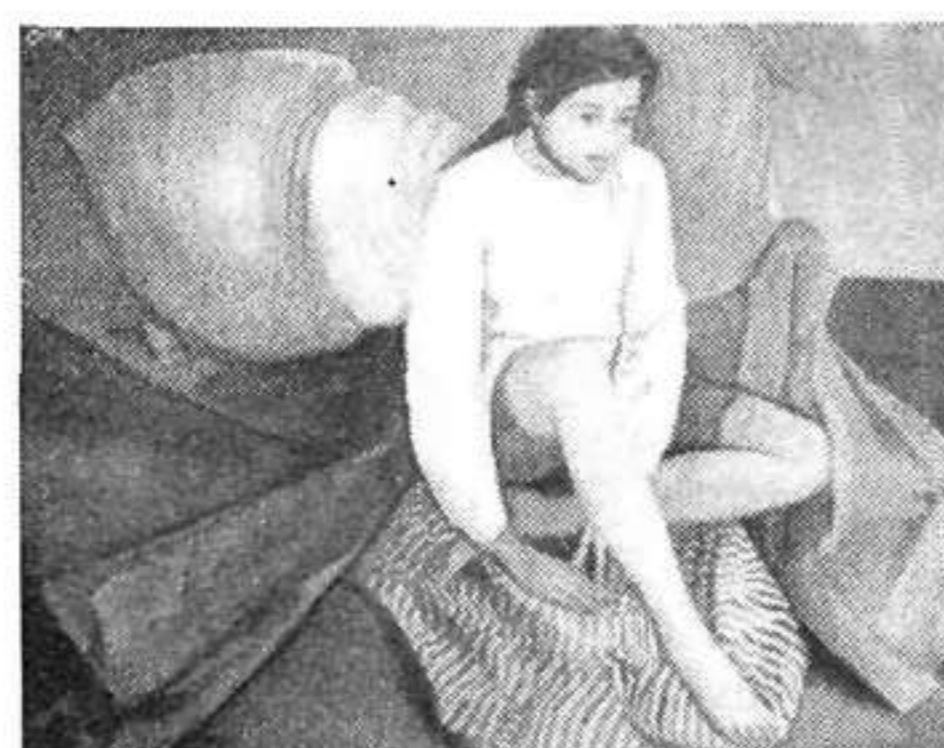
Hace ya unos años, Joaquín de la Puente, que fue uno de los primeros en emprender el estudio—tan necesario de actualización—, de la pléyade maravillosa de los pintores manchegos de hoy, se asombraba de la nueva visión que le ofrecían estos cuadros de López García: «¡Cuánto de aterradora tragicomedia hay en la vida! (decía allá por 1957 en la revista *Arte de España*), ¡Cuánto no saber reírse a tiempo con los labios húmedos del placer de vivir! El género humano posa ante sí mismo. Se retrata enchisterado, mientras sostiene en las rodillas a la novia de blanco, sujeta por el vientre, con rostro de juventud clásica mancillada por saber demasiado». Y más tarde Joaquín de la Puente acierta a formular la pregunta que todo lo aclara: «¿No puede ser atavismo, reminiscencia, ese anhelo de realidad concisa, reseca, casi hierática, de Antonio López García? ¿Será poso de algo lejano que ahora fermenta una sangre terriblemente joven esa pasión violenta de una juventud ibérica recién aparecida?»

El estudio de López García está al cabo de su casa, en un moderno edificio de la calle de Poniente, por donde escapan los vengejos del atardecer cuando la

gran ciudad recibe la marea ruidosa de la caravana automovilística. Como el día en que le visitamos está metido en agua, el pintor se ha embutido en una especie de zamarra pastoril, de la que asoma su cabeza de campesino castellano, poco hablador, pero tan preciso en su conversación como lo es con su pincel. Del lujoso portal pasamos, casi sin transición a la sala que le sirve de taller y en que reinan, con sobresalto por lo inesperado, dos figuras talladas con mano maestra erguidas en el centro del estudio. Son dos desnudos; hombre y mujer, naturales en el tamaño y en la anatomía, Adán y Eva de un paraíso estético que han decidido no avergonzarse de su desnudez y nos miran desde sus ojos de vidrio, ofreciéndose al tacto y al asombro. Un niño de escayola juguetea a sus pies mientras en las paredes vivimos otra vez el paisaje urbano, en el que cada trozo está concebido casi con pasión de miniatura. Estas esculturas de López García están pidiendo a voces, desde su silencio el «¡Habla, perro!» miguelangelesco y es casi increíble su inmovilidad de objetos cuando todo en ellos es real y verdadero.

¿Cuántas veces habrá dialogado con sus obras Antonio López García? Seguramente cuando sus manos iban pasando una y otra vez la afilada gubia sobre la madera les estaría hablando de sus anchuras tomellosinas, de los «bombos» de piedra, útiles, bellos en su realidad provechosa, funcionarios de los labriegos. Y estas figuras tan humanas, tan demasiado humanas como las definiría Nietzsche, irían saliendo de sus manos inquietantes, abrumadoras, con su carga de problemas cotidianos, vivos, precisos en su realidad artística y actual. Antonio López García es, sin duda, el gran iniciador de la aventura hiper-real de nuestro mundo artístico. Su nombre ha traspasado las fronteras y con él se han ido otra vez por esos mundos los realismos de Quevedo y de Cervantes, las andaduras de Teresa y Lázaro. Verdades castellanas en la pintura como antes lo fueron en el idioma. Sequedades y sudores, ansias y miserias; humanidad. ¿Serán los campos de la Mancha el gran atril donde los hombres de España de todos los tiempos aprenden a leer el canto real de vida, tal como es?

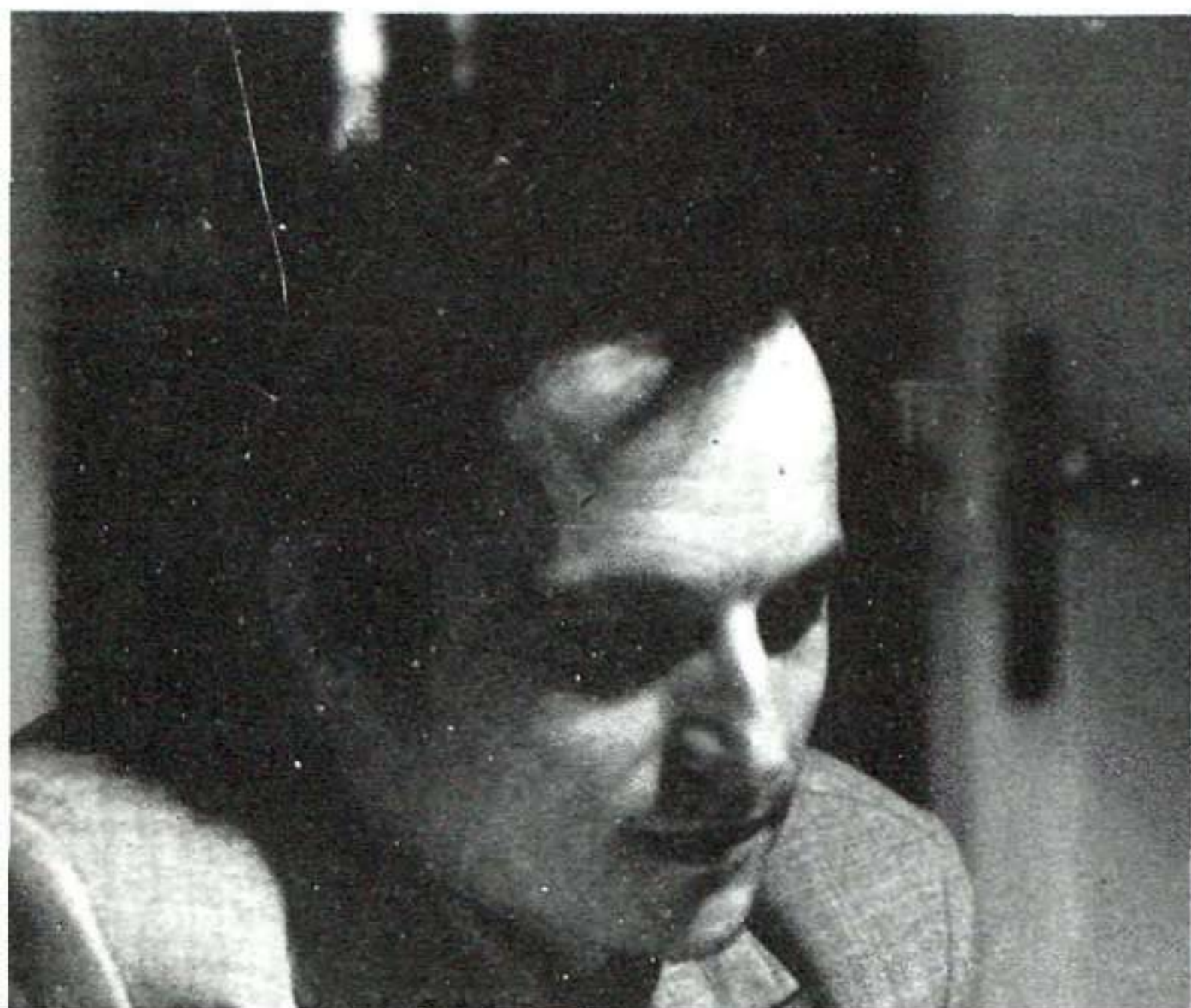
GALERIA DE ARTE
NOVART



VICENS

MARZO

Monte Esquinza, 46 - Madrid (4) - Tel. 419 7968

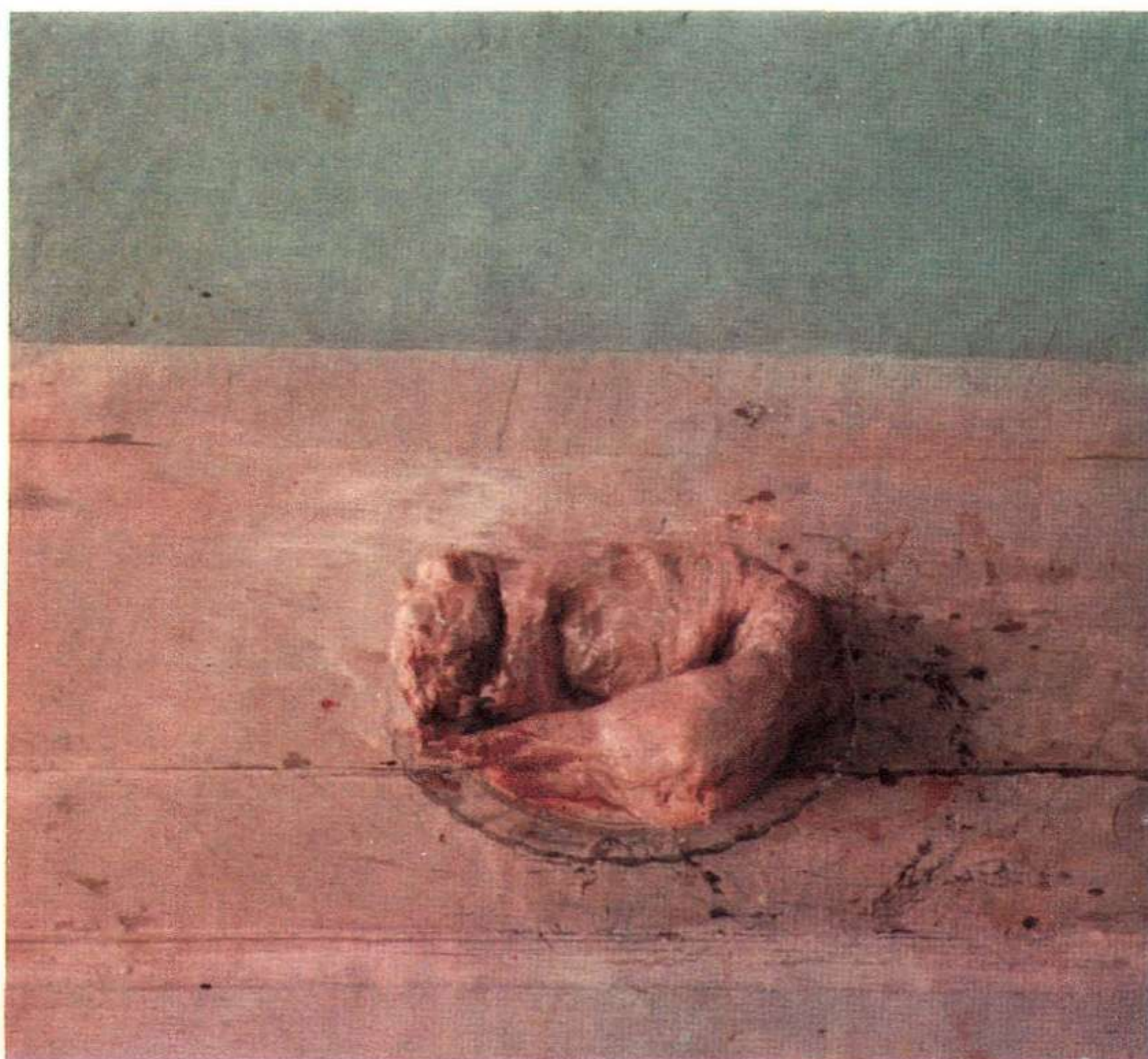


el mundo en las manos de



ANTONIO LOPEZ GARCIA

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Si le buscáis las vueltas le encontraréis cerca de todo lo que nos rodea, apenas en el borde que define el sueño de la realidad, caminando con pasos que van de la magia a la broma, del milagro a la risa.

Por las venas le circula sangre de hombre de surcos, viñas y soles. Se acostumbró a la verdad del pan y del vino, de la luz y la sombra, del cerro y el camino. Y a él que no le vayan con averiguaciones a la hora de tomarle el pulso a la belleza. Por eso la juventud se le puso al lado, le espía las intenciones, se le colgó de las ideas y convino en que el mundo es así, así la fantasía, así la realidad y así la magia.

Antonio López García abre las ventanas de su mundo. Y de Nueva York, de Buenos Aires o de Londres le vienen ojos sedientos de conocerlo,

(Pasa a la pág. 34.)

los Libros de la Quincena

GRANDEZA IGNORADA

MARC SLONIM: *Escritores y problemas de la literatura soviética (1917-1967)*. El libro de bolsillo, número 540. Alianza Editorial, Madrid, 1974; 440 págs. Ø11×18Ø.

La grandeza de la literatura soviética durante la década del 20, y de la rusa a lo largo de los años que precedieron a la revolución, no ha sido reconocida hasta ahora por el resto del mundo: aunque se han producido en los últimos tiempos revalorizaciones espectaculares—la de los formalistas, por ejemplo; o la de Tynianov, decisivo innovador de la novela histórica—, carecemos de una jerarquización suficiente, realizada con criterios universalistas—es decir, en función del progreso

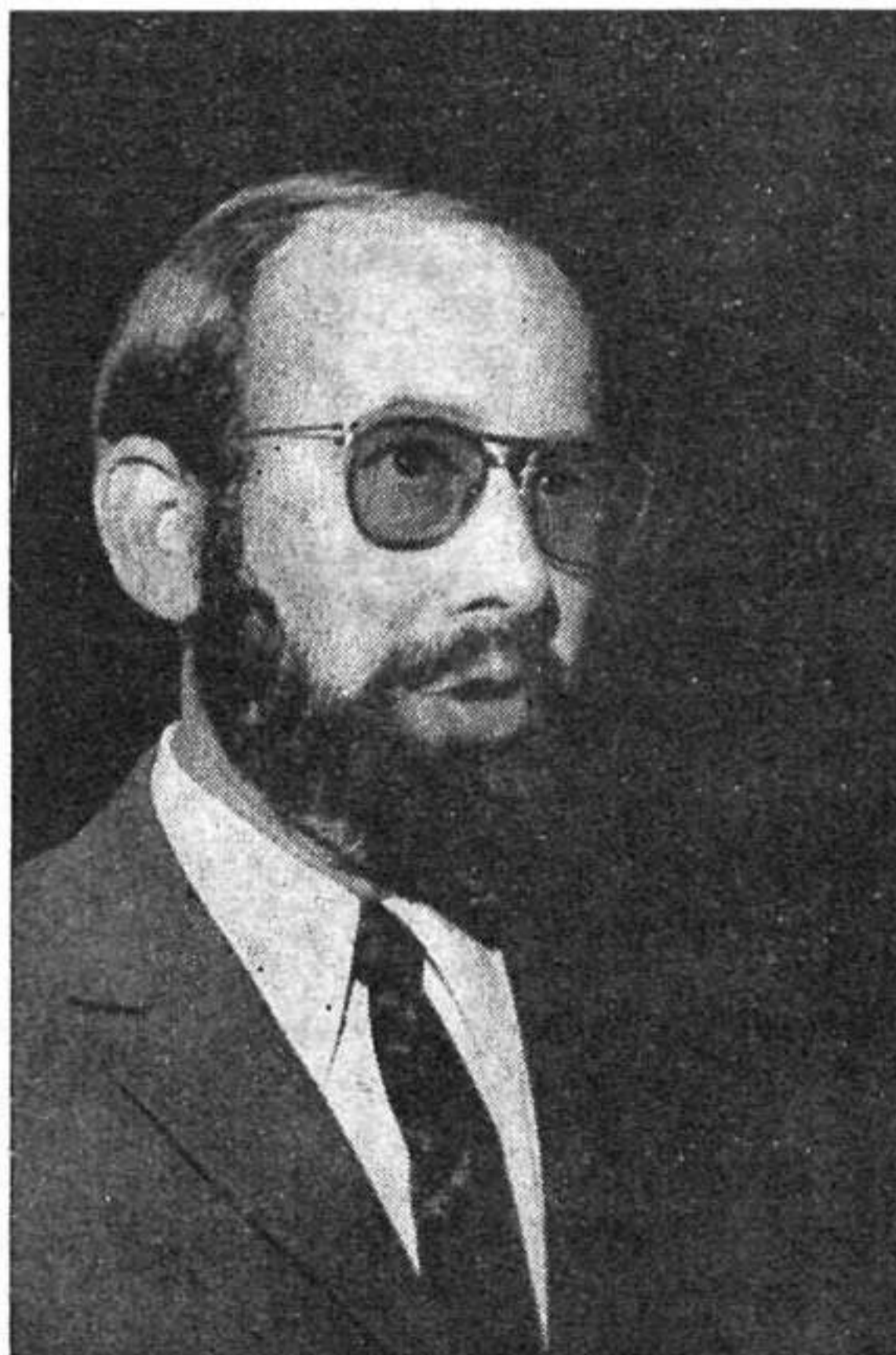
general de las letras contemporáneas—, de los autores y las obras que, de 1900 a 1930, hicieron de la literatura rusa, primero, y de la soviética, después, una de las más ricas y complejas de nuestro siglo. Debido a ello, libros como éste de Slonim—panorama de los primeros cincuenta años de la literatura soviética, donde alternan los estudios monográficos particulares sobre poetas, novelistas y movimientos, con otros consagrados a temas generales, estético-políticos y sociales—son, a pesar de sus casi inevitables deficiencias, explicables en muchos casos por la dificultad de allegar información sobre ciertas cuestiones, absolutamente necesarios.

Escritores y problemas de la literatura soviética (1917-1967) es, indudablemente, un libro que debe leerse con reservas. Ante todo, por algunos—no numerosos—fallos de información: *La rosa de oro*, de Paustovski, no es «una colección sumamente interesante de cuentos» (pág. 146), sino, como explicita su subtítulo—no recogido por Slonim—, unas «Notas sobre el arte de escribir»; *Historia de una vida*, también de Paustovski, no es «una serie de novelas cortas» (pág. 146), sino una autobiografía en seis volúmenes; no es cierto que Biely dejara de escribir en 1925 (pág. 18): a fines de 1925 comenzó la redacción del primer tomo de su novela *Moscú*, que aparecería en 1926; en 1928 escribió *Máscaras*, continuación de la anterior, que sería publicada en 1933, año de su muerte; los tres tomos de sus Memorias, *En la frontera de dos siglos*, *Comienzos de siglo* y *Entre dos revoluciones*, aparecieron en 1931, 1933 y 1934, respectivamente; *El arte de Gogol*, en 1933. Luego, por sus lagunas: no estudia a Mandelstam y, lo que resulta inadmisiblemente, a Jlebnikov, una de las figuras máximas de la literatura de nuestro tiempo. Después, por la simplificación a que somete algunas cuestiones, como la del futurismo—existe un libro fundamental al respecto que no utiliza, *El arquero con un ojo y medio*, de Benedikt Livchits—o la de Essenin, cuyo caso reduce a un simple conflicto entre la ciudad y el campo, sin aludir para nada al mucho más significativo entre el comunismo y el anarquismo. Y por último, y sobre todo, por su especial enfoque político del tema, que lo lleva a escribir que

la URSS «promovió y favoreció una escuela artística que puede considerarse la más provinciana y reaccionaria de la literatura mundial del siglo XX» (pág. 53)—olvidándose del nazismo y de los fascismos—, y a ofrecer una imagen distorsionada de las relaciones entre los escritores y el poder soviético durante los años veinte.

A pesar de todo ello, el libro de Slonim resulta muy útil en cuanto guía orientadora de una literatura asombrosa y mal conocida aquí—según lo prueba el repertorio de traducciones al castellano, incompleto, por otra parte, que lo remata—; y también, en cuanto replantea el problema, acuciante siempre, de las relaciones entre el poder político y la creación artística, un problema insoluble si se plantea en términos de liberalismo, un problema sólo despejable en función del anarquismo: «El arte—escribe memorablemente Herbert Read—ha sido eterno factor de perturbación, un elemento permanentemente revolucionario. Esto se debe a que el artista, en la medida de su grandeza, siempre se enfrenta con lo desconocido, y de esta confrontación nos trae algo nuevo, un nuevo símbolo, una nueva visión de la vida, la imagen exterior de cosas interiores. El artista es importante para la sociedad no por hacerse eco de opiniones recibidas o por dar clara expresión a los confusos sentimientos de la masa: ésa es la función de los políticos, los periodistas, los demagogos. El artista es lo que los alemanes llaman *Rüttler*, el individuo que trastorna el orden establecido.»

DEL MITO A LA HISTORIA



JOSE MANUEL CABALLERO BONALD: *Agata, ojo de gato*. Barral Editores, Barcelona, 1974; 317 págs. Ø13×20Ø.

El actual proceso de renovación de la novela española, iniciado por Juan Benet con *Volverás a Región* y consolidado por el admirable *Florido mayo*, de Alfonso Grosso, recibe hoy un renovado impulso con una novela de José Manuel Caballero Bonald, *Agata, ojo de gato*, cuya insolente belleza corona con esplendor lo que ya podemos considerar etapa fundacional de una narrativa española estéticamente contemporánea, con validez fuera del marco de las literaturas en lengua castellana. Asombroso de violencia contenida, devastado por el viento de lo imaginario, este libro

impar, que, bajo la tutela de Lezama Lima, enlaza con el último Cervantes, exorciza con pasión y complicidad demonios comunitarios que hasta ahora pocos habían osado mirar de frente.

Para romper el cerco y escapar del cepto de ese naturalismo que ha impedido durante años a la novela española abandonar el ámbito baldío del provincianismo, Caballero Bonald, como antes

hiciera Valle-Inclán, ha procedido a realizar una transformación del material bruto narrativo en el plano de lo verbal, que, debido a su carácter absoluto, genera una metamorfosis paralela, aún tímida, en el plano de lo imaginario. En sus manos, el lenguaje deja de ser descriptivo para convertirse en una suma de signos que remite a un más allá de la realidad cotidiana; en sus manos, el lenguaje deja de dar fe de algo que se produce fuera de él para intentar suplantarlos. Y ello mediante una sustitución sistemática de todas las palabras que el uso ha privado de la necesaria distancia con los objetos y acciones a que aluden, por otras en las que esa distancia existe; y ello también por intermedio de un narrador neutro—el artista en cuanto artífice, conjurador de visiones no subjetivas—cuya presencia sólo se acusa en el texto por un distanciamiento irónico.

Novela de los orígenes—«Cuando el futuro es suprimido, el origen ocupa su lugar», ha escrito Carlos Fuentes, citado por Caballero Bonald—, el tránsito de lo mítico, fundacional—sin determinación de tiempo y lugar, sin notaciones psicológicas— a lo histórico, a lo plenamente humano, se produce en *Agata, ojo de gato*, por intermedio del diálogo: un diálogo neutro y sobrio, transparente, gracias al cual las figuras heráldicas de los comienzos se individualizan, pero sólo en cuanto variantes de lo comunitario. De esta forma la unidad estilística de la obra se mantiene de principio a fin, y se elude el riesgo de la magnificación reaccionaria de lo ahistórico en que indeliberadamente incurriera García Márquez al escribir *Cien años de soledad*.

LEOPOLDO AZANCOT

NARRATIVA

ANTONIO NÚÑEZ: *El señor Hitler ha muerto, y otros cuentos*. Insula, Madrid, 1974; 158 págs. Ø13x18,5Ø.

En el presente volumen se agrupan diez cuentos de Antonio Núñez, secretario de redacción de la revista *Insula*, cultivador tenaz del relato breve, género en el que ha obtenido algunos prestigiosos galardones, como el «Gabriel Miró» del pasado año con un hermoso ejemplo «El solitario muchacho de la gasolinera». Aquí los cuentos están ordenados cronológicamente, de forma que—según advertencia expresa de la nota editorial—resulte patente la evolución literaria de su autor. Los cuentos están fechados entre 1965 y 1974. Ciertamente el libro se abre con «La piquera», narración de 1967, para seguir con dos cuentos del 65 y ya avanzar en orden hasta el último año. Uno comprende la breve dislocación inicial de fechas: «La piquera» es un relato plano, de perfiles muy concretos, de escasa proyección, pero que como punto de partida resulta significativo y útil. «La piquera» ya ofrece, de entrada, el tono en que se moverán el resto de los relatos, los cuales, conforme avanzan, van enriqueciéndose en matices y sugerencias, incluso en el aspecto estilístico.

Todas las narraciones atienden, bien en primer plano o bien como situación de fondo, a un cuadro familiar conflictivo, desgarrado por unas circunstancias históricas absolutamente próximas y operantes, en el que crece un niño sensible y atento, consciente y desplazado. Ese niño viene a erigirse, en diversas etapas de su vida, en protagonista de todos los relatos. A su alrededor se mueve el mundo adulto lleno de resentimientos e incongruencias, de miedos y resignaciones. En el joven protagonista, en cambio, nace una peculiar rebeldía. Muchas veces es una heterodoxa, valiente, cálida y dolorida situación sentimental, sensual, que alcanza toda su franqueza en el cuento «El callejón»: el niño, ante el cuadro inhóspito y decididamente grotesco que ofrecen los adultos «normales», se refugia en el amor torcido y definitivo de un inválido, personaje patético cuya única grandeza es inconsciente, a saber, la imposibilidad material de incorporarse a la farsa patriótica que representan cada día todos los hombres del pueblo. Y es en «El callejón» donde aparece, por única vez, la figura del padre como integrada en el sistema re-

presivo circundante. Por consiguiente, es el único cuento del libro en donde la figura del padre «provoca» al protagonista desde una posición ventajosa, aunque hiriente. En el resto, el padre es un segregado, un rebelde vencido pero honesto, el hombre que regresa al pueblo y a la familia tras larga permanencia en prisión, y es esa ausencia y la visión desoladora del padre la que apoya el inconformismo sentimental y su profundo y largo desarraigo.

En otros cuentos el inconformismo se manifiesta en forma de taras físicas o síquicas. A este respecto, resulta muy expresivo el último cuento, «Una muerte habitual», pero, sobre todo, queda patente, con mayor hondura, en «¿No oyes los cascos de los caballos?». Aquí, el adolescente se inicia en las relaciones sexuales que hemos dado en llamar normales, pero un accidente acaba recluyéndolo en la melancolía y la desesperanza; un accidente provocado por un personaje femenino de clase superior, cuyo último desprecio queda marcado para siempre en el cuerpo y la vida del muchacho. El resultado final es, pues, el mismo: dolor, desconcierto, inadaptación y un posterior análisis crítico de situaciones que aún, a pesar de los años, perduran entre nosotros.

Los cuentos están hermosamente escritos y el entorno aparece dibujado con perfiles espesos, barrocos, sensuales. El libro obedece a una indiscutible unidad temática y sentimental en la que, sin embargo, cuento por cuento, se ponen de manifiesto la flexibilidad formal y la coherencia de un buen narrador.

EDUARDO MENDICUTTI



CATALINA DE ERAUSO: *Memorias de la monja alférez*. Ediciones Felmar, Madrid, 1974; 150 págs.

Figura histórica o literaria, Catalina de Erauso aparece teñida en los más diversos dominios, por la

ambigüedad que le da fama y sentido. Sus primeras noticias, según José María de Heredia (el francés) constan en dos relaciones de su vida, publicadas en 1625 por Bernardo de Guzmán (Madrid) y por Simón Fajardo (Sevilla); pero la existencia de esos textos es, a lo menos, sospechosa. Hay, sí, una comedia de Juan Pérez de Montalván titulada *La monja alférez* y también una *Historia de la monja alférez*, «escrita por ella misma e ilustrada con notas y documentos por don Joaquín María de Ferrer, París, en la imprenta de Julio Didot, calle del Puente de Lodi, 6, 1829»; sin embargo, este texto es casi desconocido; lo usó Alexis de Valon para su *Catalina de Erauso*, publicado en la *Revue de Deux Mondes* en 1847, quien a su vez fue utilizado por Thomas de Quincey en su *The Spanish Military Nun* (1847; en libro, 1854).

Dos cosas llaman la atención en las peripecias literarias de doña Catalina; los extraños caminos por los que su historia se difunde y el interés perenne que ella despierta.

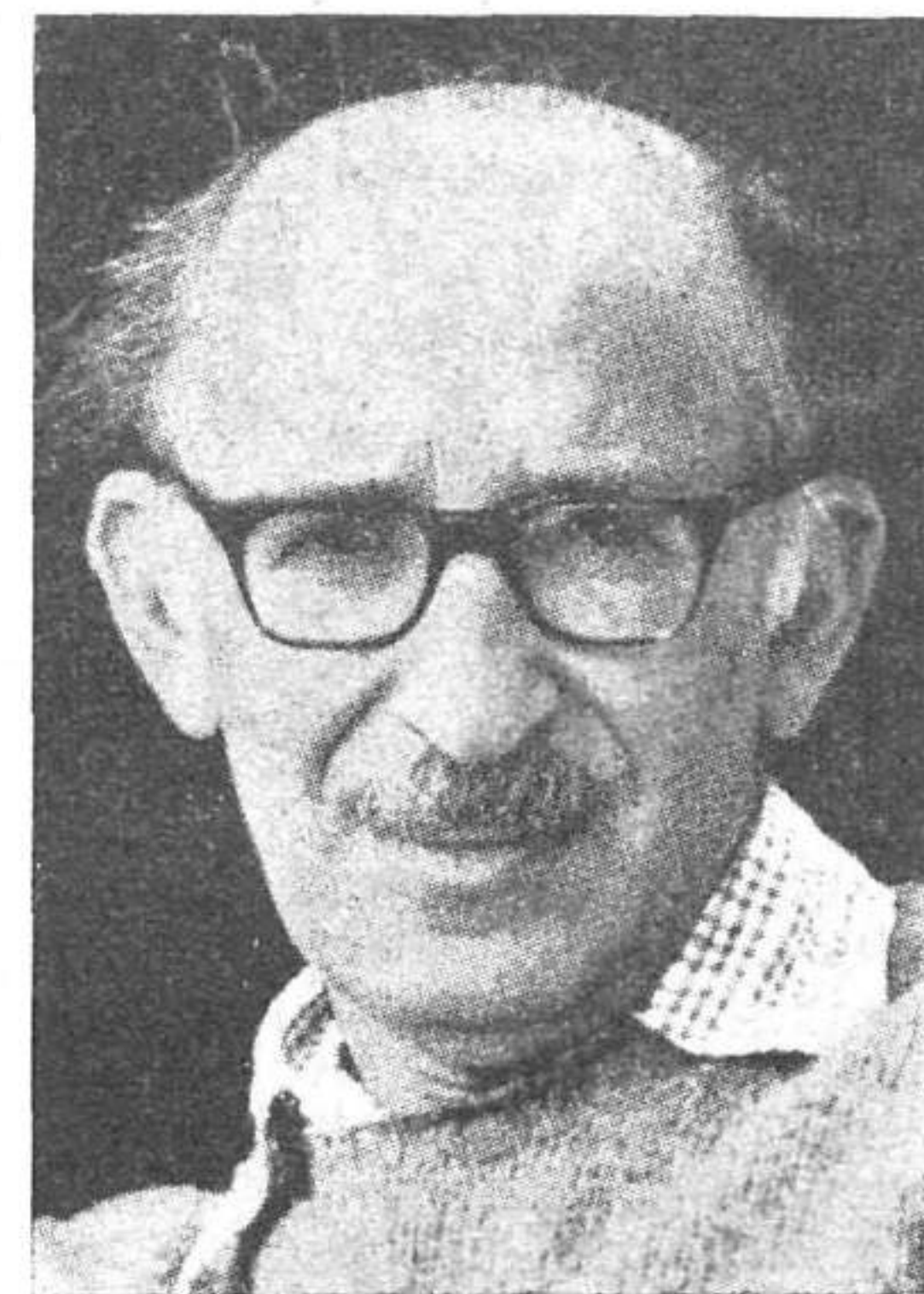
Citemos ejemplos de una y otra. En 1848 José Victorino Lastarria publica en Chile su novela corta *El alférez don Alonso Díaz de Guzmán*, que narra libremente las aventuras de la monja; faltaban aún muchos años para que el parnasiano José María de Heredia (1842-1905) acometiese la traducción castellana de la obra de Ferrer, publicada por el cubano-francés en 1894, adelantándose, por consiguiente, Lastarria en casi cincuenta años a la «resurrección» hispánica de la figura de la monja alférez y coincidiendo prácticamente con las versiones francesa de De Valon e inglesa de De Quincey.

La fortuna editorial de las memorias de doña Catalina y su recurrente destino como figura literaria continúa en Hispanoamérica durante todo el siglo XIX y, por cierto, el XX. Las obras que tienen por asunto su vida son múltiples, y sus más recientes ejemplares, actuales. (También la traducción de Heredia ha sido reiteradamente editada, incluso en colecciones «populares»; verbigracia, José María de Heredia: *La monja alférez*, Santiago de Chile, Zig-Zag, La Revista Aventura, 7-XI-1938). La atracción que la figura de la monja soldado inspira excede incluso los territorios que fueron escenario de sus aventuras: en 1974 se publica en España las *Memorias de la monja alférez*, siguiendo la edición de Ferrer (¿y la traducción de Heredia?); dos años antes

se había editado una traducción de la obra de De Quincey (Barcelona, Seix Barral, Ediciones de Bolsillo, presentación y traducción de Luis Loayza, 1972, 125 páginas), con prólogos que ponen de manifiesto el interés suscitado por la vida de doña Catalina y por su sino literario.

Nacida en San Sebastián en el siglo XVI, internada en un convento por su padre; huida de él y dedicada a la milicia por propia voluntad; soldado en América, doña Catalina de Erauso une, a las interrogantes entre las que se pueden encerrar esos y todos los hechos de su vida, un aura de misterio, una ambigüedad íntima que rige toda su historia y que se perpetúa en todo lo que la concierne a través de los siglos.

G. SCHNEIDER



BERNARD MALAMUD: *Una nueva vida*. El libro de bolsillo. Alianza Editorial/Editorial Lumen, Madrid, 1974; 401 págs. Ø11x18Ø.

Comparado en ocasiones a Sinclair Lewis, Bernard Malamud (Nueva York, 1914) consigue, en base a un distanciamiento pleno de inteligencia y de ironía, superar su modelo e integrarse, desde posiciones distintas pero con semejante intención, en la corriente más lúcida de la actual narrativa norteamericana. Lejos aquí, en cuanto a lo más aparente de su planteamiento, de esa cierta tendencia apocalíptica que, respecto de una sociedad desechable, representan novelistas como Bellow, Capote o Mailer, Malamud logra en *Una nueva vida* un retrato que trasciende su propia localización. El hecho de situar su novela en 1950—fue publicada en 1961—, a diferencia de las referencias temporales de los demás novelistas de su generación, cuyas obras aparecen como testimonio más directo de la realidad que com-

baten, no supone en modo alguno la pérdida de su valor testimonial ni la relativa inoperancia de su propuesta. Lo que oprime al protagonista entonces, persiste ahora, independientemente, además, de la entidad considerable que la novela posee en sí misma.

En *Una nueva vida* narra Malamud—desde una posición omnisciente, adecuada en extremo a su intención y a su logro—la peripecia de un joven profesor neoyorquino—Seimour Levin—que trata de huir de su pasado en la aparente tranquilidad de un modesto «college» del oeste norteamericano. Levin, exalcohólico, temeroso siempre de sus propios actos, buscando un mundo sin complicaciones, llega a su destino y encuentra una pequeña ciudad en la que cada cual conoce a la perfección la vida de su vecino, y donde la trivialidad se eleva a la categoría de atmósfera respirable a diario. Malamud recrea un mundo donde lo represivo de su materia es capaz de frustrar las débilmente asentadas esperanzas de Levin. Con

una ironía plena de inteligencia, Malamud tamiza a la perfección cada característica mental de su personaje, en su enfrentamiento con su yo contradictorio y el entorno que le envuelve. El mito de un mejor de los mundos posibles, se le hunde a Levin al tiempo que su propio yo descansa en el dominio de la vacilación y las buenas intenciones. Desde su dificultad para encajar en el absurdo funcionamiento del «college», hasta su postura ante el sexo, la personalidad de Levin irá mostrándose en toda su evidente contradicción, temerosa y decidida, amedrentada y dispuesta. Levin, para quien «amor significa matrimonio», acabará marchándose con la esposa de su director y con los dos hijos de ésta, consciente del camino de frustraciones que emprende. El relato de la marcha de Levin, Pauline y los niños, dispuesto él a reencontrar un amor que ya no siente y que le ha rebasado en sus consecuencias, es un modelo de lucidez e ironía. La ironía de Malamud sacude de principio a fin todo el relato.

Desde el propio Levin, para quien todo proyecto resultaba válido por «la emoción estética que hace sentir en nuestro interior», hasta la institución que le acoge, dominada por la «caza de brujas» y ufana de su absoluta mediocridad. Levin, capaz de imaginar tesis sobre «Moby Dick como drama de alcoba» y de arrojarse pensando en «lo dulce del ejercicio de la humildad», se verá inmerso en unos acontecimientos que provoca y acaba por no desear, que pretende controlar y le rebasan, sumiéndole en el definitivo fracaso.

El carácter de narrador omnisciente que adopta aquí Malamud, le sirve para introducir en el relato aseveraciones que sitúan a Levin en un cierto trazo esperpéntico. El narrador se introduce en la mente de su personaje y, desde ahí, la enfrenta dramáticamente a su propia situación. La novela salta su propia limitación localizadora para trazar una cierta construcción arquetípica. Tal vez la búsqueda de ese lugar donde ser uno mismo que a Levin se le escapa, sea,

desde planteamientos diversos, la clave que una a Malamud con cierto sector de la actual narrativa estadounidense. La placidez del sistema, su creencia pertinaz de que en él está toda fuente de tranquilidad verdadera, es capaz de ejercer en otro Samuel Levin y ahora, la misma nefasta influencia.

La cierta simplicidad que proporciona la ubicación de la trama, trasciende en Malamud la limitación del paisaje para constituirse en memorial de una frustración, en exposición de un fracaso. Todo lo que la novela sugiere, lo ofrece agotando las reflexiones en todos sus caminos, evidenciando la realidad desde todas sus perspectivas. Levin entreteje su fracaso y Malamud lo certifica, dando a quien lee las pautas para una reflexión irremediablemente triste en su lógica desoladora.

Estamos ante una gran novela, una novela que supuso para la literatura norteamericana de posguerra uno de sus más importantes logros. Su reedición supone una oportuna posibilidad de re-

OCTAVIO PAZ: *El mono gramático*. Biblioteca Breve. Seix Barral, Barcelona, 1974; 142 págs. Ø13x20Ø.

El mono gramático apareció por vez primera en la colección «Les sentiers de la création», de Albert Skira Editeur, en la versión francesa de Claude Esteban. El título de la colección a la que fue destinado, revela ya la intención de Octavio Paz de recorrer un camino físico paralelo e identificable, engendrador—y al tiempo engendrado por él—de un sendero de indagación teórica y creación poética. Paz elige para su camino la senda que conduce a Galta, lugar en ruinas cercano a Jaipur, en Rajastán, donde habita una casta de parias veneradora de Hanuman, el simio inspirador de Valmiki—el paria leproso creador del Ramayana.

Cualidad característica y admirable de la indagación teórica de Octavio Paz es su absoluta relación con su obra poética. Si el camino a seguir es mostrado o develado por el pensamiento teórico—ya en sí ejercicio poético de gigantesca entidad—su fluir se diluye formalmente en una suerte de poetización reflexiva que sigue los caminos de la teoría en una ejemplificación paralela. Pero lo que hay de poético en la obra teórica de Paz—y en este sentido *El mono gramático* es un paradigma—no se limita a servir de contrapunto complementario al laberinto reflexivo, sino que es en sí mismo expresión y teoría poética. El lenguaje, viéndose a sí mismo, ejemplifica y advierte su propia teoría.

Escribir es para Octavio Paz una ceremonia; ceremonia paralela a la ceremonia del camino de Galta, pero ceremonia que, como el camino, se diluye en su propia presencia. El recuerdo, la presencia física conjura el edificio de la palabra, lo hace configurarse en un resplandor que se inmoviliza y desaparece. Por eso, la lectura de Paz se muestra en ocasiones como un ejercicio de soledad, como una momentánea posesión que ha de diluirse y que trata en nosotros de retrasar su inexorable pérdida. No es solamente la presencia de lo que es aparente y se nos muestra en su ser, sino además la presencia que no nos abandona, sombra y reverso de nuestra palabra. El pensar o el escribir es enfrentarse a la realidad palpable, leerla o escribirla frente a la clara posibilidad de su rompimiento o su disolución, de su instantaneidad. El reverso del lenguaje es

reverso de lo que vemos, y la imagen se fija y se diluye en el momento de ser escritura. La dicotomía escritura/lectura como partes de un mismo proceso fragmentado y reconstruible, constituye una de las obsesiones más continuamente presentes a lo largo de la obra. A medida que la escritura se identifica, la lectura libera su unidad en un ejercicio continuo de liberación y reconciliación.

El paralelismo Hanuman/poeta, y la continuidad entre el discurso descriptivo y la liberación de la palabra en el discurso poético, el sortilegio de la palabra que, llena de su propia fuerza, es el semen del gigantesco simio casto, sirve a Paz para identificar más aún esos senderos de la creación que evoca y ve diluirse. La poética de Octavio Paz guarda en su propia apariencia su potencia y su realidad. El simio es representación de las cosas, re-creador y fecundador de la materia. El discurso poético conduce al camino que lo engendra. Aun en su repetición continua, el signo engendra el signo y su desapa-

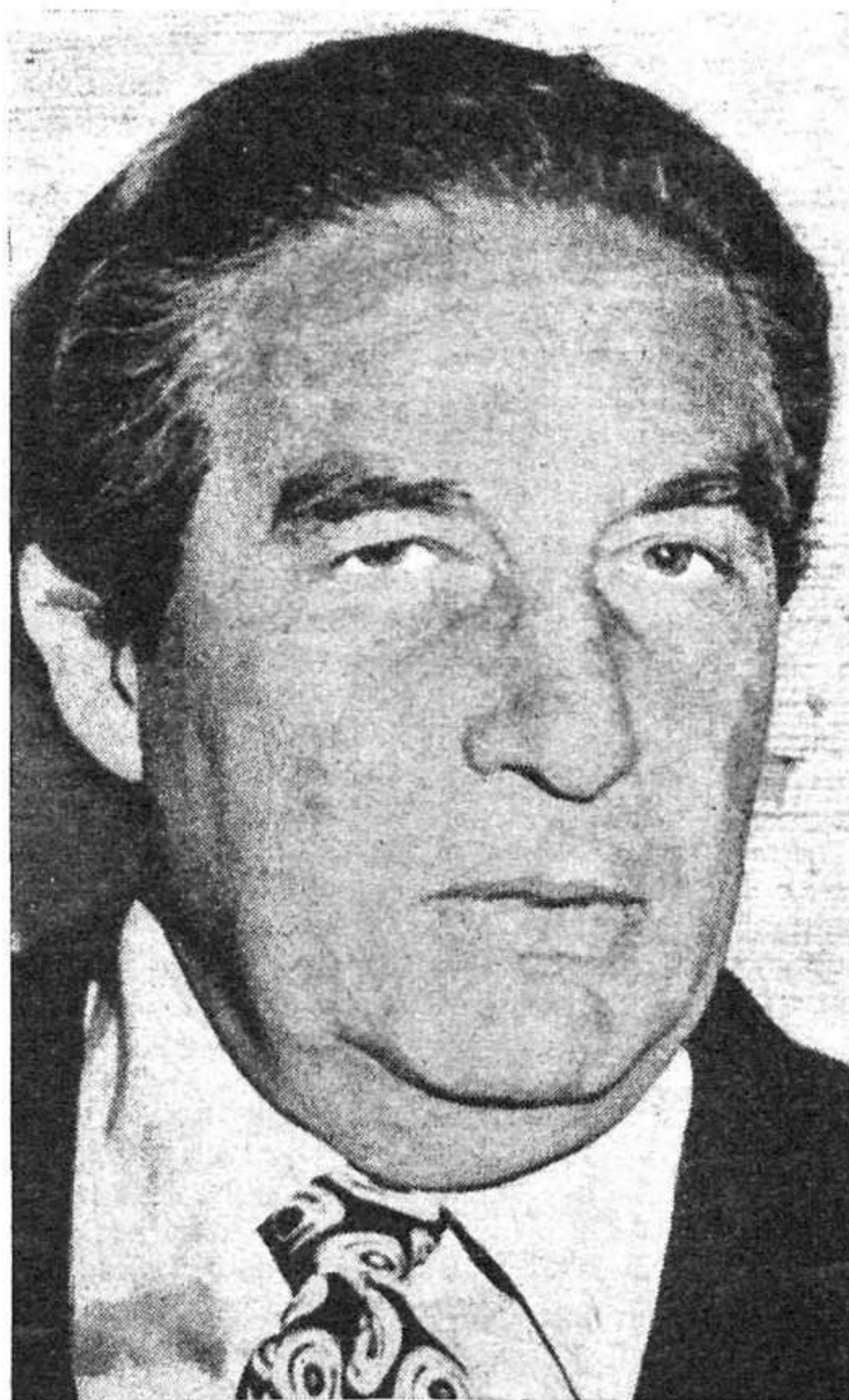
rición es su presencia; la negación del signo es recuerdo de lo que evoca.

El lenguaje es los nombres y las cosas más allá de sus nombres. Más allá de las palabras queda la realidad de las cosas. El problema de llegar a la realidad del objeto se plantea como una dialéctica del lenguaje. En su limitación, el lenguaje se crea a sí mismo y recrea lo que toca y lo que limitadamente define. Paz se vuelve al lenguaje desde el lenguaje y, limitado y poseedor de él, consciente de su entidad no exacta, alcanza con él una presencia deslumbradora del signo, una permanencia configuradora en la seguridad de su disipación. El lenguaje conjura y abre las puertas, convoca toda una presencia universal, se hace total y poderosamente aglutinador. Y esto lo hace una palabra que se sabe en trance de ser diluida desde el momento de ser escrita. La lectura, sin embargo, la fija, la sostiene en el hábito firme de su propia entidad. La evocación paralela la reafirma y en su disolución aparece su firmeza. El ejercicio de soledad que es su lectura, permanece tras ella y traspasa su propia creación.

Octavio Paz concibe la poesía como «crítica del lenguaje» y, por ello, «crítica del paraíso», de ese paraíso que el lenguaje desde su propio ser crítica y niega. El poeta arrebató los nombres y muestra lo que los nombres ocultan. Reconciliación y liberación, lectura y escritura, configuran un proceso, un sendero que se recorre y se diluye en su propia recreación, en su propio ocultamiento. La poesía es, al tiempo, lenguaje y abolición del lenguaje, realidad que se alimenta del símbolo y lo niega, uso enloquecedor de la palabra. Creación de un lenguaje nuevo y distinto, rompimiento de la palabra y nacimiento de ella.

La lectura de esta obra de Octavio Paz, de su paralela indagación teórica y poética, manifiesta una vez más su radical disposición a ser atravesada en una lectura múltiple e inacabable. Paz, gigantesco en su palabra, sitúa su pensamiento a niveles que lo configuran como un intento lúcido y desesperado. La impresión de encontrarnos ante una figura única, se verifica a través de su intención por indagar la causa y el fin de su objeto, el ser profundo de su negación y su recurso, de su palabra que, limitada y engrandecida, continúa la búsqueda de su presencia pertinaz.

LUIS SUÑEN



LE OFRECE

- * **14.000 MILLAS EN CARABELA POR LAS RUTAS DE COLON**, de Carlos Etayo, 372 págs., 325 ptas.
Otra vez una aventura que repite el valor, la decisión y el ingenio de los viejos navegantes.
- * **LA GUERRILLA URBANA**, de Robert Moss. 320 págs., 225 ptas.
Historia y política se entrelazan en el estudio de uno de los fenómenos más importantes de nuestro tiempo.
- * **CURSO DE DERECHO ADMINISTRATIVO TURISTICO**, de José Fernández Alvarez. Dos volúmenes, 1174 páginas, 1.300 ptas.
Detalladísimo tratado de cuanto precisan estudiantes y profesores de turismo, técnicos de la materia, empresarios de hotel, funcionarios públicos en general, etc.
- * **OBRAS COMPLETAS**, de Pedro de Lorenzo (volumen primero).
Con prólogo de Dámaso Santos, incluye este tomo: *La quinta soledad; ... y al oeste, Portugal; La sal perdida; Tu dulce cuerpo pensado; Guía de forasteros; Fantasía en la plazuela y Cuadernos de un joven creador.*
Encuadernado, 934 páginas, 1.000 pesetas.
- * **FRANCISCO FRANCO. UN SIGLO DE ESPAÑA**, de Ricardo de la Cierva.
Con imparcialidad desconocida hasta ahora, se refieren la vida y la obra del Generalísimo. Cerca de tres mil documentos gráficos acompañan al texto.
3 volúmenes encuadernados, 1.388 páginas, 2.500 pesetas.
- * **OBRA DE RAMIRO DE MAEZTU**
Antecedidas de un prólogo de Vicente Marrero, aparecen aquí: *Autobiografía; La crisis del humanismo; Don Quijote, don Juan y la Celestina; El sentido reverencial del dinero; Defensa de la hispanidad; Defensa del espíritu; El arte y la moral; La brevedad de la vida en nuestra poesía lírica.*
Encuadernado, 1.314 páginas, 1.350 pesetas.
- * **GUERRILLAS EN CUBA Y OTROS PAISES DE IBERO-AMERICA**, de Carlos Sáiz Cidoncha.
Son protagonistas de este libro, imparcial y sereno, las partidas que durante diez años tuvieron en villo al continente iberoamericano.
260 páginas, 200 pesetas.
- * **OBRAS COMPLETAS** de Leopoldo Panero.
Volumen primero, *Poesía*, encuad., 664 páginas, 900 pesetas.
Volumen segundo, *Prosa*, encuad., 512 páginas, 700 pesetas.
- * **HISTORIA DEL PERIODISMO ESPAÑOL**, de Pedro Gómez Aparicio (volumen tercero).
Otro volumen más de la obra de uno de los maestros de la prensa de nuestro país. Abarca desde la guerra con Estados Unidos hasta la dictadura de Primo de Rivera.
Encuadernado, 736 páginas, 900 pesetas.
- * **DERECHOS CIVILES Y POLITICOS**, de Bartolomé de las Casas.
Traducción del tratadito íntegro *De imperatoria seu regia potestate* y antología de textos lascasianos. Tradujeron y prepararon la edición Luciano Pereña y Vidal Abril.
168 páginas, 100 pesetas.
- * **LA MARINA EN LA GUERRA ESPAÑOLA DE LA INDEPENDENCIA**, de Carlos Martínez-Valverde.
El relato de las hazañas de nuestros marinos se completa con documentos pertinentes y gran cantidad de ilustraciones.
322 páginas, 225 pesetas.
- * **MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego.
Un gran poeta habla de otro gran poeta... En apéndice, antología de versos del sevillano.
298 páginas, 150 pesetas.
- * **LITERATURA DE ESPAÑA**
Antología de textos que seleccionaron y prologaron Francisco Ynduráin y otros catedráticos universitarios.
Volumen I, *Edad Media*, encuad., 480 páginas, 475 pesetas.
Volumen II, *Edad de oro*, encuad., 672 páginas, 550 pesetas.
Volumen III, *Neoclasicismo y romanticismo*, 474 páginas, 475 pesetas.

Pedidos en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL	LIBRERIA EXPOSICION	LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos Av. del Generalísimo, 29 Madrid, 26	Av. de José Antonio, 51, Madrid, 13	Muntaner, 221 Barcelona, 11

LIBRERIA ESPAÑOLA: Calle Florida, 939. Buenos Aires

encontrarse con la obra de uno de los más lúcidos testigos de la realidad norteamericana y, al tiempo, de uno de sus más importantes recreadores.

LUIS SUÑEN



MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: *Tatuaje*. Los libros de la frontera. Asenet, Barcelona, 1974; 170 págs. Ø13,5x20Ø.

En 1973, quien esta reseña firma escribió una novela corta y la tituló exactamente así: *Tatuaje*. La presentó al premio «Sésamo» de ese año y ganó. Pese a que las bases de dicho premio proponen el compromiso formal de publicación de la obra galardonada, la novela de quien esto firma sigue inédita por una serie de razones que tal vez no vienen al caso. En tanto, el incansable Manuel Vázquez Montalbán saca uno de sus muchísimos libros bajo idéntico título. Por supuesto, nada que oponer, oigan. Lo de *Tatuaje* no es precisamente un prodigio de originalidad, y uno piensa que en este mundo nadie es dueño de nada. Pero, claro, el escorzo se produjo, porque la carne es débil, y si no lo digo, reviento. Porque para más inri, Leopoldo Azancot consideró oportuno confiarme a mí la novela de Vázquez Montalbán para reseñarla. En fin... Pasado el primer sobresalto, quien esto firma conviene en que si alguna vez llega a publicarse su novela, en estos momentos confiada a otra editorial, dada la ineficacia de aquellos a quienes correspondía publicarla en un principio, todo será cuestión de acudir a los números cardinales, como bien hizo don Camilo José Cela—vaya por Dios; al parecer, no hay modo de ser originales—. Advertiré, sin embargo, que el *Tatuaje* de Vázquez Montalbán y el *Tatuaje* de quien esto firma no tienen nada que ver el uno con el otro, pasado el título, cosa que me tranquiliza horrores, como bien puede suponerse.

Perdón por el prólogo. El *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán es una novela policíaca. Toma nombre directamente de aquella copla de Rafael de León, que tan divinamente cantaba la insuperable doña Concha Piquer. Ya se sabe que a Vázquez Montalbán todo el cancionero ibérico le priva, y hace divinamente. Además, no hay modo de resistirse a ese muchacho hermoso y rubio como la cerveza, el pecho tatuado, la voz amarga con la tristeza doliente y cansada del acordeón. Menudo ejemplar. En las primeras páginas del *Tatuaje* de Vázquez Montalbán aparece en la playa el cadáver de semejante maravilla. Tiene el rostro

comido por los peces, irreconocible. Como Vázquez Montalbán no está dispuesto a desaprovechar nada, hace figurar en la contraportada del libro una especie de reproducción de la primera página de *El Caso*, que grita el suceso. De esa manera, entre la canción de la Piquer y el semanario de crímenes, el autor parece querer decirnos que aquí, en su novela, está, por lo menos, media España. Y lo malo es que tiene razón.

Como ejemplar de un género específico, el *Tatuaje* de Vázquez Montalbán se me antoja insuficiente. El arranque de la novela es relativamente enigmático, y su conclusión, francamente banal. El desarrollo anda regular de intriga. Yo no sé si quien esto firma es singularmente astuto, pero lo adiviné todo desde el momento en que el peculiarísimo Pepe Carvalho—hay que ver qué nombre; ya digo, este Vázquez Montalbán va por todas—recibe el encargo de descubrir la verdadera identidad del fiambre. No me equivoqué. Y, sin embargo, la novela me entretuvo. Es amena y desvergonzada, y está repleta de detalles ingeniosos y de contradicciones perfectamente fascinantes.

Vázquez Montalbán se ha inventado un detective particular y, al parecer, piensa seguir dándole faena. El tipo, Pepe Carvalho, es divertido. Antiguo agente de la CIA nada menos. Presume de gourmet y hace gala de conocimientos culinarios en plan exquisito; sin embargo, no hace el menor aspaviento a inventos tan inmundos como el catsup o el «café flojito», que aprendió a hacer en América. Sus gustos en cuestión de mujeres son perfectamente primarios, y sabe cachondearse de la pulcritud de la niña catalana Teresa Marsé—el homenaje está clarísimo, ¿verdad?—. La investigación le lleva a Amsterdam, y una vez allí lo primero que hace es comprarse un número de *Suck*. Pepe Carvalho tiene siempre en todas las estaciones encendida la chimenea de su casa, y la alimenta de modo harto singular: quemando libracos—a lo largo de la novela sacrifica una cosa de *Lain Entralgo* y el primer tomo del *Quijote*—. Pepe desprecia la grandilocuente cultura y adora la maravillosa culturilla; es capaz de reflexionar con soltura sobre Raymond Chandler y Fritz the cat, por ejemplo. Pepe Carvalho, en resumen, es todo un hallazgo, siempre al borde de la caricatura, siempre atento a las más queridas debilidades de su autor, Vázquez Montalbán. Que dure.

Para finalizar, hay que insistir, claro, en la habilidad del novelista para retratar los tics nacionales, incluso los más patéticos, con absoluta gracia. La narración está repleta de observaciones críticas y abundan los chistes privados, cuya comprensión básica no necesita el conocimiento previo de todos los trucos y juegos de palabras, a los que el autor se ha ido entregando libro tras libro. Por lo demás, el relato es lineal y diáfano, y la escritura, ágil, desenvuelta y simpática.

EDUARDO MENDICUTTI

JOSEPH KESSEL: *La fuente de Médicis. El cuarteto de París-1*. Editorial Pomare, Barcelona, 1974; 342 págs. Ø15x21,5Ø.

Kessel, novelista de mucho éxito en la posguerra mundial, autor de relatos testimoniales que van

POESIA

de la crueldad al sentimentalismo, excelente periodista, no pasa de ser un autor de segunda fila. Espoleado por una experiencia indeleble, adolescente arrojado como su protagonista Richard Dalleau al horror de la Primera Guerra Mundial, no supo asumir consecuentemente estas incitaciones. Mientras los surrealistas en el mismo trance optan por la puesta en cuestión y radical desprecio de los valores establecidos, por la insurrección total, los autores menores, incapaces de llevar su decepción más allá del plano puramente lacrimógeno —este es el caso de Kessel—, se hunden en la recapitulación contrita y construyen amplios frisos exculpatorios. Una vez caracterizado el tono mediocre de *Le tour du malheur* (traducido como *El cuarteto de París*), cuya primera versión castellana apareció en Chile en 1962, habrá que dilucidar los motivos de su triunfo espectacular.

Obra testimonial, declarada autobiográfica por el autor, en el momento de su aparición despertó una pintoresca caza de correspondencias; para muchos —tal era la fidelidad superficial del retrato de época— se trataba indiscutiblemente de una ficción de clave.

Su mayor atractivo, el que explica a nuestro juicio su éxito, radica en la violencia de los conflictos descritos: en un momento de desgracia y penuria (años siguientes a la Segunda Guerra Mundial) se presenta al lector la procelosa peripecia de un adolescente durante la primera contienda mundial. Ese protagonista, el propio autor, alcanza al final y como simbólico premio a sus dificultades heroicamente superadas, la felicidad. Por otra parte, no puede olvidarse la captación nostálgica de una reconstrucción optimista y colorista de los años veinte. Estos dos ingredientes tienen especial importancia en el primer volumen de la serie. *La fuente de Médicis* narra las primeras aventuras amorosas de Richard, sus desinteresadas amistades y también, por supuesto, su aprendizaje, en las trincheras, de la muerte, de la sangre, del fuego, del horror; de la vida, en suma. Todo ello dignificado y trascendido por un exaltado sentimiento de la camaradería y del patriotismo. La singladura de Richard, voluntario en la guerra de 1914-1918, galvaniza el relato.

Con todos los atractivos (?) e insuficiencias —el balance es negativo, qué duda cabe— anotados, no creemos muy acertado el juicio de G. W. en *Le Figaro Littéraire* (27-IV-1974), quien considera a *Le tour du malheur* como «una novela esencial de mediados del siglo xx».

A su autor, elegido miembro de la Academia Francesa en 1962, Premio de los Embajadores en 1961 por su novela *El león*, galardonado por su obra total con el Premio Príncipe Rainiero, se le deben, junto a los citados, títulos tan conocidos como *El equipaje* o *Belle de jour*, de copiosa consumición entre lectores poco exigentes. Su estilo periodístico, breve y restallante, sus múltiples e inconsistentes personajes, lo endeble y conformista de sus planteamientos, constituyen, a nuestro juicio, su defecto esencial y, a la vez, el gancho más tentador para sus seguidores.

EUGENIO R. DE LA MOTA

ENRIQUE BADOSA: *Poesía*. Selección de poesía española. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1973; 310 págs. Ø11,5x19Ø.

Enrique Badosa es un poeta interior, siempre diáfano y de expresión justa; siempre con una preocupación ética, a veces de denuncia, a veces de deseo de salvación personal o colectiva; una salvación de algo que está gravemente amenazado: la belleza, la humanidad, el hombre.

La denuncia se evidencia, generalmente, a través de la risa; mejor, de la sonrisa. Una sonrisa deliciosa, aunque triste, que nos hace pensar en el humor cervantino. Con ella compone y recompone la flor de trapo de los modos y las modas del hombre ibérico, casi siempre superficial y ridículo.

Pero este tipo de poema humorístico se da exclusivamente en los dos últimos libros: En román paladino e Historias en Venecia. En esta *Poesía completa* nos encontramos ante seis libros variados y complejos. Más personales, más íntimos, más líricos, los cuatro primeros: Más allá del viento (1956), Tiempo de esperar, tiempo de esperanza (1959), Baladas para la paz (1963) y Arte poética (1968). Más colectivos, más mordaces e incisivos, más callejeros, más... épicos, los dos últimos antes citados.

«Del buen amor al buen humor» podríamos haber titulado también este breve comentario, porque los cuatro primeros libros denotan una profunda reflexión del poeta ante la problemática del hombre: Dios, la vida, la muerte, el amor, la esperanza, la tristeza. Y el buen humor, porque el poeta nos pinta una «jugosa» caricatura de este hombre, vecino suyo; ironiza sus actitudes, su insensatez; traza su mal gusto, descubre su falsa cultura. Y se ríe; pero su risa es buena, es triste; quizá esperanzadora todavía... Enrique Badosa está más cerca del amor que del escepticismo, más cerca del buen humor que del sarcasmo. Como Valle-Inclán, ve a la sociedad en el espejo cóncavo o convexo, pero con la intención de comunicarnos su honda tristeza por la realidad que lo circunda. No vierte ácido para herir, sino para salvar algo que está en inminente peligro de perderse. Pero vayamos por partes.

1) Más allá del viento. Publica Badosa este primer libro en 1956, en una época de existencialismo europeo. Sin embargo, la muerte no es para el poeta la negación del hombre. El hombre no es para él una pasión inútil, como había afirmado Sartre. «Habrá caminos más allá del viento», a pesar de la realidad limitada de la vida. Su existencialismo está más en consonancia con el de Gabriel Marcel, para el que la eternidad está en el amor: «amar a alguien es decirle: tú, al menos tú, no morirás». Un ansia de vida se desprende de todo este libro, que paradójicamente profundiza sobre la muerte: «¡Todo está concedido a la esperanza! / Alguien pasa, Alguien dice, Alguien se acerca...» Este Alguien, con mayúscula, subraya, a su vez, la certidumbre de una poesía profundamente religiosa.

2) Tiempo de esperar, tiempo de esperanza. Creo que ha sido Lain Entralgo el que ha roto plu-



mas y lanzas para deshacer la anfibia de las palabras «espera» y «esperanza». Para Badosa es una obsesión en casi todos sus libros. Es la esperanza una de las palabras que más se repiten en su obra. Pero la suya es una esperanza auténtica, que no tiene que ver con la absurda espera de S. Becket. El viento de la tristeza sopla por todos los poemas de este libro; una tristeza suavizada por la esperanza, desde luego. Hay en este poemario expresiones rezumantes de melancolía interior: «Aferraré con dedos de tristeza / el agua oscura y muerta»; «Va un aire de tristeza / por el afán, la sed y la meditación»; «Las manos apretadas / en la piedra tenaz de la tristeza...»

El aire, el viento, adquiere un simbolismo expresivo: hay vientos de mordaza, vientos lacerantes, opresores, vientos llenos de gracia. El viento, símbolo del tiempo también, que «pasa y pasa».

En el canto de las cinco estaciones, el poeta profundiza su tristeza interior: «Sólo habrá la certeza / de saberse escondido, de saber en la nada / nuestras voces atadas por fuegos de tristeza...» Aun el canto a la primavera nos orienta a buscarla en el dolor. «Seguimos solos siempre», afirma rotundo; pero siempre esperando, porque «habrá una nueva voz por cada canto oscuro».

En Testigos de la soledad, el poeta madura sus palabras en el silencio para ofrecernos su palabra llena de sabiduría y cargada de sentido: «Empieza una costumbre de senda compartida.»

No cabe duda de que la esperanza es triste. En ella hay un deseo de algo que nos falta. Enrique Badosa, con un lenguaje de hondo contenido, expresa esta paradoja agri dulce de este tiempo de espera y de esperanza; tiempo de sombra y de luz, de alegría, de tristeza y de soledad compartida.

3) Baladas para la paz es un manojo de doce poemas u oraciones —el poeta las denomina baladas— en las que se clama con urgencia por la paz. Paz para los creyentes, para los niños, para los rebeldes; la paz de los soldados, de los peregrinos, de los poetas, de los libertos, de los que duermen... Libro insinuante, obsesivo. El poeta, que ha vivido antes su mundo interior, se siente de pronto como acosado por la angustia e impulsado a hablar:

«Para la paz nosotros meditamos.»

4) Arte poética. Quizá el título nos puede llevar a una confusión, porque el libro no pretende comunicarnos un arte «de escribir», sino un arte de «vivir poéticamente». Arte poética viene a ser una especie de autorretrato del poeta que busca lo esencial para sí y para los demás; algo así como una Epístola moral de nuestro tiempo. Una sabiduría de vida y de pensamiento: «Saber quedarse solo y saber ir / con los demás»; «Ser un hombre que lleva un libro abierto entre las manos»; «Hablar con mis palabras la palabra»; «Ganar el buen amor y conversar»; «Saber que no estoy solo en la tristeza»; «Y envejecer con Dios entre las manos...» El poeta nos habla de la soledad, de la esperanza, de la conversación, de la muerte, de la tristeza, de la paz, del silencio. Sin duda, uno de los más bellos libros que nos ha ofrecido Badosa, síntesis de su obra anterior.

5) En román paladino. El poeta ríe con pena. Hombre de su tiempo, se cree integrado en esta masa del español medio, de espíritu pobre, pero al que respeta y ama. «Creo que importa que alguien / relate lo que ha visto», nos dice. Aquí nos ofrece relatos, cuadros, dibujos, chistes, con intención de sátira, a veces de caricatura, siempre fundados en la triste realidad. Algunos de estos poemas, como «Almoneda inter-nacional», nos producen una sensación de dolorosa tristeza: «¡Venid al tenderete, que España va barata...!»

6) Historias en Venecia es un libro arquitectónico, perfectamente estructurado. El poeta nos presenta siete historias, en las que profundiza sobre la vida del hombre en el tiempo. Aparte de la originalidad métrica, creo que importa más la concepción del contenido de todo este libro. Corre por los versos de estos poemas un temblor expectativo ante el misterio del hombre y de la vida, de su presente y de su porvenir. Badosa ha salido de la autocontemplación para mirar al mundo. Las visiones de la realidad llenan al poeta de dolor. Pero el tiempo que vendrá nos lo pinta entre escatológico y apocalíptico. ¿Se salvará el mundo? ¿Se salvará Venecia o terminará en naufragio? Sólo podrá salvarse el hombre por la luz, por el cielo, por la belleza.

El título *Historias en Venecia* puede quizá desorientarnos y llevarnos a pensar en unos poemas al estilo de esa «escuela veneciana». No, Venecia es un símbolo de la belleza, del arte, de la poesía, de la vida. Todo lo que es noble y está en peligro de perderse. Lo mismo, la tercera contemplación: De nuestra historia actual, más bien profana, puede distensionar la línea seria del libro. Sus poemas graciosos nos pueden hacer sonreír pero dentro de esa profanación de la lengua bien denunciada.

Es estupenda la labor que realiza la Editorial Plaza & Janés al ofrecernos esta colección de poesía, en la que nuestros poetas actuales nos dan en un solo volumen toda su producción. Es a través de sus libros, de su lectura íntegra, como podemos hacernos una idea cabal de un poeta y de sus circunstancias.

RAFAEL ALFARO

MANUEL DÍAZ: *Documentos*. Angaro, 45. Editorial Católica Española. Sevilla, 1974; 53 págs. Ø15x21Ø.

Manuel Díaz, granadino, de veinticinco años, estrena libro y premio: *Documentos*, galardonado con el «Nabí» de 1974, destinado a poetas inéditos en libro. Tenaz viajero, a Díaz lo ha marcado Castilla (ha estudiado y trabajado en Valladolid), si bien en muchos instantes, y especialmente en el poema titulado «En el corazón de España», su visión sea desmitificadora:

Fuentes manan
innumerables caños de gangrena.
Veo carros,
a la tarde,

paseando el cadáver de Castilla,
con musgo en su costado,
con arrugas
en su frente, con un hato de pé-
lsames
que le sirven de túnica y suda-
lrio...

Pero, por encima de esta presencia y esta huella, Díaz lleva lo andaluz en su piel como en su verso. Pienso que sólo un poeta andaluz, de la Andalucía honda, puede escribir una elegía como la que él dedica a Francisco Gil-Bermejo, y en la que el alejandrino cruje, al par, embellecido y tristeado, cuajado de fúlgidos destellos y de luces apagadas.

Díaz tiene buenas maneras. El endecasílabo se mueve bien



en los que exquisitez y halago al poder se confunden acomodados en el más mullido de los mundos (para entendernos: no estoy hablando, planfletarios, del poeta de Moguer). No es posible, empero, ignorar que, junto a esta vieja Europa, tan experta en recursos eróticos y abstractivos, está surgiendo una joven poesía «tercermundista» de violencia y virginidad. Así, ¿hasta dónde ha de llegar el «amparar a los jóvenes» (pueblos), cómo enfocar la obra de este Carlos de la Ossa, que llega, desconocido, desde un vago ámbito latino-americano? Sólo a través del verbo le hemos de palpar. Canciones de la luna roja no quiere ser una mera recopilación de versos, sino un conjunto orgánico. Lo prueba la insistencia en lugares y palabras comunes y la mismísima cita, autócita, en un poema: «...y los intelectuales leen la última noticia —como aquella: 'Cuba está sola, / Cuba está triste / y tiene la luna roja.'» ¿Pedantería? Ambición no le falta al autor cuando afirma: «Llevaré mi canto ante el camarada Fidel / y mi canto será de redención; / levantaré la noche de la opresión y los hombres beberán a cántaros el vino; / llevaré mi voz ante los cañales, / a los bosques de ciprés, / a los hermanos presos políticos del mundo y les enseñaré el embrujo de la flor /» etc.

Y antes, la humildad intimista, cuando «quería vivir arriba, en los montes, / ... caminar hacia más arriba, / hacia el cielo, / en busca de madera para choza / y agua fresca para el camino.» Pero De la Ossa no presenta un mundo claro, consecuente, sino una suerte de ecumenismo político-teológico que se presta a toda clase de malinterpretaciones. Por él pululan el «cardenal Ernesto», el «camarada Fidel», un «joven Dios de ojos azules sin tiempo», «demonios» y «ángeles», «a la hora del 'Sanctus'» y otras alegorías confusas. Surge la perplejidad cuando leemos, primero, que «Cuba está muy sola / y hay muchos hombres cubanos / y niños cubanos errantes por el mundo; / los judíos cubanos errantes por el mundo», para luego comprobar que «tal vez en lo más íntimo de Fidel no haya un camarada; / quizá sólo un hombre que ama a su pueblo / y lo quiere libre, verde y rojo». ¿qué significa su intención de hacer «...una peregrinación de estudiantes, / una peregrinación de bohemios y doctores, / de trabajadores y bonitas muchachas / y campesinos con sombreros blancos... / todos juntos a Cuba, / al festival del amor, / y que se abrieran las cárceles...», etc.? ¿Cómo es posible escribir: «pero digámosle (a Fidel) que no todos

en sus manos, asonantado o no, y cuando libera el verso de rimas y rígidos metros, conserva siempre el ritmo y la cadencia precisos. Veinte poemas reúne tan sólo esta su primera entrega y ello parece confirmar que estamos ante un poeta responsable, que elude el material de aluvión y sacrifica el lógico afán de poner en letra de molde cuanto guarda, en pro de un mayor equilibrio y una mayor unidad.

Manda, una vez más, la memoria, y el ayer se levanta, tal esos «muros testigos» que nombran uno de sus poemas; pero también manda, sobre todo en la segunda parte, lo elegíaco, contrapunteado por una leve ironía—véase, entre otros, el poema final—nunca desgarrada, sacudida rebelde, al cabo, contra lo inevitable, contra el destino cierto del hombre y su ciega andadura. «Ya no han sobre nosotros poder malditos dioses.» Puede ser hermoso repetirlo. Pero el poeta sabe que engaña y se engaña. Y que esos dioses malditos acabarán exterminándose.

Hombre solo, sí, sin ayuda posible; dando la cara al vivir cotidiano, peleando, pese a todo, infatigablemente, enarbolando como espada la palabra. Porque la raíz del canto está precisamente en ese admitir su condición de solitario. Escribe:

Sobre el césped del lenguaje
la soledad desnuda su textura:
la soledad acaso sea la clave
del grito nuevo...

El grito nuevo de Manuel Díaz merece cumplido eco. Cuna de excelentes poetas, la provincia granadina prueba cada día (cada Díaz) que su matriz es fecunda y propicia. En buena hora.

CARLOS MURCIANO

CARLOS DE LA OSSA: *Canciones para la luna roja*. Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, San José, 1974; 82 págs.

No estará de más insistir: Si en toda época de crisis el genuino poeta (hipotética convención y no verborrea al uso del sublime lirismo crítico) ha creado una nueva verdad de gritos y silencios, destruido el hábito manoseado, barrido tal tromba el lenguaje desacreditado, el presente siglo ha radicalizado, con su caótico (y hermoso) advenimiento de vanguardias, rupturas y estampidos, esta tendencia hacia una realidad cada vez más problemática, excepción hecha del inevitable rosario de escritores cortesianos y académicos,



SEVERO SARDUY: *Big Bang*. Tusquets editor, Barcelona, 1974; 114 págs. Ø10,5x18Ø.

Novelista descolgado del boom de la narrativa latinoamericana por razones aparentemente cronológicas—en realidad, ante todo, por motivos político-literarios—; cultor de una literatura cuya vocación fundamental es la meditación sobre sí misma, que pone en cuestión—propiciando con ello una esplendorosa explosión lingüística—añejas e inservibles convenciones de la escritura, que se centra en la elaboración verbal; oficiante de



la creencia que señala a la realidad como una proliferación de la apariencia y a la palabra como su única posibilidad de defensa; Severo Sarduy (Camagüey, 1937) constituye en el ámbito de la experimentación en lengua castellana una insólita excepción, heredero menor de Góngora, Valle-Inclán y Lezama Lima. No obstante estos precedentes en castellano, la coincidencia mayor de Sarduy se halla con las investigaciones de los telquelistas franceses. Menos reflexivo, menos abstracto, menos científico (!), ante todo menos enlatado, más vivo que los pilotos de Tel Quel. En sus momentos más felices—aquellos en que llega a prescindir de las consignas de grupo—alcanza una fertilidad lingüística, un ingenio verbal que le llevan a transgredir ciertos corsés (dictados por una normativa esterilizante) que, por lo general, asfixian el resto de su producción.

Consciente de la trascendencia de la experimentación en el arte, Severo Sarduy ejerce, como complemento de su labor narrativa, la crítica de esta disciplina, siendo sus centros de atención el urbanismo, la pintura cinética y los juegos geométricos.

Aunque perteneciente a la primera generación de escritores cubanos posrevolucionarios, las preocupaciones que guían la labor de Sarduy no son—tal como era de esperar—sociológicas, sino, ante todo y en desprecio de cualquier otra atención, artísticas. Si *Gestos* (1963), su primera novela, se benefició, en el momento de su publicación, de la condición posrevolucionaria de su autor y asimismo de la cercanía de éste a los delfines del nouveau roman, tanto De dónde son los cantantes (novela, 1967), como Escrito sobre un cuerpo (ensayos, 1969) y sobre todo Cobra (novela, 1973; Premio Médicis), sus obras posteriores, sirvieron para situar correctamente a Sarduy en la literatura latinoamericana. Su aventura, empeñada en la experimentación vanguardista, no encajó en el boom, pero configura una de las trayectorias más sugestivas de la literatura de lengua castellana actual. Poco torrencial, poco telúrico en ese sentido, poco exótico, sus transgresiones (en caso de ser efectivas) apuntarían más hacia la contención, a la fértil medida.

El volumen *Big Bang* incluye los poemarios *Flamenco*, *Mood Indigo*, y el propio *Big Bang* y Otros poemas, todos ellos recogidos previamente en libro de lujo y publicados, en edición bilingüe, con ilustraciones de Eleonor Fini y Ramón Alejandro. Su mayor interés, al margen de la calidad intrínseca de los versos, radica en el hecho de que vienen a completar la imagen formalmente (que no estéticamente, a mi juicio) inconformista de un escritor de lengua castellana con tantos incentivos excepcionales para ser conocido en su totalidad.

EUGENIO R. DE LA MOTA

FRANCISCO TOLEDANO: *Tren Talgo Madrid-Mediodía*. Adonais, Madrid, 1974; 49 págs. Ø12,5x18Ø.

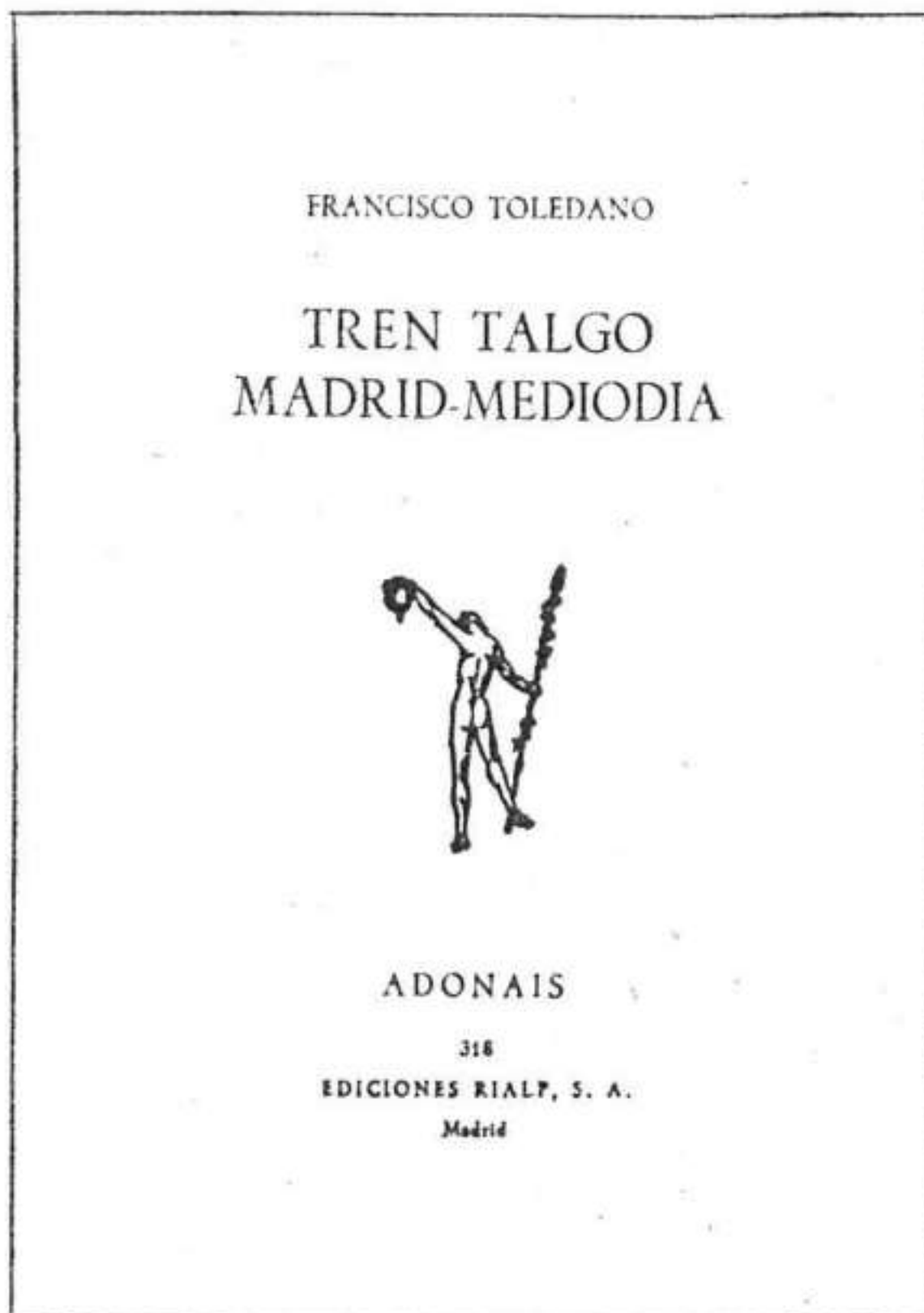
Aunque se hizo esperar—nació en 1932—, no se puede decir que Francisco Toledano sea un poeta tardío. En revistas y periódicos dejó constancia de su vocación. El hecho de que haya dilatado la publicación de sus libros me es desconocido. Lo cierto es que *Tren Talgo Madrid-Mediodía* revela una consciente realización poética de algunos de los rasgos estilísticos más sobresalientes en el arte actual.

Los poemas se implican e intensifican. Crean un balanceo perceptible ya en algunas de las unidades y acorde con el esquema básico del conjunto. Tal vaivén se apoya en dos planos técnicos: narración y constructivismo.

El primero hace que el discurso se distancie de la acostumbrada forma andaluza; en el modo de hilvanar, no en su sustancia. Predomina un tono a media voz, sin malabarismos. Lo dicho sigue con naturalidad la andadura del decir. No hay vacíos gramaticales o imaginativos de saltimbanqui caprichoso. Al asociarse, los verbos potencian el arranque inicial y su flexión matiza la dualidad de la obra. No obstante, el tópico y la adjetivación circunstancial, riesgos evidentes del narrativismo, se dejan notar en algunos versos de Francisco Toledano. En esto no se muestra a la misma altura del plan general.

La organización se aprecia en el proceso climático de los poemas, en la latencia de algunos remates y en la estructura binaria del libro. Jugar con los flancos, adensar o adelgazar, según convenga, la materia poética, es sabiduría, no sólo lectura, que adviene por exigencia del mismo cuerpo. Léase forma. El constructivismo permite hasta el juego amorfo. De él se desprende que lo más perfecto se apoya en lo imperfecto.

La dualidad es el centro organizador de *Tren Talgo*. Desde la disposición ti-



pográfica de los poemas, cursiva y redonda, y de su notación (1, 2, 1-2, 2-1...), hasta el simbolismo de las paralelas, raíles temporales, predominan, entreverados, el haz y el envés de una sola realidad. El pasado y el presente se cruzan en el tren de la vida. Estamos ante un viaje prospectivo de la conciencia.

Existen, pues, dos niveles: la cara y el rostro. El primero es configuración de presente, el aparecer. El segundo incide en las bases del anterior. Es su sustancia, no siempre lúcida. El ser.

Tal contraposición, a su vez superficial, se apoya en otra menos visible. Me refiero al desdoblamiento. Se enfrentan un tú y un yo agónicos. Sin embargo, los perfiles del *antes* o del *ahora* no son rígidos. Hay un parasitismo del presente en el pasado, una lenta consolidación. Hay un yo-tú y un tú-yo, un *ahora-antes* y viceversa. De este modo, el pronombre de segunda persona se temporaliza. Es éste un ras-

go que define a parte de nuestra poesía más reciente.

Con el tiempo, el ambiente y la circunstancia. En el tú genérico, anterior a la personalización, cabe el misterio, lo otro, a veces mágico, y la infancia: ciudades, lugares, recuerdos. El tono es aquí dolorido. Dolor que se acrecienta en el transcurso del viaje y, bajo el tapiz más aparente del tú, alza su voz y acusa. A través de este eticismo, Francisco Toledano entra en lo social responsable. La poesía se radicaliza. Evita, bajo cualquier forma, el «tú» becqueriano. Se hace crítica. Exige una compostura.

Las paralelas, en cuanto símbolo geométrico, no agotan la complicación vital. Se unen en el abrazo que el hombre se da a sí mismo, pactando con su culpa. La reconciliación, sin embargo, es nostalgia de pureza. Los abrazos mueven al *otro*, rendido, a la conformación facial de todo rostro. Y lo hace con signos negativos: atonía, dejadez. La proyección, el término del viaje, es un «recuerdo olvidado» puesto ante los ojos. Se da la espalda a una situación ilusionada y ennoblecedora.

El punto de acceso a todo este engranaje es la sensación, radar del flujo vital. F. Toledano hace suya la experiencia de G. Miró y M. Proust: «Un perfume despierta sensaciones perdidas / y llega hasta el olfato como el día primero». Por los sentidos revivimos lo que fue. La ausencia y el regreso constituyen la dualidad básica del sentir. Pero... ¿repetimos lo vivido? Si y no. Aquí está el vaivén fundamental, el quicio de toda la obra. Sensación y concepto se contraponen. El poeta parodia a Heráclito: «No repite la mar una comba dos veces. / No registran los cuerpos igual riego de sangre.

Este poema, el 2-2, es básico para la intelección poética del total. Asimismo, el 2-4, 1-5 y especialmente el 2-6.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

los yanquis son bandoleros; / que hay unos buenos y hasta tontos», para después concluir de manera aplastante que «los americanos son cuervos de ojos azules, / cuervos blancos que han empezado a volar / sobre el huevo blanco de la tierra»? A esta peligrosa ingenuidad en lo ideológico corresponde una sencillez infantil en lo erótico. El amor, tema central del libro, no es sino «un jinete loco por la primavera», «corazón del alba radiante» «ruiseñor de cantos amarillos»; el poeta confiesa que «nos amamos como pequeñas criaturas inocentes»; siente conmiseración ante «zapatos rotos de poetas»; se queda sin habla cuando comprueba que «el universo es majestuoso», «el universo es denso; / es todo eso y mucho más». El tiempo no pasa de ser una obsesiva necesidad de puntualización: «a las once de la noche», «a las cinco de la mañana», «a las doce simplemente», «pasadas las once de la noche», etc. Sólo en dos ocasiones («la una es el vientre de la mañana», «a las doce de la luna») logra esta fijación en lo anecdótico trascender hasta el auténtico lenguaje poético, dar expresión válida a una preocupación personal, cuya monótona insistencia desnuda de interés. La imaginaria no traspasa una llaneza que jamás alcanza la grandiosidad del haiku;

cuando aparece «el potro negro» no tardan en seguir «los ojos del caballo negro de la noche». Confío en que el lector sepa disculpar este espeso aluvión de citas. Si en algo ha contribuido a presentar una imagen de Carlos de la Ossa, me daré por satisfecho.

BERND DIETZ



FRANCISCO GORDO-GUARINOS: *Con el pie descalzo*. Col. «Nudo al Alba», núm. 54. Editorial Vosgos, S. A., Barcelona, 1974; 94 págs.

Como una isla encallada en pleno océano, un poeta casi desconocido, Francisco Gordo-Guarinos,

nos trae doce singulares elegías a la muerte de Antonio Machado agrupadas bajo el epígrafe *Con el pie descalzo*. La temática que impera en el libro es la homogeneidad del tiempo que pasa, vista en función del encadenamiento tripartito: pasado-presente-futuro. El frecuente uso de partículas adverbiales temporales y las continuas situaciones pretéritas marcan la tónica triste y tierna (características de toda composición elegíaca) de este recuerdo que Gordo-Guarinos hace constar en memoria del poeta de *Campos de Castilla*: «Hoy he estado contigo. / He leído tu nombre, / Antonio, y el sol tatuaba mi sombra horizontal / en tu mil novecientos treinta y nueve, grabado / entre piedras y silencios...».

Con el pie descalzo es un libro generoso en imágenes románticas, en determinados momentos difíciles de comprender—por su rebuscada terminología descriptiva—y, a veces, colmado de expresiones triviales, tópicas: «El sol cimbrea su voz en el balbuceo de la tierra / y pone sobre la cabeza del horizonte un signo / de igualdad que vibra en el ojo de la mariposa». Pero mundo y naturaleza entran violentamente en la palabra de Gordo-Guarinos; en su poesía no hay lugar a la duda, todo se solventa con la riqueza de un

lenguaje selectivo que tiene su razón de ser:

*Y mis palabras prietas
de horizontes desiertos,
como el mazo en la forja,
moldean duros hierros
que claman con su fuego
nuevo rictus de auroras.*

El poeta Agustí Bartra, prologuista del libro, nos dice: «*Con el pie descalzo* no es un poema desgarrado que busca su centro trágico, sino un canto de afirmaciones en un tiempo y mundo recobrados.» Esta proposición evidente da la medida exacta de una voz que no por angustiada es menos optimista al contemplar que el tiempo no arrincona, no se retracta ni petrifica, cuando la obra porta emblema de verdad—Antonio Machado es ejemplo de «eternidad viviente».

Gordo-Guarinos se manifiesta como un fiel discípulo del poeta homenajead, la metáfora es en su poesía un valor de medio que ayuda a dar fuerza a la comunicación, imagen justa y objetiva (aunque, como ya dije, quizá peque de expresiones vulgares cuando intenta desnudar al máximo el mensaje poético, cuando objetiviza su sentimiento a costa de la palabra).

Este poemario elegíaco es un sello de victoria ante la muerte, en sus composiciones más que llanto y pesar encontramos el cantar entristecido, por la falta, de un hombre agradecido al tiempo:

*Escuchad ese gemido de la vida
que dirá por las tierras secas,
Ipardas y ásperas,
con palabras de pájaro y con
Inorte de tórtolas,
que la semilla del hombre nace,
Icrece y se muere.
Pero sus voces viven, para sa-
Icarle briznas,
al retorno de la hoz que lude
Ientre la yerba.*

Para Francisco Gordo-Guarinos, Antonio Machado, ya descansa sin pulso en la escarcha de espigas, mientras bulle «su» recuerdo, entre el heno de paz y las eras sin mieses (el poeta sevillano, muerto en Colliure en 1939—una de las tres grandes bajas de la poesía española en la última contienda civil, junto a Lorca y Miguel Hernández—, vive con nosotros y en nosotros, sin que el tiempo con su demolidor pasar aparte lo más mínimo su presencia de siempre).

Los doce poemas, las doce elegías, van encabezadas por una cita que a modo de «cicerone» nos introduce en el mundo cósmico-situacional que es el móvil de cada uno de estos cantos de exaltación a la figura humana del poeta que escribió: «Y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar.»

Algo caótica es la disposición formal de *Con el pie descalzo*, pero aquí, cosa rara, no es un defecto sino un propósito de acercamiento a la esperanza de una voz sin límites: Antonio Machado.

VICENTE PRESA

RESEÑA

de literatura,
arte
y espectáculos

Administración:

EAPSA, Velázquez, 28
Madrid-1 - Tel. 225 88 41

Redacción:

Pablo Aranda, 3
Madrid-6 - Tel. 262 49 30

Suscripción anual:

España, 400 ptas.

Extranjero, 9 \$.

Número suelto: 50 ptas.

AZORÍN: *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Ed. Castalia, Madrid, 1974; 274 págs.

Después de las ediciones de La voluntad y Doña Inés, la Editorial Castalia emprende la publicación de lo que, sin duda, constituye la parcela más abundante de la obra de José Martínez Ruiz, «Azorín»: sus artículos de periódico. No diré que con *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)* la visión de la obra azoriniana sea completa. Quedan fuera todavía obras importantes, como Antonio Azorín y otras dentro de su extensa producción articulística. Sin embargo, con *Los pueblos comienza a perfilarse la figura de Martínez Ruiz de un modo particular, dentro de las características personales de Clásicos Castalia. No extraña, ni mucho menos, que un escritor como Azorín tenga cabida en una colección como ésta. Es más: resulta grato ver cómo su obra, nunca del todo pasada de moda ni tampoco de abrumadora actualidad, sigue escalando los peldaños de la popularidad.*

La edición de José María Valverde sin duda contribuirá lo suyo a este auge. Está montada, como ya es habitual en esta colección, sobre la base de una introducción crítica y la edición de los textos. En todos ellos figura la fecha y periódico en que fueron publicados. Fueron recogidos casi todos por el propio Azorín en dos sucesivas ediciones: una en 1905 (la primera) y otra en 1914, en la que retoca algunos y añade otros.

Estas dos ediciones son las que tiene muy presentes José María Valverde. Pero les añade los artículos finales (en la presente edición). La Andalucía trágica (I, II, III, IV, V) y Romano, en el romeral (I, II), los cuales adquieren así una «peculiar perspectiva» (pág. 8). La ordenación se hace a base de un criterio cronológico. Los artículos correspondientes a La Andalucía trágica ya los había incluido el propio Martínez Ruiz en la edición de 1914. Sin embargo, había dejado fuera los dos de Romero, en el romeral (añadidos ahora por Valverde), que marcan el final de la colaboración de Azorín en *El Imparcial*. Se incluyen también algunos otros artículos aparecidos durante 1904 en el diario España, según la «Nota previa» (pág. 39).

La presente edición se completa con una bibliografía seleccionada de entre la inmensa cantidad de estudios dedicados a Azorín. Debido precisamente a este carácter, José María Valverde reduce su selección a los trabajos que versan sobre la obra del escritor alicantino anterior a 1905.

Los añadidos a una obra original por persona distinta de su autor son pocas veces justificables. Se supone que un escritor es consciente de por qué deja fuera algo o de por qué introduce cambios en su obra. En cuanto sea posible, es evidente que debe prevalecer su criterio. Por lo demás, una obra con una unidad clara no admite, por eso mismo, demasiadas intromisiones. En

principio, esta dificultad no la tiene un libro compuesto de artículos diversos, publicados en diferentes medios, con la vaga unidad de versar sobre la vida de los pueblos españoles. Quiero decir que lo mismo que se han seleccionado esas piezas podrían haberse seleccionado otras. Por eso «parece» justificable que un editor posterior introduzca o elimine algún artículo no presente en la primera edición.

Sin embargo, cabe pensar también que cuando el autor selecciona lo hace respondiendo a un criterio previo, que en ocasiones (también es verdad) no es más que el gusto personal. No es pequeña osadía, pues, meterse a enmendar la plana al autor. Pero a veces esa «enmienda» tiene éxito. Y, según mi criterio, éste



es el caso de la edición de Valverde. Quizá haya que hablar de *Los pueblos*, de Azorín-Valverde, puesto que el número de artículos supera en mucho a los de las ediciones de 1905 y 1914. De todos modos, me parece aceptable tanto la nueva ordenación como la inserción de las nuevas piezas.

El articulista de un diario tiene que tener la sensibilidad pronta para captar lo noticiable de cada día; ha de poseer una capacidad de desdoblamiento que le permita percibir el interés de un suceso y, lo que es más importante, transmitir ese interés al público lector. Si se prueba a seguir durante un tiempo determinado los comentarios de un periodista se advertirán claramente los cambios de tema y al mismo tiempo los distintos enfoques, que obedecen con frecuencia a cambios de humor.

Qué duda cabe que esto se puede realizar también con Azorín y que el resultado puede ser una visión inédita del escritor. Es lo que intenta José María Valverde con la inserción de piezas no seleccionadas anteriormente por Martínez Ruiz. Creo que aquí reside, en parte, la novedad de esta edición. Se advierte además con claridad el porqué del cambio de firma: Martínez Ruiz, «Azorín». Una obra como la de éste adquiere así un tono que la acerca al marco que le sirvió de nacimiento: el periódico. «Nos urgía

declarar, en el umbral mismo de este volumen, que lo que queríamos era devolver algún sabor de periódico a *Los pueblos*, enmarcando esta obra clásica en su efectivo modo de nacer en columnas de prensa...» (pág. 8).

Fuera de algunas nimiedades (láminas mal paginadas, etc.), producto quizá de una apresurada corrección de pruebas o ¡sabe Dios de qué duendecillo de imprenta!, en conjunto es una valiosa aportación a la crítica de la obra azoriniana.

MANUEL PASCUAL R.

ROSALÍA DE CASTRO: *Cantares gallegos*. Introducción y notas de Ricardo Carballo Calero. Ediciones Cátedra, Madrid, 1974; 187 págs.

Una edición tan bien hecha de los *Cantares gallegos* en lengua vernácula, con glosario final de términos traducidos al castellano, obliga al agradable esfuerzo de la lectura de ese «dialecto soave e mimoxo que aventaxa ás demais linguas en dosura e armonía». Leer gallego es, efectivamente, sentir la ternura e ingenuidad que encierra toda lengua naciente, la sonrisa misma que transmite el castellano viejo de Berceo.

La introducción de Carballo Calero constituye también una aportación escueta, inteligente y emocionada. En ella pone de relieve cómo los *Cantares*, editados en 1863, si bien fue considerada inmediatamente por la crítica europea en el rango de toda obra maestra, cayó posteriormente en olvido. Frente a la lírica subjetiva de Rosalía, valorada por el modernismo y el existencialismo, esta auténtica lírica popular no fue del todo tomada en



cuenta. Ahora, en cambio, adquiere actualidad esta poesía hondamente comunitaria, testimonio del vivir de un pueblo.

Los *Cantares* nacen efectivamente como obra reivindicadora frente a los desprecios de que era objeto el gallego rústico, tipificado como ignorante, por parte de las «ilustradísimas pro-

vincias». «Probe Galicia, non debes / chamarte nunca española, / que España de tí se olvida / cuando eres, ¡ai!, tan hermosa.») Los valores estéticos de la obra, matizada ya del realismo incipiente, aparecen impulsados de una motivación política profundamente sentida, y acusaciones de gran dureza sobre las injusticias que se cometían con los trabajadores («que cando van, van como rosas / cando vén, ven como negros...»).

La sentimentalidad erótica del lenguaje gallego, el talento lírico y musical, el gusto por el canto y la ingenuidad rústica de sus melodías, son rasgos inexplorados aún en toda su posibilidad

expresiva, cuyo refinamiento lírico máximo dio origen al delicado timbre femenino de las «Cantigas de amor» y las «Cantigas de amigo». La muchacha enamorada que pregunta al bosque...

Los *Cantares* inician el desarrollo de un espíritu. Como el prólogo de Rosalía: «Un libro cuías páxinas debían estar cheias de sol, de armonía, e daquela naturalidade que, unida a unha fonda ternura, a un arrulo incesante de palabriñas mimosas e sentidas, forman a maior beleza dos nosos cantos populares. A poesía gallega, toda música e vaguedade, toda queixas, sospiros e doces sonrisiñas...»

Ritmo de la naturaleza en una sola nota enlazada al ritmo del verso, el canto del pueblo.

DIEGO MARTINEZ TORRON

La vida del Lazarillo de Tormes. Edición de Alberto Blecuá. Editorial Castalia, Madrid, 1974; 186 págs.

Muchas y de varia fortuna han sido hasta hoy las ediciones de La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, pero la de Alberto Blecuá, y lo diré ya, me parece modélica, im-

par y de excepción; rigurosamente crítica en el completo y total sentido de las palabras. No quisiera aplicarle el calificativo de definitiva porque todo es sometible a crítica y revisión—y destacadamente en los terrenos de la crítica literaria—; pero, hoy por hoy, la juzgo imprescindible. Alberto Blecuá ha sabido utilizar con agudo discernimiento la copiosa bibliografía en torno al Lazarillo, reconstruyendo orgánicamente, en un conseguido intento de interpretación totalizadora y a la vez minuciosa y detallista, las aportaciones fundamentales de Bataillon, Lázaro Carreter, Caso González, Rico, etc., de ahí la solidez crítica y sensación de

DE AVENTURAS Y OTRAS ILUSIONES

COLIN WILSON: *Lo oculto*. Editorial Noguer, Barcelona, 1974; 471 págs. Ø15××22Ø.

El tema tiene propia sugestión, pero interesa aquí por la forma en que está tratado y argumentado. «La facultad X del hombre», aclara el subtítulo del libro, porque lo oculto es lo secreto o desconocido, algo que no es una entelequia, que constituye una realidad susceptible de pertenecernos un día. Colin Wilson no presenta una perspectiva desmenuzada en hechos: «... los hechos por sí mismos —dice— nunca demuestran nada». No los excluye, pero son base y confirmación de una teoría que se asienta en la existencia de «significados»: son los que se supone que flotan rodeándonos sin que podamos percibirlos «a causa de nuestra tremenda ignorancia, la rutina diaria y la cortedad de nuestros sentidos».

Colin Wilson se situó con *The Outsider* en lugar destacado entre los escritores que se agruparon como «La generación de los jóvenes airados». Desde entonces, hace cerca de veinte años, son numerosos los libros de narrativa y ensayo que han ido afirmando su nombre de escritor dentro y fuera de Inglaterra. Con *Lo oculto* se define dentro de unos conceptos y una corriente en la que se inscribe su línea de pensamiento. Dar noticia de este libro exige detenerse en su planteamiento, o mejor, en el punto de partida donde se configura. Se empieza por una inicial consideración del código genético, «ese sistema de computador que nos hace como somos...», que hoy obliga a desechar ante las formas vivas la suposición del accidente, fallo en que cayó el mismo Darwin. «La ciencia —dice Wilson— odia la "teleología", la noción de intencionalidad». Y añade que del mismo modo «los biólogos odian la herejía que se conoce con el nombre de "vitalismo", la noción de que la vida "quiere" dar lugar a criaturas más sanas e inteligentes». Pero según el doctor David Foster, que ofrece a Wilson sólida base de apoyo, es posible considerar el universo desde el punto de vista del proceso de datos. La bellota así constituiría el «programa» de una encina. Foster está en el terreno de la genética y de la cibernética con todas sus implicaciones filosóficas. Considerando el átomo como una tarjeta de ordenador, dice: «Es evidente que la naturaleza esencial de la materia consiste en que los átomos constituyen el "alfabeto" del universo; los compuestos químicos, "palabras", y la DNA —sustancia que actúa como perforador en la supuesta tarjeta de ordenador



que sería cada gen—, una "frase" completa o hasta un libro entero que quiere expresar cosas tales como "elefante", "jirafa" e incluso "hombre".»

Desemboca Foster en una teoría para Wilson discutible. Al diseñar un sistema de control, el de un proceso determinado, parte del axioma de que la velocidad del sistema ha de ser mayor que la del mecanismo del proceso de que se trate (por ejemplo: se conduce un automóvil porque el pensamiento es más veloz que la máquina, de no ser así el conductor lo estrellaría). Parecerá que esta exposición está desintegrada del tema que anuncia el título del libro y en el que éste se centrará. No es así: Foster cree que las radiaciones cósmicas de que está lleno el universo son las responsables de la programación de las moléculas DNA. El núcleo de la cuestión será el siguiente: que la onda que transmite información difiere de las otras en que una inteligencia ha «impuesto» a su estructura unos determinados datos. Foster llega a la conclusión, cautamente considerada, de que el nivel de inteligencia necesaria en este caso ha de ser mucho más alto que el de la humana. El hecho que interesa es que en la naturaleza exista una «programación».

Es un concepto del universo que encaja en las teorías enunciadas por Teilhard de Chardin, sir Julian Huxley, Noam Chomsky, entre otros científicos y psicólogos.

De todo ello deduce Wilson que, de ser cierta la teoría de Foster, aunque sólo lo fuera en parte, significaría el advenimiento de una nueva era para el conocimiento humano: la ciencia dejaría de investigar «accidentes» para dedicarse a buscar «significados». La esquemática exposición anterior adquiere su valor fundamental en el momento de pretender una aproximación al libro para dar una idea medianamente eficaz de su contenido. En la noción del universo de Foster encuentran lugar tanto los «fenómenos ocultos» como la física atómica, y coincide, dice Wilson, con la intuición que han tenido siempre poetas, místicos y ocultistas de la «existencia» de «significados», los que nos rodean sin que podamos captarlos. El hombre al crear la civilización inauguró una nueva fase de la conciencia del yo. Le supuso enormes ganancias pero también enormes pérdidas, y la más importante de ellas, la de esa «naturalidad» instintiva que sólo poseen hoy los animales y los niños. Porque parece que el desarrollo de los niveles instintivos de la personalidad resulta incompatible con la concentración en el detalle que la civilización requiere.

Para Wilson el futuro del hombre radica en el desarrollo de la facultad X. Es la conclusión de su trabajo a lo largo de 471 páginas de argumentación y reflexión. El libro se divide en tres partes: la primera, una visión panorámica del tema en la que se mantiene que la magia no es la ciencia del pasado, sino la ciencia del futuro; la segunda, la más extensa, que contiene la historia de la magia, y la tercera, dedicada a las facultades latentes del hombre. En la tres encontramos buen acopio de datos que son a su vez significativos; cabe deducir cómo en el fondo de las antiguas leyendas celtas y germanas está presente ya, mágicamente expresado, el ansia de conocimiento, y cómo el prodigio cumple la función de permitir el acceso a un mundo de significados. Tanto como de «lo oculto» se trata de los poderes ocultos del hombre, de su posibilidad de potenciarlos. La evolución, dice Wilson, consiste en la capacidad de registrar esos «significados» que están «ahí», flotando a nuestro alrededor. Es un curioso libro el suyo, que hay que seguir de acuerdo con la teoría que empieza por dejar sentada; de ella nace el sentido y la coherencia de su trabajo.

CONCHA CASTROVIEJO

pisar fondo que produce su edición, con copiosas y eruditas notas y el amplio estudio que la precede.

Casi todos los problemas en torno al Lazarillo encuentran acertado tratamiento en la Introducción crítica, conjugando las estrictas aportaciones personales con el ajustado rendimiento de cuentas que sabe ir a lo fundamental, orillando las elucubraciones vacías. Todo lo constituye el detalle puntual, respaldado con bibliografía crítica, manejada de primera mano desde la fecha de impresión a la fecha de composición. En este caso, con humilde rechazo de exclusivismos y aceptación de la crítica, postergando la fecha de redacción del Lazarillo a la que se viene aceptando, en tanto no haya un dato firme y más plausible que la posible influencia de Lazarillo en el Baldo, libro de caballerías de 1542, que Alberto Blecua dio a conocer. Sea este ejemplo de recto hacer, que no abunda, en los terrenos de la crítica e investigación literaria.

Frente a las apasionadas polémicas en torno al realismo de la picaresca y su carácter de documento social, Alberto Blecua adopta una postura que se inclina del lado de la literatura más que del lado de la realidad; quiero decir que, aceptando como presentes todos los elementos que brinda la sociedad del XVI, pone el acento en lo que de folklórico y tradicional hay en la construcción de la obra, considerando la realidad como marco de verosimilitud. No coincido con esta interpretación en sus últimas consecuencias y creo que hay más que una utilización de los personajes, tal y como los había esquematizado la tradición al apoderarse de ellos. En este caso habría que reconstruir con más detalle la realidad social del XVI y el esquema de valores de esta sociedad contradictoria para poder delimitar «en profundidad» lo que pertenece a la «cultura» y lo que pertenece a la «realidad vivida». Con esto no niego una buena parte de razón en el intento de descargar a la primera picaresca de un realismo facilón y una falsa interpretación sociológica mecanicista. En gran medida sí me parece válido lo que hay de tradicional y folklórico bajo unos personajes que no son un sencillo trasunto de la realidad.

La fórmula autobiográfica del Lazarillo, por su novedad al hacer coincidir autor y protagonista, llevando la ficción hasta el prólogo, ha ocupado la atención de muchos estudiosos, y Alberto Blecua sabe recorrer críticamente las distintas interpretaciones y se queda con lo más valioso, destacando la novedad del Lazarillo en relación con las Cartas-coloquio, que pueden ser el modelo que inspira la ficción autobiográfica. En estrecha conexión con ello, estudia la construcción de la obra, mostrando los elementos folklóricos y la trabazón generada por la estructura propia del cuento tradicional.

Tras interesantes puntualizaciones sobre el estilo, la interpretación de la obra, el problema de autoría, quiero reseñar de forma muy destacada el importante esfuerzo de crítica textual para la filiación de ediciones, un auténtico ejemplo de rigor, buen hacer y solvencia científica que justificaría por sí solo el juicio inicial que formulé y al que remito.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

CIENCIAS SOCIALES



SALVADOR GINER: *El progreso de la conciencia sociológica*. Colección «Homo Sociologicus». Ediciones Península, Barcelona, 1974; 254 págs.

Uno de los más graves anatemas lanzados contra la sociología actual es el de que bajo el ropaje de su alambicado aparato conceptual, las más de las veces inextricable para quienes no lo transiten con la seguridad del experto, no se esconde otra cosa que un conjunto de opiniones

discordantes, que, no obstante su pretensión de científicidad, aún no han acertado a enfocar su objeto propio de conocimiento. En este sentido, recordamos especialmente algunos de los escritos de P. Sorokin, entre los que destaca su *Achaques y manías de la sociología contemporánea*.

Por nuestra parte, pocas veces hemos leído una respuesta a tal ataque de la solidez y amplitud de perspectivas como la que lleva a cabo el profesor catalán Salvador Giner, actualmente *senior* de Sociología en Lancaster, en la obra que comentamos. A través de un amplio enfoque analítico e histórico del problema, procura demostrar que ese cañamazo de nociones, argumentos, refutaciones e hipótesis sobre el que se ha ido elaborando ese modo específico de conocer al hombre y su sociedad que puede llamarse *inteligencia o conciencia sociológica*, no sólo posee un grado de coherencia sistemática mayor que el que sus denostadores le atribuyen, sino que a través de su no muy larga vida ha experimentado un grado de cumulatividad en sus aportes que bien permite hablar de su carácter claramente científico y progresivo. La lentitud de la tarea, o su tan frecuente instrumentalización ideológica y política, no bastan para descalificar logros que, bajo su exterior anárquico y conflictivo, presentan un

fondo de visiones analíticas y rigurosas. Las discusiones y pleitos de escuelas, fuente del escepticismo de ciertos sectores acerca del rigor científico del saber sociológico, responden al hecho de que éste es de una naturaleza eminentemente pluralista, ya que, aún experimentando claros avances conceptuales, no puede expresarse sino a través de enfoques y teorías hipotéticas y divergentes, que pretenden, sin embargo, explicar una misma zona de lo real. En la opinión de Giner esto obedece, fundamentalmente, a que en la sociología se proyecta esa doble dimensión racional y afectiva de la persona, que orienta por un lado al consenso racional, fundado de manera científica y exhaustiva, y por otro, a la necesidad de expresión de deseos, experiencias, frustraciones y valoraciones, mundo éste de una originalidad individual e irrepetible. En cuanto ciencia del hombre y de la sociedad, la sociología experimenta la fuerza invencible de las orientaciones valorativas, y aún una cierta «servidumbre» respecto a las condiciones concretas de la existencia histórica del hombre. Vanos serán los esfuerzos por evadirse de tales condicionamientos, y el saber sociológico presenta, en consecuencia, una suerte de tendencia centrífuga natural, que configura su peculiar pluralismo teórico. Si bien es cierto que en

MANUEL FERNANDEZ ALVAREZ: *La sociedad española del Renacimiento*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1974; 270 págs. Ø16x24Ø.

Aunque entre el bagaje de cualquiera medianamente puesto en eso que llaman cultura general figuran una serie de nociones para caracterizar la etapa de las sociedades occidentales llamada «Renacimiento», es éste un concepto bastante problemático y controvertido, que tomado con rigor aleja cualquier simplificación didáctica y esquematizadora. Bastaría recordar el valor que al término dieron sus acuñadores Michelet y Burkhardt, a mediados del siglo XIX, o Huizinga o Paul Joachimsen en la década de los treinta del nuestro. La cuestión de fondo radica quizá en el binomio Edad Media/Renacimiento, entendidos como períodos antitéticos, totalmente contrapuestos, diferenciados por una verdadera ruptura, o, por el contrario, como consecuencia y producto el uno del desarrollo regular de la otra. La dificultad para definir qué sea el Renacimiento deriva de la falta de coincidencia sobre qué aspecto (el arte, la economía, la ciencia, la cultura humanística, la organización político-social y su teoría) prima y da contenido al período. Y luego establecer sus límites cronológicos.

Si para Italia la cuestión parece en buena medida decidida y la unidad y personalidad de los siglos renacentistas (el XV y el XVI) parece indudable, arquetipando el Renacimiento en sí, para otros ámbitos el tema es más complejo. El caso español no puede considerarse resuelto, y si evidentemente participa de ciertas características comunes a Italia, hay otros aspectos propios que complican la determinación y definición del Renacimiento español.

M. Fernández Alvarez se pronuncia por una caracterización del Renacimiento según factores culturales y artísticos principalmente, y como continuidad cultural de la baja medievalidad. Este supuesto inicial tendrá en España una serie de peculiaridades, de que se ocupa con detenimiento en las primeras páginas de su libro, cuya segunda edición nos ocupa. El Renacimiento español vendrá caracterizado por un predominio del aristotelismo de raíz tomista, una acentuación de la preocupación religiosa según cánones en buena medida medievales, una continuidad notable del goticismo en lo artístico, una acentuada inamovilidad social en los usos y en las clases, y en lo político una intensa renovación en la corona de Castilla, en sentido absolutista, mientras en Aragón perduran las formas medievales del dualismo Corona-estamentos. En cuanto a la cuestión de la amplitud temporal no se problematiza, aceptando los siglos XV y XVI como los del Renacimiento español. Y la sociedad hispana de esos siglos es lo que pretende describir, tras encuadrarla en el marco político, económico y cultural que el Renacimiento configura, o quizá mejor, con que esa sociedad configura el Renacimiento.

Caracterizar, describir y analizar una sociedad pasada es tarea complejísima, y difícilmente podrá hacerse de modo exhaustivo si no es mediante la labor interdisciplinaria de un equipo. Lo que Fernández Alvarez logra es una aproximación indicativa a algunos aspectos de esa sociedad. Pero sus conclusiones, y no deja él mismo de reconocerlo, no pueden considerarse satisfactorias.

Tras cuantificar el total de la población hispana del quinientos, resumiendo brillantemente los más recientes datos, señala

algunos ámbitos se impone una concepción única y excluyente —indica el autor—, «tal situación le viene impuesta a la sociología desde afuera, por parte de un poder político totalitario. En estos casos, la sociología deja de ser, para convertirse en sombra grotesca de lo que la inspira en sociedades menos desafortunadas» (pág. 25). El pluralismo teórico exige, pues, el contexto necesario de un pluralismo político, cultural y de libertad espiritual.

Giner procede a una cuidadosa demostración histórica de las tesis expuestas, analizando lo que denomina *estructuras latentes de la sociología*, esto es, aquellos modos de articulación sistemática de la argumentación sociológica que, bajo las diferencias de detalle propias de autores o escuelas, predominan hegemoníamente y caracterizan un período de pensamiento. Tales estructuras poseen una lógica interna de transformación y coexisten en un conflicto dialéctico, cuyas síntesis parciales cristalizan en lo que es doble llamar *modos de conciencia sociológica*. Desde esta óptica metodológica, Giner enfoca la época fundacional, el estructuralismo, el conflictivismo, el interaccionismo simbólico y los actuales intentos sistémicos, poniendo de relieve sus denominadores comunes, antagonismos, transformaciones y conflictos principales.

Un ensayo claro y documentado, abundante en sugerencias abiertas a desarrollos posteriores. Es que, como bien advierte el autor al cierre de sus reflexiones, aun cuando la diversificación, institucionalización y expansión de la disciplina son tales

que permiten incluso predecir momentos graves, y aún hasta su misma muerte, es evidente que la inteligencia o conciencia sociológica de la vida no puede perecer, ya que no sólo permanecen, sino que se intensifican día a día aquellas condiciones críticas del mundo moderno, que son precisamente las que la hicieron nacer.

ENRIQUE ZULETA PUCEIRO

SALUSTIANO DEL CAMPO: *La política demográfica en España*. Serie «Divulgación Universitaria». Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974; 236 págs. Ø11,5x18Ø.

Salustiano del Campo vuelve en el presente volumen a uno de sus temas favoritos: el estudio de la población. Uno no puede por menos que acordarse de sus primeras clases a su regreso de Estados Unidos en la Facultad de Ciencias Políticas de Madrid. Muy imbuido por la manera de hacer sociológica típicamente yanqui —los funcionalistas Parsons y Merton—, no aventuraba una hipótesis que no viniera avalada por profusión de datos, apartados, citas. Todo resultaba así de un espesor admirable.

En el caso que nos ocupa, aunque el autor afirma ser «consciente de que este trabajo se mueve básicamente a nivel descriptivo y en ocasiones el tratamiento de algunos aspectos concretos puede parecer superficial al haberse concebido con carácter informativo para lectores extranjeros», en mi opinión, se trata de una de sus obras más estrictamente sociológicas. Concebido como

aportación al Año Mundial de la Población, celebrado en 1974, y cuyos resultados han sido publicados por Bernard Berelson en *Population policy in developed countries* (McGraw-Hill Book Company, Nueva York), el autor aborda un tema clásico de la sociología, formalmente inexistente en España. Con una ingente —casi excesiva— acumulación de información sobre determinados factores que repercuten en las variables demográficas, Salustiano comprueba la proximidad que existe entre política demográfica y política económica y social. Más que una visión crítica de la situación, fruto de su personal postura en el asunto, lo que de alguna manera contrastaría lo que es con lo que debería ser, lo que hace Salustiano del Campo es ofrecernos una visión de la realidad a base de datos estadísticos, estudio de disposiciones, resoluciones, encuestas —nos atreveríamos a decir que agota todas las fuentes, hasta las mesas redondas—, tamizados por la inteligente computadora de su mente. Pese a ser un libro útil por su escrupuloso rigor científico, resulta farragoso y yermo, pero de referencia obligada para quien tenga que tratar algún asunto relacionado con la población. Cualquier cita que necesite es casi seguro que la encontrará en él.

El volumen se abre con un estudio de la actual situación demográfica española y se remonta a los planteamientos adoptados por el Estado —actitudes poblacionistas y antipoblacionistas— desde la Ilustración hasta que después de la guerra civil adopta una política de tipo natalista. Continúa investigando las medi-

das legales y las actitudes con las que responde el país a problemas tales como la familia, la natalidad y la mortalidad, la política sanitaria y laboral, en especial relación con la condición jurídica de la mujer, así como la emigración, tanto regional como internacional. Su mayor acierto está en saber situar cada tema concreto en un campo concreto, ya que existe una distribución espacial o geográfica de la población que está en relación directa con el grado de desarrollo, las expectativas y la actual situación de los medios de comunicación, lo cual crea zonas injustamente subdesarrolladas en beneficio de ciertos núcleos privilegiados y en detrimento de una buena distribución de la población, cuya tasa de crecimiento vegetativo convendría aumentar, según el autor. El libro finaliza con dos apéndices. Uno versa sobre el plan de acción mundial sobre la población. Otro, sobre las directrices para la delegación española en la Confederación Mundial de Población.

A. LUENGO VICENTE

PEDRO PASCUAL: *Proceso a una guerra*. Editora Nacional, Madrid 1974; 236 págs. Ø13,5x21Ø.

Es este «otro» libro sobre la guerra. Y no hace falta aclarar que se trata de la Guerra Civil española de 1936, que, como no deja de apuntarse en el libro, es quizá el acontecimiento más tratado en letras de molde de toda la historia del siglo xx. La peculiaridad de este volumen estriba en su forma y en su temática, pues se trata de un conjunto



la contrastada diferenciación de esa población en rural y urbana. La sociedad renacentista, es decir, la que más ampliamente va a adoptar unos nuevos moldes vitales, será esta última. Frente a ella, recelosa e ignorada queda la sociedad rural, esa que la literatura renacentista falsea y mistifica, alabando aldeas en oposición a menospreciadas cortes, en el ficticio mundo de Salicios, Nemorosos y Dianas. La realidad será la de una población de muy duras condiciones de existencia sobre la que va a caer en gran medida la carga del sostenimiento de la política imperial y expansiva de los Austrias mayores. Fernández Alvarez va describiendo los tipos humanos de uno y otro

sector, sus formas comunitarias, sus jerarquías y su fragmentación social, que comprende desde una nobleza opulenta a una incontable legión de desheredados y entre las que se inserta una débil burguesía negociante que tiende a la integración en el estamento nobiliario, y una pequeña nobleza empobrecida que no pocas veces se confunde con el abigarrado lumpen urbano, en particular tras las crisis económicas de las últimas décadas del siglo XVI.

Se ocupa, antes de cerrar su libro, con unas pinceladas sobre algún aspecto —poco expresivo, por otra parte— de la vida cotidiana, en la diferenciación confesional de esa sociedad, su tripartición en cristianos viejos, moriscos y conversos, dando a este tema y sus complejas implicaciones un amplio tratamiento, que aunque no lo agota le da un relieve quizá excesivo en relación con otros aspectos menos extensamente considerados.

La insuficiencia principal de este libro puede hallarse en la información seleccionada para su elaboración, en la escasez de fuentes documentales manejadas (o al menos reseñadas), algo lamentable porque Fernández Alvarez conoce como nadie la documentación relativa a la España carolina, pero aquí ha tendido a fundamentar sus conclusiones en las fuentes literarias, en el contenido de las obras de ficción de los clásicos del siglo XVI. Y si bien es cierto que tales textos pueden ser venero precioso de datos —y ahí están probándolo los escritos de Noël Salomón—, no son de ninguna manera válidos por sí mismos y en exclusiva. Así, lo más sólido de este libro, que quizá sea su tratamiento del problema demográfico y el del expósito —pese a lo limitado del material empleado en la elabora-

ción de este segundo tema— está obtenido a base de documentación de archivo.

Otra limitación que cabe apuntar es la de tratar de obtener la caracterización somática del tipo humano de la época por medio de la iconografía, pero vista la escasez de material de este orden para elementos hispanos, establecer parangones con los tipos realistas de campesinos flamencos pintados por Brueghel el Viejo (pág. 113). Aunque quizá no quepa proceder de otro modo porque, que sepamos, nadie se ha ocupado de estudiar monográficamente las necrópolis donde tantos datos podrían obtenerse sobre alimentación, patología, media vital, etc.

Cabría señalar también la escasa distinción establecida entre la sociedad y modos de vida propios de la Corona de Castilla y la de los tres reinos de la Corona de Aragón. Parece evidente que la sociedad catalana, o más exactamente barcelonesa, posee unas formas de vida peculiares, pese a la decadencia que entonces conoce el Principado, y a la que estarían próximas Valencia y Sevilla, pero que en todo caso exigirían una necesaria diferenciación entre los distintos ámbitos del país.

En conclusión, este estudio sobre la sociedad española del Renacimiento (y no sólo del Renacimiento, pues no faltan apuntes sobre época ya plenamente barroca) constituye un buen corpus de problemas planteados y una apreciable indicación de lagunas existentes, razones que unidas a sus muchas cualidades y aciertos, hacen de él una buena introducción al período y al tema del Renacimiento español y su originalidad, muy necesitado de revisión y profundización.

D. CASTRO ALFIN



de entrevistas a historiadores o expertos en algún aspecto del conflicto.

La entrevista es un difícil género de colaboración que exige un equilibrio no siempre fácil de encontrar para que el trabajo no caiga sobre una sola de las partes y con ello se limite el posible interés de lo tratado. En este caso el trabajo ha estado, en general, bien repartido y Pedro

Pascual ha acertado a plantear las preguntas. De todas formas el contenido es —dada la diversidad de los entrevistados y sus dominios— de interés muy desigual, si bien los temas abordados son muy similares en su contenido y tratamiento. Con el conjunto de ellos se saca una apreciable síntesis de los aspectos que más preocupan a los historiadores del conflicto y sobre los que va haciéndose alguna luz: intervenciones extranjeras, material de que dispuso cada bando, número real de bajas, etcétera. Son todas cuestiones que se abordan de un modo desapasionado, técnico, o todo lo asépticamente posible que cabe en quienes se acercan y profundizan en ellas con elogiada objetividad (que no imparcialidad), aun pensando en «nuestro material», «nuestra zona», «ellos», «su ejército», etc.

El libro pone de relieve varias cosas: que sólo ahora, desde

hace unos diez años —por la posibilidad de contar con suficiente documentación localizada, ordenada y accesible y por la serenidad desapasionada que el tiempo empieza a imponer—, puede saberse algo con precisión: que la intervención extranjera, hasta en su versión no-intervencionista, jugó un papel más relevante de lo que en principio pudiera parecer y que en ello estaría una de las claves de la profunda atención dedicada a la Guerra Civil española en tantos países; que las ayudas recibidas por ambos bandos vinieron a ser sustancialmente similares, etc.

Un aspecto algo tangencial que el libro viene a plantear y que es, sin embargo, del mayor interés es el de la existencia de una posible escuela de historiadores de la Guerra Civil española. Aunque los interesados lo niegan y no deja de ser problemática toda definición de escuela, es evidente la identidad de

algunos de los entrevistados, precisamente los que han realizado aportaciones más importantes y han mantenido una actividad constante y regular en la investigación del tema. Exceptuando a Payne, el único extranjero que aparece en el libro, las preocupaciones y planteamientos (e incluso sus mismas situaciones) de autores como Palacio Atard, La Cierva, los hermanos Salas Larrazábal, Alcofar Nassaes, Martínez Bande, etc., son bastante similares y suficientemente homogéneas, aunque sus interpretaciones de conjunto puedan variar en ciertos detalles, y ello quizá porque sea prematura toda interpretación de la Guerra Civil española por muchos que seamos quienes nos negamos a dejarnos condicionar por ella en cualquier sentido.

D. CASTRO ALFÍN

SÁNCHEZ CANTÓN: *Pontevedra y los pontevedreses*. Museo de Pontevedra, 1973; 377 págs. Ø16×21,5Ø.

JUAN DAVID GARCÍA BACCA: *Humanismo teórico, práctico y positivo, según Marx*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 2.ª ed., 92 págs.

García Bacca es uno de los pensadores españoles que por los avatares de la historia ha caído en el mayor de los extrañamientos, pese a los intentos aislados (tal es el caso de J. L. Abellán, en *Filosofía española en América, 1936-1966*, Madrid, 1967), por presentar su filosofía como relevante y hasta excepcional, como pensara Gaos, otro gran desconocido, al considerarla como la más destacada desde Suárez. En la temática de García Bacca y desde la hondura de su densa preparación intelectual, aparecen la física, la matemática, la estadística y la biología junto a una peculiarísima metafísica y una filosofía de la ciencia articuladas en unos moldes literarios que obligan necesariamente a pensar en las posibilidades reales del idioma español como instrumento vehiculador de contenidos tanto filosóficos como científicos, lo que de alguna manera invalida la opinión tan generalizada en torno a nuestra lengua, definida como «no apta» para la filosofía.

El imperativo de totalización intelectual ha conducido a García Bacca hasta la problemática marxiana en su especificación humanista. Abandonar la asepsia del tema del hombre para redefinir al sujeto humano como problema y, más aún, como empresa y empresa de sí mismo, entiende García Bacca que fue el objetivo más determinante del propio Marx, obsesivamente abordado en los «Manuscritos económicos-filosóficos» a base de la triada categorial de teoría, praxis y positividad.

El ateísmo se define en Carlos Marx como proceso de absorción real de Dios que configura el humanismo teórico, absorción aproximativamente identificada con la «Aufhebung» hegeliana y terminológicamente expresada como «transustanciación» (concepto teológico, objeto de profundas polémicas entre católicos y protestantes en tiempos de la Reforma y Contrarreforma). El ateísmo, pues, no es simple negación de Dios, sino asimilación de Dios por el hombre, pluralización del misterio cristiano de la Encarnación mediante la cual se comienza a reconocer que religión, moral, derecho, son objetivaciones del hombre, lo que equivale, en frase de Marx, al «advenimiento real, realización efectiva de la esencia, y de la esencia efectiva y efectora del hombre». En definitiva, el hombre ateo es aquél que se ha conocido como causa, tras haber suprimido los ocultamientos, el aparato fenomenológico que el propio hombre ha construido, estrangulando su propia capacidad transformadora de apariencias.

El humanismo teórico, posesión teórica del hombre por sí mismo, aboca al humanismo

práctico como necesidad de transformar la realidad terrestre. Para Marx, y en interpretación de García Bacca, el comunismo posee el potencial que, desplegado en la praxis, convierte la realidad fenoménica en dominio del hombre mediante una doble funcionalidad: en primer lugar, ha de ser transustanciada la propiedad privada y pluralizados los resultados de tal absorción, todo ello mediante el trabajo en cuanto acto por el que el hombre se crea a sí mismo (concepción paralela a la de Hegel). El hombre viene definido como creador de sí mismo y recreador del universo natural, concepción que entiende al sujeto humano como dotado de un valor sobrenatural, cuyo trabajo no podrá ser nunca más considerado como mera mercancía, como sucede dentro de las coordenadas capitalistas. El imperio del capital, según el pensamiento marxista, da lugar a un hombre proletariado, es decir, despojado de su calidad y supraderechos de creador, de productor, y desposeído, por tanto, del valor de su trabajo. Con el humanismo práctico el hombre se ha puesto a «serse divino», utilizando como instrumento el comunismo, no ya el germinal y burdo, ni tan siquiera el político, sino el que conlleva «transustanciación positiva de la propiedad privada, en cuanto es ella enajenación del hombre de sí mismo» (p. 58).

Con todo, tampoco el comunismo constituye el objetivo final de la evolución humana en su configuración social, ni un estado ideal, ni un anclaje definitivo de las aspiraciones del hombre. El comunismo no es más que precursor del humanismo positivo (última de las fases en que García Bacca desglosa la estructura procesual de los «Manuscritos» de Carlos Marx) y éste será el elemento aglutinante de los humanismos teórico y práctico. El humanismo positivo será realidad (en el mundo de lo fáctico es solamente un proyecto) cuando sea capaz de suprimir las interferencias entre necesidad y libertad, de humanizar la libertad confiriéndola el carácter de social (empresa estrictamente socialista), de considerar la utopía del hombre desindividualizado como la realización más apropiada. El hombre positivo no es, en consecuencia, el hombre fáctico, realidad inmediata e incontestable, sino proyecto, empresa y plan, complicado en la crítica abarcadora del imperio de las realidades.

Cerremos nuestro comentario insistiendo en la excepcionalidad del trabajo de García Bacca al presentarnos la ideología marxista en torno al tema del hombre desde una perspectiva bien distinta de la habitual, definida, en unos casos, por su tono radicalmente condenatorio y, en otros, por un servilismo acrílico. Cabe decir, en la tónica del pensamiento de García Bacca, que el humanismo marxista no es una historia de la salvación, sino la concepción del hombre fundamentalmente como proyecto.

AGUSTIN CHOZAS MARTIN

Nos llega ahora este cuidado volumen —en su confección, presentación y contenido—, con el que la Diputación de Pontevedra ha querido recordar la insigne figura de quien mercedamente —y no por artificios ocasionales ni oportunistas— era desde 1956 «hijo predilecto» de aquella provincia. Extraordinaria estampa de serio, sabio y modélico hombre en todos sus aspectos, cuya nutridísima ejecutoria de servicios y de publicaciones es para nosotros una de las cimbras más limpias y señeras del esfuerzo intelectual, moderación y amplio saber de la España contemporánea. Y no es un azar el que las seis partes que compendia esta sabrosa antología de quien fue piedra fundamental de nuestro Museo del Prado, y de tantas otras actividades arqueológicas y museísticas —con tanta razón recordó Filgueira Valverde (su entrañable amigo y colaborador) que bien mereció el epíteto de «apostador de sombras», pues contribuyó decisivamente a alojar a Carlos V en Yuste, al Greco en Toledo, a Cervantes en Valladolid, a Lope de Vega en Madrid, a Méndez Núñez en Pontevedra y al marqués de la Vega Inclán en el Museo Romántico—, estén consagradas a su provincia, en la que nació y se formó y a la que siempre se volvían con amor y devoción sus mejores cariños y sentimientos, cual nos lo señala aquella su feliz y significativa frase, perteneciente a uno de sus primeros discursos académicos, cuando tiende su evocadora nostalgia desde el Madrid en el que tanta prez y honor conquistó para el servicio de España hacia la dulce y atractiva tierra de sus lares, «... yendo a contemplas desde los arcos de Almería la danza del humo del tren que marchaba a su tierra». Poseído siempre de esta palpitante y fecunda añoranza, don Francisco Javier Sánchez Cantón supo encontrar en el paréntesis de sus frecuentes —tal vez no tantas como las por él ansiadas— visitas a su comarca, temas y motivos que ejemplarmente se apilan en este libro, del que puede servir de bandera este ejemplar fragmento del discurso pronunciado ante sus paisanos en un homenaje popular que se le tributó en diciembre de 1949: «La primera fuerza impulsora fue la vocación. A sabiendas de que obtendría medro y lucro cortos, no contrarié mis gustos y preferi

STANLEY G. PAYNE: *El nacionalismo vasco: De sus orígenes a la ETA*. DOPESA, Barcelona, 1974, xxxii-311 páginas (Col. Imágenes Históricas de Hoy). Ø13 x 20,5Ø.

Stanley G. Payne es un historiador norteamericano que se ha ido especializando en problemas históricos españoles contemporáneos, empalmando el substrato histórico con las circunstancias más actuales. Alguna de sus publicaciones no ha sido incorporada al repertorio español en España aunque haya sido traducida al castellano. Su valía viene informada por un excelente y largo prólogo del eminente historiador y catedrático de Historia Contemporánea que es Carlos Seco Serrano. (Parece ser que en la primera edición tal prólogo no existía.) Seco Serrano procede a una serie de desmitificaciones y puntualizaciones, emprendiéndolas de entrada con este hombre engagé que es Sartre y que demuestra en ocasiones estar mediocrementemente informado, como en el caso de Vasconia y a lo que a su historia se refiere.

Tanto Payne como Seco, ninguno con ánimo polémico, sacan punto a los presupuestos globales que llevarían a plantear el problema vasco como uno de los tantos que surgen —o resurgen— en la España contemporánea. Las bases teóricas de los nacionalismos decimonónicos en general quedan por dilucidar, y así queda patente, pero los contrapuntos de los nacionalismos catalán y vasco, por orden de primogenitura, se ponen de relieve.

Tanto el prólogo como la introducción y los primeros capítulos destacan el origen, ser y destino de los vascos en la historia hasta 1876, historia que Sabino Arana, el articulador del nacionalismo vasco moderno, iba a recrear a su imagen y semejanza. Arana es objeto de un capítulo. Murió a los treinta y ocho años, cuando había ya puesto sordina a las partes más virulentas de sus enunciados y había modificado su táctica aunque no su estrategia. A pesar de su prolongada estancia en Barcelona, el catalanismo y su ideología más que de modelo u orientación parecen haberle servido para lo contrario. Los vascos, a diferencia de los catalanes, ni siquiera tienen que separarse de España puesto que no son España; ni tienen que contaminarse con cruces raciales, puesto

que los descalificaría étnicamente, subraya el credo nacionalista vasco original, escandalizado de que un «Pérez» pueda ser vasco o un vasco llamarse «Pérez».

Que un Arana pudiera ser el huevo inicial de lo que iría sucediendo, con todas sus rectificaciones y últimamente hasta giros de nuevos éxtasis, no deja de ser curioso. Porque Vasconia se iba industrializando rápidamente y tenía un notorio nivel cultural. Sabino Arana, hijo de carlista furioso, notable y notorio, conservó y hasta llevó más allá el frenesí religioso de la familia. Religiosamente un superultra, políticamente un populista aclasista, históricamente un mítico, globalmente un racista de tomo y lomo... le sobrarian atributos en contextos ulteriores para ascenderle a fascista de primera división. Claro que siguiendo los enunciados de un Southworth a lo mejor era todo lo contrario, puesto que para este señor lo que hace definitivamente un fascista son sus ansias imperiales, cuando en el caso de Arana lo que trata de hacer es salirse de un tal imperio. ¡Eso sí, felicitando a Roosevelt por la Enmienda Platt, que por lo visto debía hacer las delicias de la desesclavizada Cuba, o felicitar a los ingleses por su victoria sobre los boers! Payne, con cierta sorna flemática, llama la atención diciendo que galeses, escoceses e irlandeses no contaban con las libertades que los vascos de la época contaban.

Con el tiempo se articularía el Partido Nacionalista Vasco, que a partir de la II República iría entrando en colisión con sus hermanos gemelos de ultrismo religioso cual eran los carlistas, comenzando por los navarros. La pugna por conseguir la autonomía fue divergente de la de Cataluña. Aquí los nacionalistas de izquierda habían suplantado a la clerical (aunque menos que en Vasconia) Lliga; en Vasconia querían tener —retener— un confesionalismo que los mantuviera en el ancien régime. Prieto, con frase que encontró eco, hablaba de un «Gibraltar vaticanista».

En definitiva, el Partido Nacionalista Vasco (PNV) se quedó al nivel del asno de Buridan: confesional acérrimo, lo que lo excluía de la izquierda, y nacionalista o separatista, lo que lo excluía de la derecha centralizadora. El carlismo fue más consecuente en las

opciones. El 18 de julio de 1936 consumó el divorcio, si es que no bastaba lo sucedido en años anteriores. En las elecciones que en febrero habían radicalizado y polarizado el país, agravado por el sistema electoral (que sin embargo previamente los había favorecido), Guipúzcoa y Vizcaya, los dos feudos del PNV, se bandearon también. A la hora de la guerra, el PNV se bandeó a su vez con los más fuertes del lugar. Y con la rendición de sus batallones en la provincia de Santander su historia como tal terminó, al menos provisionalmente, aunque Irujo se mantuviera en el poder central.

En definitiva, ni aun en sus mejores momentos, los nacionalistas vascos han contado con más del tercio del electorado, y esto se lo confesó Aguirre, su líder, al autor de este libro, ratificando la elocuencia de las urnas.

Lo que hace definitivamente interesante el libro es su último capítulo, agregado a la edición española, dando un amplio balance de lo acontecido al nacionalismo vasco a partir de 1939, incluyendo la formación de la ETA y sus actividades, entre ellas el asesinato del almirante Carrero Blanco, «en uno de los atentados de mayor perfección técnica de la historia moderna». En cuanto a las modificaciones de las coordenadas ideológicas y clasistas habidas en los últimos años, Payne hace referencia a esto: «El que uno de los focos gemelos de la militancia de la ETA fuese el nacionalismo vasco representaba también una amenaza grave, pues los sentimientos más amplios y difusos del regionalismo y nacionalismo demostraban ser en algunos sentidos más persistentes que el viejo mito de la solidaridad de clase.» Y más adelante: «Otra paradoja del nacionalismo vasco es que su reciente virulencia se ha debido probablemente más a la gravedad de la amenaza a la identidad vasca que a la fuerza básica del propio nacionalismo vasco. Todo parece indicar que en Cataluña, por ejemplo, existe un amplio sentido catalanista más profundamente enraizado de lo que está la identidad lingüística y política vasca en el País Vasco.» En todo caso, concluye Payne: «El siglo XX nos aporta el testimonio de que el espíritu y la conciencia de los pequeños pueblos no muere fácilmente.»

TOMAS MESTRE

el disfrute de la literatura, de la historia y del arte al afán de ganancias y el ansia de mando. Aquella falta de codicia inicial ha sido compensada como no llegué a soñar; valga para estímulo y aleccionamiento...» Lección y experiencia que nos permitimos brindar a tantos y tantos lectores jóvenes de LA ESTAFETA, salida de los labios de una persona cuyo buen hacer y acrisolada competencia fue universalmente admitida y recompensada.

El libro que nos ocupa avala también lo que el doctor Marañón reconocía como atributo inseparable de la extensa e intensa producción literaria de don Francisco Javier: una limpia dicción y una tersa y difícil simplicidad, pues era «hombre de lámpara y no de cohetes...», esto es, que prefería —como gran maestro que siempre fue— la claridad eficaz y callada al alarde fulgurante y transitorio de los fuegos de artificio. Así desfilan en las páginas de este volumen —ornado en sus cerca de cuatrocientas páginas por selectas láminas,

dentro y fuera de texto— tanto bellísimas estampas geográficas como exquisitas descripciones de monumentos y paisajes pontevedreses, cálidas referencias de algunas de sus instituciones y, con el nombre de «páginas de la Historia», estupendos ejemplos de su sólida y entusiasta labor de esta índole, tan estimada y conocida por todos los amantes de esta rama de los saberes que le tuvo como presidente de su Academia largos y fecundos años recientes, y, rematando tan expresiva antología, una colección, chispeante de interés y de buen gusto, de «recuerdos, anticipaciones y semblanzas», a todo lo cual se ha añadido un breve espejo de sus «prólogos» y una «coda» con el texto de su mencionado discurso de respuesta al homenaje popular de sus paisanos en 1949. Libro atractivo, excelentemente evocador y bien ofrecido al público lector, con el que esa joya de la cultura nacional que es el Museo de Pontevedra no sólo ha querido enaltecer a su gran amigo y extraordinario colaborador,

sino que también ha rastrillado paradigmáticamente cualquier empeño de parecida índole que deseen acometer las provincias españolas, afortunadamente tocadas en esta hora de nobles ambiciones y esfuerzos intelectuales.

NAVARRO LATORRE

ROBERTO MESA: *La rebelión colonial*. Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974; 302 págs. Ø11,5 x 18,5Ø.

Al incluir en la presente recopilación de artículos periodísticos los referentes al continente latinoamericano, Roberto Mesa completa la trayectoria de la obra por él iniciada en *Las revoluciones del Tercer Mundo*, y ofrece una visión global de la problemática —común y al tiempo particular— que tienen planteada los países en vías de desarrollo.

Analiza la complicada trama de realidades que dificultan la autodeterminación de aquellos pueblos que, habiendo encontra-



do su identidad política, luchan por la independencia ideológica y económica; al paso, estudia el

fenómeno antagónico de las dos caras de la moneda revolucionaria: populismo y nacionalismo, cuya diferencia sustancial ha de tenerse en cuenta a la hora de emplazar en su contexto las peculiares reformas, imaginadas o realizadas, en estos países.

Temas tales como la guerra del Vietnam, la política exterior de la revolución cubana, la importancia del Ejército y la Iglesia en América Latina, el problema de los árabes y palestinos, la política exterior de Estados Unidos, etc., hacen que el lector, guiado por la pluma amena de Roberto Mesa, infiera los axiomas clásicos que yugulan la dependencia y el subdesarrollo. Concluye pensando que el Derecho Internacional público es un ordenamiento perfecto para épocas de concordia y coexistencia, y que el socialismo no es una mera y humanitaria declaración de principios, sino un balance de proyectos y realizaciones. Por último, concederá capital importancia a las instituciones militares, como órganos destinados al apoyo y salvaguardia del poder civil, que, en cuanto adquieran raigambre popular, estarán llamados a jugar un papel decisivo en la lucha contra el imperialismo.

En *La rebelión colonial* el estilo ágil no implica la ausencia del rigor científico, lo que hace de él un libro interesante en la biblioteca del especialista y fundamental para el observador curioso de los hechos acaecidos en los últimos años en el Sudeste Asiático, Oriente Medio y América Latina.

JAVIER REBOLLAR Y QUIROS



ROLAND VILLENEUVE: *El canibalismo*. Ediciones Aura, Barcelona, 1974; 236 págs. Ø12x17Ø.

Siempre despertó inquietante repugnancia esta realidad histórica del canibalismo, del que existen los más diversos testimonios desde la Prehistoria hasta nuestros días. La cuestión se ha visto aludida infinidad de veces como de pasada, al estudiar remotas civilizaciones o al leer los relatos de aquellos exploradores decimonónicos que brindaron el conocimiento de sorprendentes costumbres en pueblos aborígenes. Dichas referencias estremecieron a los lectores como si la antropofagia no hubiese sido a través de los milenios una práctica en tres aspectos fundamentales: el guerrero, el ritual y el alimentario de manera circunstancial o

tradicionalmente como hecho de costumbre.

El presente libro reúne todos esos datos dispersos para ofrecer un estudio histórico y global desde las posibles y diversas causas originarias del canibalismo hasta los últimos testimonios. Lo interesante de esta exposición, aparte del vulgar impacto de terrorismo que pudiera despertar, es la aportación a perspectivas antropológicas como síntesis expositiva de un problema real, al que pueden hallarse derivaciones sociológicas e interpretaciones psicológicas. Si el hombre, primitivamente frugívoro y luego carnívoro de toda clase de animales, ha llegado a veces a comerse a sus congéneres, renegó después horrorizado de la antropofagia. En la coyuntura de las motivaciones de este fenómeno del canibalismo se descubre siempre cierta imposición, unas veces circunstancial y otras mitológica. Este es el porqué del presente libro.

El capítulo primero trata del canibalismo alimentario en sus dos aspectos: el de necesidad ocasional (naufragos, ciudades cercadas) y el de práctica gastronómica, que constituye la antropofagia verdaderamente voluntaria cuando las prolongadas épocas de hambre llevaron a tal práctica ocasionalmente, pero luego se incurrió en la repetición. Cita el autor varios casos, entre ellos el tráfico de carne humana que hubo en Dahomey, donde existieron centros de alimentación acelerada de prisioneros y esclavos para dichos fines.

El capítulo segundo estudia el canibalismo guerrero como satisfacción vengativa contra enemigos, costumbre tradicionalmente

remota que llega hasta nuestros días entre algunas tribus, respecto de las cuales cita Villeneuve el caso de reminiscencia que se produjo el mes de enero de 1962 en el Congo, al norte de Katanga, donde «la muchedumbre descuartiza y devora 19 misioneros». Cita también el odio entre clanes y los móviles de magia entre los cazadores de cabezas.

Otro de los aspectos más inquietantes del canibalismo lo plantea el autor de este libro en el capítulo tercero, sobre el crimen ritual. Fenómeno de los más aterradoros al desarrollarse en sociedades secretas, cuyos componentes asaltan a las víctimas descuidadas para el festín. Sociedades secretas africanas de hombres-leopardo, de hombres-pantera, constituidas en grupos de cinco a siete hombres juramentados y practicantes de extrañas ceremonias. La bestialidad de estos hombres fanatizados, cuyas prácticas escapan, como advierte Villeneuve, a las concepciones intelectuales y morales de los civilizados, los hace sentir una especie de mutación imaginaria. Pero dichos asesinatos, a los que aquí se refiere el autor, no se basan en creencias religiosas o mágicas, ya que el fin primordial es satisfacer la antropofagia.

La participación de creencias religiosas en ciertas prácticas de tipo antropófago es planteada por el autor de este libro en su capítulo cuarto. No obstante, a más de la antropofagia voluntaria, ocasional, guerrera, ritual y brujo, se refiere el capítulo penúltimo a la pretendida curación de algunas enfermedades al beber sangre. Así también alude el autor en este capítulo al componente más o menos antropo-

LIBROS MAS VENDIDOS DURANTE EL MES DE ENERO

- 1.º **Los perros de la guerra**, de Frederick Forsyth. Editorial Plaza-Janés.
- 2.º **Icaria, Icaria...**, de Xavier Benguerel. Editorial Planeta.
- 3.º **Confieso que he vivido** (Memorias), de Pablo Neruda. Editorial Seix-Barral.
- 4.º **El exorcista**, de William Peter Blatty. Editorial Plaza-Janés.
- 5.º **Arlequín**, de Morris West. Editorial Pomaire.
- 6.º **Historia básica de la España actual**, de Ricardo de la Cierva. Editorial Planeta.
- 7.º **Espanoles de mi tiempo**, de Salvador de Madariaga. Editorial Planeta.
- 8.º **Cuando China despierte**, de A. Peyrefitte. Editorial Plaza-Janés.
- 9.º **La palabra**, de Irving Wallace. Editorial Grijalbo.
10. **La España del siglo XX**, de Manuel Tuñón de Lara. Editorial Laia.

fágico que revistió a veces la aberración del sadismo.

El último capítulo es una sucinta antología sobre el canibalismo referido a los protagonistas de obras literarias.

LUIS BONILLA

FRANÇOIS BIOT: *Teología de las realidades políticas*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1974; 278 págs. Ø13,5x21,5Ø.

«El cristianismo no puede vivir su fe en Cristo fuera de la humanidad y de los combates con que tiene que enfrentarse, junto con todos sus compañeros de lucha. Ni puede ser hombre sin que su fe intervenga en el corazón mismo de su existencia humana.» Así escribe F. Biot en la conclusión del presente volumen. Viene a ser como la síntesis de sus consideraciones a lo largo de toda la obra. En efecto, el cristiano es un hombre comprometido en la construcción de la ciudad terrestre, en su transformación. Su fe interroga incansablemente a su situación política y a la acción que emprende. Pero su acción política interroga también a su fe, la despierta y le da, en cierto modo, la materia para que se alimente.

¿Qué relaciones hay entre fe y política? A esta pregunta, el autor divide su obra en tres grandes apartados. En la primera parte trata de algunas situaciones históricas, a modo de ejemplo, y examina la relación y las actitudes cristianas ante el poder. Así estudia el período de Napoleón III en Francia, el nazismo hitleriano y la actitud de los cristianos alemanes, la Iglesia en el Brasil de las últimas décadas, etc. La segunda parte es una iluminación de la Biblia en lo referente a la política. El autor se detiene en puntos muy incidentes de la acción liberadora de Dios en favor de los oprimidos y esclavizados por el poder político. Asimismo nos hace ver las líneas neotestamentarias que se relacionan con la acción política, principalmente la fuerza crítica del Evangelio en el mundo a fin de lograr la realización del reino de Dios.

La tercera parte viene a ser el núcleo más original e interesante, el verdadero tema del libro. El autor apunta sus ideas para una teología de la política, sus principios fundamentales, sus dificultades y ambigüedades y, sobre todo, la función de la fe cristiana como esperanza de un mundo ideal por el que se ha de trabajar; no un mundo imposible, sino necesario, al que se tiende. Esta función utópica de la fe cristiana es, al mismo tiempo, una instancia crítica de la política. «Podríamos llamarla también función inquietante, perpetuamente interrogativa, sin una respuesta prefabricada a unos problemas que tampoco ella puede resolver. Una fe que enfrenta a los hombres con su libertad, no ya como un derecho, sino como una carga, como una tarea, como una responsabilidad.»

Este florecimiento de la Teología de la esperanza, que empieza por la preocupación de las realidades terrestres y que deja de mirar a las nubes de los silogismos abstractos para atender al hombre y su problemática personal y social, no sólo responde a una necesidad de los signos de nuestro tiempo, sino que tiene sus raíces en la Escritura. Las formas de vida eclesial, tal como existen en las parroquias, pare-

cen pasadas de moda e insignificantes, dan la impresión de que favorecen la alienación religiosa, precisamente porque se empeñan en ser apolíticas, critica el autor. Y se pregunta: «¿Es el Evangelio un mensaje para esa sociedad humana que se está haciendo y para la comunidad humana del futuro, que se va dibujando en

medio de los balbuceos, los fracasos y las vacilaciones de la acción política?»

La respuesta la estamos viendo en la actitud de todas las asambleas episcopales del mundo. El Concilio Vaticano II ha contribuido a que los cristianos participen en la acción política y a que la Iglesia se actualice en

sus relaciones de independencia con el Estado, o más en general entre las instancias y organizaciones políticas, sencillamente para poder cumplir con mayor libertad su misión crítica e iluminadora de la sociedad en la que está inmersa.

Viene este libro a sumar sus reflexiones a la abundante teo-

logía de la esperanza, de la liberación, de la política... Diverosos nombres que nos instan a los hombres de todo el mundo a acelerar el proceso de una justicia más eficiente para llegar a una paz verdadera, que nos acerque más al reino de Dios.

RAFAEL ALFARO

COLABORACION ESPECIAL

MANUEL CRUELLS: *Salvador Seguí, «El Noy del Sucre»*. Ed. Ariel. Barcelona, 1974; 253 págs. Ø22x15Ø.

«No cabe duda de que una de las figuras clave de la historia catalana de primeros de este siglo ha sido Salvador Seguí (1887-1923), el hombre más conocido por el seudónimo de "El Noy del Sucre".

Manuel Cruells, bien conocido por sus trabajos sobre historia contemporánea en nuestro país, presenta un Seguí de carne y hueso, ofreciendo una visión objetiva de la personalidad de "El Noy del Sucre". En efecto, Seguí llegó a ser el dirigente más popular de la Confederación Nacional del Trabajo y de toda la clase obrera catalana, convirtiéndose en personaje de leyenda. Toda la vida de Seguí está ligada estrechamente a la historia de la clase obrera catalana y a su organización.»

Así presenta este libro la Editorial Ariel en los primeros párrafos de su solapa delantera. Lástima que la Editorial haya subestimado la trascendencia de «El Noy» con respecto al resto de España, incluyendo el libro en su colección «Hores de Catalunya» cuando en su correspondiente «Horas de España» hubiera hecho un buen servicio a un número mucho mayor de lectores, que se verán privados de su lectura por desconocimiento del catalán. En el aspecto comercial, parece que ha menospreciado los superiores ingresos de una mayor venta segura de haberla hecho aparecer en castellano.

Por lo que afecta al autor, consideramos que a través de la vida de Salvador Seguí ha hecho, lo haya pretendido o no, un excelente ensayo de historia sociopolítica del período que el libro abarca. Lo ha logrado en la medida permitida por su extensión. Ya en la introducción, situando a «El Noy» en el medio social, lo incluye en una trilogía que «tanto por sus aportaciones en el campo de las respectivas ideologías como el de sus realizaciones ha perdurado en la memoria de la gente pese al tiempo transcurrido». Los otros dos son Prat de la Riva y Francisco Layret. A los dos últimos les atribuye como campo de influencia la clase media alta y baja, respectivamente. En cuanto a Salvador Seguí, «intentaría la tarea, más difícil aún, entre las clases proletarias». «Tres caminos truncados por una muerte prematura.»

«El Noy del Sucre» nace en la campiña leridana en 1887. Sus progenitores se ven obligados a emigrar a Barcelona atraídos por los trabajos preparatorios de las instalaciones de la Exposición Universal. Se aloja en las poblaciones marginales, refugio, lo mismo que hoy, de emigrantes desahuciados por el campo, a la búsqueda de un puesto en la industria. Crece ambulando por la barriada, pues el mantenimiento del hogar exigía el esfuerzo de ambos cónyuges. Poco asiduo de la escuela, suscitando las quejas de sus profesores. Contra la voluntad de los suyos, comienza a trabajar a los diez años como aprendiz de pintor de brocha gorda, reclamando poco más tarde aumento de salario, y sobre todo como aprendiz y no como peón o recadero.

A los doce años interviene en las discusiones en la Sociedad de Pintores; a los catorce interviene como orador en actos públicos, con opción a conocer la cárcel por dentro. Extravertido por naturaleza, era, según uno de sus biógrafos y compañero de luchas—José Viadiú—, *más hombre de diálogo que de monólogo*. Al apodo, por el cual sería más conocido aún que por el nombre, se le asignan tres distintos orígenes. En todo caso sin suscitar enojo alguno, pues en ocasión de ser interrogado sobre el particular por un periodista él contestaba: «Es que soy tan dulce que atraigo hasta a las moscas.»

«El Noy» pertenece a una generación llamada a presenciar el proceso de arranque y conformación de la industria catalana y, con ella, la propia sociedad de aquella región. El siglo se

anunciaba en el forcejeo inicial de una industria por afirmarse sin reparar en los medios. La condición de la clase obrera, por el contrario, rayaba en la sordidez. Cuando se produce el colapso de 1898, se produce una considerable baja de los salarios, acompañada de una agudización de la desocupación. El siglo XX había sido precedido por el proceso de Montjuich, seguido de motines y huelgas esporádicas, expresión de un divorcio absoluto entre las clases sociales de Cataluña, presagio de jornadas muy duras y hasta sangrientas...

El año 1900 «El Noy» tenía trece años y ya había llegado hasta él literatura obrera, brindándole horizontes adecuados a su temperamento. En 1900, en Manresa, se produce una huelga general, a la que se suman fuertes núcleos de Gerona. En 1901 y 1902 sucede lo mismo en Barcelona por solidaridad con los tranviarios. La represión adquirió tal carácter que los presos tuvieron que ser trasladados al crucero «Pelayo». Por cierto que esta última huelga fue criticada por Pablo Iglesias y por la Unión General de Trabajadores. Según aquél, porque «la huelga era un perjuicio para los trabajadores». Será el momento de hacer notar que al socaire de tal situación, influyendo con su oratoria demagógica en los trabajadores, Lerroux era elegido diputado.

Las huelgas, en el orden práctico, no habían dado el resultado perseguido, llamando a los militantes de las organizaciones obreras a profundas reflexiones. De ellas nace la «Solidaridad Obrera»—1907—, en contrapunto, además, de la «Solidaridad Catalana». El ejemplo del sindicalismo francés, tanto en su definición como en la remoción orgánica, y la evolución de los grupos anarquistas hacia la acción colectiva organizada de los trabajadores, eran el gran alcaide estimulante.

En 1904 Seguí intervenía ya activamente en las actividades sindicales, participando en actos públicos. Formaba parte del comité de su sindicato e incluso representaba actitudes que le habían producido profundas divergencias con los dirigentes de más larga historia militante. Los viejos anarquistas le reprocharon sus veleidades lerrouxistas, que él no negaba, reconociendo que el lerrouxismo había producido, particularmente entre los jóvenes, una seducción general. Sobre todo reconociendo su intervención en la



campaña por los sucesos de Montjuich. De cualquier manera, esa juventud, en 1907, lucha ya denodadamente contra el lerrouxismo. En el caso de Seguí fue tan apasionada que incluso pudo costarle la vida. «De aquí—razona Cruells— parte la corriente anarcosindicalista que presidirá la actuación de los sindicatos catalanes. Se inicia en julio de 1908, cuatro meses después de la asamblea regional de Solidaridad Obrera y dos antes del primer congreso de ésta, convertida en Federación Regional...» Afirmado doctrinalmente, Seguí ingresa ya en los grupos anarquistas. En julio de 1909 se crea el Ateneo Sindicalista. «Su creación por la Solidaridad Obrera y la Federación de Sindicatos de Cataluña tenía por misión la creación de nutridas minorías anarcosindicalistas.» Seguí era designado secretario de este organismo cultural.

Aparte su militancia sindical, su temperamento, su don de gentes y su calidad humana le convertían en algo así como una eminencia gris en la peña del café Español, sin perjuicio de alternar en el Suizo con Alomar, Pompeyo Gener y otros intelectuales que los frecuentaban. Tampoco rehuía la lucha callejera, pues durante la Semana Trágica muchos otros de sus compañeros testimoniaban haberle visto en los lugares de peligro.

Hacia los años 1910-11—Seguí había rebasado la veintena en edad—los sindicatos inician la nueva etapa, orgánica, doctrinal y militante. Los viejos luchadores del período del proceso de Montjuich habían incorporado la nueva promoción juvenil. Nace la Confederación Regional del Trabajo y, en 1911, su complementaria en el orden nacional, la Confederación Nacional del Trabajo (C.N.T.). En realidad se trata de una etapa de grandes cambios. Son necesarios ante los acontecimientos que se avecinan: la guerra europea (1914-18) provoca la transformación de la burguesía catalana, cuyas perspectivas suponían la multiplicación de su capacidad de producción y enriquecimiento. Los trabajadores vigilan atentos este proceso.

La característica más acusada en el momento es la hostilidad gubernamental, al extremo de que las razzias policíacas llegarán a destruir las actas del Congreso de 1911, siendo Canalejas presidente del Gobierno. José Negre dejó constancia de la violencia y agitación de ese período. Sólo en septiembre de 1914 la Regional surge a la realidad, con el resultado del mermado balance de 15.000 afiliados. En 1918, 73.380.

El mayor y más combativo sindicato de Barcelona elige al «El Noy» para secretario en 1915. Su personalidad adquiere cada día más relieve en una Barcelona plagada de especuladores, espías, desertores, aventureros, en la cual el dinero lo es todo, y con él se intenta sobornarle, fracasando todos los intentos de alejarle de la ruta que se ha trazado.

Las repercusiones de la guerra han tenido su manifestación en España, donde el anarcosindicalismo tiene que situarse ante el Manifiesto de los 16. Seguí halla un cauce adecuado dentro del marco antimilitarista del anarquismo español: gestionar un pacto con la U.G.T. para luchar contra la guerra de Marruecos y por la baja de los precios de las subsistencias. Una huelga de veinticuatro horas en 1916 y la revolucionaria de 1917 fueron la manifestación final, de cuyos detalles hacemos gracia a nuestros lectores.

La acción conjunta se ha prestado a examen y, dadas las derivaciones políticas del conflicto, llega a una conclusión decisiva: «Para nuestra organización no hay otro camino que el de la acción directa.»

En febrero de 1919 se produce el conflicto de La Canadiense, iniciado con una huelga de brazos caídos de los empleados por el reconocimiento del sindicato, y culmina con la reclamación, por parte de todos los operarios de la empresa, de la readmisión de todos los despe-

didados, aumento de los salarios, despido de los esquiroleros y ausencia de represalias.

La Federación Patronal, dispuesta a dar la batalla, provoca otra de inmediato, esperando vanamente actitudes violentas por parte de los trabajadores, lo que no le impide exigir la supresión de las garantías constitucionales y la consiguiente racha de detenciones y clausuras. «El Noy» logra sortear la detención, ocupado en la preparación del Congreso Nacional de Madrid. El 25 de noviembre la Patronal declara el *locout* para toda Cataluña, «que en su propósito duraría hasta la destrucción del Sindicato Unico». Al mismo tiempo crea los Sindicatos Libres, cuya conducta arrojaría un saldo de más de setecientos sindicalistas asesinados.

Dada la situación creada, la Regional solicita el aplazamiento del Congreso Nacional, que por lo avanzado del tiempo es imposible.

En el teatro de la Comedia se celebra entre el 10 y el 18 de diciembre de 1919: 437 delegados en representación de 741.000 afiliados. Temas principales, los mismos que predominarían en Sants, con el agregado de negociar la unión con la U. G. T. y la afiliación a la Internacional Comunista. En ambos la intervención de Seguí fue notable, si bien el acuerdo respecto del primero fue adverso a su punto de vista por la actitud de los socialistas y de los delegados al Congreso, cuya mayoría votó en contra. En cuanto al segundo, no oponiéndose a ello, consiguió que la adhesión fuera circunstancial y «que la Confederación convoque a todas las organizaciones sindicales del mundo para organizar una verdadera Internacional de los Trabajadores».

El año 1920 se caracteriza por ser el año de la agitación, las huelgas y la represión. Los atentados pagados a los del Sindicato Libre por la Patronal y tolerados complacientemente por quien debía evitarlos arrojan un balance tenebroso. El propio Seguí salva su vida por la agilidad con que supo esquivar los tiros. Destacan Layret y Graupera en el cortejo de los cadáveres. El paso de Martínez Anido por el Gobierno Civil fue de los más significativos: en menos de un mes caían asesinados 22 militantes confederales.

En 1922 se restablecen las garantías constitucionales; son liberados los presos, entre ellos Seguí, internado con otros muchos en el castillo de la Mola. Durante la represión, un ínfimo grupo comunista tuvo acceso al Comité Nacional, adhiriendo la C. N. T. a la Internacional Comunista. Este sería uno de los problemas a ventilar en la conferencia de Zaragoza (11 de junio de 1922). En ella, luego de escuchar a los delegados oficiales—Pestaña y Leval—, a propuesta de Seguí se retiraba la adhesión a la Internacional Comunista, acordada en 1919, y la asistencia a Berlín al Congreso constitutivo de la A. I. T. (Asociación Internacional de los Trabajadores). Considerando que una conferencia no podía anular el acuerdo de un Congreso, acordaron someter a referéndum de los sindicatos el acuerdo, que fue acordado por unanimidad.

Igualmente resolvía el entredicho en que se había visto envuelto Seguí a raíz de la formación de la Comisión Mixta y la mala fe de un periodista que le atribuyera el propósito de actuar en política. Una ponencia sobre el tema, integrada por Peiró, Pestaña, Seguí y Viadiú,

ponía en claro tanto la limpieza del proceder de Seguí como la actitud de la C. N. T. en relación a la política. Cruells la recoge así de un comentario de Solidaridad Obrera: «¿Quién ignora que queremos intervenir en la vida pública? ¿Quién ignora que hemos ejercido más influencia nosotros que las minorías del Congreso en las decisiones del poder? Si queremos intervenir, intervenimos. Pero desde nuestros medios..., desde nuestras organizaciones. Desde nuestra prensa, sin intermediarios...» De hecho, el pensamiento de Seguí era bien claro y consecuente con el acuerdo de Zaragoza.

Desgraciadamente, la vida de «El Noy» termina trágicamente el 10 de marzo de 1923, culminada la persecución de que era objeto desde hacía mucho tiempo. Hacemos gracia al lector de las incidencias del suceso, que conmoviera no sólo a los ambientes de Cataluña, sino a los de toda España, pues en el resto de las regiones españolas Salvador Seguí gozaba de tanto prestigio y aprecio como en Cataluña.

El autor se extiende aún en interesantes consideraciones en torno a otros aspectos de la personalidad de Seguí que valorizan de manera significativa la figura de un militante anarcosindicalista, cuya personalidad le colocaba entre los primeros no sólo en la vida sindical, sino en la vida social de su tiempo, de no importa qué campo político o actividad social.

El señor Cruells ha realizado un gran trabajo. Su libro no es sólo una biografía, sino un gran ensayo sobre la historia social de Cataluña y, a través de la figura de «El Noy del Sucre», del anarcosindicalismo español hasta 1923.

MIGUEL GONZALEZ URIEN

estafeta discos

MOZART: Concierto para piano y orquesta número 22 y Concierto rondó en re. **Solista y director: Daniel Barenboim. Orquesta Inglesa de Cámara. LA VOZ DE SU AMO, J 063-02.327.**

No es la primera vez que comentamos la calidad técnica y expresiva del pianista Daniel Barenboim, que también nos tiene acostumbrados a sus intervenciones dobles como solista y director. En esta ocasión cumple a la perfección ambos objetivos en dos obras de Mozart que, aun perteneciendo al grupo de selección, no suelen figurar repetidamente en los conciertos. Por último, cabe decir que aunque el repertorio de Daniel Barenboim no se limita a unos pocos nombres, Mozart figura entre los que nos muestran mejor sus cualidades y calidades.

HAYDN: Cuartetos en do mayor y en re menor. **SCHUBERT:** Cuarteto en mi bemol. **Cuarteto Smetana. LA VOZ DE SU AMO, J 063-29.203.**

Curiosa grabación del prestigioso Cuarteto Smetana, que integran Jiri Novak y Lubomir Kosticky, violines; Milan Skampa, viola, y Antonin Kohout, cello, y curiosos también los dos cuartetos de Haydn numerados, respectivamente, como 3 y 5 y Opus 33 y 64. Su proximidad como cuartetos se distancia dentro de su obra total y nos muestran una evolución clara de su criterio camerístico. El primero, en do mayor, lleva el sobrenombre de «Pájaro» y el segundo, en re mayor, el de «Alondra». Junto a ellos, el de Schubert con el número 10 en su producción y el 125 en el catálogo general de

sus obras. La calidad de las versiones del Cuarteto Smetana está presidida por su rigor y por la pastosidad del sonido.

LISZT, Franz: Hexameron y tres transcripciones. **Pianista: Sylvia Kersenbaum. LA VOZ DE SU AMO, J 063-12.056.**

La pianista argentina Sylvia Kersenbaum nos ofrece en este disco obras que entran dentro del grupo de las «rarezas» y lo hace con gran dominio técnico—preciso siempre en la obra de Liszt—y con buena expresión. **Hexameron** lleva por subtítulo «grandes variaciones de bravura sobre la marcha de **Los puritanos**, de Bellini, y aunque basada en temas ajenos, es la única propiamente de Liszt. Las tres transcripciones corresponden al gran vals infernal de **Roberto el diablo**, de Meyerbeer; Coro de las Hilanderas de **El buque fantasma**, de Wagner, y polonesa de **Eugenio Onegin**, de Tchaikowsky.

CHOPIN: Doce estudios op. 10 y Doce estudios op. 25. **Piano: Rafael Orozco. EMI, J 063-11.679.**

Siempre es grato poder recomendar una buena grabación, pero resulta aún más grato cuando, como en este caso, se trata de intérprete español que, como Rafael Orozco, ha logrado a sus veintiocho años conjuntar el dominio técnico y las calidades expresivas. Precisamente los veinticuatro estudios de Chopin son una buena prueba, con su panorama de dificultades técnicas y, por otra parte, su contenido expresivo. Oroz-

co sale triunfante de la prueba ofreciéndonos un Chopin en el que se olvidan las dificultades para concretarnos en su contenido musical. En último término, pero importante también para el aficionado, el disco incluye una sección completa de la obra de Chopin y forma un todo importante en sí mismo para cualquier discoteca.

MENDELSSOHN: Conciertos en mi menor y en re menor para violín y orquesta. **Yehudi Menuhin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. EMI, J 063-02.266.**

Yehudi Menuhin, solista en ambos **Conciertos**, nos cuenta en la cubierta del disco cómo llegó a sus manos el re menor de Mendelssohn y cómo nos muestra al compositor a los trece años, pero dedicado por entero a la música. En curioso contraste el en mi menor lleva el número 64 en su catálogo y fue escrito veintidós años después, pero conserva muchos puntos de contacto con el primero. Menuhin ofrece su solidez de virtuoso muy bien acompañado por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por nuestro titular de la Nacional, Rafael Frühbeck de Burgos.

IRMA COSTANZO: La maja de Goya, de **Granados**, y otras obras en un recital de guitarra. **LA VOZ DE SU AMO, J 063-21.010.**

Bajo el título de una obra de Granados, **La maja de Goya**, se ha agrupado esta grabación de la guita-

rista argentina Irma Costanzo, que incluye también la **Danza española número 5**, del mismo compositor, y obras de Tárrega (**Recuerdos de la Alhambra, Capricho árabe**), Moreno Torroba (**Madroños**), Albéniz (**Rumores de la caleta, Asturias**), Malats (**Serenata española**), Ruiz-Pipó (**Canción y danza número 1**) y dos transcripciones de M. Llobet (**La canço del lladre y La filla del Marxant**, canciones populares catalanas). Irma Costanzo ya es conocida del público español y no descubrimos nada si insistimos en su exquisita musicalidad, su dominio de la guitarra y su especial sensibilidad para la música española. Y éstas son las determinantes de la grabación que comentamos.

BEETHOVEN: Septimino en mi bemol, op. 20 y Dúo número 1 en do mayor. **Miembros del Conjunto Melos de Londres. EMI, 1 063-02.104.**

Cuidada versión del **Septimino** a cargo de miembros del Conjunto Melos de Londres y concretamente de Emanuel Hurwitz, violín; Cecil Aro-nowitz, viola; Terence Weil, cello; Adrian Beers, bajo; Gervase de Peyer, clarinete; William Waterhouse, fagot, y Neil Sanders, trompa. Importa esta grabación por tratarse de una de las obras básicas en cualquier discoteca. Completa el disco el **Dúo número 1 en do mayor** para clarinete y fagot, cuya interpretación está a cargo de Gervase de Peyer y William Waterhouse, respectivamente. De los tres dúos para estos instrumentos que escribió Beethoven, este número 1 puede servir de tarjeta de presentación de sus obras menores.