

la

estafeta literaria

nº

571

1 septembre 1975

30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

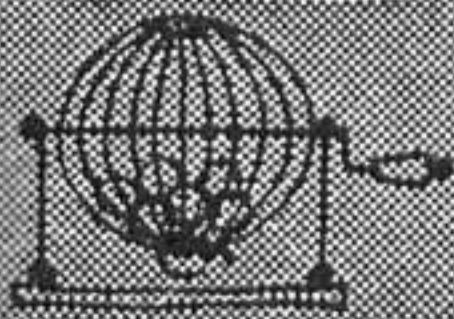
2-44

pintores en portada: **FELIX ALBAJES**



*F. Albajes
75*

LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

ilustrísimo señor alcalde-presidente del excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, e integrado, asimismo por un miembro de la Corporación designado por aquél, además de otros tres afectos a la misma, pero nombrados de igual forma, que ostentarán en todo caso la calidad de novelista, poeta, periodista o persona que, por su título o formación cultural, pueda asesorar en todas o alguna de las materias objeto de este certamen.

b) El fallo de este Jurado

será inapelable y los concursantes, por el mero hecho de serlo, aceptan plenamente la totalidad de las bases que rigen el concurso. De otra parte, el propio Jurado puede declarar desiertos todos o alguno de los premios establecidos.

c) La resolución que adopte el Jurado será pública con cinco días de antelación al 21 de septiembre, en que con motivo de la festividad de San Mateo y aniversario de la reconquista de la ciudad de Cuenca por el Rey Alfonso VIII serán entregados los premios.

d) El ilustrísimo señor alcalde-presidente del excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, como presidente del Jurado, queda facultado para interpretar, complementar y resolver cualquier duda que pudiera surgir como consecuencia de la aplicación y desarrollo de las presentes normas.

e) Para más información o aclaración de cualquier duda, los concursantes deberán dirigirse a la Secretaría General del excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca.

IV JUEGOS FLORALES ROSARIANOS DE ROTA (CADIZ)

El ilustrísimo Ayuntamiento de Rota, con ocasión de las fiestas patronales de la villa, convoca a todos los poetas y escritores de lengua castellana para que concurren a los IV Juegos Florales Rosarianos, que habrán de celebrarse la noche del día 3 de octubre del año en curso en esta localidad.

BASES

1.ª Se otorgará Flor natural y un premio de 20.000 pesetas y diploma acreditativo a un poema de metro libre, cuyo tema sea: «Poema a Rota», «Poema al Rosario como devoción y a la Virgen como advocación» o «Poema a Rota y el Rosario».

2.ª Premio de 20.000 pesetas y diploma acreditativo a aquel

PREMIOS «CIUDAD DE CUENCA»,

periodismo, poesía e investigación histórica

Se convocan los premios «Ciudad de Cuenca» para periodismo, poesía e investigación histórica correspondientes al año 1975 y denominados, respectivamente, «Hermanos Valdés», «Fray Luis de León» y «González Palencia», dotados con las cantidades siguientes:

- Periodismo: 30.000 pesetas.
- Poesía: 30.000 pesetas.
- Investigación histórica: 100.000 pesetas.

En ningún caso podrán ser fraccionados los importes de los citados premios.

a) Los temas de los trabajos cuyos premios se establecen estarán obligatoriamente relacionados con la ciudad de Cuenca, sus valores artísticos, históricos o bellezas naturales.

b) Los trabajos que concurren serán originales.

Los de poesía y periodismo reunirán, además, la condición de haber sido publicados en letra impresa o difundidos a través de emisoras de radio o televisión por primera vez durante el periodo de tiempo comprendido entre el día 10 de septiembre anterior a la convocatoria y el 9 de septiembre siguiente.

Los trabajos de investigación histórica serán editados o publicados una vez juzgada la calidad de los mismos.

c) Los trabajos remitidos para tomar parte en el concurso se conservarán en el excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca sin que el mismo quede obligado a la devolución de ninguno de aquellos.

d) En la portada de cada trabajo se hará constar el título del mismo, así como el nombre, apellidos y domicilio del autor, o, en su caso, el seudónimo con el que se concursa. Se presentarán sobre folios blancos, indicando la fecha y medio en que fueron publicados o difundidos, acompañando obligatoriamente cinco copias de cada trabajo, con excepción de los que se presenten al premio de investigación histórica. De premiarse alguno de los trabajos amparado bajo seudónimo, el autor acreditará documentalmente su personalidad.

e) El plazo de admisión de trabajos finalizará a las trece horas del día 9 de septiembre de 1975, debiendo ser presentados en la Secretaría General del excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, donde se expedirá el oportuno documento de recepción, si fuere solicitado. También pueden enviarse por correo dentro de dicho plazo, extremo que debe ser justificado de manera fehaciente.

a) La adjudicación de premios corresponderá a un Jurado calificador, presidido por el

DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior: 6.042.000 pesetas

500

Félix Pérez Moracho y Jaime González Fernández, sendos accésit al VI Concurso Intercolegial de Poesía de Pamplona (2.ª categoría).

1.000

María Pilar Sangorrín, accésit igual certamen (1.ª categoría).

2.000

F. Javier Goñi Foncillas, premio certamen anterior (2.ª categoría).

3.000

Fernando Luis Chivite, premio mismo concurso (1.ª categoría).

5.000

Juan María Jaén Avila, José Antonio Olmedo López y Abilio Sierra Jorrín, sendos accésit de «Versos para una primavera», de Radio Popular. Luisa Simón Muñoz, tercer premio de teatro infantil «Barahona de Soto».

10.000

Andrés Quintanilla Buey, segundo premio «Barahona de Soto». Hugh Peralta, tercer premio de fotografía del Club Internacional de Prensa. Serafín, Arias y Splim, sendos accésit al premio «Paleta Agromán 1975». Sebastián Pelegrí, «Ernesto Luengo», Juan Antonio Fernández, «Héctor» y Félix Arranz, tercero a séptimo premios del concurso «Historia y Vida». José Luis Aguirre, premio «Armengot», de novela.

15.000

María Rosa de Bracamonte, segundo premio de fotografía del Club Internacional de Prensa. Antonio Alcoba López, tercer premio de reportajes fotográficos en el concurso de la Lotería Nacional.

20.000

Antonio Madrigal, segundo premio «Paleta Agromán 1975». Domingo Manfredi Cano, segundo premio de artículos y José Herrera Fernández, cuarto premio para profesores de E. G. B. en los premios «Ejército 1974». Serrano Pareja, segundo premio de artículos sobre Filatelia-España 75, y Vicente Moreno y Ana Pla, premios para escolares mismo certamen. Angel Joaquín García

Bravo, tercer premio de los XI Juegos Florales Eucarísticos Hispanoamericanos.

25.000

José Herrera Fernández, tercer premio para Enseñanza General Básica en los «Ejército 1974». Domingo Manfredi Cano, tercer premio de artículos «Lotería Nacional», y Jaime Beltrán, dibujos humorísticos igual certamen. Miguel Angel Reñán, primer premio «Barahona de Soto». Germán Gallego, primer premio de fotografía del Club Internacional de Prensa. Antonio Aguado Centenero, primer premio de «Versos para una primavera», de Radio Popular. Luis Martínez de Merlo, premio de poesía «Puente Cultural». Enrique Jiménez, segundo premio «Gabriel Miró», de cuentos.

27.500

Carlos Pascual, premio de pintura «Abril 1975».

35.000

Ignacio Sardá Martín, segundo premio de los Juegos Florales Eucarísticos Hispanoamericanos. José Castillo Ruiz, segundo premio «Ejército» para E. G. B. Francisco López de Sepúlveda, premio de artículos en el anterior concurso.

40.000

José Antonio Múgica y Patxi Urquizu, «ex aequo», premio «Guipúzcoa», de ensayo en euskera. María Lourdes Iriondo, premio «Guipúzcoa», de teatro en euskera.

50.000

Ramón Solís y José Ramón Alonso, premios «Ejército» de literatura. José María Fernández Gaytán, premio de periodismo igual concurso. Agustí Penades y José María Tendero, sendos premios «Ejército» de pintura. Radio Juventud de Badalona, premio «Ejército», de reportajes. Prudencio García Martínez, segundo premio «Ejército», para libros. Onofre Arbona Miralles, premio «Ejército», para E. G. B. Carlos Frühbeck de Burgos, flor natural en los Juegos Eucarísticos Hispanoamericanos. Ignacio Elizalde, accésit al premio «Guipúzcoa», de ensayo. Santos Paniagua, segundo premio de guiones radiofónicos sobre la Lotería Nacional. José María Fernández Gaytán, segundo premio de artículos en igual concurso. Manuel Alcántara, Luis Prades de la Plaza y «Leo», premios «Mariano de Cavia», «Luca de Tena» y «Mingote», respectivamente. Darío A'varez Blázquez, segundo premio «Historia y Vida». Luis Blanco Vila y Alfonso Paso, premio «Café Gijón», de novela corta, «ex aequo». Jorge del Corral, premio «Renato Metalli», de periodismo automovilístico. Carlos Dávila, premio «José María Albareda», de periodismo científico. Benjamín Aragón, premio de cuentos de intriga del diario «La Verdad». Fernando Fernán-Gómez, accésit al premio «Lope de Vega», de teatro. Guillermo Díaz-Plaja, premio periodístico del Círculo Catalán de Madrid. Pedro Provencia Sumillas, segundo premio de cuentos «Ignacio Aldecoa».

artículo periodístico o reportaje que, tratando sobre Rota, exalte su situación geográfica, sus valores humanos, turísticos, naturales, urbanísticos, históricos, etc., que se publique en cualquier diario o revista nacional dentro del período comprendido entre el 1 de julio al 10 de septiembre de 1975.

3.ª Los trabajos poéticos, originales e inéditos, habrán de remitirse en ejemplar por triplicado, mecanografiados a dos espacios y en tamaño folio, firmados con un lema, repetido en el exterior de un sobre lacrado, dentro del cual figuren nombre, apellidos, domicilio, firma y rúbrica del autor.

4.ª Los que opten al premio periodístico remitirán tres ejemplares del número de la publicación en que hubieran sido insertos; los autores de trabajos sin firmas o publicados bajo seudónimos deberán acreditar necesariamente su identidad al efectuar el envío.

5.ª Cada autor podrá presentar al concurso uno o más

trabajos, sin limitación de número, siempre que se atenga a los temas específicos del mismo y que se desarrollen en forma de artículos o reportaje.

6.ª Todos los trabajos se dirigirán al señor teniente de alcalde, delegado de fiestas del ilustrísimo Ayuntamiento de Rota, antes del día 15 de septiembre, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión, haciendo constar en el sobre la siguiente inscripción: «Para los IV Juegos Florales Rosarianos».

7.ª El Jurado, designado en su día por el señor alcalde Presidente del ilustrísimo Ayuntamiento de esta villa, entenderá, de forma inapelable, de la concesión de premios y menciones honoríficas, y, en su caso, de la no provisión de ellos o en la propuesta de ampliación que se estime oportuna.

8.ª Los autores premiados se obligan a asistir personalmente al acto de celebración de este certamen literario, entendiéndose que la no asisten-

cia condiciona la renuncia al premio obtenido.

9.ª El ilustrísimo Ayuntamiento de Rota se reserva el derecho de publicación y de reproducción de los trabajos premiados, así como el derecho posterior de uso, para el que queda autorizado por los autores respectivos, en cuantas ocasiones estimara pertinente.

10. Aquellos trabajos que no obtuvieran premios, podrán ser reclamados, previa justificación de la personalidad de sus autores, dentro de los veinte días siguientes al fallo del Jurado. Transcurrido este período se procederá a la destrucción de los que hubiesen renunciado a tal derecho.

11. La concurrencia a este certamen implica la íntegra aceptación de las presentes bases.

CERTAMEN LITERARIO DE LA PONTIFICIA Y REAL ACADEMIA BIBLIOGRAFICA-MARIANA DE LERIDA EN HONOR DE NUESTRA SEÑORA DE LOS LLANOS, PATRONA DE ALBACETE

POESIA

Primer premio: Del excelentísimo y reverendísimo señor don Ramón Malla Call, obispo de Lérida. Flor natural y pesetas 30.000. Al mejor poema de tema mariano en libre redactado en castellano o catalán, indistintamente.

Segundo premio: Del excelentísimo y reverendísimo señor don Ireneo García Alonso, obispo de Albacete. 25.000 pesetas. Al poema de libre composición, redactado en castellano, que mejor resalte a Nuestra Señora María Santísima de los Llanos, Patrona de Albacete.

Tercer premio: Del ilustrísimo señor don Ramón Bello Bañón, alcalde del excelentísimo Ayuntamiento de Albacete. 25.000 pesetas. Al poema, en castellano, de libre composición, que mejor destaque la devoción de Albacete a su Patrona, Nuestra Señora María Santísima de los Llanos.

Cuarto premio: Del ilustrísimo señor don Miguel Montaña Carrera, alcalde del excelentísimo Ayuntamiento de Lérida. 25.000 pesetas. Al poema de libre composición, redactado en catalán o castellano, que mejor presente a la Virgen María como modelo de la mujer en el mundo actual.

Quinto premio: De un socio de la Academia. 2.000 pesetas. Al mejor poema de los que expresamente concurren únicamente a este premio, escrito en castellano o catalán, indistintamente, sobre tema mariano de libre composición.

PROSA

Primer premio: De Su Excelencia el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos Nacionales, Don Francisco Franco Bahamonde, objeto de arte con el guión del Caudillo. Al mejor trabajo histórico, arquitectónico y artístico, literario y gráfico, sobre el oratorio de la Virgen de la Academia, Patrona de Lérida, al objeto de realizar una edición monumental del mismo.

Segundo premio: Del excelentísimo señor don Antonio Gómez Picazo, presidente de la excelentísima Diputación Provincial de Albacete. 25.000 pesetas. Al mejor trabajo redactado en castellano sobre

la estafeta literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES. Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ. Confecionador: 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

Sumario n.º 571

LA VOZ DE LOS SUPERVIVIENTES, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 7.)

EUTRAPELIAS ESPAÑOLAS: LA TERTULIA, por Guillermo Díaz-Plaja. (Págs. 8 a 10.)

EL ESCRITOR, AL DIA: MIGUEL DOLÇ, por Carlos Murciano. (Págs. 10 a 13.)

PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS: «Juegos» (cuento), por Pedro G. Briones, y «Salmodia a un farol» (poema), por María Dolores Quiñonero Montañés. (Págs. 16 y 17.)

JOAN COMELLAS, PALABRAS A LA MUSICA, por Mary Carmen de Celis. (Páginas 20 y 21.)

LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR?: ALGO MAS SOBRE LA MUTUALIDAD, por Eduardo Tijeras. (Pág. 25.)

KANDINSKY LE DA NOMBRE A UNA SALA, LATAPIE LA INAUGURA, por Carlos Areán. (Págs. 27 y 28.)

ESCULTURAS DE JOSE LUIS FERNANDEZ, EN GIJON, por Rosa M. de Lahidalga. (Págs. 28 y 29.)

NATI CAÑADA, O UNA APROXIMACION A LA MELANCOLIA, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... 2

CALIDAD DE PAGINA (Antología de LA ESTAFETA): Luis Rosales ... 14

MUSICA, por Carlos-José Costas ... 18

CINE, por Luis Quesada ... 21

TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... 22

ITINERARIO DE EXPOSICIONES: MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga ... 28

ITINERARIO DE EXPOSICIONES: BARCELONA, por Francesc Galí ... 30

ESTAFETA NOTICIAS ... 31

BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... 32

FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino ... 35

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2193 a 2208.)

75.000

Jesús Campos García y Andrés Quintanilla Buey, premios «Guipúzcoa», de teatro y poesía, respectivamente. Teodoro Naranjo, primer premio de reportajes fotográficos sobre la Lotería Nacional. Rodrigo Rubio, premio de cuentos Biblioteca «Gabriel Miró». Lorenzo Miranda de la Vega, «Paleta Agromán 1975». Felipe Fernández Armes-to, premio especial «Godó», de periodismo.

80.000

José Manuel de Pablos, primer premio periodístico «Filatelia-España 75».

100.000

José María Álvarez Cruz, premio «Guipúzcoa», de novela. Guillermo Díaz-Plaja y José María Pérez Lozano (†), sendos premios periodísticos sobre la Lotería Nacional. Manuel Álvarez Llana, primer premio de guiones radiofónicos en el anterior certamen. Juan Gutiérrez Montiel y Fernando Puell de la Villa, premios «Ejército», de pintura y libros, respectivamente. José María de Areilza, premio «Godó», de periodismo. Rosa Izquierdo, primer premio en el concurso «Historia y Vida». Martín Costa Soro, premio «Vega-Inclán», de periodismo. Elena de Santiago, premio de cuentos «Ignacio Aldecoa». María Julia de Ruschi Crespo, premio «Leopoldo Panero», de poesía. José López Martínez, premio «La Mancha», de periodismo. Luis Prados de la Plaza, premio «Mensonero Romanos», de periodismo. Manel María Messeguer, premio «Manuel del Arco», para entrevistas periodísticas.

150.000

Juan Antonio Franco Oliván y Rafael Ossa Echaburu, premios periodísticos de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid, diario «La Verdad», de Murcia, y emisora Radio España, de Madrid, premios especiales en el concurso sobre la Lotería Nacional.

200.000

Domingo Miras, premio «Lope de Vega», de teatro. Carmen Kurtz, premio de novela corta «Ciudad de Barbastro». Manuel Berná García, premio de música «Maestro Villa».

250.000

José Manuel Parrilla, premio de novela «José María Pemán». Manuel Cruells, premio «Joan Estelrich», para obras en lengua catalana. Antonio Gibello, premio nacional «José Antonio Primo de Rivera». Renán Flores Jaradillo, premio hispanoamericano de prensa «Miguel de Cervantes».

500.000

Xavier Tusell, premio «Mundo», de ensayo. Joan Fuster, «Premi d'honor de les lletres catalanes 1975». Agencia Efe, premio nacional «Francisco Franco».

Suma y sigue: 13.881.500 pesetas

LA VOZ DE LOS SUPERVIVIENTES

(MUSIL, POUND, RILKE, ABELLIO Y LOS HERALDOS
MELANCOLICOS DEL SILENCIO)

Por Jorge USCATECU

TRANSICIONES Y CAMBIOS

Vanguardia, Supervivencia, Ambigüedad. La creación se alimenta de las realidades que puedan deducirse de la vigencia de estos conceptos, a lo largo de este intenso período de transiciones y de cambios característicos del siglo XX. Pero si la Vanguardia se lanza con su empuje arrollador y optimista, si la Ambigüedad da su tono específico a crisis y búsquedas, la Supervivencia despidе un aura de melancolía con irrefrenables acentos nostálgicos.

Y, sin embargo, han sido los supervivientes los que han imprimido intensidad y gloria al siglo que sabe combinar grandiosos crepúsculos e imperceptibles auroras de sangre. Hace más de medio siglo, grandes supervivientes imprimen un sello de noble autenticidad, a una creación que se sostiene sobre sus propios pies, que es la expresión importante del genio creador del siglo. Sus nombres constituyen la garantía de que el siglo puede ser tan importante como cualquier otro. Su despliegue creador es amplio, sus confines están abiertos a horizontes infinitos. Los encuentros con algunos de ellos siguen siendo un encuentro ejemplar. Algunos pertenecen a la historia y las efemérides. Otros son nuestra realidad cotidiana. El encuentro con una y con otros vale la pena.

RILKE, CENTENARIO

El problema más arduo, para celebrar el centenario del nacimiento de Rainer María Rilke, consiste precisamente en esto. ¿Cómo acercarse hoy al poeta Rilke, cómo acompañar a Rilke, en su dimensión poética y en su aventura poética?

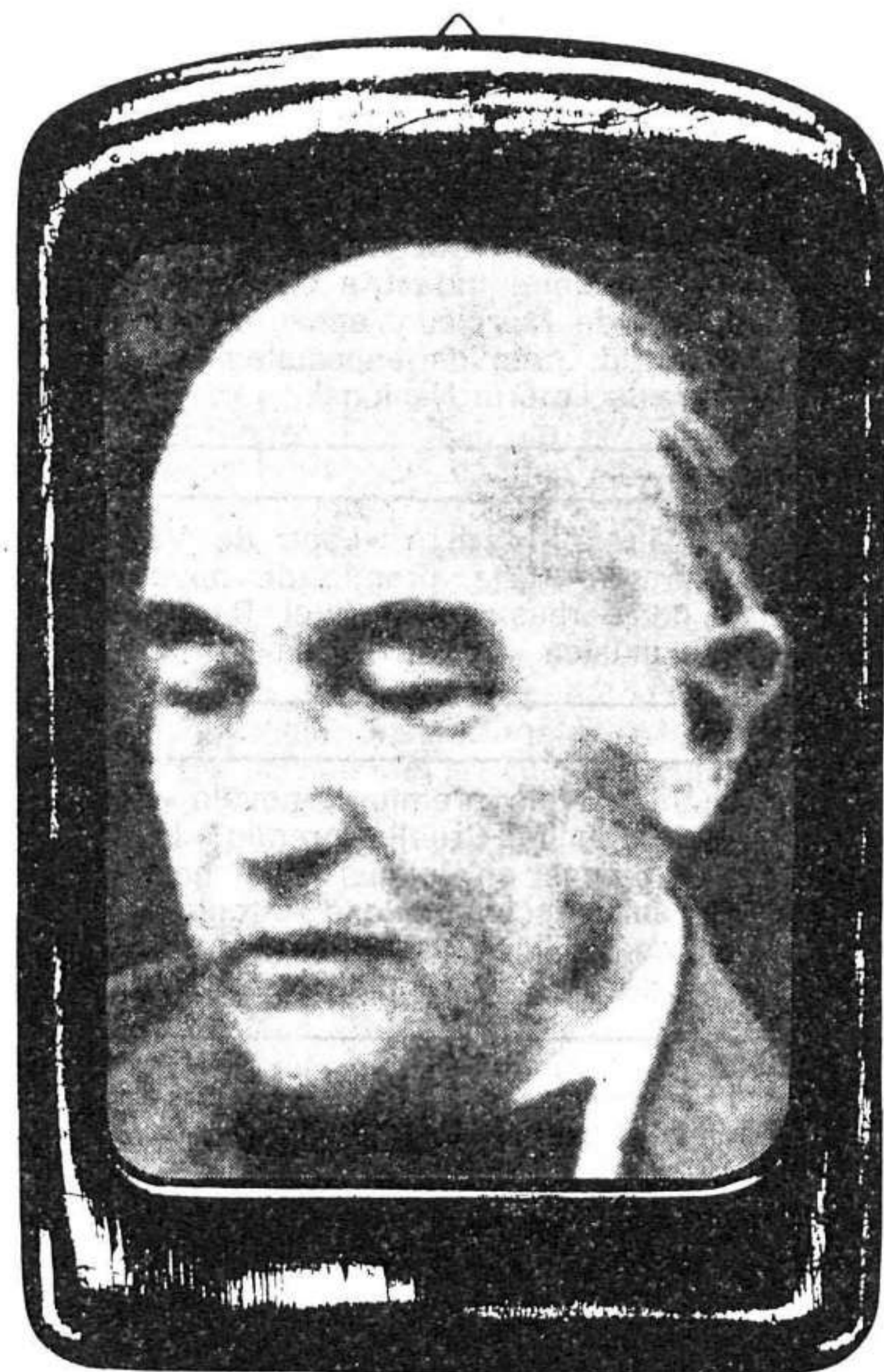
4 El tema, concretamente este tema del acompañamiento del gran poeta, lo centra-

ba en sus términos últimos, agudos, penetrantes—¿a qué distancia de trivialidad y platitud se mantiene aún la mayoría de los críticos de poesía, de esta forma aguda y penetrante?—la revista *Poétique*, en su último volumen de 1974. Se trataba de enjuiciar el análisis de Maurice Blanchot de los *Sonetos de Orfeo*, de Rilke. Obra poética ésta de gran dificultad, elaboración y significación, una de las más ejemplares experiencias poéticas del siglo. Tan es así, que Heidegger quiso detectar en Rilke, el destino de la poesía en un tiempo especialmente angustioso como el que nos toca vivir. Es ésta, desde luego, la única manera real de acercarse a Rilke. Es sobre todo la manera de la hora presente. Hacerlo de otra forma es vivir de supervivencia. En esta forma de ahora se acerca a Rilke y a la crítica de su obra Jeffrey Mehlmann, en su análisis de la «escritura» de Orfeo. Se buscan las raíces de los elementos órficos y su vigencia en nuestra época. Vigencia que se extiende en formas dilatadas en el arte del tiempo y que adquiere honduras que consienten una admirable gestación renovada del viejo mito.

Así, Rilke aparece como poeta instaurador, siguiendo la vieja fórmula de Hölderlin tan cara a Heidegger. En la edad de la técnica, Orfeo sobrepasa la fuerza mítica de Prometeo. Porque comprender la técnica, resulta que no es en absoluto una tarea técnica, sino que es, esencialmente, tarea poética. Al extremo desenvolvimiento de los elementos prometeicos de la cultura, la explicación y la salvación no pueden ser otra cosa que tarea y gestación de naturaleza órfica. Rilke es, por excelencia, el poeta órfico, en un tiempo de angustia prometeica. En cuanto tal se acerca a nosotros, sus contemporáneos, y nosotros intentamos acercarnos a él, en compañía que él mismo nos formula y que el filósofo hace suya en exploración del ser: «¿Por qué los poetas en tiempos de angustia?»

Pero Rilke, el poeta centenario, poeta del siglo es, en el espíritu de esta pregunta, algo más que esto. Es el poeta del Espacio, del «topos» mítico, que engloba y destruye el tiempo. Todo parte de esta destrucción en la hora inicial del canto de Orfeo. El canto de Orfeo engendra el silencio.

El tiempo se detiene, engendra «dialécticamente» su contrario: el silencio. Así según el primer verso de «Sonetos a Orfeo»: «O Orpheus singt... Und alles schwieg» (Oh Orfeo canta... y todo ha callado). Blanchot integra a Rilke en un «espacio literario». Pero Rilke fue, sigue siendo más que esto. El poeta que nos integra a nosotros pobladores de un tiempo de angustia, en el gran templo de la palabra, donde, abandonada nuestra «Sombría morada», podamos escuchar su canto engendrador del gran silencio, con todo un universo que escucha, presa de la fascinación. Silencio que alimentara a Trakle y la prosa melancólica de Musil.



Robert Musil

ENCUENTRO CON MUSIL

La Biblioteca Nacional de Viena ha organizado el verano último una exposición de manuscritos, papeles originales y material ilustrativo en memoria del gran poeta y novelista Robert Musil, una de las figuras más singulares y de más singular aventura en la vida literaria de nuestro siglo. El material allí expuesto retuvo durante largas horas nuestra atención, actualizando para nosotros mismos y para la crítica literaria del siglo a este escritor de difícil definición, que tantos han colocado, en cuanto a importancia, al lado de Proust y de Joyce.

Se nos antoja que lo que han pretendido los organizadores de la «muestra» vienesa ha sido poner de manifiesto hasta qué punto después de años de relativa limitación a círculos de admiradores, la obra de Musil se ha convertido en *universal*. Traducida a más de veinte idiomas, esta obra ha gozado de una crítica que a veces ha desbordado su real importancia y sobre todo su honda comprensión, su auténtica importancia. Lo innegable es el material biográfico y bibliográfico puesto allí a disposición del visitante: documentos y cartas familiares, papeles personales, copiosa documentación sobre la gestación de la obra, reproducción de la literatura crítica de los años 30, cuando apareció la primera parte de la gran novela de Musil *Mann ohne Eigenschaften*, de poca feliz traducción en los idiomas de Occidente, el francés y el español entre ellos, sobre todo en cuanto al título se refiere. Rica documentación sobre el escritor que los organizadores de la exposición definen sin reservas «el más grande novelista de escritura germana del siglo veinte».

Acaso el mérito de aquella exposición «jubilar» viene a ser otro. El de provocar un renovado encuentro con Musil. Con su contradictoria personalidad, y la compleja, desconcertante realidad de su obra. Pocos críticos han definido mejor la situación de Musil que Maurice Blanchot. Situación cargada de gran número de interrogantes. Musil fue un autor que elaboró durante cua-

renta años su gran novela. Obra «desmesurada», como fuera de lo mesurable había de ser su receptividad. No se puede decir que la crítica de su tiempo no la apreciara. Las reproducciones de críticas y escritos del mismo año 1930, el del cincuentenario de Musil entusiásticamente celebrado y de la aparición de la primera parte de *Un hombre sin atributos* son una prueba de ello. Pero el *boom* Musil tarda tres décadas en producirse, dos décadas tras la muerte del escritor y con él surgen las interrogantes. ¿No es acaso Musil, como observa Blanchot, un autor mucho más comentado que conocido o incluso leído? ¿No se trata, en definitiva, de un autor desorbitado, excesivo, enormemente desigual, singularmente inacabado? ¿No es uno de estos creadores de excepción, que dentro de su propia dimensión, cuentan ellos mismos más con el lejano porvenir que con la actualidad?

Lo cierto es que el diseño arquitectónico de la obra de Musil concibió las cosas en grande. Pero sin sentir el drama de lo inacabado a la manera de Miguel Ángel, sino más bien aceptando lo inacabado en su fecundidad al modo de Goethe. Así logró Musil sus revelaciones secretas. La revelación del amor en la conversación, del estado maravilloso e ilimitado de la unión de las almas en un *sí* único.

POUND Y CHINA

Durante las últimas conversaciones sobre «Arte y realidad», celebradas en San Sebastián, tuve la ocasión de hablar con Jacques de Bourbon Busset, antiguo director general de Asuntos Culturales del Quai d'Orsay, fino diplomático y escritor de talento, sobre el influjo de la poesía y cultura chinas en la poesía francesa contemporánea. Volvieron a relucir los nombres y la obra de Claudel y Saint John Perse, cuya experiencia china en el terreno diplomático influyera profundamente en las respectivas experiencias poéticas.

Por mi parte creo, y así lo expresé en aquella ocasión, que la presencia de la poesía china en Occidente está definitivamente ligada al nombre de Ezra Pound. La obra misma del gran poeta norteamericano así lo manifiesta y el hecho queda ya definitivamente reconocido a través del reciente libro de Girolamo Mancuso, *Pound y China*. Toda la obra de Ezra Pound lleva el sello de su contacto con el mundo poético chino. Sus etapas de creación poética, sus esfuerzos como traductor y difusor de la literatura y cultura chinas, sus experiencias ideológicas marcadas por una honda impronta confuciana lo demuestran así plenamente. Estamos tras una de las más singulares aventuras intelectuales del siglo. La gran originalidad de la obra poética de Pound encuentra una de sus principales motivaciones y uno de sus estímulos más sugestivos en esta aventura. Todo empezó con el volumen de traducciones *Cathay*, que Pound acaba en 1915. Es la época en que su ingenio poético irrumpe en la cultura anglosajona y latina. La poesía china va unida estrechamente con el «espíritu romance», con la poética provenzal, con Chaucer, que Pound coloca por encima de Shakespeare. En el mismo año de 1915, Pound escribía en su *Renacimiento* esta afirmación, que regirá los pasos de su experiencia poética y de su filosofía de la vida: «Para nuestro siglo, China será como una nueva Grecia.»

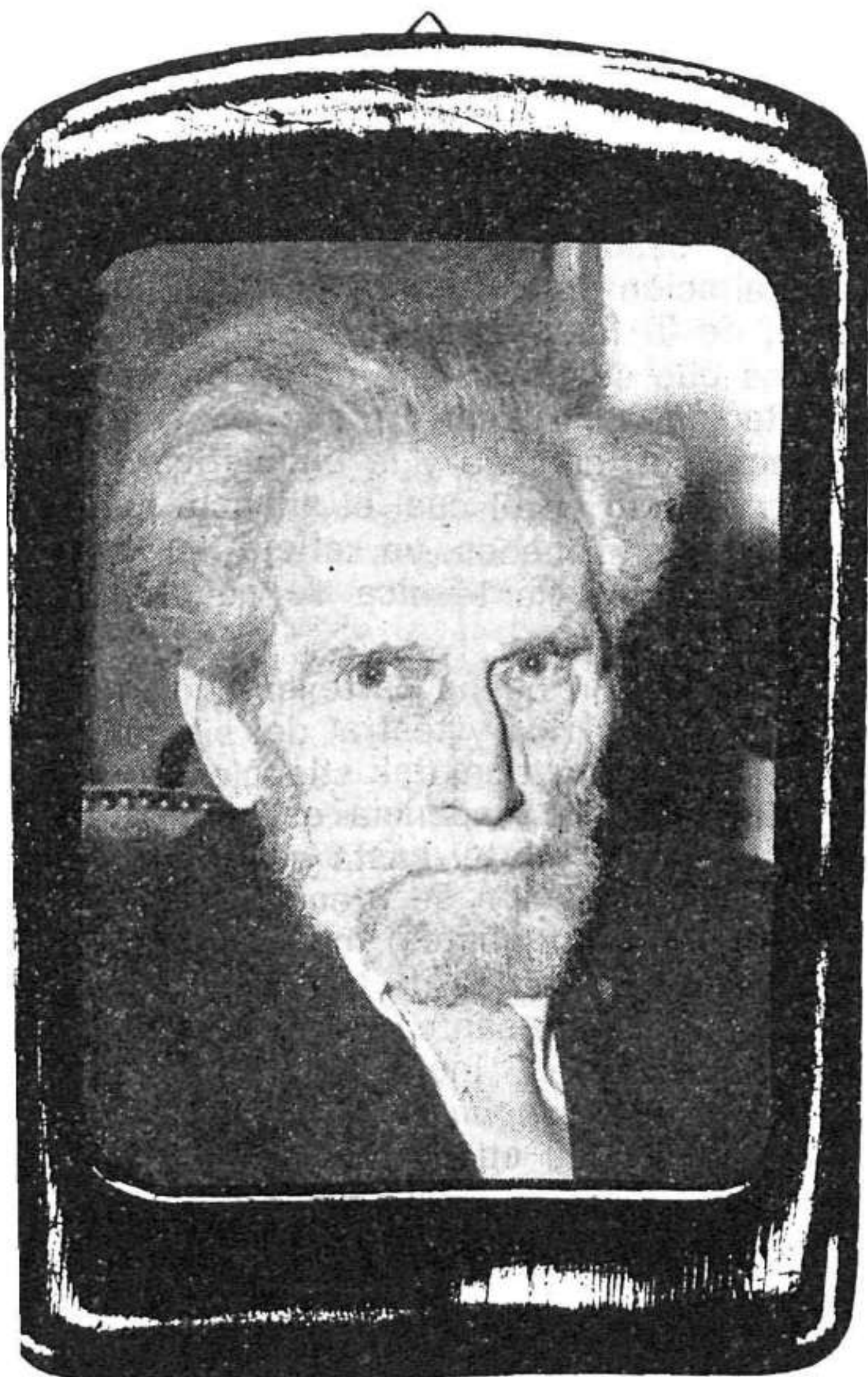
Queda atrás la disputa de Pound con los filólogos en defensa del espíritu de sus traducciones, aunque el poeta con su actitud permanece aún más actual que todas las glorias acumuladas por el estructuralismo lingüístico. Porque ante la fidelidad «literal» de los filólogos, Pound supo defender la fidelidad de la esencia poética. El genio de Pound supo encontrar enormes ventajas precisamente en la «intraductibilidad» de la poesía china. En su fluidez e imprecisión del discurso, en la polivalencia morfológica de las palabras, en la «libertad de los ideogramas en la construcción de la frase», en la no equivalencia que tanto atormenta a la arquitectura estructuralista, en la importancia connotativa de las palabras.

El mundo de sin par apertura a posibilidades relativas en lo poético, de los ideogramas chinos, combinación ideal de elementos estéticos y «científicos», de simbolismo y pragmatismo, el mundo de fascinante poesía del Reino medio chino, el mundo confuciano del buen gobierno que anima los «Cantos» de Pound, integran su arte. Un arte que responde a su definición del arte mismo: «Un fluido que se mueve por encima y más allá de la mente de los hombres.» Un fluido que emana de los diagnósticos entre lógicos y místicos, de Abellio y Wittgenstein.

ABELLIO, DIAGNOSTICOS FEBRILES

El autor de *La estructura absoluta*, *La fosa de Babel*, *La Biblia*, documento cifrado acaba de publicar un «Diario», sus anotaciones personales, realizado a lo largo del año 1971. Se titula *En un alma y un cuerpo*. Por muy cargada que esté la atmósfera intelectual de nuestro tiempo de este tipo de testimonios, es imposible no dejarse captar por la originalidad de este documento.

Un documento que aclara mucho la posición intelectual esencialmente «ambigua» en que se sitúa la obra misma de Abellio. En pleno auge neopositivista del método estructuralista de conocimiento, Abellio



Ezra Pound



Rilke

busca las sendas de una estructura absoluta por los caminos de la gnosis, la mística, la astrología, y la lógica matemática. La técnica aforística del «Diario» le permite a este autor complicado, abstruso, desconcertante, esclarecer tantas cosas que sus críticos no se atreverían a admitir como fruto de un esfuerzo mental de innegable originalidad. Y esto en una época en la cual él no hubiera podido hacer suyas las palabras de Guillermo de Occam al papa Juan XXII: «Defiéndeme con la espada; y yo te defenderé con la palabra.» A Occam lo reivindican los estructuralistas de hoy, pero el papa contemporáneo de Abellio es otro Juan. La estructura absoluta, tema central de la problemática de Abellio, adquiere ahora un tipo de aclaraciones como éstas: «Arborescencia de Wittgenstein, esfericidad de la estructura absoluta. Un día el árbol ya no crece más y se muere. La esfera, en su centro, germina siempre.»

He aquí cómo este enamorado de la astrología y la ciencia de los números se entrega a la tentación cartesiana. Su maestro es Husserl, que también se alimenta de «Meditaciones cartesianas». Pero hay en Abellio, al mismo tiempo, una pasión ardiente por las cosas vivas, los temas vivos, la inteligencia siempre despierta. Lloro por su París ardiente de antaño, ahora convertido en un cementerio, donde hasta «el sueño está enfermo». Rechaza el mundo de hoy, archipiélago de islas indiferentes a la enorme tempestad que las aísla, cargado de «información», huérfano de «comunicación». Vuelven sus temas de siempre. California, extremo límite de Occidente, donde muere en la luz crepuscular el activismo occidental. La carga andrógina del hombre y la cultura de hoy. La capacidad de reducciones extremas de nuestra civilización con dos lógicas polares al día: Aristóteles-Hegel, de un lado; Yi-King-Mao, de otro; con una historia que pretende hablar en términos de lógica absoluta. El cine y la imagen, funciones de primer grado, capaces de ofrecer reposo a las inteligencias ardientes, el único arte donde permanece el rostro humano.

Espíritu y cuerpo abiertos a las tensiones e incitaciones más dispares. Allí está la teoría de Abellio en torno al descubrimiento de nuevos planetas. Cada uno marca una nueva dimensión de la conciencia. Urano y la libertad individual, la Revolución francesa. Neptuno y la conciencia de clases. Plutón hacia 1930, junto con Stalin e Hitler, testimonios del infierno. Compleja constitución mental la de este francés, espíritu cartesiano en busca de revelaciones órficas y de los misterios de la lógica, que rechaza el poder de las Pirámides, la impasibilidad de la Esfinge, y anhela la gracia y la sonrisa del Partenón.

RETO SAGRADO, CONCIENCIA DEL MUNDO

El es la conciencia del mundo, de un mundo atormentado, confuso, minado por el más vasto sentimiento de anarquía que hayan conocido los siglos. Es un rebelde que cree en la verdad, que proclama en voz alta la verdad, por cuya boca habla la verdad. Un hombre que asume riesgos inmensos, que después de años de humillaciones y cobardías, rodeado por un universo de humillados y ofendidos, ha alcanzado tal indiferencia, tal serenidad ante el peligro, hasta convertirse en el caballero sin tacha y sin miedo de la palabra que dice la ver-



Solyenitsyn

dad y proclama sin temor la libertad. Este hombre, esta conciencia del mundo, se llama Alejandro Solyenitsyn.

Desde hace una larga década, el mundo lo conoce. Ante su nombre palidecen todos los demás nombres. Los profetas de la Sorbona, de Berkeley, de Roma y de Berlín se convierten en muñecos parlantes, animadores de fórmulas, buscadores de éxitos personales, millonarios en palabras y dólares, que disfrutaban ampliamente de los bienes de la sociedad de consumo. No son estos profetas de la libertad el eco del mundo de Solyenitsyn. Su dimensión humana ejemplar no son ellos los que la proclaman. Esta dimensión se perfila sola y toma cuerpo en la sensibilidad del mundo entero, que a través de su comprensión del drama y del mensaje de Solyenitsyn da muestras de que no se halla aún traumatizada por su propio bienestar. Esta toma de conciencia se realiza sola, de un modo espontáneo y natural, sin que los pontífices intelectuales de Occidente participen para nada en ello. Con esta sensibilidad, con esta toma de conciencia vasta y difusa, cuenta Solyenitsyn cuando establece la estrategia de su mensaje, la difusión lúcida y planificada de su denuncia. Porque este heredero ilustre de Dostoievsky y de Tolstói opera bipolaridades singulares de mística y realismo, de pasión ardiente y lógica iluminada por la razón y la medida. En su combate solitario, tenaz, continuando, participe del heroísmo difícil de la duración en el empeño, contra el sistema de terror, al cual denuncia ante todo un mundo consternado, Solyenitsyn ha escogido el camino que le asegure la posibilidad de llevar a cabo sus denuncias. El mismo confesaba últimamente las bases de su estrategia de lucha. No quiere abandonar su patria, primero, pero los maestros soviéticos de la Realpolitik, que tantas lecciones dan hoy al mundo de su maquiavelismo, lo expulsarán luego en la esperanza, seguramente no del todo vana, de anular con el tiempo el simbolismo de su voz de profunda e inconfundible rebeldía. Pero queda en pie el hecho que las más fuertes denuncias del escritor fueron hechas desde dentro de su país. Desde allí empezó a denunciar las olas de terror que desde 1917 se suceden en Rusia. Las denuncias a escala mundial se iniciaron con la aparición del libro *El archipiélago Gulag*, publicado primero en ruso por las Ediciones Ymca de París, que dirigiera antaño Nicolás Berdiaev,

otro gran exiliado ruso. Ante las amenazas contra su vida. Solyenitsyn lanzaba ya desde Rusia su reto sagrado y sigue renovándolo en cada instante desde el destierro, con estas motivaciones: «Si llegáreis a suprimirme, se publicarían fuera de Rusia tales cosas escritas por mí, que todo vuestro sistema temblaría.»

Este reto sagrado aumenta sus términos patéticos si meditamos un poco sobre las declaraciones hechas por el gran escritor ruso ante la televisión francesa. Se denuncian allí cosas terribles. La experiencia del comunismo en Rusia se convierte así en la tremenda escuela de la violencia del siglo, fuente matriz de todas las violencias, ejemplo determinante de todas las violencias apoyadas y encubiertas por una ideología manejada a escala planetaria que ha encontrado en la degradación intelectual y espiritual del siglo su mejor aliado y ha logrado hasta extremos insospechables destruir toda sensibilidad y manejar la mentira y el olvido en forma que jamás época histórica alguna habían registrado.

Reto sagrado éste de Alexander Solyenitsyn. Su amor a la verdad y la libertad no tiene barrera alguna. Denuncia a Lenin, y reivindica a Vlasov, y osa decir que toda ayuda exterior a Rusia implica la prolongación de la esclavitud. Denuncia la cobardía colectiva de las víctimas del terror. Denuncia que va contra sí mismo en los años de su encarcelamiento. Y que resalta gestos singulares como el del general, su general en el frente de Königsberg, que le revela ante sus esbirros la causa de su detención, le estrecha la mano y le desea suerte. El mismo Solyenitsyn que ahora, en sus recientes Memorias publicadas con el título *El roble y la ternera*, evoca la lucha desigual entre el escritor libre y el Estado gigante. Esta lucha es el milagro que el Estado totalitario no había previsto. Y que encarna en su forma más desconcertante Andrei Zakharov, padre de la bomba atómica rusa, que logra empujar la audacia del hombre aislado en su lucha por la libertad, hasta extremos insospechados, increíbles.

WITTGENSTEIN, EPIFANIA DE LO INEXPRESABLE

Vivimos, desde hace algún tiempo, en plena exaltación del discurso. Se trata, casi siempre, de la lectura del discurso, de las preguntas que se le dirigen, de su perenne interpretación, en suma. En ello descansa la primacía del lenguaje y la lingüística. Es éste un contexto en el cual el silencio mismo es, ni más ni menos, un reflejo del discurso, su sombra, la técnica de su propia manifestación.

Así conviene en buena parte entender la técnica poética, épica y teatral del silencio, la misma hermenéutica del silencio en la crítica literaria de tendencia estructuralista. Por ello sorprende, y hasta cierto punto reconforta, que alguien se preocupe de los «silencios» de Wittgenstein, como lo hacía recientemente un crítico de la *Nouvelle Revue Française*. Interesante, apasionante forma de acercarse al inolvidable autor de *Tractatus logicophilosophicus* y de la *Investigaciones filosóficas* en un fascinante juego de luces y sombras, de fronteras inciertas de lo decible e indecible. El fundador del positivismo lógico, presencia ímplica en el esfuerzo más original del conocimiento de nuestra última hora de la filosofía y la cultura occidentales, descubra así su «misticis-

mo», el trasfondo ético y estético de su «sistema». Interrogar el silencio de Wittgenstein, a través de la «lectura» de sus textos, de su aventura intelectual, significa hablar de su obra no escrita. Pero su obra no escrita está allí; su silencio está expresamente proclamado por sí mismo, como una exigencia ineludible de su filosofía: «Es preciso callar lo que no se puede decir.» Nada extraño ni sorprendente. Sorprende más bien al contrario, el que no haya sido advertido antes, en un filósofo simbolista o de las significaciones como Wittgenstein, cuando proclamaba la tautología y la contradicción como «imágenes de la realidad». Para sentenciar acto seguido: «La verdad de la tautología es segura; la de la proposición, posible; la de la contradicción, imposible.»

El filósofo que formulara las funciones matemáticas de la verdad atribuía gran importancia reveladora al silencio. Guardar silencio no significaba para él una rebelión contra las limitaciones de la palabra ni signo de impotencia y oscuridad, sino convicción profunda, mística y estética, de que conviene que haya un tiempo para hablar y un tiempo para callar. Idea que es la clave misma de la creación. Actitud dolorosa, profunda, que lleva a la función revelativa del silencio, el cual excluye el concepto del metalenguaje, implicando más bien el del cansancio del lenguaje como tal. Alguna vez, Wittgenstein se refiere a lo indecible e inexpresable. El filósofo cree en su «epifanía». Ello, lo inexpresable, «se muestra», nos viene a decir: «Es el elemento místico.»

El sistema lógico de Wittgenstein le ha servido de base para, como él mismo lo proclama, que la filosofía de hoy se declarara científica, antimetafísica. De acuerdo con este principio de Wittgenstein: «No decir sino lo que se puede decir.» Principio insatisfactorio para la filosofía misma y la metafísica. Que desemboca en esta proclamación última del silencio, según el propio Wittgenstein: «Conviene superar mis proposiciones. Así se alcanzará una visión justa del mundo.» Visión que en el proceso del Arte, encarnara el Discurso expresionista. La gran voz de la Supervivencia.

CREPUSCULARES, SUPERVIVIENTES

No resulta nada fácil establecer los orígenes y las motivaciones del vanguardismo por mucho que se asegure su carácter de permanencia en nuestro siglo. Nadie se atrevería a negar la presencia de Kafka en la gran aventura de este fenómeno, especialmente en el campo de la literatura. Y, sin embargo, nadie debería olvidar las palabras de Kafka ante el movimiento dadaísta, movimiento de vanguardia por excelencia: «El dadaísmo es una enfermedad. La columna espiritual está rota. La fe, decimada.» No nos debemos, por tanto, extrañar ante las formas imprecisas, indefinibles del vanguardismo.

De alguna de ellas hay incluso confusión en cuanto al período exacto de vigencia y manifestación. Caso ejemplar en este sentido, el expresionismo de tinte germánico. Por regla general se tiene la idea de que esta corriente de vanguardia alcanza su auge después de la primera guerra mundial. Nada más inexacto. El origen del expresionismo tiene una fecha exacta: el año 1905 cuando en Dresde se constituye el grupo «El Puente». En otras palabras, años antes del futurismo y las vanguardias poéticas figurativas postimpresionistas. Buena parte del grupo de artistas de Dresde se traslada a Berlín, donde trabaja hasta su dispersión en 1913. Mientras tanto, surge en Munich, en 1910, el grupo «Unión del Arte Nuevo», cuya exposición y almanaque llevan el famoso título que define el grupo, «Der Blaue Reiter» (El caballero azul). En 1912 tiene lugar la gran Exposición expresionista de Colonia. La guerra produce una gran fractura en estos grupos cuyo número de componentes—músicos, poetas, pintores, arquitectos—es notable. Algunos mueren en los frentes. La primera gran guerra siega mucho mayor número de artistas de vanguardia que la segunda. Pero también termina, acabada ya, nuevos impulsos crea-

dores que la segunda ignora. Lo que hace pensar que la primera constituye un revulsivo creador que la segunda no produce. El expresionismo participa en este fenómeno de continuidad creadora. De esta continuidad y de su propia superación nace el movimiento del «Stijl» en Holanda, el «Bauhaus» alemán, el constructivismo ruso, en un proceso que se prolonga hasta 1932, y luego, con orientaciones tan diversas como las de Brecht o Benn.

Las significaciones, la proyección artística y creadora del expresionismo en el mundo son mucho más amplias de lo que pueda simplemente indicar su despliegue cronológico. Su importancia es grande y profunda, definidora de las tensiones internas de nuestra cultura, determinante de muchos cambios espirituales y artísticos. Los personajes, escritores, artistas, críticos que integran esta corriente son legión. Son algo más que nombres en un almanaque. Fueron participantes en un grave cambio y de una nueva interpretación cultural. Una caleidoscópica juventud creadora que poseía la conciencia del arte como una especie de idea del juicio final. Como en aquel fin de año de 1914, que no ha mucho evocara un superviviente. Entonces, en aquella noche de Weimar—los expresionistas como Kafka buscaron la huella de Goethe—se gritaba: «¡Abajo la guerra!», y se organizaba una carrera ritual en la noche, ganada por Martin Buber, profeta del dolor profundo. Crepusculares, supervivientes, adivinos de la profunda melancolía del siglo, nacido bajo el signo optimista de las vanguardias, compañeras de la decadencia y del dios Pan, oculto entre los bosques espesos de las ciudades tentaculares.

Rilke, Pound, Musil, Abellio, Solyenitsyn. En ellos resuena la voz superviviente en un tiempo de angustia en que todo el mundo se pregunta del porqué de los poetas en un tiempo en que la Utopía rechaza la Esperanza y no sabe escuchar la voz de los poetas. Pero los supervivientes y su voz están allí y con ellos la Esperanza no muere. Aunque sus tonalidades fueran sólo de melancolía, en ellas el crepúsculo sabe ya a aurora y a nuevas gestaciones.



¿ADONDE VAN LA NOVELA Y LAS ARTES?

Después de leer la novela de Iris Murdoch, bajo el título Una honesta derrota («A fairly honourable defeat»), uno se pregunta ¿adónde vamos a parar? No es la pregunta de un lector escandalizado, sino simplemente extrañado de las tendencias excéntricas de las letras y de las artes de ahora. Ya sé que las letras y las artes no van a parar a ninguna parte. Pero esa «ninguna parte» ha sido intrigante para la gente de imaginación.

En todo caso, y aunque las artes y las letras vayan en definitiva «a ninguna parte» (que es a donde van los tristes héroes de esta narración), no hay duda de que artes y letras son la expresión de la esencialidad del tiempo en el cual se producen. Y, por lo tanto, profundamente expresivas y elocuentes en cuanto a la naturaleza del mundo en el que vivimos.

Ya es sabido que cuando apareció la fotografía, los pintores se separaron de la anécdota y de la representación realista de la vida. Les dejaron eso a las cámaras de los turistas.

Por la misma razón, desde que el cine se generalizó y se hicieron espléndidas películas realistas, los autores dramáticos han ido alejándose en el teatro de las escuelas realista y naturalista. Hoy hemos llegado a la cima del absurdo—teatro del absurdo se llama la última escuela—con autores como Arrabal, Ionesco, Beckett, Anouill. Se salvan y nos salvan a nosotros, espectadores atentos, del absurdo, por la carga poética de sus obras.

La música ha ido más lejos todavía con la inserción electrónica de ruidos entre los sonidos. Ciertamente, hay ruidos hermosos (el zumbido del

viento en los árboles o en los aleros, el susurro de las olas subiendo por la arena), pero además nos colocan el trémolo horriblo de las máquinas perforadoras, lo que comienza a ser demasiado.

Las letras tratan de ponerse a tono con las artes visuales y plásticas y fonéticas, a su manera. Es más difícil en la novela que en la poesía, ya que los versos no tratan de ser lógicos (un poema lógico es la negación del lirismo). La novela se dirige a nuestra mente antes que a nuestra sensibilidad, y si llega a impresionarnos también en este nivel, antes tiene que pasar por la gama estricta y exigente de nuestra inteligencia.

* * *

Pero, como decía antes, el escándalo como acicate del interés en una narración sólo

puede ser aceptable acompañado de una proyección lírica o de circunstancias de análisis psicológico que nos sorprendan y encanten por su novedad. La psicología no es el fuerte de los poetas. Pero en los novelistas puede llegar a ser un generador de emoción poética a fuerza de originalidad.

La novela de hoy trata de definir un tiempo en el cual grandes masas de ciudadanos hasta ayer indiferentes al mundo de la expresión culta se incorporan, anhelantes, a las que ayer eran minorías dirigentes y tratan de influir en ellas. Eso produce alguna confusión de la cual los artistas y los novelistas mismos tratan de sacar partido heroicamente.

RAMON SENDER

(ARAGON/Exprés, 26 de julio de 1975.)

LA TERTULIA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA



EL doctor Gustavo Pittaluga incluye la afición española hacia la tertulia entre las denominadas *diversiones*.

«Un grupo de vicios se establece por la senda de las diversiones, con la tertulia, el café, el club, el teatro. Estas actividades viciosas se elaboran, antes de cuajar en el hábito, con muy reducidos elementos psicogenéticos: sentido antido-méstico; pequeñas complacencias de la vanidad personal, de un tipo enteramente asexual; compensaciones o complementos de la sexualidad insatisfecha; olvido de las preocupaciones económicas; vagas aspiraciones a lo imprevisto y casual. El soporte de condiciones temperamentales o constitucionales requerido en estos casos no se aleja del tipo medio común. Son estos los vicios de la comunidad, del pequeño burgués y del artesano, del empleado y del comerciante, del labrador y del propietario» (1).

Decir que nuestra cultura clásica se inicia en largas tertulias de ociosos conversadores es formular una verdad sin vuelta de hoja.

Unamuno lo ha dicho a la manera suya, es decir, a la manera abrupta y celtibérica: «¿Qué era Sócrates más que un haragán? Si viviera en nuestros días, lo veríamos siempre en algún café de cháchara con otros haraganes como él» (*Soliloquios y conversaciones*).

En mi libro *Los paraísos perdidos* he recordado esta sencilla realidad:

Sócrates, para convertirse en pensador,

dejó su oficio de cantero. Fueron sus discípulos quienes cuidaron de su subsistencia. Para Sócrates, en efecto, la vuelta a la naturaleza, a la paz campesina, es necesaria para la filosofía, aunque para llegar a esta situación fuera necesaria la ayuda de los hombres ricos de la ciudad. La sabiduría —y ésta es una observación interesante— nacería en una cierta raíz parasitaria por la que el ocioso vive a costa de una actitud comprensiva de la fortaleza económica. Ahí estaría, pues, la raíz del mecenazgo, que se produce en Grecia, por lo tanto, antes de que Mecenas en Roma le diese su nombre.

(Pero al ocio puede llegarse no sólo por la riqueza amiga, o como premio al esfuerzo del trabajo, sino como Diógenes el cínico, reduciendo al límite las necesidades y alojándose en un tonel.)

* * *

Para Platón el ocio está en el origen del pensamiento. El hecho de que el hombre —en el mito de la caverna— pudiese escapar de la misma y contemplar las cosas implica una previa liberación de las tareas laboriosas, sin la cual no es posible alcanzar el mundo de las ideas. «Más importante es, dentro del pensamiento platónico, la noción de las dos Afroditas, que aparece en el Banquete. A la Afrodita terrestre corresponden las formas del ocio menos elevadas y teñidas de apetencias o necesidades materiales; a la Afrodita celeste corresponde el ocio elevado o superior que permite el amor a lo bello y a lo bueno.» En este segundo

plano la filosofía exige el bienestar económico que permite el sosiego necesario para reflexionar sobre sí mismo y para construir el mundo de las ideas.

La cultura es, pues, un producto del ocio (2).

Cuando nosotros, todavía hoy, recorremos las pequeñas islas, las ciudades y pueblos de la Grecia actual, nos llena de luminosa claridad el espectáculo constante de las tertulias, de las largas conversadoras tertulias, en que pierden y ganan a la vez, su tiempo estas gentes del Sur. La tertulia no es una forma banal del ocio, sino una de sus formas más profundas, porque solamente a través de la tertulia, sólo a través de este intercambio de posibilidades y de realidades verbales, nos permite darnos cuenta de que el ser humano es humano en la medida de su ser comunicante. En la tertulia aprendemos a decir y aprendemos a oír; aprendemos, sobre todo, que sobre una materia cualquiera podemos oír y entender infinidad de opiniones de interpretaciones de las cosas. Todo hom-

(2) En el mundo griego solamente tenían derecho al Gobierno de forma democrática aquellos que pertenecían a las estirpes superiores. El esclavo tenía trabajo y el trabajo le impedía tener skolé. Porque la palabra griega skolé, de que se deriva la palabra escuela, no significa curiosamente, como hoy pensamos, un lugar de trabajo sino una posibilidad de descanso. Tener skolé, quería decir tener tiempo libre, no estar esclavizado por el trabajo mecánico. Por lo tanto, tener tiempo libre significaba para los ciudadanos libres, tener tiempo para aprender. De aquí que, curiosamente, la palabra ocio, la palabra descanso, se haya convertido en sucedáneo de la palabra escuela, con lo que nos da la clave de un hecho profundo: la cultura es un producto del ocio; la cultura exige previamente una capacidad de descanso, una posibilidad de sosiego que no posee el pobre esclavo...



bre civilizado es fundamentalmente un interlocutor. No hay cultura sin diálogo» (3).

El *otium*, en el vocabulario latino, se contrapone al *trepalium*, es decir, al trabajo. Como es bien sabido, rigurosamente, *trepalium* es un instrumento de tortura; lo que da ya un contexto conceptual importante. Sin embargo, la lengua latina ofrece dos sinónimos de interés: *laborare* y *operare*. El primero significa el trabajo del esclavo, o el que se realiza mediante salario; el segundo define, según indica Weber (4), el «trabajo autónomo, digno del hombre y lleno de sentido». En realidad, sólo el segundo crea la «obra», el «opus», con sentido de creación individual que se ha perpetuado hasta nuestros días. Análoga matización debe hacerse con respecto a la palabra *otium*, que como recuerda Ortega y Gasset, «no es la negación de hacer, sino ocuparse en ser lo humano del hombre, que ellos interpretaban como mando, organización, trato social, ciencias, artes». La lengua latina llama a esta actitud *otium cum dignitate*, y se corresponde al ocio superior, el amor a lo bello y a lo bueno, que expresa el Banquete de Platón al contraponer la Afrodita celeste a la Afrodita terrestre. De ahí que se haya conservado esta noción dúplice en el campo del humanismo y que en uno de nuestros léxicos más antiguos «El universal vocabulario en latín y romance» (Sevilla, 1490), de Alonso Fernández de Palencia, leamos: «Si el ocio es vulgar

trae denuesto; pero si es filosófico, lóase.» Hasta qué punto el «ocio vulgar» puede hacerse coincidir con la «ociosidad» («madre de todos los vicios», según nuestra locución proverbial) es sobremanera arriesgado decidir.

La noción negativa del *otium* es, como bien sabido, *nec-otium*, no ocio, negocio. El negocio es el ejercicio del esfuerzo con vistas a un logro económico inmediato; pero lo importante estriba en que sea un concepto negativo y modificador de una noción originaria, como si el «ocio» fuera una condición original y primogenia del espíritu del hombre.

Si hubo grupos de mágicos charlatanes bajo el cielo clemente de Grecia, no dejó de haberlos en Roma, donde los escritores se reunían, bajo Tiberio, en un *Collegium poetarum* que, según anota Miguel Dolç, «en tiempos de Marcial se había ido convirtiendo poco a poco en una peña o rincón ideal para los conversadores ingeniosos; las breves notas de Marcial —añade— despiertan en nosotros el ambiente de cualquier club moderno» (5).

De la Antigüedad se transfiere al Renacimiento la noción de grupo amistoso y comentador. Para llegar a este nivel es necesario aceptar el paso del monólogo al diálogo. La Edad Media estaba sumisa en la voz —*magister dixit*— de un maestro, que predicaba una única doctrina firmemente establecida. El humanismo no es otra cosa que el respeto a la disidencia. El monólogo se transfor-

ma en coloquio. Y, desde los *Essais* de Montaigne, Europa concibe la cultura como la libre exposición de varias doctrinas, para que sea el alumno quien elija la que mejor se adapte a su mentalidad.

Las reuniones adoptan el nombre significativo de *academia*, recordando el jardín del gimnasio de Academos, próximo a Atenas, donde Platón se reunía con sus discípulos, para dialogar con ellos de acuerdo con las normas socráticas de la *ironía* (preguntar fingiendo no saber) y la *mayéutica* (conducir al diálogo para la pesquisa de la verdad). De ahí la floración de «academias» en la Italia del Renacimiento: de la *Platónica* (Florencia, 1502) de los *Linceos* (Roma, 1603). Y en España, donde funcionaban, entre otras muchas, la Academia imitatoria (Madrid, 1586) de los Nocturnos (Valencia, 1594), de los Ociosos (Nápoles, 1611), los Desenfados (Barcelona, 1700).

El paso de estos grupos de libros coloquiantes a una Academia de corte y función es total; lo da Francia con la creación en 1634, bajo Luis IV de Richelieu, de la Academia Française, modelo de lo que será en España, 1713, la Real Academia Española. La misión de intercambio de ideas deja paso a la adopción de normas de sentido obligatorio y alcance nacional. Pero la noción originaria de tertulia no se pierde del todo, como lo muestra la grata costumbre que todavía hoy reúne a los académicos en charla informal antes de comenzar las sesiones de trabajo.

La idea de tertulia aparece también en el teatro del XVIII para designar una localidad alta. Genéricamente se usa todavía hoy en la Argentina. La noción de reunión social en los «entre actos» es importante en la historia de las representaciones dramáticas, hasta el punto que en el teatro —a diferencia del cine— ofrece una noción de «convivencia», de agrupación jerarquizada por los distintos precios de las localidades.

Y no deja de ser curioso que sea el teatro uno de los temas favoritos en las tertulias de la época, especialmente la madrileña tertulia de la fonda de San Sebastián.

Para la correlación histórica de ambos temas pueden consultarse los datos que trae el doctísimo *Diccionario Crítico Etimológico* de Joan Corominas, en los que se contrapone «tertulia» a «cazuela» o «mosquetería», notaciones ambas referidas a las localidades más baratas y de público más popular. En las *tertulias*, según el conde de Schack, se instalaban las gentes más cultivadas y de mayor peso en sus juicios, por lo que se les llamaba también: *desvanes eruditos*. Frecuentes alusiones de los predicadores doctos a Tertuliano explicaría la irónica adopción de esta palabra para designar a los conservadores de las reuniones o tertulias.

Por otro lado, la noción de tertulia se amplía más allá de lo escénico, para llegar a designar cualquier reunión o fiesta mundana. El doctísimo Vicente Castañeda (*Bibliofilia*, VII, 1953) ha descrito curiosas escenas de «tertulias», donde lo lúdico predomina. He aquí algunas:

«Resplandecen sala y gabinetes, por los que discurren damas y caballeros; en animados corros, sentados otros tertulianos, comentan la actualidad política, los cambios de mandos militares en el Ejército y el nuevo uniforme de los húsares; no falta animado grupo en el que se refieren anécdotas de varios de los asistentes, y algún cuentecillo de ligero sabor picante. Con disimulo dirigen las miradas hacia un apartado rincón, en el

(3) Ob. cit., págs. 51-53.
(4) Ob. cit., págs. 55-57.

(5) Dolç, M.: *Retorno a la Roma Clásica*. Ed. Prensa Española, Madrid.

MIGUEL

que una viudita de espléndida belleza retiene a varios de sus admiradores, al pasar nuestros amigos, escuchan, cómo atildado petrimetre, refiriéndose a ella, relataba el que, días atrás, al reprenderla por su desenvoltura, respetable parienta le contestó: "¿Qué queréis que haga? Dejadme, al menos, gozar de la pérdida de mi reputación." Rieron todos la salida, y otro de los asistentes refirió el caso de Susanita, la que, habiendo hecho un matrimonio de conveniencia, casando sus dieciocho años con marido de madurísima edad, además de sordo, distraído, al preguntarle cómo estaba su mujer, creyendo se referían a una fuerte y crónica tos que le aquejaba, respondió: "He hecho lo que he podido para librarme de ella, mas es un enemigo con quien he de vivir forzosamente, y, particularmente de noche, me hace sufrir mucho" (Jacobo Oliver, *Diccionario de anécdotas, finezas y astucias del sexo femenino*, Cádiz, 1841).

Un numeroso grupo de asistentes seguía con especial atención las explicaciones de un docto (así lo creían), quien, con un folleto en la mano, intitulado *Habitantes en la Luna*, les decía que, en 1836, en la bellísima ciudad de Cádiz, en *El Mercantil*, diario gaditano, se publicó detallada relación de los nuevos descubrimientos hechos en la Luna por Sir John Herzchel.

En otro de los gabinetes, un currutaco de los de *ciento en boca* refería que, para componer una mujer hermosa se necesitaban tres cosas blancas: el cutis, los dientes y las manos; tres negras: los ojos, las cejas y las pestañas; tres coloradas: los labios, las mejillas y las uñas; tres largas: el cuerpo, los cabellos y las manos; tres cortas: los dientes, las orejas y los pies; tres anchas: el pecho, la frente y el entrecejo; tres estrechas: la boca, la cintura y el empeine del pie; tres gruesas: el brazo, el muslo y la pantorrilla; tres delgadas: los dedos, los cabellos y los labios, y tres pequeñas: los pechos, la nariz y la cabeza. Celebró nuestro matrimonio la ocurrente relación, y siguieron curioseando por los demás habitantes, un tanto alarmados ante las libertades de expresión, conducta y modo de vestir de damas y damitas.»

A veces, la tertulia es considerada como mero pasatiempo nocivo y sin valor. Recuérdese la que se describe en la *Optica del cortejo*, atribuida a Cadalso:

«Y aquellos cuatro o cinco caballeros —dije yo— que están allí en quieta conversación, ¿en qué se entretienen? ¡Ay, amigo!, me dijo mi maestro: aquella es una tertulia del demonio y un conciliábulo vil de furias infernales: es, en fin, una tertulia de mancebos, que están pasando el tiempo en murmurar de todas las madamitas que conocen andar en la maroma del cortejo, quitándolas el crédito con las infamias que las suponen, y agregándolas algunas libertades que ellas no pensaron, y tal vez ellos no desearon: las reputan por mujeres libertinas, sin opinión y sin crianza; y, en una palabra, las imposibilitan, con sus malditas imposturas, de tomar estado y proporción de sus esferas, méritos y caudales. Vea usted aquí los privilegios que se ganan en este empleo.»

Desde el punto de vista socio-cultural, la tertulia de la fonda de San Sebastián ofrece el interés de reunirse en un establecimiento público; es decir, eliminando la noción de mecenazgo que comporta la reunión en mansiones aristocráticas, a las que el escritor es «invitado», en su condición de pieza exornatoria del boato de la nobleza. El escritor, aunque se

llame Cervantes o Lope de Vega, es siempre «criado de Vuestra Excelencia», el Conde de Lemos o el Duque de Sessa. Ciertamente que no todas las reuniones se realizan en recintos nobiliarios. Podían ser en mansiones de hidalgos o de simples profesionales de la cultura, como en los ejemplos que —dentro de este periodo— nos ofrece don Joseph Clavijo Fajardo, quien en el tomo I de *El Pensador* (Madrid, Ibarra, 1762) se ocupa de las tertulias que había frecuentado «antes que llegase a experimentar este humor pensativo que se ha apoderado de mí» (*Pensamiento*, XVII).

La primera tertulia que visita reúne a una serie de pedantes, especializados en minucias de historia antigua; en otra, se pone a discusión la grave cuestión de «si el chocolate quebranta el ayuno»; en la tercera se discuten cuestiones abstrusas de política militar; en la cuarta se reúnen literatos que improvisan composiciones poéticas; en la siguiente, que preside el «Licenciado Pasaporte», se trata de etimologías... Finalmente, el *Pensador* consigue llegar a una tertulia realmente modelica; la que Clavijo nos describe en casa de «Don N.», y que ofrece un admirable esquema de lo que podía ser una reunión cultural en la España del siglo XVIII:

«Los tertuliantes no eran muchos; pero tan escogidos, que aunque pocos, abrazaban juntos todos los ramos de las letras. Nos juntábamos siempre a una hora señalada, y empezaba la conversación por hablar de los libros recién publicados. Se hacía su crítica con gran moderación: todos los jueces eran inteligentes porque todos estaban muy instruidos, y nunca se mezclaba la historia secreta de los autores con la censura que hacíamos de sus obras.

Las comedias, la declamación de los cómicos y su modo de accionar solían dar mucho asunto a nuestras reflexiones. Hablábame algunas veces de las Bellas Artes; otras de Comercio y Política; otras de Derecho Público, y otras de la necesidad de las Matemáticas. Por fin, todo asunto útil tenía el derecho de ocuparnos; y si alguna vez llegaba a ser demasiado seria nuestra conversación, procurábamos divertirla, refiriendo pasos de alguna comedia representada el mismo día.

Ninguna materia se apuraba en esa tertulia. Se decía de las que ocurría hablar lo que bastaba para imponer los principios a los que la ignoraban, y, sobre todo, nadie tenía la pesada libertad de molernos con citas de autores, porque a todos los despreciábamos luego que la razón no hablaba en abono de sus dictámenes.

Dos eran las leyes que se observaban con más rigor en aquella tertulia, y que la buena crianza debiera hacer observar en todas partes: nunca hablaban dos tertuliantes a la vez, y a ninguno se le permitía el hacer degenerar en disputa la conversación.

Esta tertulia —resume Clavijo Fajardo— fue la escuela donde aprendí en seis meses más de lo que me habrían enseñado en diez años en la Universidad. Concurrí a ella mientras vivió don N., que por mi desgracia murió a pocos meses después de haberlo yo conocido. Su muerte separó para siempre la tertulia, sin que hasta ahora se haya formado otra que se le parezca» *Pensamiento XVII*.

El proceso de independización del intelectual, de la mansión artística a la «fonda», va a acentuarse en toda Europa gracias a la institución del café.

En el número 115 de la revista *Punta Europa* (noviembre de 1966) intenté la versión al castellano de un soneto de Miguel Dolç, «Nocturno», perteneciente a su libro *Ofrena de sonets*, un ejemplar del cual había hallado yo en el mercado barcelonés de San Antonio. Por entonces le había sido concedida a Dolç la «Copa d'Argent de les Lletres Balears», fundada y patrocinada por los cuadernos literarios *Ponent* para distinguir la obra de un escritor nacido o vinculado a las Baleares. Decía M. Ferrá en su prólogo a tal *Ofrena*, que «les presencias femenines son en els versos d'En Dolç figures llunyanes, boiroses o enigmàtiques». Así la danzante de aquel «Nocturno», velada y desvelada.

En aquella fecha, la obra poética de Dolç sumaba cinco libros. Sin embargo, cuando Félix Ros prepara (1965) su *Antología poética de la lengua catalana*, omite el nombre del escritor mallorquín. Si lo señalamos entonces recordámoslo ahora, porque a raíz de la aparición del último libro de versos de Dolç, *Imago Mundi* (1973), Robert Saladrigas, comentándolo en *Destino*, hacía notar su ausencia en las principales antologías: *Poesia catalana del segle XX*, de Castellet y Molas, y *Nova antologia de la poesia catalana 1960-1964*, de Triadó. «¿Cómo es posible?», se pregunta. Era una buena pregunta para iniciar un diálogo con el poeta. Pero se nos ha quedado adrede dentro. Hablamos, en cambio, de su último libro, *Imago Mundi*.

—Recojo en él una serie de impresiones no unitarias —aunque sí concebidas como libro— de fragmentos del mundo físico que más o menos a fondo he conocido (América, Europa). Constata de treinta y tres poemas, número que yo consideré sagrado. Pero este libro se ampliará, seguramente con poemas de Africa.

—¿El hombre por encima del paisaje?

—Desde luego.

DOLÇ

Por Carlos MURCIANO

En unas palabras liminares —«Aclariment»—, Dolç escribe: «Ha estat la contemplació, pietosa o descarnada, de la humanitat el mòbil més poderós de la meva activitat, amb les conseqüències, potser exaltades, però sense esclats polèmics, que l'espectacle comporta: dolor, compiacència, protesta, ira, desesperança. Ara, però, la tònica pot semblar més crua i la forma més lliure y baldera. La crisi mateixa ens hi invita, ens hi força, sense embuts. Tot se'ns ha tornat, sembla, cantellut, costerós, agressiu. Vivim en un estat permanent d'inseguretat davant el cas poètic, la nota política i la voluntat de revolta. Sense excloure'n, és clar, ans posant-la en primera línia, la història de la nostra mateixa aventura.» Larga es la cita, pero jugosa, reveladora.

Miguel Dolç nos ha dicho que en su primer libro hay un poema escrito a los doce años. Ese libro se titula *El somni encetat* y data de 1943.

—Teniendo en cuenta que por entonces (1940 a 1942) estaba todavía en vigor la llamada «escuela mallorquina» —grupo que se distingue por la pureza del idioma, serenidad, amor al paisaje, afán de no desentonar en un ambiente que pudiéramos denominar burgués—, parte de la crítica me afilia a esta «escuela»; otra, en cambio, con mayor razón, me ha considerado como el puente entre la «escuela mallorquina» y la poesía actual. De mis seis libros, podrían estimarse en la línea de la «escuela» el primero y, acaso, el de sonetos; Elegies de guerra era ya una poesía realista que luego se ha puesto de moda; poesía antibelicosa: el dolor de la guerra con su secuela de miserias y desastres. Esta postura es más clara en *Petites elegies* y se consume en *Imago Mundi*.

—*El somni encetat* aparece en un momento crucial.

—Efectivamente. Fue el primer libro inédito que se publicó en catalán, debidamente autorizado,



después de la guerra. Hasta entonces sólo se permitían obras de escritores importantes ya fallecidos.

—¿Escribe siempre en catalán?

—La poesía, sí. En cambio, mis trabajos de ensayo e investigación los escribo indistintamente en catalán o en castellano. Soy bilingüe. Y quiero añadir que siento un gran afecto por el castellano como lengua hermana. Y sufro, porque está muy maltratada. Recuerdo una vez, en Santa María de Huerta, que unos niños trataban de arrancar la rama de un árbol: uno empujaba arriba; tiraba el otro desde abajo. En cierto momento uno exclamó: «Un poco más, que ya caduca.» Qué maravilla.

La segunda vertiente que conforma la recia personalidad de Miguel Dolç es su condición de

catedrático, de latinista, de erudito.

—Sí, he sido siempre, junto al poeta, el catedrático y, por tanto, forzosamente el investigador que ha intentado aproximar el mundo de hoy al clásico y, en especial, al romano. Esto hace que muchos creen que sólo puedo admirar a Homero o a Virgilio; pero soy, por ejemplo, un gran admirador de Joyce y de Kafka. Lo último que leo en estos momentos es una obra tremenda de Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, aquí desconocida. Escrita en un italiano dialectal, difícil, trata de un vencido que quiere regresar a Sicilia. Como Joyce, recrea el mito de Ulises, probando una vez más que lo clásico está vivo y vuelve.

Hojeo el libro de D'Arrigo. Dolç retoma el hilo:

—En este aspecto de que ha-

blamos me he acercado a los clásicos latinos en ediciones científicas y traducciones comentadas, llegando a publicar en una sola colección hasta veintitrés volúmenes, con amplios estudios previos de los de unas diez notas por página, aclarando datos históricos, mitológicos o de la sociedad de aquel tiempo. Igualmente he cultivado el ensayo en las revistas de la especialidad sobre la poesía, la historia, la retórica de historiadores y poetas líricos y épicos de esa época. Una selección de esos artículos, con cierta unidad, constituyó mi libro de *Prensa Española* Retorno a la Roma clásica.

Aquel libro llevaba como subtítulo «Sobre cultura y sociedad en los albores de Europa». Virgilio, Séneca, Quintiliano, Marcial, Lucano, eran analizados en profundidad, algunos de manera paradigmática. Tal el capítulo de-

NOCTURNO

Danzas. Tu ritmo, en la hora desolada,
brotar parece de un prodigio astral.
Del novilunio en la nebrura helada
se inflama tu belleza candéal.

No dibuja tu boca la sonrisa
ni quiebra tu sandalia el sueño breve.
Bajo un velo de bruja o pitonisa
desmaya y vibra, lento, tu relieve.

¿Te evades en la sombra sensitiva
de un placer o de un tedio largo y largo?
¡Cómo se empapa —oh parque en su letargo—

de dulzor y acritud mi carne esquiva,
no sabiendo, mujer, si eres miel viva
o un sorbo de café solo y amargo!

De Ofrena de sonets, 1946.

(Versión de Carlos Murciano.)

dicado a Séneca, destacado por la crítica como excelente y personalísimo.

—Pensemos por un instante que Cicerón, Séneca, Quintiliano o Tácito no hubieran existido.

—Hoy escribiríamos también, pero lo haríamos de otra manera.

—¿Pervive en nosotros esa herencia?

—Sí, en muchos aspectos de nuestra cultura. Virgilio, Séneca o Lucano sobreviven a través de los siglos, son imitados e incluso descaradamente plagiados. Ha habido después muchas tendencias que creemos rigurosamente nuevas y no lo son. Mucha de esta poesía que hoy llamamos experimental o concreta tiene vestigios, antecedentes casi exactos en poetas alejandrinos, como Calímaco y otros.

Comentando la versión al catalán de *L'Eneida*, hecha por Dolç, Joan Teixidor hablaba de su rigor y, aún más, de su «sensibilidad desparramada sobre cada palabra, sobre cada frase». He oído comentar a Dolç cómo, en ocasiones, discutía con Carles Riba, durante horas, la verdadera acepción de un vocablo. Surge la pregunta:

—¿La obra de investigación quita tiempo al poeta?

—No, porque lo coordino de tal modo, que el proceso de investigación completa la labor de creación. De todas formas lo interrumpo todo para escribir poesía.

—¿Traducción es creación?

—Recreación mejor. Por eso no traduzco casi nunca al castellano.

—¿Gravita la labor investigadora sobre la poética?

—No. En mi poesía hay muy pocas influencias del mundo clásico, y esto me lo han reconocido críticos y estudiosos. Lo-

renzo Riber, por ejemplo, busca el eco; yo, no.

Junto al poeta, junto al catedrático y el investigador, en Dolç se da un tercer aspecto: el de crítico y comentarista. En *La Vanguardia*, verbigracia, sus artículos sobre autores catalanes son muy esperados y leídos.

—Pero no siempre me ocupo de catalanes. Estoy al día de muchos otros autores modernos.

Personalmente no precisábamos de la aclaración. Porque Dolç, en diversas ocasiones, se ha ocupado de nuestra obra en verso y en prosa con una gran lucidez, con un gran conocimiento (también con una gran generosidad). Hablamos seguidamente de *Text/Cáncer*, libro de Manuel de Pedrolo, ante el que el crítico no regatea admiraciones. Estamos en su casa, en un salón confortable, pulcro, rodeados de libros cuidadosamente alineados en las estanterías. Miguel Dolç está casado con la profesora y poetisa María Eugenia Rincón. Pregunto:

—¿Influye uno en otro?

—Sólo en el amor a la literatura. Dentro de nuestras obras, somos personalidades totalmente individualizadas.

Miguel Dolç es un buen conversador: sereno, pausado, preciso. No es hombre dado a exteriorizaciones, extrovertido; pero cuando se encuentra a gusto, cuando quienes le rodean son personas de su cuerda, sensata gente de letras, su charla es grata. Lo he comprobado en ocasiones muy distintas. Por ejemplo, como miembro del Jurado que el pasado año otorgó la «Hucha de Oro»; o cenando en su propia casa, con Ramón Pedrés, con Emilio Miró, con Ángel Sánchez Pascual. (Y con María Eugenia, claro.) Hombre de grandes saberes, no alardea. Estoy convencido de que quien sabe, no sabe que sabe. De sabios

concientes de su gran saber, *liberanos Domine*.

Hojeamos luego la preciosa edición que recoge el homenaje que los poetas mallorquines rindieron a Joan Miró y en la que aparece un poema de Dolç. Hablamos de los hijos y de los exámenes y de tantas otras cosas. Mi última pregunta alude a la obra en marcha:

—Preparo (en realidad, está casi terminado) un volumen con una selección de trabajos. Su título, Humanismo de ayer y de hoy.

Cuando me despido saludo también en silencio el busto de Ausias March que preside el comedor de la casa: rostro barbado, agraciado, con la melancolía de quien dijo: «llamar me pue-

do triste en toda parte». ¿Fue así el poeta del amor lastimado, de tanto glorioso endecasílabo? También en endecasílabos lo evocó un día Miguel Dolç en un hermoso «Cant», que así empezaba:

*Amb el teu verbo abrupte, agut
[y clar
com un coltell ens punys el moll
[de l'os,
Ausias Marc, i ens vedes tot re-
[pòs
al pensament que ja no pot pen-
[sar.
I és tan joíós, per places i ca-
[mins,
o bé escoltant enmig de l'horta
[el flum,
aquest país que et va donar la
[llum
dins un vas d'or, sonor de mar,
[de pins!*

BIOBIBLIOGRAFIA

Miguel Dolç y Dolç nace en Santa María del Camí (Mallorca) en 1912. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona, con Premio Extraordinario. En 1950, su tesis doctoral sobre *Hispania y Marcial*, obtuvo, en la Universidad madrileña, sobresaliente y premio extraordinario. Catedrático desde 1943, ejerció su función en Huesca, Sevilla, Valencia y Madrid, de cuya Universidad Autónoma (Facultad de Filosofía y Letras) es decano en la actualidad. Posee la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, y el ayuntamiento de su pueblo natal dedicó una calle en 1967. Ha publicado más de medio centenar de libros y unos 2.500 artículos. En 1954 obtuvo el premio Alfons Bonay; en 1961, el Fastenrath. Ejerce una constante labor crítica, especialmente en *La Vanguardia*. Casado con la profesora y poetisa María Eugenia Rincón. Dos hijos.

POESIA CATALANA

El somni encetat (Palma de Mallorca, Les Illes d'Or, 1943).

Ofrena de sonets (Barcelona, Estel, 1946).

Elegies de guerra (Barcelona, Estel, 1948).

Petites elegies (Palma de Mallorca, La Font de les Tortugues, 1958).

Flama (Barcelona, Ossa menor, 1962).

Imago mundi (Mallorca, Balenguera, 1973).

EDICIONES DE ESCRITORES MODERNOS

Obres completes de l'Arxiduc Lluís Salvador (Barcelona, Editorial Selecta, 1951).

Libre de sant Jordi (Barcelona, Editorial Selecta, 1952).

Poesies de Josep Calafat (Palma de Mallorca, Les Illes d'Or, 1964).

INVESTIGACION Y ENSAYO

Hispania y Marcial. Contribución al conocimiento de la España antigua (Barcelona, Escuela de Filología, 1953).

El color en la poesía de Miquel Costa i Llobera, «Estudis Romànics» IV (1953-1954), 1-94.

Virgili i nosaltres (Valencia, Lo Rat Penat, 1958).

Literatura hispanorromana, en «Historia general de las literaturas hispánicas», dirigida por G. Díaz-Plaja (Barcelona, Editorial Vergara), I, 3-82.

Antroponimia latina (en España), en «Enciclopedia Lingüística Hispánica» (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960), I, 389-419.

Tres capítulos sobre la cultura catalana medieval («Aurora de la cultura», «La florida de la cultura», «Les noves formes de la cultura»), en la *Història de Catalunya* dirigida por J. Reglà (Barcelona, Editorial Aedos, 1969).

Retorno a la Roma clásica (Madrid, Editorial Prensa Española, 1972).

Sobre los primitivos nombres de Huesca, «Argensola» II (1951), 153-165.

Sobre un dístico pinatense, «Argensola» II (1951), 267-272.

Tres inscripciones de la catedral de Jaca, «Pirineos» IX (1953), 421-432.

El nombre del Isuela, «Argensola» IV (1953), 37-43.

El nombre de Bilbilis, «Caesar Augusta» 5 (1954), 49-60.

¿Una cita altoaragonesa en Marcial?, «Argensola» VI (1955), 15-21.

Interpretaciones de Grecia, «Arbor» (1948), 357-376.

Rasgos de la vida hispanorromana en la Celtiberia, «Argensola» I (1950), 27-46.

El pueblo y el ejército romano, «Ejército» XIII (1952), nov. 3-10.

Sobre la Arcadia de Virgilio, «Estudios Clásicos» IV (1958), 242-266.

La investigación sobre la toponimia hispana de Marcial, «Estudios Clásicos» IV (1957-58), 68-79.

El tema del árbol en la casa romana, «Saitabi» X (1960), 57-63.



Sobre la tradición manuscrita del Apologeticum de Tertuliano, «Saitabi» X (1960), 131-141.

Miquel Costa en la conciencia de hoy, «Saitabi» XI (1961), 263-272.

El sentiment de la natura en l'obra rimada de Ramon Llull, «Estudis Romànics» IX (1966), 15-27.

Ocells i arbres en el «Llibre d'Amic e Amat», «Estudis Romànics» X (1967), 63-71.

Teoría y práctica de la traducción, en «Didáctica de Lenguas Clásicas» (Madrid, 1966), 65-75.

Cristo fuera del espacio y de la historia (Palma de Mallorca, 1970).

Sobre el nombre de la ciudad de Valencia, «Estudios Clásicos» XV (1971), 333-341.

Ausiàs March, poeta mediterrani, «Revista Valenciana de Filología» VI (1959-1962), 3-24.

Romanitat de Miquel Costa i Llobera, «Lluc» LIII (1973), 230-232.

L'humanista: un estil humà, «Miscel·lanea Barcinonensa» XI (1972), 145-159.

La poesia de Tomás Garcés, «Miscel·lanea Barcinonensa» XI (1972), 159-172.

Correspondències homèriques en l'«Ulysses» de Joyce, «Boletín del Instituto de Estudios Helénicos» VI (1972), 99-106.

La Serra mallorquina de Joan Alcover, «Miscel·lanea Barcinonensa» XII (1973), 109-125.

Due passioni di Marziale: Roma e Hispania, «Colloquio Italo-Spagnolo sul tema Hispania

Romana» (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974), 109-120.

Eneas, ¿héroe homérico o héroe religioso?, en «Tres temas de cultura clásica» (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975).

Posibilidades en el cultivo de la Filología latina (Madrid, Universidad Autónoma, 1969).

Carles Cardó, humanista, en «Miscel·lania Carles Cardó» (Barcelona, Ariel, 1963), 239-243.

Els cinquanta anys de la Fundació Bernat Metge. Esbós d'una història, «Serra d'Or» XV (1973), 841-845.

Carles Riba dins el món clàssic, «Germinabit» núm. 65 (1959), 44-46.

Un Rosselló-Pòrcel inèdit, en «Cap d'Any 1964» (Palma de Mallorca, Raixa, 1964), 22-30.

De la poesia obscura a la nova poesia realista, «Heraldo de Cristo» jul.-ag.-sept. 1963, 16-20, 17-18.

BIOGRAFIA

Ramón y Cajal en el Instituto de Huesca (Huesca, 1952).

Ramón y Cajal en Ayerbe, «Argensola» XI (1960), 113-133.

El mestre Andreu Torrens (Palma de Mallorca, Ponent, 1963).

Afany i dies, «Lluc» LII (1972), 148-152, 173-176.

De 1870 a 1970: peripècies d'un segle. Homenatge al bisbe Joan Perelló, «Lluc» L (1970), 254-261.

EDICIONES CRITICAS DE ESCRITORES LATINOS CON TRADUCCION CATALANA

(publicadas en la Fundació Bernat Metge, Barcelona)

Marcial, *Epigramas*. Cinco volúmenes: I, 1949; II, 1952; III, 1955; IV, 1959; V, 1960.

Persí, *Sàtires*. 1954.

Virgili, *Bucòliques*. 1956.

Tàcit, *Històries*. Dos volúmenes: III, 1957; IV, 1962. Con la colaboración de M. Bassols de Climent.

Estaci, *Silves*. Tres volúmenes: I, 1957; II, 1958; III, 1960. Con la colaboración de G. Colom.

Tertullia, *Apologètic*. 1960. Con la colaboración de F. Senties.

Virgili, *Geòrgiques*. 1963.

Tàcit, *Annals*. Cinco volúmenes: II, 1965; III, 1967; IV, 1968; V, 1970; VI, 1970.

Ovidi, *Tristes*. Dos volúmenes: I, 1965; II, 1966. Con la colaboración de C. Boyé.

Ovidi, *Amors*. 1971. Con la colaboración de J. Pérez Durà.

Virgili, *Eneida*. Cuatro volúmenes: I, 1972; II, 1975; III y IV, en preparación.

TRADUCCIONES CATALANAS EN VERSO

Virgili, *L'Eneida* (Barcelona, Editorial Alpha, 1958).

Camões, *Els Lusíades* (Barcelona, Editorial Alpha, 1964). Con la colaboración de G. Colom.

TRADUCCIONES EN CASTELLANO

Marcial, *Antología epigramática* (Palma de Mallorca, Moll, 1942).

Manual de Epicteto seguido de la «Tabla» de Cebes (Barcelona, Montaner y Simón, 1943).

Séneca, *De la brevedad de la vida y otros diálogos* (Barcelona, Montaner y Simón, 1944).

Marco Aurelio, *Soliloquios* (Barcelona, Montaner y Simón, 1945).

Catulo, *Poesías* (Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1963).

Virgilio, *Eneida, Bucólicas, Geórgicas*. Trad. de Eugenio de Ochoa. Edición, prólogo y notas de M. D. (Barcelona, Vergara Editorial, 1959).

OBRA DIDACTICA

Ovidio, *Tristia*, I. Introducción, notas y vocabulario (Barcelona, Bosch, 1943).

Marcial, *Epigramas selectos*. Introducción, selección, notas y vocabulario (Barcelona, Bosch, 1945).

Quintiliano, *Institución Oratoria*. X. Edición, introducción y comentario (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947).

Persio, *Sátiras*. Edición, introducción y comentario (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949).

Gramática de la lengua latina. Curso elemental (Barcelona, Barna, 1945, segunda edición, 1951).

Ejercicios de la lengua latina (Barcelona, Barna, 1945).

Ejercicios y textos latinos (Barcelona, Barna, 1946).

Iniciación a los clásicos latinos (Barcelona, Barna, 1947).



EL PUEBLO, EL DICCIONARIO Y DON ANTONIO

No es lo mismo pueblo que gente y, mucho menos, que gentuza. Sólo se llega a ser pueblo cuando se adquiere la significativa dosis de conciencia individual y colectiva para no ser turba. El diccionario, en su acepción cuarta, define la palabra pueblo como «gente común y humilde de una población». No sé cuál es el harem de la «humildad», pero me resisto a creer que sea sólo el dinero. En cuanto a lo «común» tampoco está claro. Hay personas extraordinarias que no han pretendido ninguna singularidad. Jean Paul Sartre se indigna cada vez que lee eso de que un escritor «se inclinó sobre el pueblo». ¿Dónde estaba antes para tener que «inclinarse»?

Pueblo es todo el que participa, sea cualquiera su estrato en la geología social. Pero hace siglos que la palabra pueblo pasó de ser un concepto a ser un filón. Se le invoca mucho, se le pone de pantalla, se hace todo para él, pero sin él, o todo para él, pero con él. Hay paladines del despotismo ilustrado y paladines del despotismo alfabeto. La palabra se ha matizado tan peyorativamente en ciertas épocas que don Antonio Machado cuenta el episodio de cierto falaz político que discursaba en el balcón de un Ayuntamiento:

—Amado pueblo...

—¡Pueblo será usted! —le interrumpieron.

Quizá la psicología colectiva no sea el resultado de la suma de las psicologías individuales. No sé. Lo cierto es que a mí me gusta más el pueblo de uno en uno. Se puede ser pueblo y no dar saltos de júbilo si le aseguran a uno que todas las mañanas que le quedan a agosto podrá pasarlas en la piscina sindical.

MANUEL ALCANTARA

(«Arriba», 19-VIII-1975.)

LUIS ROSALES



El Pliego de los Maestros

POEMA DEL APRENDIZ Y EL DISCIPULO (Fragmento)

*La lámpara del cuerpo
es el ojo, así que si tu
ojo fuere sincero, todo tu
cuerpo será luminoso.*

SAN MATEO, VI, 22.

VERTE, QUÉ VISIÓN TAN CLARA.
Vivir es seguirte viendo.
Permanecer en la viva
sensación de tu recuerdo.

Verte. La distancia nace.
El cielo suprime al cielo.
La vida se multiplica
por el número de puertos.

Todo colmado por ti.
No ser más que el ojo abierto,
y eternizar el más leve
escorzo de tu silencio.

Verte para amarlo todo.
Claustro en tranquilo destierro.
Dulzor de caña lunada.
Luz en órbita de sueño.

Mortal límite de ti.
Cielo adolescente y tierno.
Núbil paciencia de playa.
Vivir es seguirte viendo.

¡Verte, abril, verte tan sólo!
Tranquilísimo desierto.
Pena misericordiosa.
Sosegado advenimiento.

Verte: qué oración tan pura,
islas, nubes, mares, vientos,
las cinco partes del mundo
en las yemas de los dedos.

☆

BAJO EL LIMPIO ESPLENDOR DE LA MAÑANA
en tu adorado asombro estremecido
busco los juncos del abril perdido;
nieve herida eres tú, nieve temprana

tu enamorada soledad humana,
y ahora, Señor, que por la nieve herido
con la risa en el labio me has vencido,
bien sé que la tristeza no es cristiana.

¿No era la voz del trigo mi locura?
Ya estoy solo, Señor —nieve en la cumbre—,
nieve aromada en el temblor de verte,

hombre de llanto y de tiniebla oscura,
que busca en el dolor la mansedumbre,
y esta locura exacta de la muerte.

CANTICO DEL DESTINO (Fragmento)

ERA ENTONCES ABRIL, CUANDO NO TENÍAS PIEL,
PORQUE ERAS NIÑA Y SOLA,
sólo niña que puede convertirse en mujer al
tornarse paisaje,
era entonces Abril, cuando mirabas con la
sonrisa,
con aquella sonrisa insistente de montaña o
de lago.
Limpia de ver tu cuerpo de cristal y manzana
te he pensado hasta el fin, ribera sola
no importa de qué sol ni en qué momento.
Los barcos lentos, giran sobre tu piel, los
barcos
navegando tu cuerpo de rosario sin prisa.
Tú serás mi desierto sin arena con el vasto
silencio necesario.
Yo me acerco a la tierra recordando el pre-
sente.

(De Abril)

LA CASA ENCENDIDA (Fragmento)

PORQUE TODO ES IGUAL Y TÚ LO SABES,
has llegado a tu casa, y has cerrado la puerta
con ese mismo gesto con que se tira un día,
con que se quita la hoja atrasada al ca'en-
dario
cuando todo es igual y tú lo sabes.
Has llegado a tu casa,
y, al entrar,
has sentido la extrañeza de tus pasos
que estaban ya sonando en el pasillo antes
de que llegaras,
y encendiste la luz, para volver a comprobar
que todas las cosas están exactamente co-
locadas como estarán dentro de un año,
y después,
te has bañado, respetuosa y tristemente, lo
mismo que un suicida,
y has mirado tus libros como miran los ár-
boles sus hojas,
y te has sentido solo,
humanamente solo,
definitivamente solo porque todo es igual y
tú lo sabes.

HAS LLEGADO A TU CASA,
y ahora, querrías saber para qué sirve estar
sentado,
para qué sirve estar sentado igual que un
náufrago
entre tus pobres cosas cotidianas.
Sí, ahora quisiera yo saber
para qué sirven el gabinete nómada y el ho-
gar que jamás se ha encendido,

y el Belén de Granada
—el Belén que fue niño cuando nosotros to-
davía nos dormíamos cantando—
y para qué puede servir esta palabra: ahora
esta palabra misma: «ahora»,
cuando empieza la nieve
cuando nace la nieve,
cuando crece la nieve en una vida que qui-
zás está siendo la mía,
en una vida que no tiene memoria perdu-
rable,
que no tiene mañana,
que no conoce apenas si era clavel, ni es rosa,
si fue azucenamente hacia la tarde.

Sí, ahora
me gustaría saber para qué sirve este silen-
cio que me rodea,
este silencio que es como un luto de hombres
solos,
este silencio que yo tengo,
este silencio
que cuando Dios lo quiere se nos cansa en
el cuerpo,
se nos lleva,
se nos duerme a morir,
porque todo es igual y tú lo sabes.

SÍ, HE LLEGADO A MI CASA, HE LLEGADO, DESDE
LUEGO, A MI CASA,
y ahora es lo de siempre,
lo de nogal diario,
los cuadros que aún no he tenido tiempo de
colgar y están sobre la mesa que vistió
de volantes mi hermana,
la madera que duele,
y la pequeña luz deshabitando la habitación,
y la pequeña luz que es como un hueco en la
penumbra,
y el vaso para nadie
y el puñado de sueño,
y las estanterías,
y estar sentado para siempre.
Sí, he vuelto de la calle; estoy sentado;
la nieve de empezar a ser bastante
sigue cayendo,
sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual,
sigue haciéndose *luego*,
sigue cayendo,
sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que
era mío y había llegado a ser más im-
portante que la vida,
lo que nació de todos y era como una grieta
de luz entre mi carne,
sigue cayendo,
sigue cayendo todo lo que era propio,
lo que ya estaba liberado,
lo que ya estaba desdolorido por la vida,
sigue cayendo,
sigue cayendo todo lo que era humano, cier-
to y frágil
lo mismo que una niña de seis años que llo-
rara durmiendo,
sigue cayendo,
sigue cayendo todo,
como una araña a la que tú vieras caer,
a la que vieras tú cayendo siempre,
a la que vieras tú mismo,
tú, tristemente mismo,
a la que vieras tú cayendo hasta arañarte en
la pupila con sus patas velludas
y allí la vieras toda,
toda solteramente siendo araña,
y después la sintieras penetrarte en el ojo,
y después la sintieras caminar hacia adentro,
hacia dentro de ti caminando y llenándote,
llenándote de araña,
y comprobaras que estabas siendo su camino
porque cegabas de ella,
y todavía después la sintieras igual,
igual que rota
y todavía...

—¡Buenas noches, don Luis!

SÍ, ES VERDAD QUE EL SERENO
cuando me abrió esta noche la cancela,
me ha recordado a la palabra «igual»;
me ha recordado
que estaba ya,
desde hace muchos años,
haciéndose gallego inútilmente
porque ya lo sabía,
porque ya lo sabía,
y casi le zumbaba la boca como un trompo,
a fuerza de callar
y de tener la cara expectante y atónita.
Sí, es verdad,
y ahora comprendo por qué me ha recordado
a la palabra «igual»:
era lo mismo que ella,
era igual y tenía
las llaves enredadas entre las manos
pero sirviéndole para todo como sus cinco
letras,

las cinco llagas de la palabra igual,
las cinco llaves que le sonaban luego,
que le sonaban igual que ayer y que mañana,
igual que ahora

siento de pronto,
ahogada en la espesura de silencio que me
rodea,
como una vibración mínima y persuasiva
de algo que se mueve para nacer,
y es un ruido pequeño,
casi como un latido que sufriera,
como un latido en su claustro de musgo,
como un niño de musgo que porque duele
tiene nombre,
tiene ese nombre que únicamente puede es-
cuchar la madre,
ese nombre que ya duele en el vientre,
que ya empieza a decirse a su manera;
y es un sonido de algo interior que vibra,
de algo interior que está subiendo a mi gar-
ganta como el agua en un pozo,
igual que esa palabra que no se piensa toda-
vía mientras se está diciendo,
y después se hace radiante, ávido, irresta-
ñable,
y ahora es ya la memoria que se ilumina
como un cabo de vela que se enciende
con otra,
y ahora es ya el corazón que se enciende
con otro corazón que yo he tenido antes,
y con otro que yo entrístezco todavía,
y con otro
que yo puedo tener, que estoy teniendo ahora,
un corazón más grande
un corazón para vivirlo, descalzo y necesario,
un corazón reunido,
reunido de otros muchos,
igual que un olor único que hacen diversas
flores,
y pienso
que quizás estoy ardiendo todo,
que se ha quemado la palabra «igual»,
y que al hacerse transparente y total la me-
moría,
nos vibra el corazón como cristal tañido;
nos vibra,
está vibrando ya con este son que suena,
con este son, con este son que suena enlo-
queciendo ya la casa toda,
mientras que se me va desdoloriendo el alma
por una grieta dulce.

(De *La casa encendida*.)

AUTOBIOGRAFIA

COMO EL NAUFRAGO METÓDICO QUE CONTASE LAS
OLAS QUE LE BASTAN PARA MORIR,
y las contase, y las volviese a contar, para
evitar errores,
hasta la última,
hasta aquella que tiene la estatura de un
niño, y le besa y le cubre la frente,
así he vivido yo con una vaga prudencia de
caballo de cartón en el baño,
sabiendo que jamás me he equivocado en
nada,
sino en las cosas que yo más quería.

Y ESCRIBIR TU SILENCIO SOBRE EL AGUA

«Sólo florece el agua que está queda.»

UNAMUNO

A María Estehan Valera

NO SÉ SI ES SOMBRA EN EL CRISTAL, SI ES SÓLO
calor que empaña un brillo; nadie sabe
si es de vuelo este pájaro o de llanto,
nadie le oprime con su mano, nunca
le he sentido latir, y está cayendo
como sombra de lluvia dentro y dulce
del bosque de la sangre, hasta dejarla
casi acuñada y vegetal, tranquila.
No sé, siempre es así, tu voz me llega
como el aire de marzo en un espejo,
como el paso que mueve una cortina
detrás de la mirada y ya me siento
oscuro y casi andado; no sé cómo
podré llegar, buscándote, hasta el centro
de nuestro corazón, y allí decirte,
madre, que yo he de hacer en tanto viva
que no te quedes huérfana de hijo,
que no te quedes sola, allá en tu cielo,
que no te falte yo como me faltas.

Madrid-España, 1 de septiembre de 1975

CARTA EN DOS ACTOS QUE, COMO TANTAS OTRAS, NO HE PUESTO EN EL CORREO

A Luis Felipe Vivanco y a María Luisa

SEÑOR: AHORA TE DIGO QUE ES PRECISO
que vengas a ayudarnos
a poner esta casa: las cortinas,
el aceite ya escaso,
la vispera de encajes para el niño,
la alfombra del despacho,
la pintura riéndose; las sábanas;
los libros ordenados;
la cena, si es posible, y una buena
disposición de ánimo.

Señor: ahora quisiera
terminar esta carta; te esperamos;
ha pasado algún tiempo y ya tenemos
canas; hemos comprado
una casa pequeña —ya no somos
tan pobres— en el campo,
y he vivido tal vez en Cercedilla
mi última juventud; los lilos blancos
no han dado este año flor, ni los cerezos,
con la helada de Mayo;
no me baño estos días,
tengo la orina de color tabaco
aunque me siento bien; tal vez mañana
venga a vernos Vivanco:
quisiera estar con él: lo necesito,
tiene dificultades y este año
nos hemos visto poco; María Luisa
tuvo diabetes y aún se está quemando
—hay que quererlos muchos, hay que
quererlos

de prisa—; el seto alto
de aligustre cayó; ya se hizo el muro
de piedra: queda bien; no tengo a mano
los libros que preciso; finalmente
aún tengo que decirte este verano
que Luis Cristóbal no ha estudiado mucho:
crece pero despacio:
no tuvo sujeción y a causa de ello
se ha vuelto un poco suspicaz; estamos
ya lacrados en él; tiene los ojos
azules; son tan claros
que podrían bautizar y tan atentos
que brillan sin querer; ¡se le ha agolpado
de pronto el corazón!; sólo te pido
que al sentarse a comer, de cuando en cuando,
le pregunte a su madre alguna cosa
sin que parezca estarse desclavando;
es sólo un gesto, ¡ya lo sé!, es un gesto
tal vez involuntario
que él quisiera borrar; haz que se siente,
cuando vuelva, a su lado
como si regresara del viaje
sólo para contárselo.

LO QUE NO SE RECUERDA

PARA VOLVER A SER DICHOSOS ERA
solamente preciso el buen acierto
de recordar...

Buscábamos

dentro del corazón nuestro recuerdo.

Quizás no tiene historia la alegría.

Mirándonos adentro
callábamos los dos.

Tus ojos eran

como un rebaño quieto
que agrupa su temblor bajo la sombra
del álamo.

El silencio

pudo más que el esfuerzo.

Atardecía

para siempre en el cielo.

No pudimos volver a recordarlo...

La brisa era en el mar un niño ciego.

ELEGIA DEL ANOCHECER

A Félix Grande

HAY HOMBRES QUE SE ENTIERRAN SOLAMENTE
para pisotearlos; sin embargo,
reviven, se levantan
como si recogieran sus harapos,
secan su lepra al sol; dime ¿es preciso
convivirlos, hermano
una y otra vez?; dime, ¿es preciso
seguir viviendo, hermano?
No tengo ya que recordarte; a veces
estoy vivo de ti; no es necesario
que vuelvas: no te has ido,
siento la carne tuya en el cansancio
total, que me anochece
el cuerpo y que me ha dado
esta muerte reunida con la mía,
y este dolor quemándome los labios
que repite y repite en mis adentros
una pregunta: Hermano,
¿es preciso vivir?, dime, ¿es preciso
vivir? Imaginamos
que es nuestro el mundo y que la vida sigue
viviendo, imaginamos
que somos nuestra estatua; y llega un día
en que te basta dar un solo paso
para pisar tu cuerpo, lo que aún queda
de tu cuerpo mortal; para pisarlo
y volverlo a enterrar sin saber como
se entierra lo viviente, y arrojárselo,
y llevarle el embozo hasta la cara
como una papeleta de desahucio.

(De *Rimas*.)

DURANTE EL EMBARAZO EL CORAZON DEL NIÑO ES YA UN GALOPE

A Alicia,
niña y grávida.

PRIMERO FUE COMO UN DESHOJAMIENTO
interno de tu carne,
una frontera
de lo oscuro a lo claro,
una escalera
de sangre,
una palabra en movimiento
cada vez más pudiente,
luego el lento
escalón de la vida:
su primera
imprimación total sobre la cera
virgen y su continuo crecimiento
que ya empieza a dolerte y ya te mide
con sus pies poco a poco y anda entre
la luz de nueve meses que es tu día
y te hab'a de ti misma y ya te pide
que no le desampares en tu vientre
no sabiendo que vive todavía.

(De *Como el corte hace sangre*.)

CANCION DE LOS TESTAMENTARIOS

Pensaba que era mejor
que se le diera dos veces
la extremaunción;
que se le diera dos veces:
la extremaunción de la vida,
la extremaunción de la muerte.

BASTABA VERLE PARA QUE LE HICIERAN MINISTRO

Bastaba verle, tenía
casi aprendida la cara,
como si regresara del cielo
todas las semanas.

(De *Canciones*.)



poesia

PREMIOS ESTAFETA PARA MENORES DE 25 AÑOS



cuento

CUENTOS 9

JUEGOS

Por Pedro G. BRIONES

... **Y** sobre todo recordarás los juegos de la niñez. Pero mañana ya no tendrás tiempo y empezarás a olvidar lentamente, sintiendo que por cada juego que olvides te restarán algunos años de felicidad. Y caminarás con tu bastón y con tus ideas y con todo tu saber a las espaldas y verás a la gente a tu alrededor y querrás hablarles, pero no te comprenderán. Pero dejarás en el suelo tu carga y te sentarás a la sombra de un árbol y empezarás a recordar los sueños de la niñez...

JUEGO I

Ya es hora pensarás al abrir los ojos y sentirás lejana la presencia de tus miembros como algo que aún no te pertenece del todo
ya es hora verás reloj sin tiempo sobre mesa vacía colores de vela o de mecha apagada la noche anterior antes de intentarlo antes de querer intentarlo una vez más pensaste una vez más dijiste una vez más
ya es hora dirás juego comienzo del fin principio dirás
ya es tarde no puedes hacer nada hoy podías haberlo pensado antes pero ya es ayer te dejaste vencer se entregó tu cuerpo al placer disuelto en agua turbia en muecas inconscientes y babeantes ya es tarde dirás
pensarás ya es tarde porque ayer sentías el frío de la lejanía
pensarás
ya es tiempo de no sentir nada definitivamente
es tiempo de sentir y de perder
pensarás
recordarás las tinieblas como una sustancia sin tiempo donde tu cuerpo no es un mundo sino rastros de la amargura fétido de medusas estivales risas de perros mártires de las sombras o lágrimas del reloj de la catedral old cathedral después de medianoche
recordarás pechos música de pechos al rozarse olor de pechos piernas trazados

de piernas extendidas de piernas cruzadas de piernas bisexuales una pierna con pelo y otra sin pelo manos de mujer pensarás ya es inútil
pensarás el tiempo no podrá detenerse ya no podrá detenerse el tiempo entre tus manos...

JUEGO II

Además ya lo has olvidado. Qué hiciste ayer. Qué hiciste el anterior. Qué harás mañana. Recordarás palabras o gestos o música. Y, sobre todo, recordarás los juegos de la niñez. Pero acabas de despertar y en tus manos ya no hay nada, ni en tu mente. Nada que pueda hacerte vivir de nuevo. Nada a lo que puedas mirar con nostalgia. Pensarás, ya todo pertenece a otro mundo, a un mundo que no es tuyo. Otros te cantarán, te harán bailar como a una marioneta, con unas cuerdas invisibles, como los sueños. Te dominarán, te llevarán de una parte a otra y tú ni siquiera podrás gritar, ni siquiera podrás llorar, porque ya no eres un niño. Tampoco recuerdas si has sido niño alguna vez, si alguna vez has podido tener alas o plumas de colores o patas de paloma. Te han dicho, ven al mundo y espera. Si todo consistiera en esperar, has dicho. Has dicho, si el esperar no fuera tan doloroso. Porque tú sabes lo doloroso que es no tener nada, no sentir nada, no esperar nada. Porque tú sabes lo doloroso que es vivir. Y por eso abres los ojos con temor, y quieres recordar con temor. Y ves tu cuarto vacío y dices entre sueños, juego principio comienzo del fin y bajas de la cama sudando y vas a la ducha y dejas que el agua fría borre las señales del hastío que hay en tu cuerpo, como llagas, como lepra. Y piensas. Pensarás, si puedes, en algo que llene tu cuerpo de raíces, de tierra negra. Pensarás, si puedes, que algo podrá nacer en tu cuerpo y llenar el cuarto de ramas, de hojas y de frutos. Y, por fin, pensarás, si puedes, que estás en la du-

cha, dejando que el agua fría borre las señales del hastío que hay en tu cuerpo.

JUEGO III

Quieres escribir en un papel tus sueños como si el soñar te perteneciera. Intento inútil. Porque tú sabes que tus sueños ya no tienen ningún valor, ni son tuyos, ni podrán ser tuyos nunca. Porque tú sabes también que de ayer a hoy hay un abismo y en ese abismo oscuro y frío está tu mente de mujer que quiere comprender. Ayer, sí. Ayer sentías y contemplabas tu cuerpo virgen, tu piel blanca, tus pechos que ya apuntaban al deseo. Ayer yacías en tu mundo y querías coger estrellas de pasión. Estrellas que hoy son piedras negras recalentadas en el horno. Hoy ya lo sabes. Sólo piedras. Porque tu vida no se compone solamente de visiones amontonadas año tras año en un desván idealizado. Tu vida, sí, es una monotonía sin tiempo angustiada en este hogar donde otros cuerpos piensan y sufren y te llaman. Ya eres mujer, él te siente mujer, ellos te miran y te llaman mujer. Hoy ya lo sabes. Cuando pones el pan sobre la mesa vacía de él, cuando lavas las ropas sucias de ellos, cuando les besas y les mimas y les cantas para que duerman sin ninguna preocupación. Te llaman mujer. Pero tú quieres soñar y quieres escribir tus sueños en un papel y guardarlos en un estuche para que ellos cuando sepan leer te pidan tus sueños y te quieran.

JUEGO IV

Pero cuando quiero hacer algo me molestan sus palabras, sus pasos sobre la madera, sus risas entrecortadas, sus murmullos, sus lloros y sus pensamientos.
Y me pongo a mirar por la ventana y allá lejos veo al pastor de todas las tardes detrás de sus ovejas, fumando y envuelto en el polvo del camino. Y oigo sus silbos, los balidos de las crías, los ladridos de los perros cansados, el pitido de un tren y su tatatata de herrumbre y grasa.
Y de pronto abren la puerta y entra el pequeño con su cara pringada de mocos, de lágrimas y de chocolate. Le miro con asco. No puedo soportar el ver ese brillo sucio que hay en sus ojos, ni sus manos negras, ni sus caballos despeinados y polvorientos, ni sus gritos. Le hago una seña y viene despacio hacia mí. Ha dejado de llorar. Le sonrío sin saber por qué. Recuerdo de pronto que soy su padre. El levanta una mano y me acaricia la cara y me abraza. Cierro los ojos y huelo con repugnancia sus ropas y su carne. Pero no puedo soportar más. El ya casi sonrío. Entonces le agarro bien, le alzo en vilo y le arrojo por la ventana.

Tatata en la lejanía tatata tras el sol
tatata hierro y grasa. De tras del chopo
una gallina recoge sus polluelos blancos
y los esconde bajo el ala, y allá al fondo,
junto al estanque, me parece ver dos ojos
inmóviles, rojos como la sangre, como el
sol, que observan.

Ya es hora dice ella. Acaba de llegar
la mayor, he oído un ruido en la puerta
de la calle. Le habrá acompañado su no-
vio hasta la puerta, pero es igual. De to-
das formas el portero no le habrá dejado
subir. Los menores de dieciocho años no
pueden acompañar a sus novias hasta la
puerta de su casa. Es la ley. Ella sí es
guapa y limpia. Ella trabaja, sólo ella
trabaja. Bien se merece la pobre un no-
vio, a ver si así. Bueno, creo yo que pron-
to podré tener nietos.

Pero los ojos siguen inmóviles. No, los
de mi hijo no son, éstos no brillan, éstos
son rojos y no están acostumbrados a
llorar. Tampoco son los del gato, no, ni
los del búho, no; éstos son más serenos,
más puros aunque sean de sangre.

Ahora llega ella y me dice que qué
hago y yo no le digo nada, sigo mirando
por la ventana y ella también mira y ve
los ojos de la noche y me mira a mí pero
yo no la veo porque sigo el rumbo lento
de las tinieblas y oigo sus sollozos, mur-
mura no sé qué, y sale llorando del
cuarto.

Sí, ya lo sé, qué culpa tengo yo. Es el
sol y el viento y ahora la noche, el tiem-

po y las sombras y los recuerdos. Qué
culpa tengo yo, son sus sueños...

JUEGO V

... dices que ya no podrá detenerse el
tiempo entre tus manos, mientras sales
de la ducha, pensando que un día no muy
lejano vas a envejecer repentinamente
y tendrás que cambiarte de camisa igual
que ahora como si no hubiera pasado
nada entre tú y tus semejantes
como si tú ya no fueras el mismo, con
tu carga de pereza, de desesperación, de
hombre,
sin otra visión más próxima o lejana que
la del tiempo aplastado
sí, tendrás que caminar desnudo hasta
tu cuarto, a oscuras, a sabiendas de que
pronto, sin tú sentirlo, entrará ella, mien-
tras estés recordando pechos música de
pechos al rozarse olor de pechos
igual
exactamente lo mismo que ayer y que
siempre
y no tendrás nostalgia porque ella toma-
rá en sus manos una toalla sucia
y te secará la piel y te dará una camisa
y te dirá
y tú cerrarás los ojos para no ver su
expresión noble y fría
y dirá
«te he dicho muchas veces que no jue-
gues con los niños»...

JUEGO VI Y ULTIMO

... tú no quieres hacer nada
miras
sabrás más lejos, la tarde,
hoy mismo ante
ti,
solo
tranquilo
inútil
sabiéndote solo, tranquilo e in-
útil; algún día verás entrar a tu hijo por
la puerta y tu hija te presentará dos
nietos rubios,
mañana, dice ella, vendrá la alegría, des-
pués de desayunar,
y tú, al verlos, sonreirás porque tal vez
ellos te podrán decir sus recuerdos y po-
drás hacerlos tuyos...
... mañana o
nunca, cuando llegue el día, dice ella,
cuando mires tu cuarto por última vez
la mesa
la cama
la bombilla
sabrás más lejos, recordarás,
ya es hora, pensarás, pero no es tarde...
... mañana, dice ella, vendrá tu hijo
con una flor en las manos, sonriente, fe-
liz, y pasará su mano por tu mejilla, y
tú no podrás negarte a sonreírle...
... mañana, dice ella, no vendrá tu hijo,
ya no vendrá nunca tu hijo,
y volverás tu mirada hacia la ventana
y la noche llenará tus ojos de sangre...

SALMODIA A UN FAROL

(Poema Mutante)

«¿No debemos amar las cosas?
¿No tendrán las cosas alma de otra clase?»

Mayakovski

«c'est la rage de soutenir que tout est bien
[quand on est mal]»

Voltaire

I
yo sé
en mi silencio latente
y absurdo, mi querido farol
que un día retorcido
quisiste alargar tu lengua de luz
la quisiste mover
y pronunciar palabras

yo sé
de ese color que ladra
gris
terriblemente pegado a tu cuerpo
y de las veces
que estrepitosos matices eléctricos
recorren
las venas dulces de tu calle

II
farol
duerme tu sueño incontenible
y no quieras cambiar
con una sílaba
la suerte mareada de las cosas
ni siquiera
el azafrán tibio de esta tarde

porque imagina, a tientas
decir algo que vale (imagina)
espera tan solo debajo del clamor

una muda chatarra
y el pasar pegajoso de los siglos macizos
y el tictac oxidado
y aquello
y la tristeza

III

yo tengo
en mi memoria, muchas excusas
para decir que no
además
escenas vueltas del revés precipitadas lejos
y más aún
tengo un pequeño hermano
yo siento, farol
tus bifurcadas manos
acariciando frentes de pasantes
¿ves? sin duda estos zapatos
limpios son de crisol teñido
sí, es mejor descuartizar versos
es preferible
a romper con todo lo pasado

IV

muto
cambio
ruedo
quizás lo que te digo no valga para nada
quizás tampoco sirve el tiritar sombrío
de miles y miles de marfiles
flotando

ayer
pensé
la búsqueda serena
las vigas de mi cuarto
el oficio de encalarse a uno mismo
y sentí horror
y miedo
y un futuro mafioso

María Dolores QUIÑONERO MONTAÑES

SEMANAS EN LA MUSICA DEL VERANO

FUNDACION JUAN MARCH Y LA MUSICA

Becas: Se han adjudicado las becas que viene concediendo la Fundación Juan March de creación literaria, artística y musical y las de estudios científicos y técnicos para 1975. Informamos de las concedidas en el campo de la música, aclarando que las dotaciones de las de España han sido aumentadas de quince a dieciocho mil pesetas mensuales. Las del extranjero alcanzan los quinientos dólares mensuales más los gastos de viaje y matrículas, con una compensación de cinco mil pesetas por mes de estancia en el extranjero que se abonan al becario tras la aprobación de su trabajo final.

Las de música para estudios científicos y técnicos en España se han concedido a Antonio Martín Moreno, para un trabajo de catalogación, transcripción y estudio de las obras del músico Sebastián Durón (1660-1716), y a Santos Daniel Vega Cernuda, para el desarrollo del estudio «Juan Sebastián Bach y los procedimientos contrapuntísticos». Y en este apartado, las del extranjero, han sido adjudicadas a Antonio Arias-Gago del Molino para obtener el título de «excelencia» en el perfeccionamiento de la técnica de flauta en el Conservatorio Municipal de Rueil-Malmaison, Francia. Y otra, a Rafael Ramos Ramírez, para el mismo título y preparación del repertorio violoncelístico para solistas, cameristas y cuartetistas en el Conservatorio Europeo de Música de París.

Las de creación musical tienen como destinatarios a Jesús Villa Rojo, para la realización del trabajo *Rupturas para gran orquesta*, y a José Luis Isasa Martínez, para una «obra electrónica».

Cada grupo, de estudios y de creación, cuenta con un jurado, con un secretario común, Francisco José León Tello. Los vocales del primero han sido Francisco Calés Otero, Enrique Franco Manera, Bernardo Juliá Roselló y Leopoldo Querol Roso. Los del segundo, Xavier Montsalvatge, Tomás Marco, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter.

Boletín Informativo. El correspondiente a los meses de julio y agosto, por lo que se refiere a la música, recoge la presentación de Mauricio Kagel, con un resumen de sus puntos de vista sobre la música dramática no escénica, la música comprometida y sobre sus propias obras.

Cuadernos Bibliográficos. Según se indica en su presentación, se trata de una información en forma de fichas de los estudios e investigaciones realizados por los becarios de la Fundación. Las especialidades abarcan prácticamente todos los temas, desde la Arquitectura a la Teología, y, por supuesto, la música figura entre ellos, con



Jesús Villa Rojo, becario de la Fundación Juan March para realizar «Rupturas para orquesta»



Xavier Montsalvatge ha formado parte como vocal del jurado de becas de creación musical de la Fundación Juan March

seis trabajos, que citamos por su interés con el nombre de los autores: *Pedro Ruymonte (1565-1627). Obras completas* (Pedro Calahorra Martínez), *Formación musical en la Educación Básica* (María Cateura Mateu), *Psicopedagogía para las artes de expresión dinámica* (Luciano González Sarmiento), *El canto del «passio» en España* (José Vicente González Valle), *La música en las Catedrales de Castilla* (José López Calo) e *Iniciación a la acústica musical* (Antonio Ramírez-Angel Sorrosal).

En conjunto, la simple exposición de becas y resultados da la imagen del importante impulso que prestan a la música las ayudas de la Fundación, haciendo posibles esfuerzos que quedarían sin canalizar.

LAS ORQUESTAS NO ESTATALES

El tema del Seminario de la V Decena de Música en Sevilla, de 1973, fue *Las orquestas no estatales: su problemática*, y el texto de las ponencias y de las conclusiones nos llegan completos en el número 8 de los Cuadernos de Actualidad Artística que viene editando la Comisaría Nacional de la Música.

Ya hemos comentado en otra ocasión que esta publicación de los Seminarios es el complemento indispensable para dar a los temas la fuerza de su «presencia física» en forma de libro, porque esos temas, hasta el momento, son los fundamentales de la problemática de la música en nuestro país. El Seminario de Sevilla contó con la participación de Javier Alonso Cuadrado, Antonio Fernández Cid, Andrés Lewin-Richter, Oriol Martorell, Enrique Sánchez Pedrote, como ponentes, con un total de diecisiete comunicaciones.

En su momento dimos cuenta de las conclusiones. Han pasado dos años y para varias de ellas ha sido poco tiempo por la serie de acciones que suponían, para otras ya hay acciones resultantes, pero, en general, no se apuntan como proyectos inmediatos. Su publicación, por tanto, tiene un valor inmediato e importante de recordatorio, y otro permanente de visión completa del problema, de acta de notarios de la música en el análisis de su tiempo, de la que fue director Antonio Iglesias.

PEDAGOGIA MUSICAL EN CASTRO URDIALES

Del 4 al 16 de agosto se celebrará en Castro Urdiales el V Curso de Pedagogía Musical «Ataúlfo Argenta», que en esta edición tendrá un tema de extraordinaria importancia para el futuro musical español: «La Educación Musical en la Educación General Básica y en el Bachillerato Unificado y Polivalente», que funcionarán, respectivamente, como dos Secciones del Curso. En la primera intervendrán Alfredo Carrión (canto coral), Lu-

ciano González Sarmiento (la improvisación musical elemental en grupo), Manuel Angulo (audición musical y ordenación de materias) y Enrique Sánchez Pedrote (historia de la música). En la Sección del BUP, con las mismas intervenciones, el segundo y tercer tema serán «Conjunto instrumental» y «Compresión musical y ordenación de materias», manteniendo para primero y cuarto los de la EGB.

El curso se desarrollará bajo la dirección de Antonio Iglesias, con Manuel Angulo a cargo de la secretaría, y está dirigido a los profesores de música que actúen o piensen actuar como tales en la EGB y en el BUP. La participación de profesores de música en ambas enseñanzas tiende a que en la formación de los alumnos no falte el conocimiento de la música y servirá muy directamente a despertar sus inquietudes y posibilidades en este campo.

EDWARD HEATH Y LA ORQUESTA DE RTVE

El ex premier británico ha sido invitado por la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española para grabar un concierto, que ha sido ofrecido en diferido por Televisión Española. En el programa, dos compositores: Rossini y Wagner. Edward Heath es un músico profesional, aunque se dedique preferentemente a la política, que ha actuado con más frecuencia frente a grupos corales. Es lógico que la división de su tiempo, inclinado a



Edward Heath, ex premier británico, ha grabado un concierto al frente de la Orquesta de la RTVE

la política, no le haya dejado cultivar con la insistencia que el tema exige la dirección de orquesta. Sin embargo, tiene soltura de movimientos y los tiempos fueron bien llevados. No es posible confirmar la calidad de planos y otros detalles, porque la audición por televisión está muy lejos de la calidad de sonido necesaria, pero la impresión general es más que decorosa.

Edward Heath tiene, en razón de su otra actividad, el punto a favor de la expectación frente a sus actuaciones, y el punto en contra de que la «profesión» lo considere un «diletante». Y ni uno ni otro son justos, porque se trata de un músico perfectamente capacitado, que lograría el equilibrio profesional siempre que así considerara a la música.

ADIOS AL MARQUES DE BOLARQUE

No vamos a descubrir la necesidad de un recuerdo a la memoria del marqués de Bolarque, que ha dejado vacante un sillón en la Real Academia de Bellas Artes, en el capítulo de la música. Porque el marqués de Bolarque fue, además de un apasionado melómano, un hombre de acción en este campo. Y si no es posible citar cada una de sus intervenciones públicas y privadas en favor de la música, una muy concreta puede servir de símbolo: la fundación de la Orquesta de Cámara de Madrid, y no sólo su fundación, sino el apoyo para su supervivencia, en una etapa de «reconstrucción» de la música española cuando lo esencial era crear el ambiente de base en que asentar un futuro desarrollo, en la que la presunción o el esnobismo de ciertos aficionados era un tanto positivo que incrementaba asistencias. Sin duda, la música española le debía mucho al marqués de Bolarque.

CONCURSO DE COMPOSICION

El próximo año se cumplirá el primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla, y con ese motivo acaba de convocarse un Concurso Internacional de Composición «Manuel de Falla», que admitirá, de acuerdo con su enunciado, a todos los compositores sin limitación alguna.

De las bases resaltamos lo más esencial: duración aproximada, 30 minutos; obra sinfónica, con o sin coro, con o sin solistas. El plazo terminará el día primero del próximo año, y el fallo tendrá lugar en la segunda quincena del mes de enero. Las dos primeras obras premiadas se estrenarán en el Festival de Granada y por la Orquesta Nacional en sus conciertos del úl-

Concurso Internacional de Composición «MANUEL DE FALLA» I Centenario



(1876-1946)

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTISTICO Y CULTURAL
COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA

Retrato de Falla, por Picasso, en el Concurso Internacional de Composición «Manuel de Falla»

timo trimestre de 1976 en el teatro Real.

Los premios, dos concretamente, han sido dotados con medio millón de pesetas y un cuarto de millón, respectivamente. Las cifras, establecidas por la Comisaría Nacional de la Música que instituye los premios, son importantes, mejor, tentadoras. Por otra parte, el número de compositores activos en España y más allá, es numeroso. Es de esperar que la llamada del concurso llegue a ellos, con otro aliciente, el reclamo de que las obras premiadas vayan unidas al nombre de Manuel de Falla. Las bases, editadas en español, francés, inglés y alemán, reproducen el famoso retrato a pluma de Falla realizado por Picasso, quizá el más conocido internacionalmente del compositor español. Esperemos que el concurso obtenga el eco que merece.

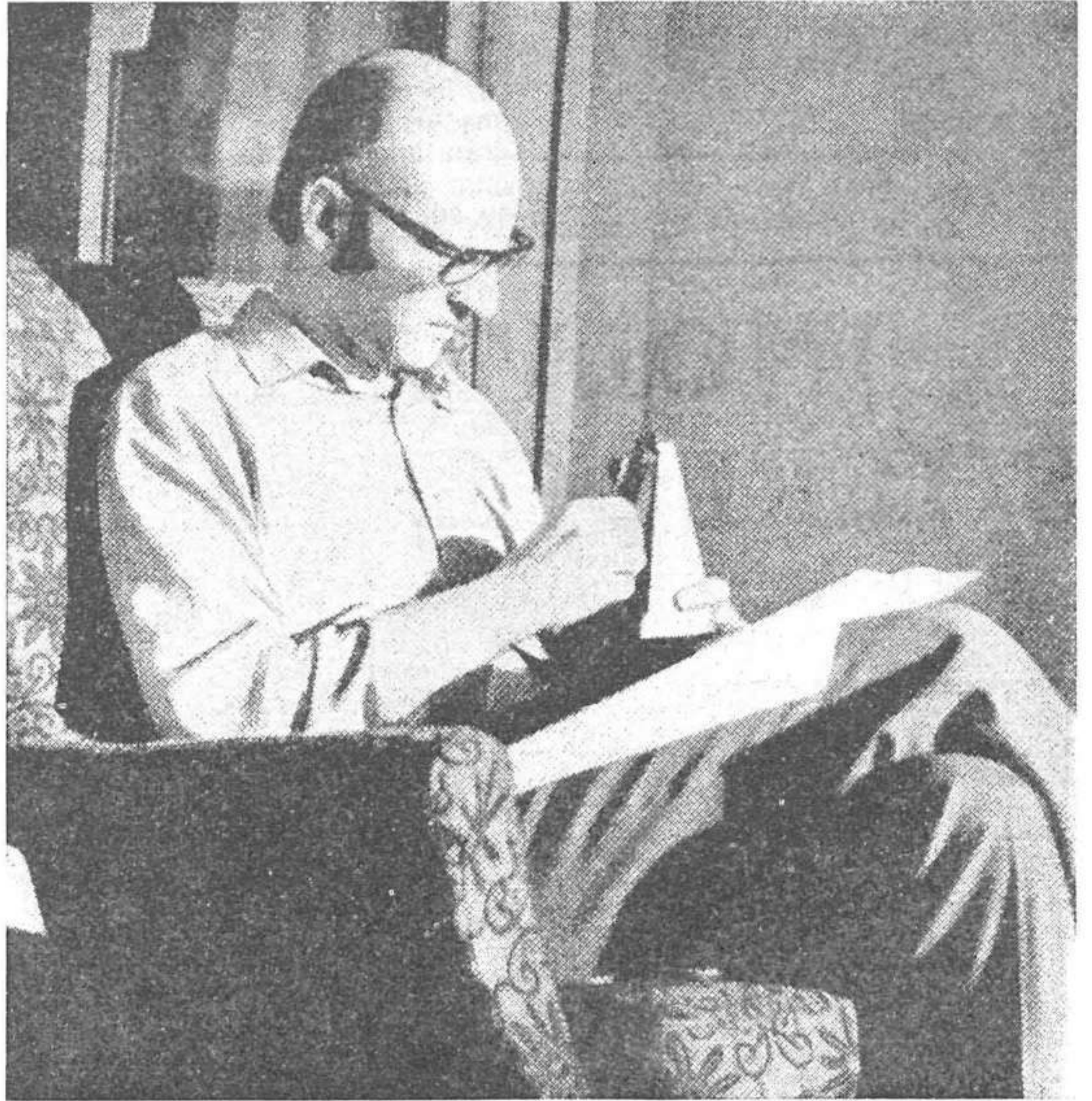
SEMANA DE AVILA

De la programación de la VI Semana de Polifonía y Organo celebrado



Una obra de Xavier Berenguel ha figurado como estreno mundial en la Semana de Polifonía y Organo de Avila

en Avila importa, sobre todo, la referencia concreta a los estrenos de obras de compositores españoles. El plural responde al proyecto, pero al no llegar a tiempo la partitura de José Evangelista, de la obra encargo de la Semana, se singularizó con el estreno único de *Metamorphosis*, de Xavier Benguerel,



José Evangelista, autor de la obra «encargo» de la Semana de Avila

para coro «a capella», a cargo del Coro Madrigal de Budapest.

Benguerel se ha basado en fragmentos del texto de la *Metamorphosis* de Ovidio, para una obra que vence con imaginación las limitaciones de los medios, a través de contrastes, recitados, gritos, susurros y efectos de percusión, sobre una base armónica sólida. Su estructura, desarrollada en una duración de veintidós minutos, responde a la personalidad de Benguerel, a su modo de hacer, incluido la posibilidad aleatoria, y, también, esa limitación preconcebida que es estímulo para el hallazgo del efecto especial. Una mención especial corresponde al Coro Madrigal de Budapest, dirigido por Ferenc Szekeres, porque la obra no es fácil y su entrega fue total para lograr afinación, ajuste y claridad que corresponden a un estreno. La obra fue encargo de la Semana de Avila de 1972, y por razones que desconocemos ha debido esperar estos tres años para su estreno. Y para que no fallara la tradición del retraso, la obra de José Evangelista es la que ha quedado ahora para mejor ocasión.

El Coro de Budapest había demostrado su calidad en el concierto inaugural, que con los recitales de los organistas Grubich, Torrent y Krapp, y el Coro de Muchachos de Poznan, completaban los conciertos de la semana.

Por lo que se refiere al IX Concurso Internacional de Organo que completaba los actos, los premios de interpretación han sido declarados desiertos, así como el prime-

ro de composición—dotado con cien mil pesetas—, adjudicándose el segundo a *Variaciones sobre un tema de Manuel de Falla*, de Manuel Castillo. El jurado estuvo presidido por Antonio Iglesias, e integrado por Joachim Grubich, Edgar Krapp, Ramón G. de Amezáua, Enrique Massó y Miguel Alonso.

CATALOGO DE OBRAS DE RAMON BARCE

Nos llega el catálogo de obras de Ramón Barce, que incluye hasta 1973, de la Editorial de Música Española Contemporánea, precedido de una resumida nota biográfica en español, inglés y francés. La idea no es nueva, pero sí buena y permanentemente válida, en especial si cada cierto tiempo se actualiza. Es frecuente en otros países—Alemania, Italia, entre otros. En España hemos visto algunos—pocos—, que editados una vez, no han sido actualizados y lo cierto es que son útiles como referencia, información, etcétera. Precisamente por ello, estimamos que la nota biográfica está excesivamente resumida, mientras que en el folleto hay páginas en blanco sin utilidad. Echamos de menos algunos datos sobre el grupo Nueva Música, sobre Zaj, y, muy especialmente, una referencia más concreta sobre su sistema armónico, lo esencial al menos para que pueda entenderlo un músico. En las obras faltan títulos internos en las canciones.

Hacemos estas observaciones por si pueden servir para una reedición actualizada. De esencial, al menos, ha sido hecho y podría servir de ejemplo para que los editores lo



Ramón Barce

hicieran con sus autores «fijos». Entre una y otra edición, es frecuente ver las anotaciones manuscritas de los editores extranjeros para envíos siempre al día.

SEMANA DE MUSICA EN SEGOVIA

Comentada ya la VI Semana de Música de Cámara celebrada en Segovia, en organización de la Comisaría Nacional de la Música, quedaba el comentario sobre el estreno de la obra encargo a José Cercós.

Es de justicia, sin embargo, volver a la actuación del grupo Opera de Cámara de Varsovia, dirigido por Stefan Sutkowski, que es modelo de dedicación y especialización no sólo en la música de cámara, sino en una parcela tan concreta como son las obras casi desconocidas, con lo que los conciertos no tienen más apoyatura que la propia eficacia de los intérpretes. Tras una parte dedicada a obras diversas de contemporáneos de Bach, ofrecieron la ópera cómica de Orlandini *El jugador*, que fue una prueba más de esa profesionalidad y equilibrio musical que les anima.

El estreno se incluyó en la ac-



Retrato de Strawinsky, por Jean Costeau. Su «Septeto» ha figurado en la programación de la Semana de Segovia

tuación del Grupo Instrumental Pro-Arte de la RTVE, que compensa ampliamente lo feo de su nombre con su ya lograda calidad, pese a su juventud. Ocupaba la dirección Enrique García Asensio. En la primera parte, el *Octeto, op. 57*, de Jean Martinon, y el *Septeto*, de Strawinsky, en excelente interpretación. En la segunda, dos compositores españoles, Angel Arteaga y José Cercós, este último con la obra encargo. *Concertante para once instrumentos*, de Arteaga, era una «reposición», que confirmó la grata impresión de su estreno y figura entre los mejores títulos de su autor. *Exaquier núm. 1*, de Cercós, responde a la técnica de quintasencias de las postrimerías de la Escuela de Viena, en una concatenación de pinceladas mínimas las más de las veces, en una estructura cerrada, breve y áspera, que pone de manifiesto una cuidada elaboración.

Pensando en los estrenos de estas Semanas, en una u otra ciudad, creemos que es preciso anotar el saldo a favor de la creación musical de estos últimos años. Las filas de los compositores españoles se han ido ampliando con nuevos nombres de importancia, y en ese progreso habrá de tenerse siempre en cuenta la significación de estímulo de los encargos de las Semanas, Decenas o Festivales. A ello se une el hecho de que el público—menos abundante en estas sesiones de estreno que en las restantes—ya comparte el interés en un importante número. Otros, al menos, han pasado a aceptarlo como una realidad, que no es poco.

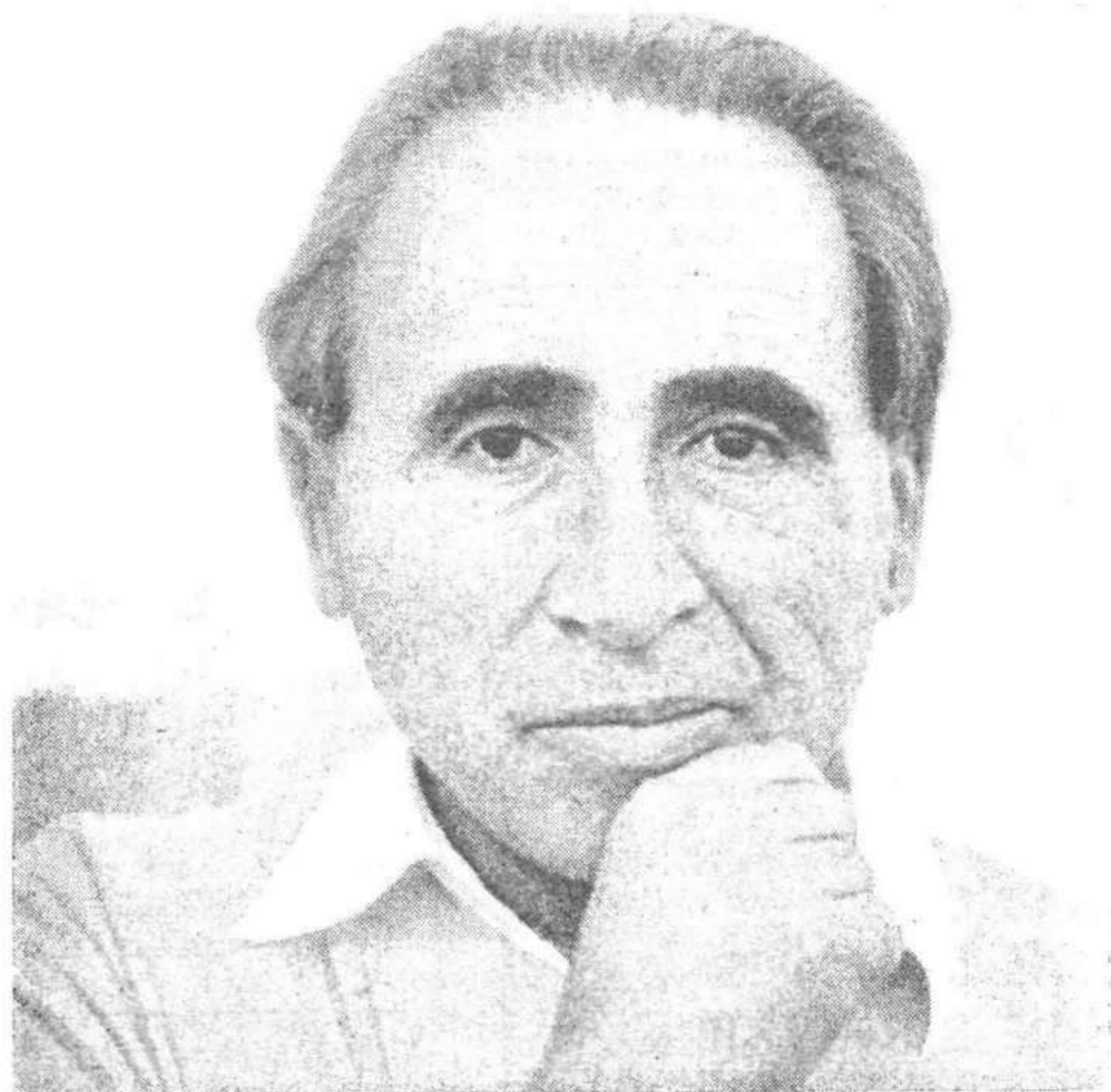
PREMIO PARA RUIZ-PIPO

Es grato consignar que Antonio Ruiz-Pipó ha obtenido el II Premio Internacional de Música Ciudad de Zaragoza, dotado con doscientas mil pesetas. El concurso se orientaba a las composiciones para guitarra, que Ruiz-Pipó ha logrado con *Cuatro bocetos para cuatro*.

CURSO MUSICAL EN SANTIAGO

Entre el día 18 y el 12 de septiembre se celebrará en Santiago de Compostela el XVIII Curso Universitario Internacional «Música de Compostela», organizado por la Dirección General de Relaciones Culturales. Las diversas disciplinas serán impartidas del modo siguiente: canto, Conchita Badía y María Orán; canto coral, Enrique Ribó; clave, Genoveva Gálvez; composición, Rodolfo Halffter; piano, Antonio Iglesias y Rosa Sabater; violín, Agustín León Ara; violoncello, Marcial Cervera, y guitarra, José Tomás.

Como profesores especiales figuran Andrés Segovia, Montserrat Caballé y Pura Gómez. La coordinación, como en años anteriores, está a cargo de Antonio Iglesias.



JOAN COMELLAS, PALABRAS A LA MUSICA

Por Mary Carmen DE CELIS

Ser músico es al mismo tiempo lo mejor y lo más ingrato que se puede ser en este mundo; ser compositor es a menudo lo más cómodo, vulgar y bien pagado. La música trae hoy la nostalgia del atardecer interrumpido, cuando las palabras han interpuesto un sentido diferente entre el sonido esperado y las repartidas sensaciones de imposible silencio. Julio será en el futuro lo que no quiso traer la música a la vida, el repentino cambio de la palabra, la búsqueda que se alejó de aquel camino sin saber tan siquiera si era el que se deseaba desde siempre. Se piensa en Mahler de nuevo, pero ya como con una separación definitiva de dos fragmentos de música que el ca-

rácter complicado de algunas cosas no dejó conocer.

Suelen salir los acontecimientos a recoger gotas de realidad, cuando el tiempo ha dictado su decisión, cuando se ha perdido la primera alegría del encuentro, la única línea capaz de contener en sus puntos toda la sensibilidad sobriamente, distribuida tenazmente por la piel, caída en la ternura de un poema, en el sonido confuso tras el fluir de la lluvia arrinconada en el lamento de un recuerdo, tras el fuego destruido una vez más en su propia costumbre de amarse en las cenizas. Llegará su claridad, sí, como una llamarada brotando del presente, solo y redimido, sin porvenir previsto, sin canciones

la película de la quincena

“GENERAL IDI AMIN DADA”
de Barbet SCHROEDER



encadenando la voluntad a las razones del pensamiento, a las divididas fuerzas que rozan lo inconsciente.

El silencio es mayor tras el paso del piano, porque se cubren las puertas de nombres que no pueden realizar su llamada, porque está ausente el refugio descubierto en la última escalada a los timbres de la orquesta y no se nota el roce de la mano en las cuerdas. Las explicaciones están terminadas y se sabe la historia de una obra incompleta, detenida en el primer cruce de un descenso, oculta ya entre las infinitas impresiones que aparecen y desaparecen a lo largo de un hilo de sensación mantenido a flor de piel. Y porque nunca regresa el sonido al lugar exacto que tuvo en un determinado momento, su posibilidad es retener la resonancia dejada, como algo transmitido en una improvisada vuelta al amanecer, que sólo halló una señal indicando que era demasiado tarde (o quizá demasiado pronto) para entregar toda la música acumulada, deseosa de ser plenamente entendida en un puntual acto de posesión.

biografía

JOAN COMELLAS nació en Masnou (Barcelona) en el año 1913. Realizó sus estudios musicales con C. Talabull. Participó en la creación del Círculo Manuel de Falla. Sus primeras obras vocales e instrumentales fueron estrenadas en el Instituto Francés y en el Ateneo de Barcelona.

COMPOSICIONES:

Piano:

Sonata (1968).

II Llibre de sons per a instruments de teclat (1966).

Cámara:

Sonata per a violi i piano (1967).

Llibre de sons, para instrumentos de arco (1956).

Contemplació de Jesús agonitzant, soprano y órgano (1960).

Vocal:

Homenatge cantat, ciclo de catorce canciones sobre textos de Antonio Machado (1969).

Sinfónica:

Serenata concertant per a guitarra y orquesta (1964).

Intervals (1968).

En los primeros días del mes de agosto, en un Madrid prácticamente abandonado por los asiduos de las salas especiales, se ha estrenado en una de éstas la tercera película larga de un cineasta de raza, Barbet Schroeder, que comenzó primero como productor de obras de rara calidad (la serie de cuentos morales de Eric Rohmer, entre otras) para pasar más tarde a la realización con «More» y «La vallée», películas cuya innegable perfección técnica se pone al servicio de una reflexión honda y equilibrada sobre algunos de los graves problemas con los que se enfrenta el hombre y la sociedad de nuestros días.

La idea de realizar este singular filme sobre una personalidad política contemporánea le vino a Schroeder en pleno trabajo de montaje de «La vallée», hojeando revistas americanas donde aparecían constantemente reportajes en torno al presidente de Uganda. Schroeder, que tenía en mente una obra de ficción sobre la idea del poder político, comenzó a sentirse fascinado por el gene-

ral Amin. Unos breves contactos telefónicos bastaron para conseguir no sólo la aceptación, sino el entusiasmo del propio presidente, fascinado a su vez ante la idea de ser protagonista de una biografía filmica. De ahí que Barbet Schroeder pudiese inmediatamente llegar a Uganda a la cabeza de un muy reducido equipo de filmación, en el que se encontraba como jefe operador Néstor Almendros, catalán afincado en París y gran técnico del sector intelectual de la cinematografía gala.

La película lleva como título, tras el nombre del general, la indicación: «Autorretrato», y es que Amin, desde los primeros contactos personales con Schroeder, asumió una importantísima parte del trabajo de dirección mediante indicaciones y sugerencias. Schroeder se limitó, en gran parte, a filmarlas, dando amplio paso a las constantes iniciativas de Amin. Del general partieron las ideas de introducir la cámara en la sala donde celebraba un Consejo de Ministros, del simulacro bélico sobre la batalla del Golán,

en el que Amin expone sus conceptos de táctica militar; de la fiesta popular amenizada por el propio presidente, que toca el acordeón... Este procedimiento seguido por Schroeder, recogiendo en la cámara la imagen que Amin quiere dar de sí mismo, ha producido lógicamente un documento extraordinario, que no es ya una biografía, un reportaje, un ensayo de introspección psicológica, sino también un instrumento precioso de estudio para comprender los problemas, los condicionamientos y las líneas maestras del desenvolvimiento de las nuevas naciones africanas surgidas tras la etapa de colonización del Africa negra por las potencias europeas.

Se ha abusado del cómodo cliché del Amin pintoresco, ocurrente y bufón, con sus consabidos telegramas a todos los políticos del mundo y sus veleidades de niño grande. La película de Schroeder nos lleva un poco más allá de esta imagen para reportajes en revistas a todo color y nos deja entrever una personalidad más compleja de lo que nos

imaginábamos. Amin, hombre de escasa cultura, es, no obstante, perspicaz, astuto y honesto, según sus principios, que no coinciden posiblemente con los nuestros. Posee un agudo sentido del humor, muy africano; de modo que no llegamos a saber exactamente el verdadero alcance de esas salidas de tono de que se hace eco con tanto alborozo la prensa mundial. Como dice el cineasta francés, «todas sus decisiones son explicables, aunque desmesuradas. Lo que hace va siempre en el sentido de la historia o en el sentido inconsciente colectivo de su país». Su «leitmotiv» constante es el gran desarrollo de su pueblo, y en esto parece sincero, aun cuando la economía de Uganda no parece encaminarse precisamente a los niveles de la abundancia y la felicidad con que sueña su presidente. Se ha dicho que Schroeder ha filmado a una especie de Ubu-rey, pero Ubu es un cínico, en tanto que Amin parece animado de una inextinguible buena voluntad y de una confianza que le hace recorrer su país en «jeep» abierto, desafiando los peligros de una conjura. Lo que se desprende sobre todo del documento filmico es que Amin ha renunciado desde un principio a todos los convencionalismos políticos, diplomáticos, incluso éticos y actúa de una forma totalmente directa y sobre las circunstancias de cada instante.

¿Qué resultará de todo ello? Schroeder no plantea ningún interrogante, y mucho menos estructura su película en forma de análisis con juicios propios. Deja que el fluir de la cinta esponga ante el espectador unos hechos, unas acciones, un ambiente, unos personajes. Es cine-información ciento por ciento. Pero una información que, al mismo tiempo, ha sido fabricada directamente por el personaje objeto del reportaje. Al espectador se le propone, entonces, un apasionante ejercicio de reflexión y traducción de lo que ve. El espectador, y sólo el espectador, debe sacar sus conclusiones, porque la complejidad de lo expuesto impide un juicio valedero por parte del autor del filme. En ningún texto mejor que en este filme se aprecia lo difícil que es emitir opiniones apriorísticas, sin esperar el desarrollo de la Historia. En ningún filme tampoco se ha captado con tal amplitud y profundidad el exterior de un ser humano con tantos entronques hacia su interior. En este sentido, la película de Schroeder es valioso ejemplo de las posibilidades del cine como instrumento de información y como testigo del acontecer histórico. «General Idi Amin Dada, autorretrato» es un filme que debe verse con atención y seriedad, por encima de la superficialidad jocosa de algunas escenas.

UN EJEMPLO DE TEATRO ARTESANAL

JULIO MATHIAS: Un paleta con talento. *Teatro Benavente. Dirección: Alfonso del Real. Intérpretes: Alfonso del Real, Gloria Osuna, Rocío Hidalgo, Luis Lasala, Pilar Gratal, Salvador Vives, Gabriel Valls, Minervino de la Vega y María Vidal. Fecha de estreno: 26 de junio de 1975.*

De la plena dedicación al teatro de Julio Mathías teníamos noticia personal todos cuantos seguimos su prolongada ejecutoria en Radio Nacional de España, primero en la radiorevista «La escena», del Tercer Programa, y últimamente como rector de los espacios dramáticos del Primer Programa.

También de su eficacia artesanal en la construcción de comedias de infalible éxito popular había dado suficiente testimonio en piezas como *Julieta tiene un desliz*, *Mamá estrena secretario* y *Amor en blanco y negro*. Sin embargo, es en este «casi sainete» —así lo encasilla su autor— estrenado ahora en el Benavente, tras su previa representación en provincias, en el que las cualidades creadoras de Mathías alcanzan una mayor dignidad artística, siempre en la consideración de que, según enuncian los programas, es obra «escrita con el único afán de divertir o distraer».

Esa mayor dignidad posiblemente le venga dada por un calado en la consistencia humana de los personajes, que, con la excepción que más adelante analizaremos, resulta en alto grado convincente. Y cuando la artesanía se fundamenta en valores humanos, queda enaltecida en grado tal que acepta la comparación con los productos del arte sin visible desmerecimiento.

La veta a la que ha recurrido en esta ocasión Julio Mathías es el tema cuyo título paradigmático corresponde a nuestro Fr. Antonio de Guevara —*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, publicado en 1539—, pero que, antes y después de su examen por el franciscano, ha sido objeto de notabilísimas obras, tanto en la literatura como en el teatro. Y es que la contrastación entre naturalidad rústica y artificio ciudadano está en el formulario de todas las recetas humorísticas.

Por si el recurso no fuera suficiente, Mathías lo ha aderezado con el ya aludido, y cabalmente artístico, y muy diestramente incluido, elemento de humanidad en casi todas sus criaturas escénicas, más otras especies ya no tan dignas, pero de muy segura eficacia cara al poco exigente público estival, como pueden ser las referencias a la actualidad conflictiva, la cerrilidad sin fisuras de la criada y ciertos «ramalazos» del actor que corporeiza al encargado, que

está bien que sea untuoso y lamculos, pero..., vamos, que su afeminamiento resulta aderezo sobrante.

A juicio del crítico, claro. Porque asistí a una representación normal, de sábado por la tarde, y debo confesar que las situaciones cómicas y las frases que mayores carcajadas encontraron en los espectadores normales fueron, justamente, éstas que consigo como fáciles concesiones. Lo cual, acaso, venga a confirmar la mucha sabiduría escénica del autor... (Resulta aleccionador, de vez en vez, que la crítica se haga eco de la acogida de un público normal: los estrenistas controlan demasiado sus reacciones, en evitación de

comentarios de los vecinos de butaca, siempre los mismos. En cambio, un público sabatino se explaya al exclusivo dictado de la eficacia comunicadora de lo que ocurre en la escena, sin intimidación de cualquier género.)

Alfonso del Real triunfa en su doble cometido de director escénico y de intérprete corporeizador del palurdo —un baturro afin a los de los clásicos chascarrillos— que se basta y se sobra para solventar la compleja problemática de sus allegados en Madrid. En cuanto a director, no puede culpársele de la plena zafiedad de la criada ni de los ribetes homosexuales del encargado, pues tanto la primera como los segundos responden al texto. Y en cuanto a intérprete, es cierto que sobreactúa... mas para enriquecimiento de perfiles de su criatura escénica. Las sobreactuaciones pueden tergiversar, torcer o destruir la imagen de un personaje, igual que pueden complementarlo mediante acotaciones mímicas o gestos y ademanes que lo aproximan al público. Y el segundo es el caso de Alfonso del Real en esta gran creación histriónica de su «paleta con talento».

Los restantes profesionales del conjunto lo secundan aceptablemente, de acuerdo con un baremo que resulta explícito en el orden con que están citados en la previa ficha técnica.

FARSA DIECIOCHESCA DE UN REY FRIGIDO

PEDRO GIL PARADELA: El afán de cada noche. *Teatro de la Comedia. Promotor: Andrés Velasco. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía: Enrique Alarcón. Intérpretes: Javier Loyola, Araceli Conde, Mary Paz Pondal, Francisco Benlloch, Yolanda Ríos, Manuel Brieva, Favio León, Francisco Balcells, José Morales, José María Portillo, Beatriz Escudero y Aurora Cervera. Fecha de estreno: 27 de junio de 1975.*

El título deliberadamente equívoco elegido para este comentario resalta más, si cabe, y desde el principio, el tratamiento en clave de farsa que ha dado Pedro Gil Paradela a su humorística trama. Porque sucede que la frigidez del rey no viene dada por su propia naturaleza: la indiferencia sexual tiene su muy concreto origen y única causa en los nulos encantos físicos de la reina.

Subsiste, claro, el problema sucesorio, que, de haberse producido por impotencia o esterilidad, requeriría un tratamiento serio. Pero aquí se trata de un problema de, digamos, «rechazo erótico» de una sola persona, que, desdichadamente, es la reina.

A partir de aquí, cualquier extremosidad situacional y toda apelación a lo grotesco resultan justificadas. Porque ha de ser en la reina, y no en otra mujer, en la que el rey procrea el heredero. Si para vencer la resistencia del monarca a intimar con su feúcha cónyuge hacen falta subterfugios insólitos y en cierto modo abracadabránticos, no es cosa de pararse en marras: ¡sus, y a ellos!

«Ello» que encuentran los cortesanos en una bellísima muchacha, hija de cierto renombrado curandero que, servida en atinadas dosis, ha de producir en la sexualidad adormecida del rey más efecto que todas las recetas del médico regio.



La muchacha-señuelo cumple con toda exactitud su cometido..., que no es sino el de lograr que la reina pierda su doncelez, a los tres años de casamiento e inmediato repudio.

El resto, abundante en complicaciones de agudo ingenio, en intimidades eróticas sin tilde alguna de mal gusto y mucho menos pornografía, y en frases restallantes de doble intención y un lenguaje coloquial fluido y sugerente..., todo eso ha de anotarse en el haber del autor, Pedro Gil Paradela atestigua poseer, en esta primera obra suya escenificada en Madrid, cualidades tan valiosas en un dramaturgo como son la capacidad de síntesis, el exacto sentido de la medida del tiempo, la intuición para ver «en pie» las situaciones, la coordinación mental para el desarrollo de la trama, una equilibrada ponderación para autolimitarse y, sobre todo, un relampagueante dominio del lenguaje coloquial.

¿Cómo, con tan positivas cualidades, ha tardado tanto Gil Paradela en acceder a un teatro madrileño? En primer lugar —calculo— por la complejidad de intereses que concita cualquier hecho teatral, pero también, quizá, porque hasta hoy ha estado demasiado absorbido por sus otras facetas creadoras de guionista de cine y de televisión. Ojalá y que esta obra haga volver los ojos —y la atención, y las monedas— de nuestros empresarios hacia el teatro de Gil Paradela.

Victor Andrés Catena ha logrado en *El afán* de cada noche el que acaso ocupe el primer lugar en su cometido como director escénico..., en lo que a coordinación de movimientos y ritmo escénico respecta. Lástima que no quepa decir otro tanto en lo concerniente a la dirección de intérpretes: la generalidad de ellos adolecen en la dicción, y esto, que podría atribuirse a escasez de ensayos en el estreno, ya no supone coartada quince días después de éste. (Ausente de Madrid el 27 de junio, asistí a una representación posterior y la vocalización de varios intérpretes dejaba mucho que desear.) Defecto grave de dirección de actores, en obra cuyas descollantes virtudes radican en la innegable calidad literaria de su texto escrito.

Tan prodigioso de invención como sencillo, el decorado de Enrique Alarcón: al igual que el texto al que sirve, sugiere más que explícita.

De los intérpretes, impecable Javier Loyola, de perfectas dicción y apostura: pasa de la displicencia a la vitalísima energía con suma naturalidad. Mary Paz Pondal, bien como actriz, lució con desusada —y exigida por la trama— generosidad sus atributos de mujer. Muy bien Araceli Conde, en su tan poco agraciado como «agradecido» papel de reina. Secundaron bien todos los demás, aun cuando José Morales extremase un tantico la homosexualidad del peluquero de Corte en gestos y ademanes al margen del contenido texto.

crónica de Cuenca

I CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO DE EDUCACION Y DESCANSO

Tanto y tan vanamente se ha polemizado sobre lo que es o deja de ser el «teatro popular», que ante iniciativas como la de este I Certamen Nacional, de la Obra Sindical de Educación y Descanso, cuya fase final tuvo lugar en Cuenca, al cronista no le queda sino quitarse el sombrero y admitir: «Pues... esto era.» Sin teorías huecas ni bizantinas discusiones, sin nada que no sea el simple hecho del certamen en sí.

Por supuesto que el empeño no tenía tanto así de sencillo, y que para llegar a la fase final conquense se han requerido muchos pasos previos de una política cultural minuciosamente elaborada.

PROMOCION TEATRAL DEL MUNDO DEL TRABAJO

Conseguir que más de cien cuadros escénicos —en su totalidad compuestos por trabajadores— hayan entrado en liza —durante la primera fase eliminatoria— no parece empresa mollar, toda vez que cuantos intervenían eran trabajadores que dedicaron sus horas de ocio a estudiar textos, asistir a ensayos, etc., sin compensación económica alguna y por la mera afición artística. Y es así cómo a las horas laborales añadían esos centenares de aficionados las dedicadas a la preparación de sus respectivos espectáculos, en un admirable ejem-

plo sobre la utilización del tiempo libre.

Como la mecánica eliminatoria es inexorable, en la fase provincial cayeron, más o menos, la mitad de los grupos participantes —una cincuentena—, y, tras la fase de sector, fueron sólo siete los supervivientes: los siete que llegaron a la final conquense.

En esta fase final, aparte de la diaria representación, se celebraron unos previos coloquios, en los que autores, intérpretes y críticos profesionales eran asetados a preguntas, sobre los muy diversos problemas del teatro actual, por un público en el que es de resaltar con júbilo la preponderancia de la juventud. Lauro Olmo, Narciso Ibáñez Menta, Elisa Montés y Serafín Adame, junto a los restantes miembros del jurado, se encargarían de responder a las pertinentes preguntas de los jóvenes coloquiantes de Cuenca.

BUEN CRITERIO SELECTIVO

Acaso sea éste el dato más significativo y alentador del I Certamen de Educación y Descanso. Algo ha sucedido para que los grupos de aficionados procedentes del mundo del trabajo dejen de fijar su atención en obras menores, pero de seguros efectos cómicos, para representar piezas de autores como Guelderode, Dragún, Mroček, Figueiredo, Jorge Díaz, Buero Vallejo,



«El extranjero», de Toni Solanes (primer premio)



«Milagro en el Mercado Viejo», de Osvaldo Dragún (segundo premio)



«La zorra y las uvas», de Figueiredo

Suassuna y otros semejantes, con méritos sobrados para estar ya inscritos en la gran historia del teatro.

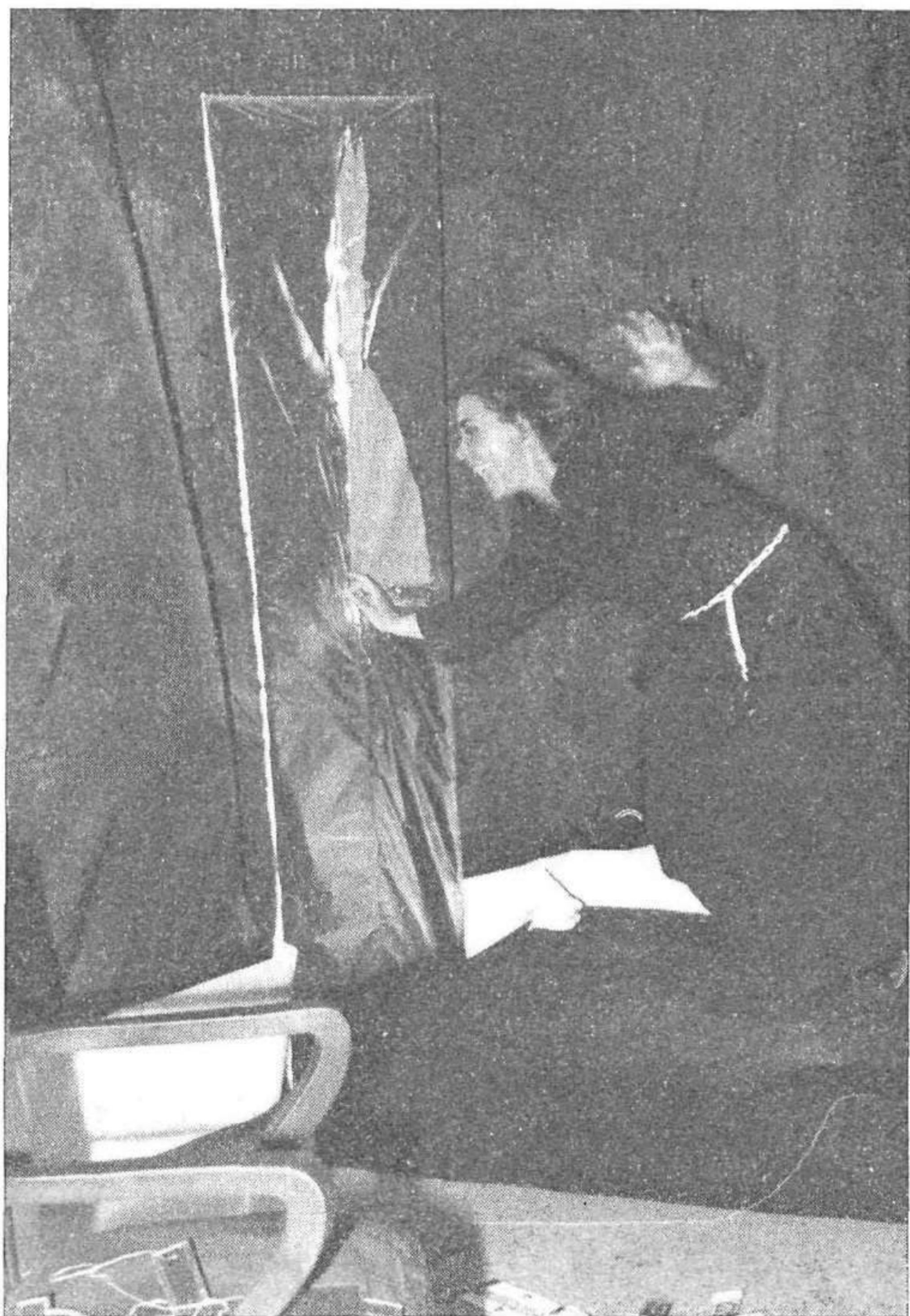
Quizá sea consecuencia de una previa elaboración del gusto estético popular, llevada a efecto por las campañas de «Festivales de Es-

paña» o por las esporádicas representaciones de los grupos de Teatro Independiente. (De ser así, y aun teniendo en cuenta lo que de simple afán mimético pudiera haber, el resultante sería igualmente positivo.)

CONCILIACION DEL PUEBLO Y TEATRO

El cronista, como miembro del jurado que fue en la final de Cuenca y en una de las fases de sector —la de Valladolid—, puede testi-

moniar que en esta conciliación entre el mundo del trabajo y el arte escénico que ha supuesto el I Certamen Nacional de Educación y Descanso quedan descartadas las posibilidades de simulación, trampa u otras componendas, puesto que nos fueron mostrados los carnés sindicales que certificaban la cualidad de trabajadores de los participantes. Tanta fue la calidad artística del certamen en su fase final, que pudo pecar de modesto el director nacional de Educación y Descanso al suscribir, en el programa conquen-



avisos y noticias de Teatro

SALVADOR ENRIQUEZ, EN LA «CASA DE GRANADA»

En la noche del 11 de julio de 1975, el joven autor granadino Salvador Enriquez estrenó su monólogo *Mirándose detrás de un espejo*, admirablemente interpretado por Chely Ruiz, actriz vocacional de méritos superiores a los de tantas —¡tantas!— profesionales. Pero ocurre que después de años y años de poner a prueba sus cualidades interpretativas, el condicionamiento de actuar como meritoria le causa algún sonrojo... y mucha pena. El momento del «strip-tease» simulado ante el espejo basta para acreditar su condición de actriz.

Por lo que al autor respecta, aunque Enriquez reside en Madrid desde 1964, no ha roto lazos con su natal Granada. Lo atestiguan no sólo la circunstancia de que el estreno de su monólogo haya tenido como marco la «Casa de Granada» en Madrid, sino también la de que su anterior estreno —obra de duración normal titulada *El puente*— se efectuase en la propia ciudad de la Alhambra.

Al margen del teatro, Salvador Enriquez tiene publicado un libro de narraciones, *Octógono*, en la Editorial Azur.



«Sire Halewyn», de Guelderode (tercer premio)



«Romea y Julieta», de Rafael Azcona

laboralmente, ¿que es un escritor?

ALGO MAS SOBRE LA MUTUALIDAD

Por Eduardo TIJERAS

se, esta declaración de principios: «Consecuentes con nuestro compromiso de promover y fomentar el aprovechamiento adecuado del tiempo libre de los trabajadores, la Obra Sindical Educación y Descanso se propone fomentar la afición al teatro entre los trabajadores, impulsando todos aquellos encuentros e iniciativas encaminados a tal fin.» Se quedó corto Gervasio Martínez-Villaseñor, acaso porque no pudo prever que un jurado constituido por profesionales del teatro de tanta notoriedad como Lauro Olmo, Narciso Ibáñez Menta, Elisa Montés, Serafin Adame y, en último lugar, este cronista, junto al rector de las actividades dramáticas en Educación y Descanso, Niceto José Gutiérrez-Luna, más el realizador de televisión Enrique Nicanor, José de San Millán y Manuel González Gisbert, concediese el primer premio de la fase final—en la que participaban espectáculos de Guelderode, Dragún y Jorge Díaz—a la obra *El extranjero*, cuyo autor es Toni Solanes, empleado en la RENFE de Barcelona, y también distinguido con el premio a la mejor dirección escénica.

Y lo más positivo del certamen es que lo de Cuenca no ha sido sino la puesta a punto para una campaña ante el mundo del trabajo, toda vez que los tres conjuntos que allí lograron las mejores calificaciones van a tener la oportunidad de representar sus espectáculos en las residencias veraniegas de Educación y Descanso, con lo que el engaste entre teatro y trabajadores tendrá la tan ansiada continuidad.

DICTAMEN DEL JURADO

- Primer premio de grupos: «Exodo», de la RENFE barcelonesa, por la obra *El extranjero*, de Toni Solanes. (El grupo estaba asesorado por el profesional Antonio Joven. Pero también el acierto en la elección de asesor cuenta positivamente...)
- Segundo premio: Grupo «Talia», de Alicante, por *Milagro en el Mercado Viejo*, de Osvaldo Dragún.
- Mejor actriz principal: Maruchi Plana, de Alicante. (Por unanimidad.)
- Mejor actor principal: Antonio Abdo, del Grupo «Cepa», de Santa Cruz de Tenerife. (También por unanimidad.)
- Mejor actriz de reparto: Chirri Martínez, de Alicante, tras un inicial triple empate con Angeles de Castro, de Valladolid, y Manoli Martínez Ruiz, de Córdoba.
- Mejor director: Toni Solanes. (Por unanimidad.)

COLOFON

Basilio Gassent hizo pública la comunicación de los premios, y tras ella concluyó el certamen con los protocolarios discursos—en palabras, todas, de justificado aliento—de Gervasio Martínez-Villaseñor; el director general de Teatro, Mario Antolín Paz; el gobernador civil de Cuenca, Moisés Arrimadas, y Marino Díez Guerra, director general de Asistencia y Promoción, que ostentaba la representación del ministro de Relaciones Sindicales.

H ABLABAMOS de que era aconsejable una lectura del folleto editado por la Mutualidad Laboral de Escritores de Libros. Hasta el cerebro más retorcido y de *praxis* menos operante puede entenderlo. Disposiciones legales, porcentajes aplicables, prestaciones que imparte la Mutualidad (subsido de defunción—no se me amilane, viejo—, pensiones de viudedad, orfandad, en favor de familiares), modos y maneras de perder y recuperar la profesionalidad, recargos por no pagar a su debido tiempo, tratamientos especiales de rehabilitación y readaptación por invalidez parcial o absoluta (¡qué maravilla!), estructura burocrática de la Mutualidad, etc. Folleto sin desperdicio, muy útil. Pero demuestra que dirigirse a escritores requiere más argumentos «de cajón» que dirigirse a campesinos analfabetos.

Una de las grandes dudas que yo tenía era saber si después de jubilado podía seguir escribiendo, si cumplir sesenta y cinco años, jubilarse, empezar a cobrar la estruendosa pensión y poner el cartelito de

«cerrado» (se cierra el negociado de letras por jubilación, vaya, por chocheo) equivalían a una misma cosa. El folleto mágico ha de esclarecer esta metafísica. Dice textualmente: «El disfrute (1) de la pensión de jubilación será incompatible con todo trabajo por cuenta ajena o propia que dé lugar a su inclusión en algunos de los demás regímenes de la Seguridad Social.» Y pone el ejemplo de que si un escritor afiliado a la Mutualidad es, a su vez, periodista, trabajador autónomo o realiza cualquier otra actividad por la cual tenga que estar incluido en otra Mutualidad, para poder disfrutar de la pensión de jubilación de escritor tendrá que causar baja en la otra actividad. Está claro, ¿no? Conviene anotar que no se dice nada específico en contra de la posibilidad de continuar escribiendo tras la jubilación.

Hasta la fecha hay 116 pensionistas. La pensión más alta que se cobra, después de tres mejoras, es de 5.080 pesetas. La más baja, de 1.285 pesetas.

(1) Lo destacado es mío, claro.

Entiéndase, son años de 14 pagas. La Mutualidad abona cada mes en concepto de pensiones unas 400.000 pesetas. También hay mujeres afiliadas, cuarenta o cincuenta, de las cuales ocho por lo menos ya gozan de una dulce jubilación.

Entre los escritores jubilados existen muchas celebridades y cabe mencionar como ejemplo a Pedro Laín Entralgo, Vicente Aleixandre, Tomás Borrás, Joaquín Calvo Sotelo, Noel Clarasó, Guillermo Díaz-Plaja, Gerardo Diego, Martín Alonso, marqués de Lozoya, Pérez Minick, etc. Un buen plantel.

El número antes citado de 116 pensionistas comprende tanto a escritores y escritoras jubilados como a viudas y huérfanos. Algunas de las viudas pensionistas más familiares son las de Adolfo Muñoz Alonso, Gaspar Gómez de la Serna y Antonio Iglesias Laguna.

La Mutualidad se financia con la cotización de las empresas editoriales, de los escritores, subvenciones estatales y el fruto de las rentas e intereses. En el tipo de cotización el 6 por 100 corre a cargo de los editores y el 3 por 100 es de cuenta de los escritores. Pero a mí me parece extraño o imperfecto que sean sólo los editores los que participen en este asunto, como si la actividad de los escritores se redujera exclusivamente al campo donde interviene el editor en calidad de patrono. ¿Dónde queda la labor de prensa desempeñada por el escritor? ¿O la labor de conferenciante? ¿Por qué todas esas empresas y entidades patrocinadoras no tienen su parte de competencia y responsabilidad en el orden de la Seguridad Social?

La Mutualidad Laboral de Escritores de Libros, que, con el tiempo, tendrá que cambiar su denominación por la más corta y compleja de *Mutualidad Laboral de Escritores*, simplemente, es perfectible, como todo lo humano y vivo, y parece que tiene futuro. Pero no puede aletargarse. Lo mejor que le podemos desear es que mantenga una actitud agresiva, tentacular, simbiótica. Ahora empieza realmente su labor. Para nosotros, los «negros» de la organización social, creo que es importante dilucidar el ámbito, alcance, misión, lógica, responsabilidad y «eficacia» de cada uno de los organismos—mutualidades, asociaciones, sociedades—que figuran en el contexto de las leyes teóricas y determinar sus vínculos entre sí.

NATI CAÑADA, O UNA APROXIMACION A LA MELANCOLIA



(Viene de la pág. 36)

vive en Pozuelo, ahí a la mano de la Casa de Campo madrileña, muy cerca de las estridencias televisibles pero también muy dentro de la serenidad del campo y de los cielos altos de Castilla. Para llegar a la casa de Nati Cañada hemos tenido que desafiar el calor todopoderoso de una tarde de este julio que si no ha podido con nosotros no ha sido por falta de intenciones. La casa de Nati Cañada está —como lo está todo siempre en la vida de un artista— en trance de perfección. El matrimonio Monaj —él, secretario del Ayuntamiento de Pozuelo; ella, nuestra pintora de hoy— ha levantado su vivienda con la ilusión de quien siembra un campo para el futuro donde puede tener entrada todo lo que hubo de bello en el pasado. Maderas de viejas viviendas castellanas, tallas de conventos que vinieron a menos en los siglos, cerámicas cuyos alfares hace años detuvieron sus tornos. Afuera los tres niños Monaj Cañada se zambullen en la piscina recién estrenada, llenando la tarde de gritos que suenan a futuro.

El estudio de Nati Cañada está en la parte alta de la casa. Allí ha ido atesorando la pintora sus temas preferidos, que luego iremos viendo repetidos en los lienzos. Escapularios que aún guardan el aroma de los incienso perdidos en el tiempo, rosarios de gruesas cuentas de madera, lazos descoloridos que un día lucieron el orgullo de los soldados licenciados de la guerra de Melilla. Es como un pequeño inventario de melancolías, de objetos para recordar horas perdidas, de materiales de nostalgias.

Un día, la joven pintora que heredase de su padre —el gran pintor aragonés Alejandro Cañada, del que ya hemos hablado en estas semblanzas de LA ESTAFETA LITERARIA— el arte del dibujo, después de haber pasado en su aprendizaje intenso por todos los itinerarios hoy obligados para un artista, acertó a dejar en uno de sus cuadros una escena familiar. Era un grupo de personas inmovilizados en un instante cualquiera de la vida. Serios, como avisando a los futuros contempladores del cuadro

que la vida no es más que la ilusión de unas imágenes. Todo era fugaz, perecedero. Y una inmensa tristeza se desprendía de aquel lienzo, parecía entrársenos en el alma, apoderarse de nosotros. Era la contemplación de lo que acaba de morir y ya está lejano, imposible de volver a ser contemplado.

Nati Cañada ha insistido muchas veces en este tema, acaso porque ha comprendido que para dar fe de un pensamiento trascendental es preciso volver una y otra vez sobre él, exponer cada una de sus razones y de sus posibilidades. Nati Cañada ha pintado el momento en que la familia se reúne junto a la niña de primera comunión y ahí tenemos el abuelo al que la vida se le ha refugiado en la fijeza de la mirada o a la anciana mostrándonos unas manos que todos hemos amado intensamente.

¡Oh, estas ancianas de Nati Cañada! Las vemos repetidas una y otra vez, vestidas de negro, mirándonos desde su pasado de ternuras. Unas veces están sentadas junto a una estufa que apenas calienta sus ateridas manos; otras sostienen un libro al que apenas si pueden leer sus ojos cansados. La pintora parece haber concentrado en estas figuras todo un incontenible amor a algo que ya no vive pero que no olvida.

Están muy cerca estas figuras de aquel inolvidable retrato de Cossío a su madre. No es que le haya servido de modelo a Nati Cañada el cuadro del pintor montañés; es que ha vuelto a producirse el milagro del arte en que el amor que rebosa el corazón se vierte en los pinceles para comunicarnos todo un cargamento de ternura y de melancolía.

Nati Cañada pinta escenas de vida. Son instantes que nos pertenecen a todos, por eso no nos importa si los rostros son retratos perfectos de los protagonistas, porque acabamos por

identificarnos nosotros en esos niños que pudimos ser, o en esos hombres de un pasado inmediato a los que el tiempo está velando ya el rostro, a punto de convertirlos en recuerdo o adivinación de vida. En alguno de los cuadros conocemos a la propia pintora rodeada de sus familiares o sosteniendo en los brazos al más pequeño de sus niños. Y todo es como una biografía incompleta suya y nuestra y de todos. Por eso nos encandila el cuadro de esa primera comunión que parece haber sido ampliado de un daguerrotipo descolorido o esa inquietante alacena con lozas baratas que una mano de casada perfecta guardó con tanto amor para preservarla de esta muerte que se llevó a los modelos y que pretende llevarnos también a nosotros, los que sentimos tanta pena por los muertos.

No crea el lector que para conseguir estos efectos subjetivos Nati Cañada apela a recursos más o menos literarios. Ella es, sobre todo y ante todo, una magnífica pintora de dibujo perfecto y adecuada sabiduría del color. Jamás encontraréis en sus cuadros un cromatismo detonante o un trazo que desdiga de la armonía del conjunto. Diego Bedía Casanueva, presentando una exposición de esta pintora, advertía al lector que «el dibujo tiene aquí un papel tan grande que además de no ocultarse, de reaparecer entre el color, de ser señor de muchas zonas del cuadro, es algo así como la firma del autor. Y el poeta Francesc Gali, al que por su especial sensibilidad estas pinturas tuvieron que impresionarle extremadamente, abundó en esta misma idea.

«En anchas pinceladas —en tonos que parecen mezclarse o fundirse— la artista va sembrando con la caligrafía rítmica de sus dibujos aquella ternura que un poeta colombiano llama vida.»

Cuando no hace mucho tiem-



po Nati Cañada expuso en Madrid, Augusto García-Viñolas vio también esta perfecta preparación de la pintora. Dijo entonces de ella: «Este blando realismo encantador que amarillea como la perla enferma y se hace espuma de color sobre el lienzo, está sostenido por una eficacia de procedimiento que le permite tratar a la figura en grandes composiciones y afrontar con plena solvencia ese ejercicio de sensibilidad, donde esta joven pintora ha sabido comprometer su oficio.»

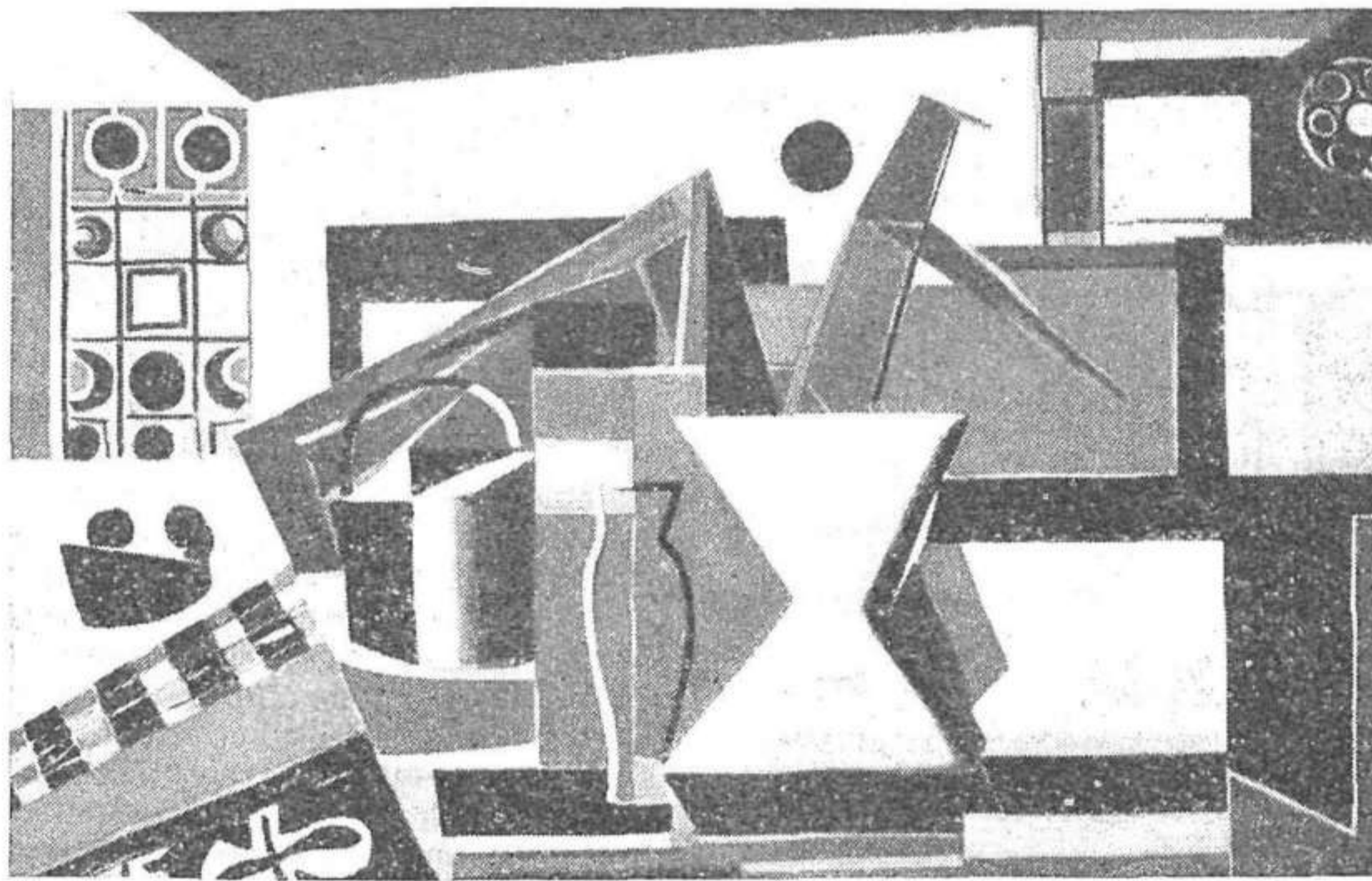
Romanticismo, realismo, solvencia de su oficio. He aquí las claves por donde hemos de entrar en el misterio de esta pintura que tan hondo nos cala y tan pensativos nos deja. Porque Nati Cañada está inmersa en este movimiento actual que ha vuelto a darnos la verdad sostenida en un retrato perfecto de la realidad. Lo que ocurre es que ella no se ha quedado en una versión fotográfica de las telas o de las figuras. Ella las ha tamizado con su delicadísima melancolía y nos dice lo que no supieron dejar en sus retratos las viejas máquinas ante las que posaban los hombres el día trascendente de cada familia. No es totalmente nueva esta vuelta al pasado, es cierto, pero sucede que muchos pintores de hoy, que han vuelto sus ojos a estos temas, han preferido—o no han sabido otra manera—tratarlos desde un punto de vista burlesco o satírico y han venido a flagelar el recuerdo de unos tiempos que eran los de los padres o los abuelos para hacernos reír o sonreír en lugar de hacernos pensar. En la expresión de Nati Cañada hay mucho deseo de honrar a los padres y de aprovechar la lección de los momentos fugaces, de la levedad de lo que parecía incommovible, del paso de la vida. Filosofía que unas veces es manriqueña, al hablarnos de la caducidad de todo lo que existe y otras veces nos acerca a aquel Quevedo que también acertó a comprender que

*pasó lo que era firme y sola-
[mente]
lo fugitivo permanece y dura.*

No, no concuerda esta pintura de Nati Cañada con esta tarde luminosa, caliginosa del mes de julio madrileño, cuando los termómetros realizan su escalada agotadora y nos llegan desde el jardín naciente los gritos jubilosos de los niños en el baño. Con Eugenio d'Ors hubiéramos preferido una mañana soleada de otoño, cuando los membrillos aroman los viejos huertos y desde la sierra cercana bajan las primeras ráfagas frías. Tiempos de melancolía, para soñar o para rezar. A eso nos invitan estas bellísimas evocaciones pictóricas de Nati Cañada.

KANDINSKY LE DA NOMBRE A UNA SALA, LATAPIÉ LA INAUGURA

Por Carlos AREAN



Que se inaugure una nueva sala en Madrid cuando existen ya más de un cuarto de millar en la capital de España no constituye en sí mismo un hecho excepcional. Si resulta que esa galería se halla montada con unos adelantos técnicos y con unas proporciones y amplitud que no rompen la intimidad, la cosa parece ser un poco diferente. Más lo es que se acoja al nombre ilustre de Kandinsky y que se haga llamar al mismo tiempo «Centro difusor de arte», y que verdaderamente lo sea. El pintor Caruncho no ha evitado un solo esfuerzo para conseguirlo y la inauguración fue uno de esos éxitos que incluso en este nuevo Madrid, en el que el interés por el arte de vanguardia ha dejado de ser patrimonio de una breve minoría, resulta novedoso.

Todo lo dicho no pasa de ser un prelude. Dentro de ese ámbito en el que todo se halla a la distancia exacta de todo, no abrió sus puertas la nueva galería con una exposición convencional de uno de nuestros viejos maestros, ni descubriendo a un nuevo valor local. Los promotores de la galería se atrevieron nada menos que a resucitar a un gran maestro francés de la época del cubismo, a Latapié, hombre de finísima sensibilidad, justamente ensalzado en sus días por la mejor crítica francesa, pero demasiado recoleto para que hubiese sido tumultuariamente lanzado fuera de su país. Latapié, como dijo con acierto Fernando Mon, era «un artista que no se repite». En su obra, según el mismo comentarista, había un «cubismo humanizado» y una «intersección humanizada de toda su trayectoria de artista». También Camón había insistido alguna vez en la importancia de la obra del retirado maestro francés, y se había preguntado: «¿Se puede hablar

de influjo de Cézanne? Sí, pero nada más que por la coincidencia de las estilizaciones que conservan, dentro de la fuerza plástica, una raíz mental.»

Nada digamos de los comentarios de la crítica francesa, entre los que me parecen exactamente



significativos los de André Urban, Marcel Pouvreau o Jean Bouret.

Juzgar en Francia a Latapié y lanzar su obra no constituye una empresa en exceso arriesgada, pero hacerlo en España, en donde el mercado, tal como nos muestran las subastas, se limita muy a menudo a los valores nacionales, sí constituye un riesgo grande que la nueva galería ha asumido en la plenitud de sus implicaciones. Actuar así es traer nuevos aires de europeidad a nuestro marchandismo y enlazar con los mejores tiempos de la Sala Dalmáu o con los más recientes, pero igualmente decisivos, de la Sala Gaspar o Juana Mordó.

La selección de obras de Latapié con que, acogidos al nombre ilustre de Kandinsky, inició su singlatura la nueva sala sobrepasaba el centenar. Las había de los orígenes del maestro, con aire de égloga, alma dorada y desnudos casi infantiles. Las había también de su momento más rigurosamente cubista, de un cubismo más próximo al de Leger o al de Juan Gris que al de Picasso, pero con notas personalísimas en su aplicación levemente multitonizada del color y en las angulaciones incipientemente tensas de sus líneas rectas. Abundaban también los lienzos poscubistas, herederos directos de la versión peculiarísima que aportó Latapié al cubismo sintético. La deformación de los volúmenes se apoyaba en estos casos en el subrayado del trazo ancho, un tanto matissiano, pero la emoción de la pasta en erosiones sueltas era ya un anticipo de la evolución posterior y menos programática de este gran maestro. A este respecto cabe recordar que, tal como hice notar en mi texto introductorio a la muestra inaugural de la galería, el cubismo que más intensamente le interesó a Latapié no fue el programático de la hora inicial, sino las consecuencias del mismo posteriores a 1918. Tal como entonces dije, «su cubismo plano era la evolución lógica del sintético, pero con una tal superabundancia de elementos y polígonos abstractos y con tantas y tan agresivas formas de recorte—¿un anticipo, tal vez, del *borde neto* de algunos posgeométricos actuales?—, que alcanzaba plena individualidad».

Dada esta personal versión del cubismo, nada de extraño tiene que Latapié se hubiese convertido muy pronto en un abstracto geométrico no condicionado por ninguna de las ramas programáticas de la tendencia. Su geometrismo mantenía, a veces, una riqueza cromática «fauve» y basa-

ba muy a menudo sus contrastaciones en la menor o mayor altura tonal de sus polígonos, avanzantes los unos e interiorizados los otros. Los recuerdos de Juan Gris y de Braque no fueron eliminados, pero la ausencia de Picasso llegó a ser total. Se hallaba, en cambio, presente Mondrian, pero no tanto en sí mismo como en sus consecuencias más directas y en las flexibilizaciones angulares de Vantongerloo. Tengo la impresión de que ese momento fue para Laptapié más experimental que autónomo y que muy pronto su pre-

ocupación por el ser humano y por las mujeres de carne y hueso le hizo volver a la figura, a las pieles soleadas y a la búsqueda de la exquisitez y la gracilidad como imperativos irrenunciables. Su dibujo volvió a ser saltante, un tanto signográfico y compañero fiel de la palpitación de la sangre y del bronceado en oro de la piel. El gran artista se había humanizado en sus últimos años y coincidía en ello con el inmenso maestro eslavo que le ha dado su nombre a esta nueva sala, inaugurada bajo tan ricos y prometedores auspicios.

itinerario de EXPOSICIONES

Madrid:

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

SANTIAGO BUENO,
en la Galería Reina



Tienen mucho de esperpénticos estos personajes creados por Santiago Bueno, protagonistas de un alucinante costumbrismo que recoge

desde el drama a la sátira. En sus incisivos dibujos a tinta fluye la línea con soltura, se quiebra e incurva en intrincados recovecos, y construye a su vez, mediante un sutilísimo rayado y punteado, el escenario en el que tiene lugar la grotesca feria de la pobreza.

El expresionismo de la línea potencia de manera aún más intensa la deformidad de estos cuerpos y rostros esclavizados por íntimas tensiones. En la exposición actual de Santiago Bueno, segunda que el joven artista celebra en Madrid, hay alusión a un realismo costumbrista, de expresividad serena y aquietada, que aparece desbordado por un dramático fluido que transfigura a sus personajes y los convierte en portavoces caricaturescos de sus propias pasiones y ruina.

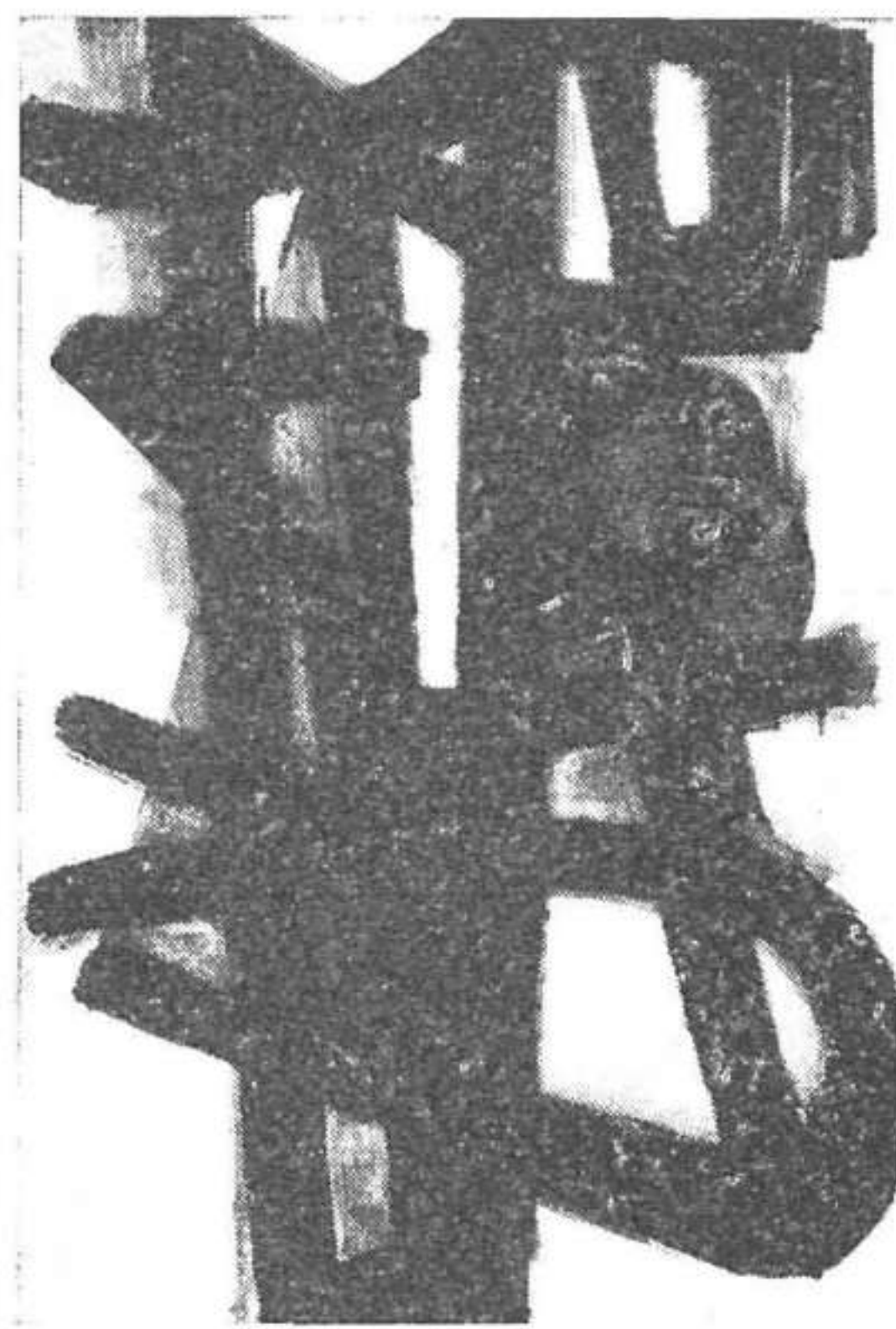
Virtuoso dibujante, el artista nos muestra con profunda garra expresiva el cúmulo de imágenes, ideas y sentimientos que en tétrica visión se agolpan en su mente.

SOULAGES y GOMILA,
en la sala de exposiciones
del Patrimonio Artístico y Cultural

La exposición de Pierre Soulages en las salas de exposiciones del Patrimonio Artístico y Cultural incluye pinturas, litografías, aguafuertes y carteles realizados por el artista entre 1947, año en que inicia su vida de pintor en una localidad muy próxima a París, y 1974.

Soulages busca la intensidad de expresión a partir de la sobriedad de color, que condensa en sí mismo un imperceptible halo de misterio, y en la afirmación de zigzagantes trazos en negro, que aplica con seguros y directos golpes de brocha. Soulages pintó en su

juventud árboles desnudos de retorcidas ramas, que admiraba como auténticas esculturas abstractas, y cuyas formas, una vez trasladadas al papel o al lienzo, constituían una confianza expresionista. En 1947 pinta grandes signos en negro, cuyo grafismo condensa una fuerte tensión. Más adelante los trazos se yuxtaponen y multiplican, y más que el signo interesa entonces al artista la construcción de formas monumentales que establecen un nuevo ritmo de conexión en el espacio y se yerguen aparentemente distanciadas delante del soporte.



Soulages

En sus amplias composiciones las formas se ofrecen contenidas, y la luminosidad de los negros, azules intensos u ocres contribuye a potenciar una austeridad que, pese a afirmar la objetividad, da cabida al impulso vital, siempre controlado. Soulages es un asceta del color y de las formas, reducidas a manchas abstractas erosionadas que se inscriben sobre fondos c'aros, o a trazos que simulan paneles sucesivos a distinto nivel, o signografías carentes de toda alegoría o simbolismo.

La expresividad intrínseca de su pintura nace de las relaciones que establece entre las formas abstractas, y el color, rico en contrastes de opacidad y transparencia, susceptibles de crear el espacio, el ritmo y la luz. Una luz incierta, que no se sabe de qué manera ha entrado a formar parte de la obra, que elude la manifestación directa y niega al mismo tiempo su procedencia.

Paneles móviles para una ambientación del desconcierto; murales donde proliferan los rayados y franjas en color, junto a fragmentos de un cerebro mecanizado o de una distorsionada maquinaria, pueblan las superficies, siempre en plana perspectiva, de Juan Gomila. Nos hallamos ante una escenografía múltiple que ambienta la puesta en escena de la vida en la gran ciudad, dominada por el imperio del cartel y del consumo, por la señalización que combina los pasos de «cebra», las flechas dirigentes y los discos prohibidos.

Magistralmente orquestada, se ofrece esta objetivada ceremonia de la confusión que pone al descubierto la feria de la locura colectiva. Se puede hablar de un constructivismo en plena desintegración, del mismo modo que de reminiscencias propias del Pop y del Op-Art. En todo caso, Juan Gomila nos transcribe su personal visión de la ciudad, testimonio y documento de un espacio concreto y de un tiempo en el que incluso la tragedia del hombre se ofrece robotizada bajo el trasiego de imágenes-anuncio, de gráficos perfiles caricaturizantes y de signos normativos que aluden al titánico engranaje de una máquina devoradora de la individualidad del hombre y de su espíritu.

ESCUULTURAS DE JOSE LUIS FERNANDEZ, EN GIJON

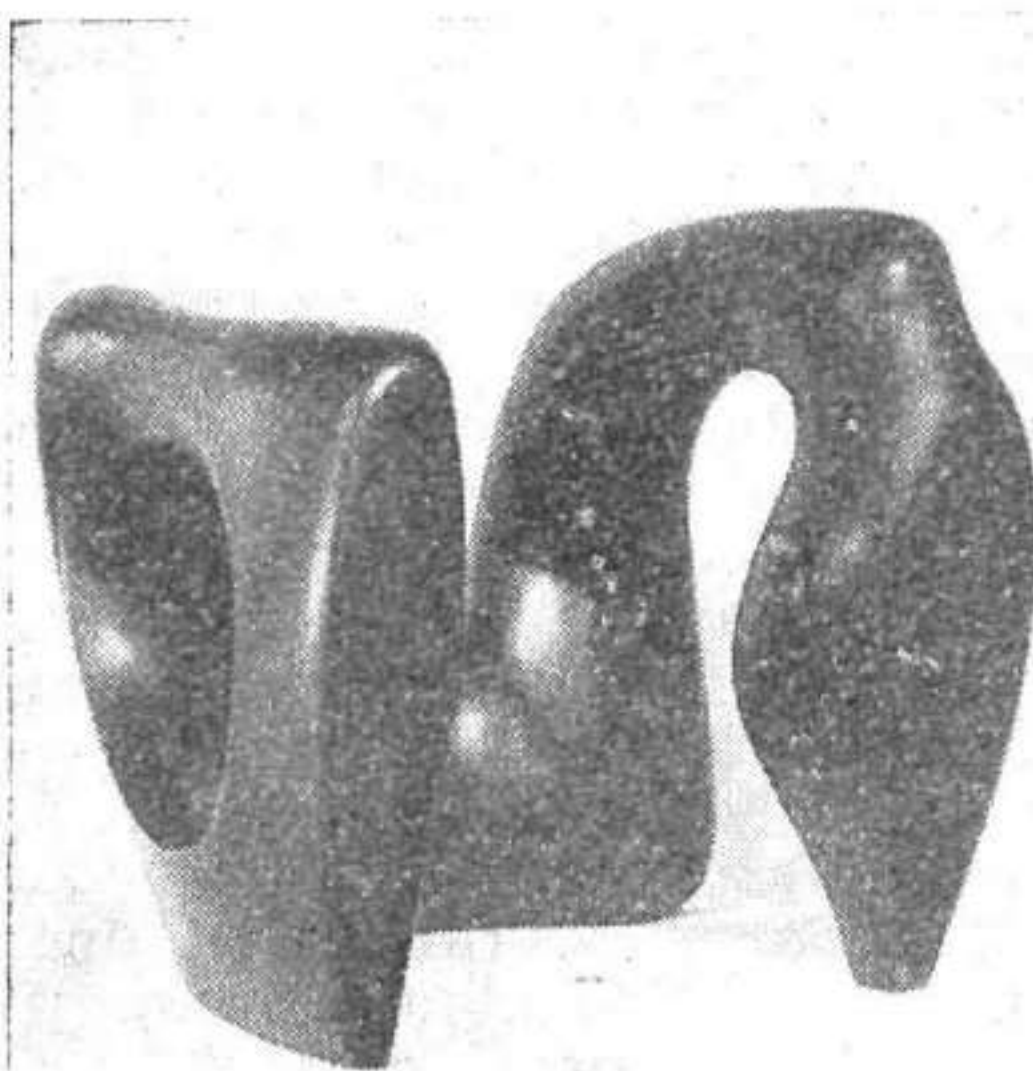
Por Rosa M. DE LAHIDALGA

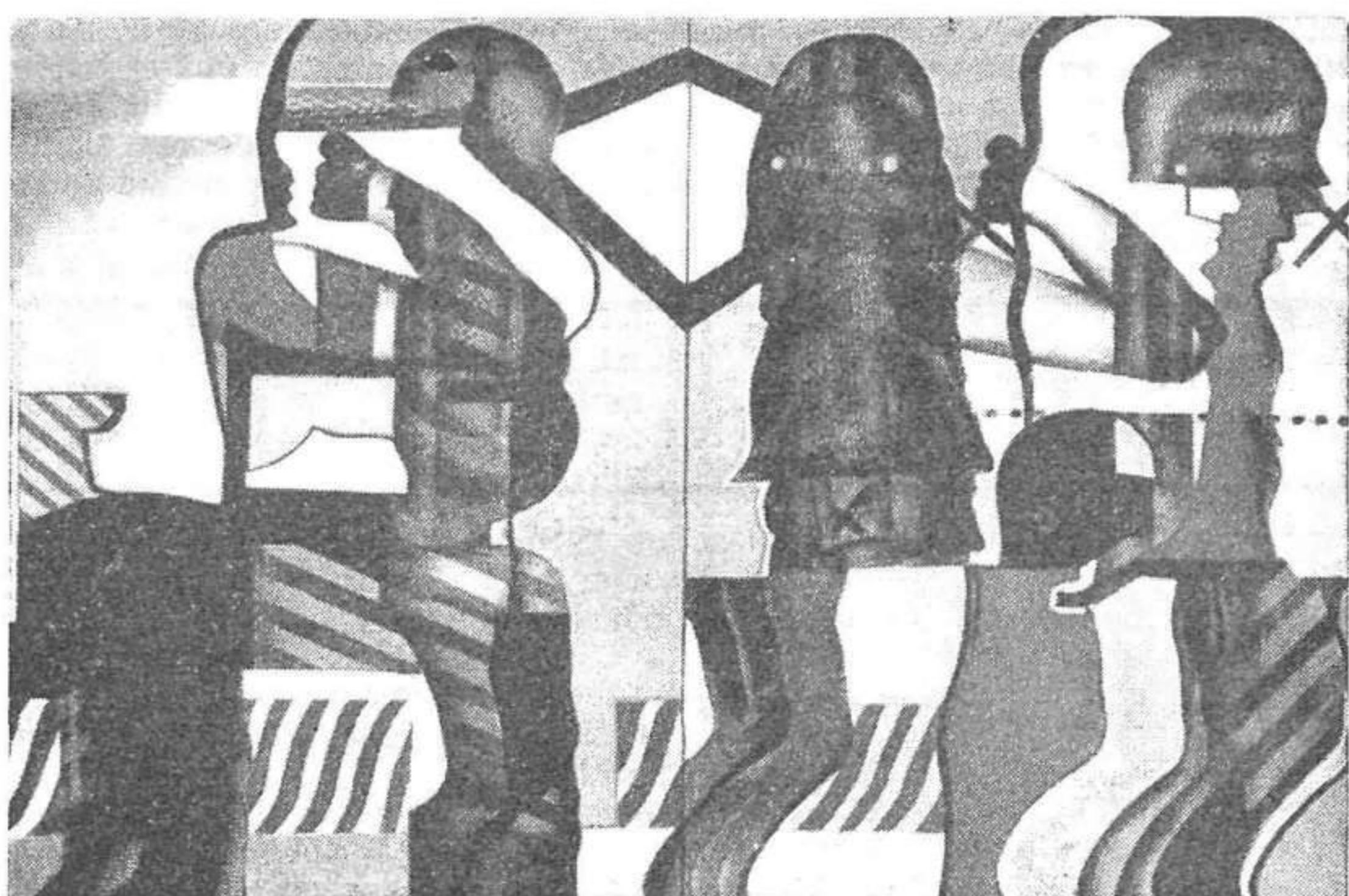
El bronce canta la pirueta de la forma sinuosa y brillante en el espacio, o la rotundidad voluminosa, abierta en su interior al recoveco. La piedra ostenta una voluntad formal totémico-simbólica, y la madera, entre lisuras y pulidos sensibles, sigue la tra-

yectoria de unos ritmos serpenteantes que dan lugar a una cadenciosa modulación del espacio.

Una energía contenida palpita en estas esculturas que el artista asturiano José Luis Fernández acaba de presentar en Gijón. La vida, con su amplia carga de organicismo y de espiritualidad, se halla animando estas formas que, unas veces, visualizan la figura humana o aluden a su biomorfismo y, otras, son pura abstracción lírica o simbólica, sobria saeta en el espacio o talismán preciosista.

Su obra discurre entre las dos grandes corrientes escultóricas de mayor vigencia que han surgido en nuestro siglo. Por una parte, José Luis Fernández aspira a preservar el humanismo de las formas, si bien prevalece la noción de sobriedad y de simplificación; de otra, camina a la búsqueda de nuevos símbolos formales





Gomila

**MANUEL G. RABA,
en la Galería Kreisler Dos**

Estas formas pulidas y erosionadas, que han sido modeladas con moroso deleite, se abren a la corrosión y a la inquietante expansión del deterioro, amenazadas por una tumoración que deja al descubierto orificios y huellas de destrucción. Raba, en esta exposición presentada en la Galería Kreisler Dos, nos muestra las irisaciones rugosas de que ha dotado a sus obras modeladas en poliéster, cuya textura y forma nos retrotraen a un mundo de gigantescas conformaciones pétreas o mineralógicas.

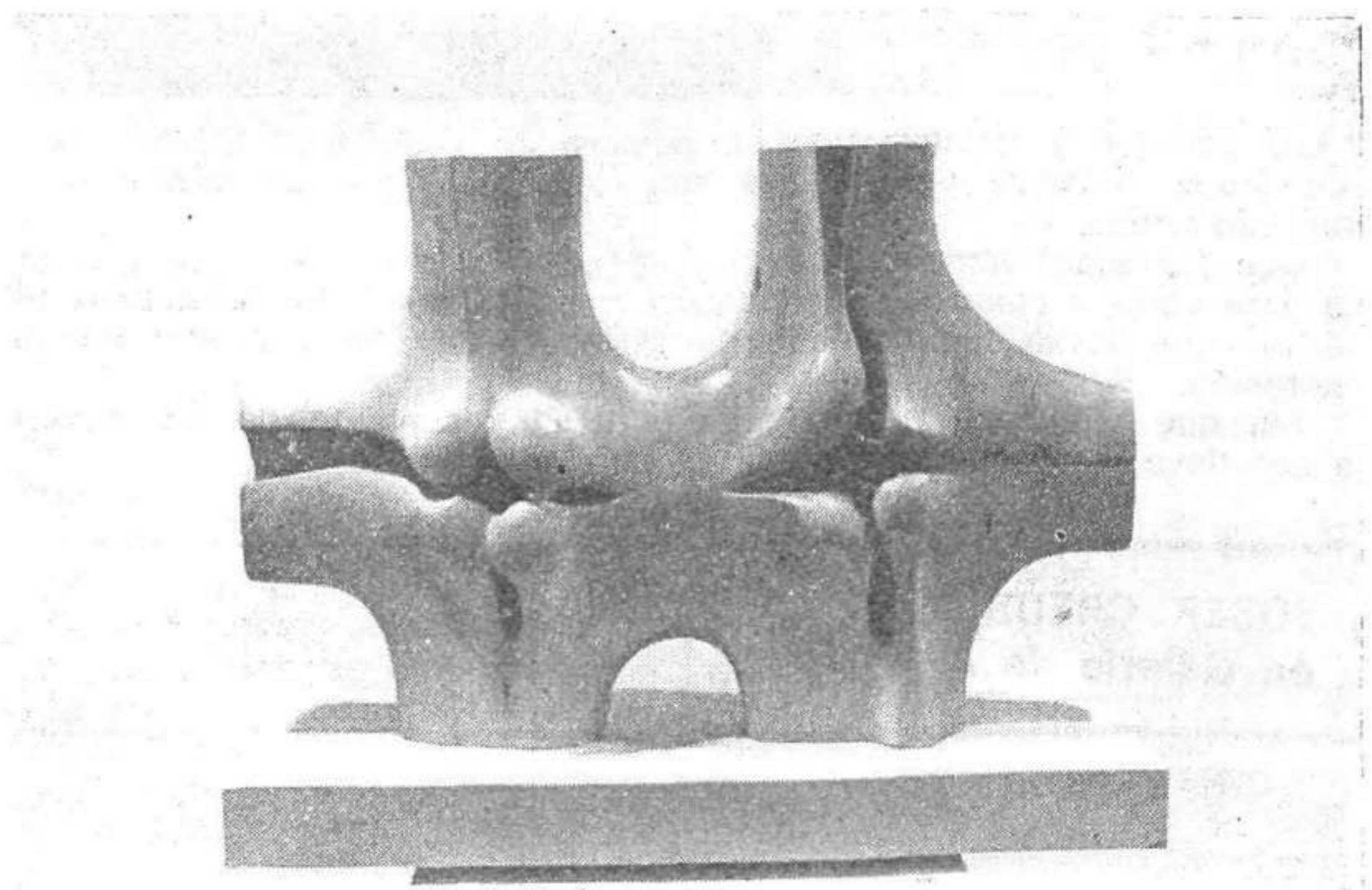
Una megalómana voluntad creadora de formas anima a este artista de excepción, artesano sensibilísimo, que trae ante el espectador una parte de su mundo a través del cual da vida a complejas esculturas ovoideas que rememoran una dramática fundición bajo la marca mágica del fuego. Bocas abiertas, concavidades y convexidades sensibilísimas, tumores y cráteres hacen referencia a un universo en descomposición.



Plenitud cegadora de unas formas que aluden al origen y al fin de un mundo creado por el hombre, que rivaliza en grandiosidad con la misma naturaleza.

**MARIA ELISA,
en el Club Internacional de Prensa**

Se trata de una pintura ingenua en la que intervienen ingredientes como la ternura y el humor. Pocas veces el arte «naif» extrae sus temas de inspiración de algo que no sea un costumbrismo más o menos matizado, sencillas escenas de la vida real o creaciones en las



a través de audaces experimentos sobre estructuras diversas, tratando de extraer de la materia que trata: piedra, madera, bronce o poliéster, las máximas posibilidades expresivas.

Corporeidad y espacialidad son conceptos que animan su creación escultórica. Corporeidad, afirmada en estilizados cuerpos de mujer o en mayestáticas figuras sentadas, de contornos apenas esbozados, donde la materia aparece dotada de aparente elasticidad. De gran fuerza expresiva es su «desnudo» de extremidades atrofiadas, que trasciende la pesadumbre de la tierra y consigue un efecto de corporeidad abstrac-

ta, cuyo centro de gravedad es también el de irradiación de sus energías. En su obra «boxeador», el impulso de exaltación dinámica se ofrece contenido y potencia, a su vez, una calma tensa que se sustenta no sólo en los ritmos, sino también en la abstracción serena y parsimoniosa de los gestos.

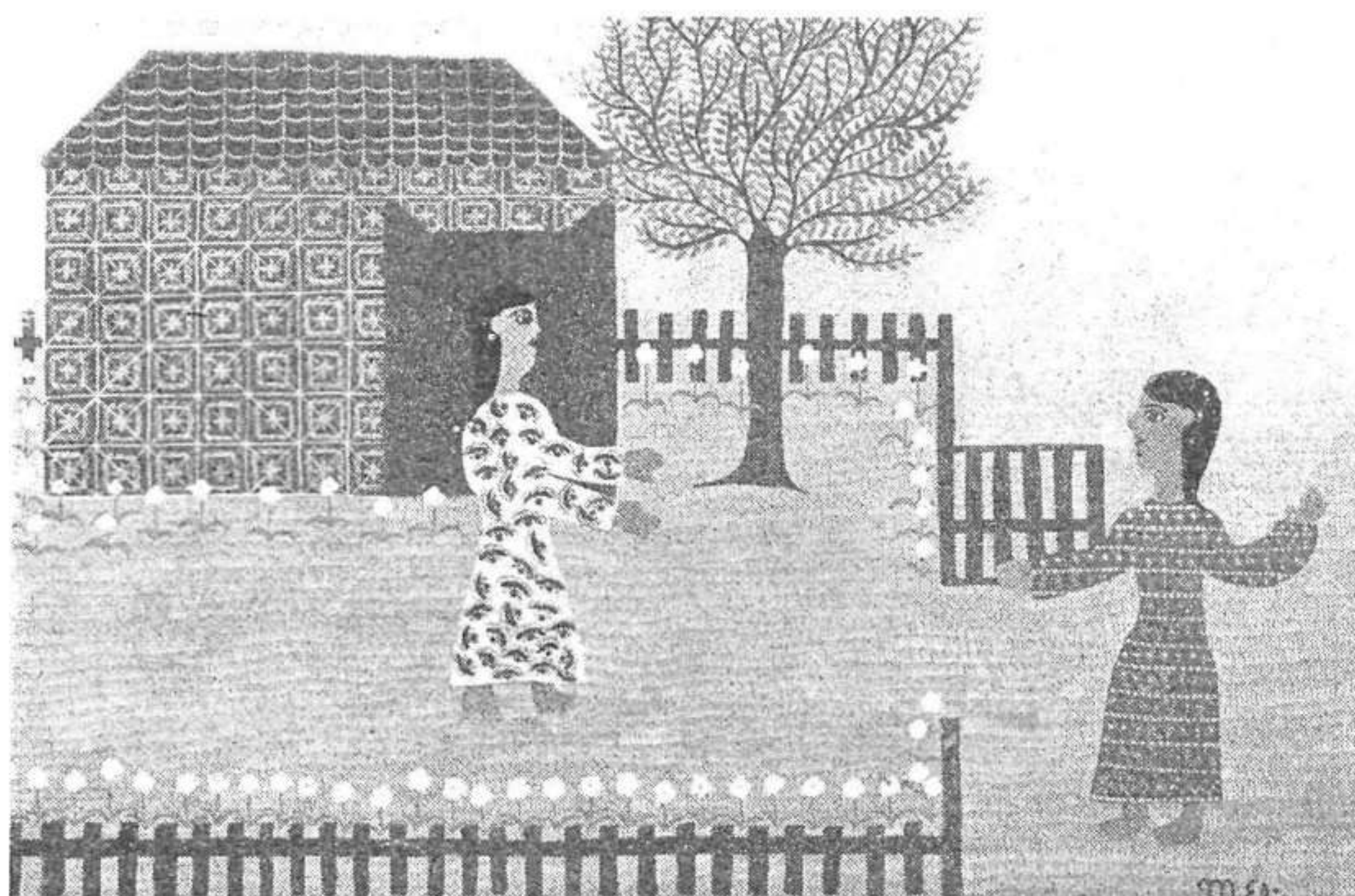
En estas esculturas de grande y de pequeño tamaño, algunas de las cuales giran en torno a un eje central, la serenidad y el equilibrio se imponen a la exaltación. Al dominio técnico, se suma el rigor de un acabado perfecto que constituye uno más entre los valores plásticos de su



obra. Junto al lirismo de las formas ondulantes abiertas al espacio, elípticas o esferoidales, hallamos un organicismo que deja al descubierto oquedades, surcos y protuberancias emergentes. Si inquietantes son, en su expresividad, estas estructuras convulsas, otras esculturas establecen una emotiva tensión entre forma y espacio y llegan a captar la entrañable poética de lo espiritual. En todo caso se impone la tendencia al equilibrio, síntesis de dinámica tensión y quietamiento. Ni el bronce posee en su obra el monopolio de los temas movidos, ni la piedra se reserva únicamente la expresión de repo-

so contenido, sino que de la tensión entre ambos extremos surge precisamente, con independencia de uno u otro material, su expresiva fuerza vital.

José Luis Fernández, nacido en Oviedo en 1943 pese a haber desarrollado la mayor parte de su obra en Madrid, donde reside desde el año 1961, continúa enraizado con su tierra. Las esculturas que hemos contemplado responden a un momento de plena vigencia creadora de este artista, cuyo nombre se inscribe, con propia identidad, en la nómina de los valores representativos de nuestro actual panorama escultórico.



que interviene también la fantasía. La pintora brasileña María Elisa ha tomado como tema de su obra la Biblia; de ahí la diversidad de escenas que nos muestra: pasajes evangélicos y de la Historia Sagrada, que protagonizan personajes de curiosa fisonomía, siempre de frente o de perfil, atraviados con ropajes que la artista recrea en su imaginación.

Florejillas alineadas, palomas para un juego recortable, campos de verde y azul, casitas de rígida estructura, curiosamente decoradas, nos ilustran sobre el lugar y la escena que se narra, bajo el prisma de una candorosa visión de puro y vivísimo colorido, que por su espontaneidad y frescura conmueve y al mismo tiempo hace sonreír al espectador.

Y el itinerario sigue en...

PROPAC.—Dibujos de es- cultores: Francisco Barón, Miguel Berrocal, Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, Feliciano Hernández, Julio Hernández, Rafael Leoz, José Luis Sánchez, Pablo Serrano, José M.^a Subirachs.

III Exposición «Artistas de la Bienal de Segovia». GOMILA.

Galería Biosca.—El Paisaje: Francisco Arias, Amalia Avia, José Beulas, Javier Clavo, Manuel Colmeiro, María Antonia Dans, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Constantino Grandio, Evaristo Guerra, Francisco Lozano, Crilo Martínez Novillo, Gregorio del

Olmo, Joaquín Pacheco, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Agustín Redondela, Francisco San José y Rafael Zabaleta.

Santillana del Mar. Museo Solana.—II Exposición extraordinaria de óleos originales de José Gutiérrez Solana, procedentes de colecciones privadas.

Galería del Museo Solana.—Exposición «Mujeres de la vida», con obras de Beltrán Mases, Iturrino, Vázquez-Díaz, Juan Barjola, García-Ochoa, Celso Lagar, Angel Medina, Francisco Moreno Galván, Agustín Ubeda y Eduardo Urculo.

tos de la vida diaria... son, por Hamilton, convertidos en los nuevos protagonistas que, a su vez, son argumento y expresión de su obra.

Obras que —las hay para todos

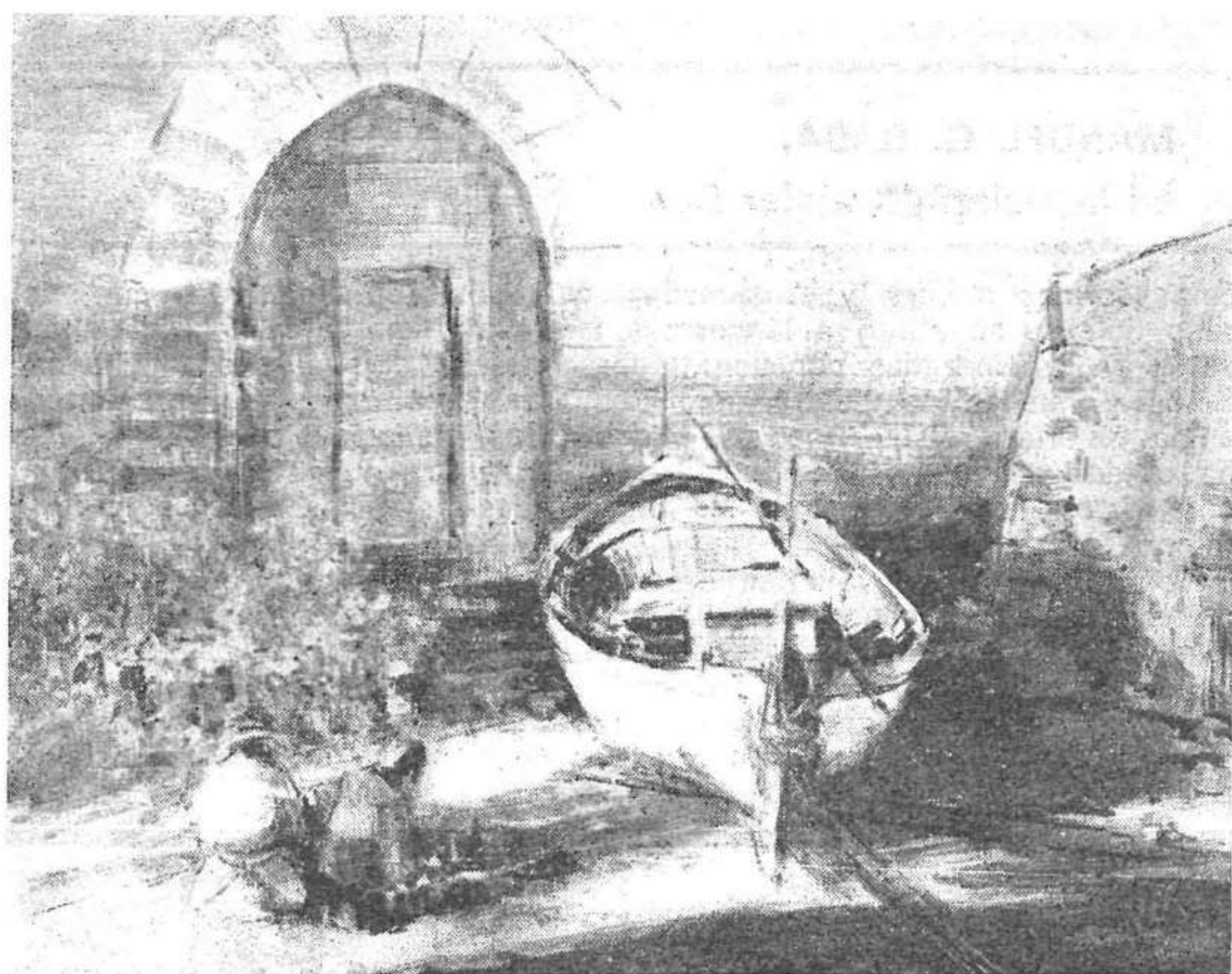
los gustos—muestran la inquieta rosa de los vientos de una creación que no por haber perdido su rabiosa actualidad ha dejado de ser singular, al ser extendida y distintamente imitada por tantos.

ESTRADA VILARRASA en Agora 3

La hermosa colección de acuarelas que Estrada Vilarrasa presenta en la sitgetana Galería de Arte Agora 3 viene a confirmar —con creces— la opinión excelente que en la primera ocasión que tuve de contemplar su obra tuve de la misma.

Creces que descubren a un pintor que poéticamente se acerca a la realidad para dar —de ella— lo más preciso: aquello que sirve para ser traducido a la plástica de las formas y del color.

Color que —Estrada Vilarrasa— logra en la acuarela —huyendo de la tradicional pincelación, hecha de manchas— una coloración que la acerca a un óleo en el que el color es, tal vez, pensado. Soñado sería desmerecer el logro.

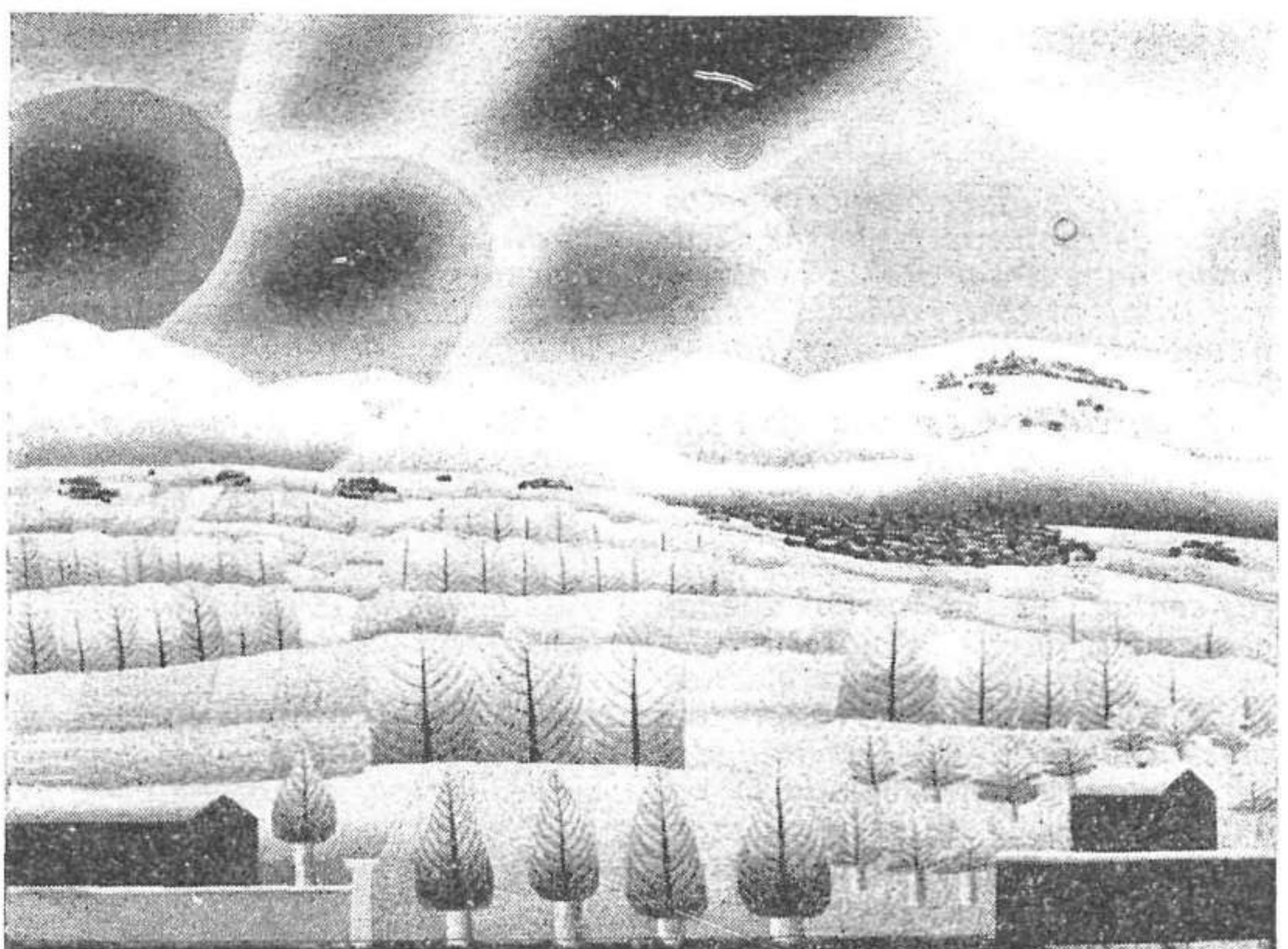


Los paisajes y marinas que en número de veinticinco exhibe ahora son todos ellos de una belleza sólo alcanzable por un verdadero y sensible artista.

Que Estrada Vilarrasa lo es no es cosa para contarlo por escrito: es para verlo y confirmarlo en unas obras —pura y sencillamente explicadas— que llevan el procedimiento de la aguada a su más alta y justa expresión.

Sin que citar una obra signifique desmerecimiento de las demás, la que lleva el título «Mahón» es de antología.

JOSEP CREUS en Galería de Arte La Isla



Barcelona: por Francesc GALI

RICHARD HAMILTON en Galería Eude

La nueva Galería Eude ha abierto sus puertas con una exposición de obra gráfica original del inglés Richard Hamilton.

Treinta y ocho son las obras que se exhiben, la mayor parte de ellas serigrafías, litografías, offset, «colages», colotipias y otras alcanzadas por medio de técnicas mixtas, en las que los procedimientos anunciados y otros todavía participan junto a dos realizadas en colaboración con Marcel Duchamps.

La exposición, aunque parezca llegar con retraso, no deja de tener importancia: un pionero del «pop art» es quien, en una representación muy varia, explica desde sus obras las diversas tentativas realizadas para romper con un entendimiento del arte a todas luces tradicional.

Rompimiento que Hamilton logró desde diversos frentes: la fotografía, el cine, la máquina, el movimiento, la desfiguración, los obje-

La obra de este nuevo pintor, del que Jaume Miravittles ha escrito que «es un ángel que pinta sin saber que es un ángel y que pinta», ha sido presentada oficialmente a la crítica barcelonesa.

¿Qué tiene de particular su obra? ¿Qué, que la distinga de las demás? Contestar estas preguntas lleva a una respuesta, acaso simple, pero que pretendo sea explícita: una personalidad que se da lo mismo en el planteamiento y resolución de los temas que en el color y el oficio que los significa en el soporte de las telas o las tablas.

El orfebrerismo pictórico que caracteriza sus obras, explicadas en un lenguaje—que podría ser ingenioso si no fuera sumamente inteligente—hecho a base de capas de pintura que descubren transparencias y tejidos, destaca, en Josep Creus, a un artista que aporta a la plástica una nueva interpretación.

Interpretación en la que—aparte de un retrato libre y fiel de Salvador Dalí (que es uno de sus promotores)—aborda paisajes y luces, arabescos de color y sutilidades sin fin que dan a sus realizaciones un final eminentemente plástico y cautivador.

La vegetación, los insectos y animales que pueblan el virgen universo de sus pinturas ponen al contemplador—admirado y sorprendido—ante una naturaleza—tratada con toda libertad—que es una creación pictórica insólita y muy estimable.

JOSE LUIS PASCUAL en Galería Trece

Presentado por Joan-Ramón Triadó, José Luis Pascual exhibe una colección de pinturas, esculturas, dibujos y litografías.

Obras, éstas, presentadas—las más de las veces—en forma de «historias» para cantar o recitar con un puntero, señalando las escenas, con intención de llevar al espectador—al contemplador—unas narraciones en las que la denuncia—desgarrada, despiadada siempre—está presente.

No importa que el recuerdo de Saura aparezca reflejado en alguna figura; tampoco que la fealdad se enseñoree de las imágenes; menos, todavía, que el juego de blancos y negros niegue el color a unas escenas que protestan la vida. Las diversas obras de José Luis Pascual llegan siempre lo necesariamente contrastadas para que el acento de su mensaje suene lleno de intención al lector interesado por la obra.

Obra hecha con brío—con garra—y soltura que alcanza un final logradamente plástico. Final que el contemplador—conforme o contrario a los discursos—agradece siempre.



En sesión pública y solemne celebrada en el salón mudéjar del Ayuntamiento de Arcos de la Frontera, les fue impuesta la Medalla de Oro de la ciudad a los escritores hermanos Antonio y Carlos Murciano. Presidieron el acto el gobernador civil de la provincia gaditana, señor De Santiago y Juárez, y el alcalde de la localidad, señor Barrera Ruiz, a los que puede verse en la fotografía, en unión del párroco arcense y del padre de los homenajeados.

FALLO DE LAS XXV FIESTAS DE LAS LETRAS DE TOMELLOSO

Se ha fallado el certamen literario XXV Fiestas de las Letras en la ciudad de Tomelloso, organizado con motivo de las ferias y fiestas en honor de la Virgen de las Viñas, Patrona de Tomelloso y del Sindicato Nacional de la Vid.

El resultado del certamen ha sido el siguiente:

Premio de poesía «José Antonio Torres», medalla conmemorativa, diploma y 20.000 pesetas, a *Suspendida crisálida*, de Francisco Toledano.

Premio de narraciones «Francisco García Pavón», medalla conmemorativa, diploma y 20.000 pesetas, a *Apenas nada*, de Alfonso Martínez-Mena.

Premio de poesía «Elaño Cabañero», sobre tema netamente manchego, a *Sonetos caminando alrededor de Tomelloso*, de Carlos Murciano.

Premio «Ciudad de Tomelloso» al artículo periodístico *Las ricas puertas de Tomelloso están abiertas*, publicado en el diario madrileño *Ya* el 19 de junio de 1975 por Rafael Fernández Pombo.

MURIO EN LIMA CORPUS BARGA

El notable escritor y periodista español Corpus Barga falleció en Lima el pasado día 8, donde estaba radicado desde hacía más de veinticinco años.

Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna era el nombre completo de Corpus, que firmaba así por haber nacido en Madrid, día de esa festividad, en 1887.

Corpus Barga fue un periodista internacional que hizo prestigioso este nombre a lo largo de varias décadas. Salió de España a los veintidós años de edad, luego de haber abandonado los estudios de ingeniero de Minas. Prácticamente recorrió el mundo como reportero.

En 1948 marcha al Perú por haber sido designado director de la Escuela de Periodismo de la famosa Universidad de San Marcos, cargo que ocupó hasta hace unos años, en que se jubiló.

Corpus Barga había publicado en el primer cuarto de siglo una serie de libros: Canciones, Clara Babel, La vida rota y Pasión y muerte. A partir de los años sesenta, con la publicación de sus memorias, bajo el título general de Los pasos contados, El mun-

LAIN ENTRALGO, "PREMIO MONTAIGNE", DE LA FUNDACION VON STEIN

Pedro Laín Entralgo ha sido galardonado este año con el «Premio Montaigne», instituido por la Fundación Von Stein, de Hamburgo, para recompensar «las destacadas aportaciones a la cultura europea, y especialmente a la de los países de la familia lingüística románica».

El premio lo ha otorgado por unanimidad un jurado presidido por el profesor Antonio Tovar, catedrático de la Universidad de Tubinga, en reciente reunión celebrada en Venecia.

La entrega del «Premio Montaigne» tendrá lugar en la primavera de 1976, en Madrid.



do de mi infancia, Puerilidades burguesas y Las delicias, se reveló como uno de los narradores más universales que haya producido España en lo que va de siglo.

El último tomo publicado de sus memorias, *Los galgos verdugos* (1972), obtuvo el premio de la crítica en 1973.

Barcelona, actualidad

PALABRAS PARA LA "RENTREE" DESPUES DEL VERANO

Por Julio MANEGAT

Aunque, la verdad, el verano no ha concluido todavía del todo. Siguen llenas las playas y siguen más o menos contaminadas las aguas. En cierto modo, este verano, al menos para las costas catalanas, ha sido el del descubrimiento de la contaminación en las agüitas. Como si la cosa no viniese de lejos, de pronto resulta que las playas están lo suficientemente contaminadas como para representar un peligro. También se muere el mar, dijo Federico, y lo que fuera una metáfora líricamente osada, resulta que es una verdad como una casa: también se muere el mar.

Todavía, sí, sigue el verano, pero ya hay en el aire una tentación bonita de otoño, de amarillos nuevos para los verdes viejos, de jersey al caer la tarde y de nostalgia en los ojos de la niña que este verano, en cualquier lugar, ha conocido a su primer amor. Melancolías para el otoño antes de que el otoño llegue.

Este número sale a la calle el día uno de septiembre. ¿Qué podría decirse de la vida cultural, artística, de Barcelona durante el pasado mes de agosto? La verdad es que muy poquita cosa. Ha sido un mes en el que apenas se han registrado novedades más allá del calor intenso y de la terna pereza para el trabajo. Pero así y todo, alguna cosilla se puede anotar en este calendario con y sin fechas de nuestra revista.

UNA INEXISTENTE TEMPORADA EN EL GRIEGO

No presentaba demasiado interés la anunciada temporada estival para el Teatro Griego del Parque de Montjuich. Ni el entusiasmo de María Luisa Oliveda y la colaboración del Ayuntamiento han podido conseguir una aceptable temporada teatral, y mejor sería decir de espectáculos, por

que lo cierto es que teatro-teatro no hemos visto nada más que la reposición de «Ronda de mort a Sinerá», de Espriu, bajo la estu-penda dirección de Ricard Salvat.

María Luisa Oliveda amplió una antología escénica bastante acertada de textos de Quevedo, y pare usted de contar porque no es teatro el que unos señores digan, bastante mal por cierto, un puñado de poemas de distintos escritores contemporáneos, o poemas de «aproximación», que parece que la palabra está de moda, al gran poeta catalán Joan Salvat Papasseit. ¿Quién va a calificar como teatro recitales de cantantes modernos? Y tal vez ahí, o más o menos por ahí, esté la posibilidad que tiene el Teatro Griego de vivir durante un mes, o algo más, cada verano. Al público mayoritario le interesará más, y siempre será así, un recital de cualquier cantante que el montaje de una obra de Shakespeare.

Saldo, pues, más bien negativo para este año en el griego. Tiempo hay para ver lo que se puede intentar el próximo verano.

HACIA EL CONGRESO DE CULTURA CATALANA

Se van dando pasos hacia la preparación de este Congreso de Cultura Catalana, que cuenta con muchísimos entusiasmos colaboradores. Hace unas semanas se dio a conocer un documento en el que se establecían las líneas generales, objetivos, etc., de este Congreso, que ha de tener interés científico y que pretende ser popular al mismo tiempo.

Lean ustedes las palabras de don José María Pi Sunyer Cuberta, secretario de la Comisión Permanente de este acontecimiento cultural catalán: «Nuestra intención es hacer del Congreso un fuerte movimiento cultural y espiritual que se extienda a todos los países catalanes, y dentro de

lo posible intentaremos también que el Congreso sea rigurosamente científico, y, al mismo tiempo, ampliamente popular. Quisiéramos que todo el pueblo catalán—incluidos los que no han nacido aquí, "els altres catalans"—fuese protagonista de este Congreso y que llegara a todos los estamentos sociales. Se trata, en suma, de hacer un balance actual de la cultura catalana y de sus posibilidades de proyección futura. Nuestra tierra es rica en el campo de las letras, el derecho y las humanidades en general, pero debido quizá a un cierto romanticismo del que ha estado impregnada, no ha florecido en igual manera en el campo científico y técnico, y en este sentido es necesario alcanzar mayor proyección. Deseáramos que los trabajos del Congreso incidiesen en estos temas.»

Tomen ustedes nota de que este Congreso se celebrará, de no haber problemas, en otoño del próximo año de 1976.

DIRECTOR PARA EL TEATRO NACIONAL DE BARCELONA

Parece que va en serio el que Juan Germán Schroeder será nombrado director del Teatro Nacional de Barcelona, cuya sede, al menos durante otro año, seguirá siendo la del Teatro Español, en la esquina del Paralelo. No podemos ocultar que la vida de este Teatro Nacional, y de su compañía «Angel Guimerá», ha sido bastante precaria y que ha dado muchos tumbos, más cerca de la pena que de la gloria. Y si hablamos de éxito comercial, la pena ha sido de las de ruina absoluta.

Juan Germán Schroeder... Hace ya tantos años de nuestra amistad, de nuestra comunicación en aventuras teatrales... Es un buen timonel de empresas y de gentes. Juan Germán ha presentado ya en el Ministerio, en la Dirección General de Teatro, un plan en el que

expone las líneas generales de sus propósitos al frente del Teatro Nacional. Seguro estoy de que se trata de un proyecto serio, eficaz, de indudable categoría intelectual y artística. A ver si Juan Germán logra cambiar el rumbo de la nave y llega por fin ésta a buen puerto, que buena falta le hace.

LOS PREMIOS «CIUDAD DE BARCELONA»

Ya está en marcha la convocatoria de los premios «Ciudad de Barcelona» de novela, poesía castellana y catalana, teatro, teatro infantil, periodismo, radiodifusión, cine, pintura, tesis doctorales, etcétera. Larga es la convocatoria. Quienes por ella se interesen pueden solicitar las bases completas en el Negociado de Cultura del Ayuntamiento barcelonés.

SANTA TERESA, EN CATALAN

Excepto una versión de su «Vida», nada se había traducido de Teresa de Jesús al catalán. Es cierto que la casi totalidad de los posibles lectores de nuestra escritora pueden leer el castellano, incluso el castellano del siglo XVI, pero no es menos cierto que, para lectores de lengua catalana, que se expresan y piensan en catalán, una traducción al catalán de hoy puede significar una mayor posibilidad de acercamiento a la obra de Teresa de Jesús. Tal vez, como dice el padre Juan Bautista Bertrán en su prólogo, más aún al tratarse de obras de espiritualidad.

El caso es que, publicada en el índice de Editorial Nova Terra, llega ahora un volumen en el que se incluyen las dos obras fundamentales de Teresa Sánchez de Céspedes y Ahumada: «Camino de perfección» y «Castillo interior». Estas dos obras han sido llevadas al catalán por la sensibilidad, eficacia, rigor intelectual y amor del padre Carmelita Buenaventura de los Sagrados Corazones, y por la hermana, Carmelita Asimismo, Roser de la Santísima Trinidad.

Por lo que he leído, la traducción, siendo rigurosamente fiel al texto, al espíritu del texto, mantiene un tono abierto, muy comprensible, en un catalán de hoy para los hombres de hoy. Uno siempre preferirá el original, pero comprende que para muchos, como decía, esta traducción puede ser un eficaz camino para que muchos catalanes lleguen a una mayor comprensión y cercanía de las obras de Teresa de Jesús.

Y esto es todo por hoy, amigos.

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

advocaciones marianas de la provincia de Albacete. Sus imágenes, monumentos y tradiciones.

Tercer premio: Del excelentísimo señor don Juan Casimiro Sangenis Corriá, presidente

de la excelentísima Diputación Provincial de Lérida. 25.000 pesetas. Al mejor trabajo que estudie la temática de la Virgen María en la poesía catalana del siglo xx. La redacción podrá ser en castellano o catalán, indistintamente.

Cuarto premio: Del ilustrisí-

mo señor don José Fernández Fontecha, presidente de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Albacete. 25.000 pesetas. Al mejor trabajo que estudie valores y simbolismo de la artesanía manchega.

Quinto premio: De la Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular de Lérida (CITE). 25.000 pesetas. Al mejor trabajo que glose las relaciones entre La Mancha y Cataluña.

Sexto premio: Premio de la Real e Ilustre Congregación de Nuestra Señora de Montserrat en Madrid. Dotado con 75.000 pesetas.

Tema: Lugares y características de devoción y culto ma-

riano en los obispados de Cataluña.

Nota: Las aportaciones consistirán en un breve estudio cronológico y territorial de lugares, advocaciones, cultos, etcétera, referentes a la fundación y características principales, con anotaciones bibliográficas, históricas, artísticas y devocionales.

Muchas ermitas y santuarios situados en caminos y montes tienen «Goig en Lloança» de la advocación que veneran; la inclusión de éstos en el estudio serán un valioso elemento.

Este premio se convoca en el presente certamen, pero se adjudicará en el próximo; es decir, en septiembre de 1976.

BASES

1.^a Aparte de los premios citados, se concederán (aunque sin dotación alguna) las menciones que los jurados estimen merecidas.

2.^a Los autores que en cinco años, consecutivos o discontinuos, hayan obtenido premio en cualquier sección serán declarados socios laureados de la Academia, con los mismos derechos que tienen los socios de número.

3.^a Los trabajos que concurren a este certamen han de ser originales e inéditos, estar escritos en el idioma o idiomas que se autoricen en el enunciado del premio al cual

opten y ser enviados un solo ejemplar de ellos al señor secretario de la Academia Bibliográfica-Mariana, calle Academia, 17, Lérida, antes de finalizar el día 14 de septiembre próximo, en que el plazo de admisión quedará definitivamente cerrado.

4.ª Cada trabajo llevará la indicación clara del premio a que se presenta y un lema breve, que se repetirá en otro pliego cerrado, el cual contendrá el nombre del autor y señas de su residencia. No se aceptará el uso de seudónimo ni cualquier otro tipo de suplantación de personalidad.

5.ª No se mantendrá ninguna clase de correspondencia con los concurrentes, salvo con los que resulten premiados.

6.ª La Academia se reserva la propiedad de todos los originales presentados al certamen, «los cuales no se devolverán», a excepción de los trabajos que opten a premios de prosa, de los que solamente quedarán de su propiedad los que resulten premiados.

7.ª El director de la Academia, presidente nato de los jurados, de acuerdo con la Junta Directiva de la Institución, nombrará a su tiempo los miembros que formarán los jurados de poesía y de prosa.

8.ª Los jurados quedan facultados para resolver, por mayoría o por unanimidad, cualquier incidencia no prevista en estas bases.

9.ª El fallo del certamen será publicado en los medios de información locales, si bien previamente se notificará por telegrama a quienes obtuviesen algún galardón, a fin de que puedan asistir al solemne acto de entrega de premios.

10. El hecho de concurrir al certamen supone la total aceptación de las presentes bases.

CONCURSO DE ARGUMENTOS PARA PELICULAS DESTINADAS A LA INFANCIA, A LA JUVENTUD Y A LA FAMILIA

La Confederación Española de Cajas de Ahorros convoca un concurso de argumentos para películas destinadas principalmente a la infancia, a la juventud y a la familia, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se premiarán los mejores argumentos o desarrollo literario de una idea, tema o historia, que puedan servir de base para guiones cinematográficos de películas especialmente adecuadas para la infancia y la juventud o del llamado cine familiar (a las que puedan asistir en común los miembros de la familia). Guionistas profesionales, previa consulta y en contacto con el autor del argumento, podrán desarrollarlo luego, si fuera premiado, en forma de guión cinematográfico.

Los originales que se presenten deberán tener un mínimo de 40 folios y un máximo de 60, escritos a máquina, a dos espacios. El concursante presentará una sinopsis o resumen del argumento, en cuatro folios a dos espacios como máximo.

2.ª Este concurso lo convoca la Confederación Española de Cajas de Ahorros, con la colaboración técnica del Centro Español de Cine para la Infancia y la Juventud y la de «Junior Films, S. A.».

Los argumentos premiados quedarán en propiedad de la Confederación y se procurará —este es el objetivo último que da origen al concurso— que los argumentos premiados se utilicen en la producción de las correspondientes películas.

3.ª El tema es libre, pero se considerará mérito el que los argumentos hagan referencia a la vida actual y estén dentro del desarrollo cultural del mundo de hoy. Inexcusable condición es que puedan dar base para películas encuadrables en los géneros indicados de cine para la infancia, para la juventud o familiar.

4.ª Se establecen cinco premios, dotados con las cantidades siguientes:

Un primer premio de 400.000 pesetas.

Un segundo premio de pesetas 200.000.

Tres terceros premios de pesetas 100.000 cada uno.

5.ª Formarán parte del jurado representantes del Ministerio de Información y Turismo, del Centro Español de Cine para la Infancia y la Juventud y de «Junior Films»; guionistas, escritores y directores que tengan experiencia en cine para menores o familiar o en obras literarias adecuadas al mismo, y una representación de la propia entidad que convoca y subvenciona el concurso, la Confederación Española de Cajas de Ahorros.

6.ª Se pueden enviar originales desde el momento de la convocatoria; el plazo de presentación acabará el día 15 de septiembre de 1975. Los trabajos deberán entregarse o enviarse a la Secretaría del concurso, en el domicilio social de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, calle de Alcalá, 27, Madrid-14. En los sobres deberá indicarse «Para el concurso de argumentos cinematográficos de películas para la infancia y la juventud».

7.ª Se procurará que el fallo pueda hacerse público a finales del mes de octubre de 1975. Los premios podrán ser parcialmente declarados desiertos si no hubiera originales con méritos suficientes. El fallo será inapelable.

8.ª Se considerará mérito relevante la facilidad que el argumento ofrezca para ser convertido en guión cinematográfico que dé base a la efectiva producción de la correspondiente película.

IV CONCURSO DE PRENSA Y FOTOGRAFIA

Conmemorativo del «51 Día Universal del Ahorro»

CONCURSO DE FOTOGRAFIAS

20.000 pesetas en premios

Tema: «Toledo y su provincia» (sus monumentos, sus paisajes, sus gentes, su sabor, etcétera).

PREMIOS:

- 1.º Diploma y 8.000 pesetas.
- 2.º Diploma y 5.000 pesetas.
- 3.º Diploma y 3.000 pesetas.
- 4.º Diploma y 1.000 pesetas.

Un premio especial de 3.000 pesetas para la composición que mejor destaque y simbolice el tema del ahorro.

BASES:

1.ª Podrán participar en este concurso, que quiere dar a conocer las distintas facetas de Toledo y su provincia, todos los fotógrafos aficionados y profesionales que lo deseen.

2.ª El tamaño de las obras a presentar será de 30x40 sin márgenes ni montaje de ninguna clase, aunque se permite reforzar la fotografía sobre cartón o similar del mismo tamaño que la fotografía, cuyo procedimiento deberá ser en blanco y negro.

3.ª Cada concursante podrá presentar hasta un máximo de dos obras, debiendo ir bajo un mismo lema y cada una de ellas con su correspondiente título, que se pondrá en el dorso del original.

Se acompañará un sobre cerrado en cuyo exterior se consignará únicamente el lema y en el interior del mismo una cuartilla o papel con relación de las obras presentadas con sus títulos y nombre, domicilio y teléfono del autor.

4.ª Las obras deberán ser inéditas y originales y se presentarán en la forma indicada en la base 3.ª en el Departamento de Obras Sociales de la Central de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo (Recoletos, 1), con la indicación «Concurso fotográfico».

5.ª El plazo de admisión de originales quedará cerrado el día 15 de septiembre del corriente año, a las doce de la mañana.

6.ª La Caja de Ahorro Provincial de Toledo queda fa-

CONVOCATORIA DEL X CONCURSO DE CUENTOS «HUCHA DE ORO»

La Confederación Española de Cajas de Ahorros convoca un concurso de cuentos con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Se establece un primer premio, dotado con la cantidad de 300.000 pesetas y la «Hucha de Oro».

Al convocarse por décima vez la «Hucha de Oro» se eleva, por tanto, el premio principal de 200.000 a 300.000 pesetas.

2.ª Se establecen un segundo y tercer premios, dotados, respectivamente, con 50.000 y 35.000 pesetas y una reproducción en miniatura de la «Hucha de Oro» en ambos casos.

3.ª Se otorgarán veinte premios, dotados cada uno de ellos con 10.000 pesetas y una «Hucha de Plata».

4.ª Únicamente los cuentos que hayan obtenido «Hucha de Plata» entrarán en selección final cuando se vayan a conceder la «Hucha de Oro» y el premio de 300.000 pesetas y los premios segundo y tercero, de 50.000 y 35.000 pesetas, respectivamente.

5.ª Los premios de 50.000 y 35.000 pesetas y las miniaturas de la «Hucha de Oro» recaerán inexcusablemente en aquellos cuentos que hayan sido los más tardíamente eliminados en las dos últimas votaciones, respectivamente. Estas dotaciones se concederán independientemente de las 10.000 pesetas que acompañan a las «Huchas de Plata».

6.ª Los cuentos deberán estar escritos en lengua castellana. Cada concursante podrá enviar cuantos originales desee. Se podrán enviar firmados o con seudónimo; en este segundo caso acompañará al cuento un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo y en su interior, en una hoja, el nombre, apellidos y domicilio correspondiente. Este último dato del domicilio deberá figurar también, a continuación de la firma, en los cuentos que se envíen firmados.

7.ª La extensión de cada cuento será de tres folios como mínimo y de seis como máximo, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara. Los cuentos deberán ser inéditos, siendo el tema totalmente libre, si bien se considerará como mérito la circunstancia de que el cuento ponga de relieve alguna virtud o un valor humano con un sentido de ejemplaridad.

8.ª Los originales habrán de remitirse por triplicado, dentro de un sobre en cuyo exterior se haga constar: Para el Concurso de Cuentos «Hucha de Oro», Alcalá, 27, Madrid-14.

El plazo de admisión de los cuentos quedará definitivamente cerrado el 30 de septiembre de 1975. Pueden remitirse ya desde el momento mismo en que se hace pública la convocatoria.

9.ª El Jurado que otorgará las «Huchas de Plata» estará constituido por catedráticos de Literatura o escritores o críticos de reconocido prestigio y permanecerá secreto hasta que se dé publicidad al fallo. Será inapelable su resolución.

El Jurado que concederá el premio de 300.000 pesetas y la «Hucha de Oro», así como los premios segundo y tercero entre los cuentos previamente seleccionados, será otro distinto compuesto por once miembros, en el que estarán representadas la Real Academia Española de la Lengua, las Facultades de Filosofía y Letras, los escritores profesionales de la literatura, los autores premiados con «Hucha de Oro», la crítica literaria y la Confederación Española de Cajas de Ahorros, patrocinadora del premio. Asimismo se nombrará un suplente para el caso de que alguno o algunos de los miembros de este Jurado final no pudiera estar presente en las votaciones y, en consecuencia, quedara reducido el Jurado en su composición a un número par de miembros. El voto del presidente será dirimente. Este Jurado comprenderá miembros residentes fuera de Madrid y su decisión, asimismo, será inapelable.

10. El fallo del Concurso de Cuentos «Hucha de Oro» se realizará a finales del mes de febrero de 1976, en el día, lugar y hora que oportunamente se comunique.

11. Todos los cuentos premiados quedarán de propiedad de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, a todos los efectos, bien para su impresión, radiación, escenificación, etc.

La devolución de los originales no premiados podrá solicitarse todos los viernes durante los meses de abril y mayo de 1976; pasado este plazo podrán ser destruidos.

cultada para organizar una exposición con los originales enviados, en su Sala de Exposiciones y dentro de las fechas conmemorativas del Día Universal del Ahorro, si así lo estimara oportuno.

7.ª Los autores premiados quedan obligados a entregar el negativo de la obra premiada, el cual quedará de propiedad de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo. Será anulado el premio a quien incumpliera esta norma.

8.ª Las obras no premiadas podrán retirarse en el plazo de un mes, a contar desde la clausura de la exposición a

que hace referencia la base 6.ª Cumplido este plazo, los autores no tendrán derecho a reclamación alguna, considerándose que renuncian a todo derecho sobre ellas. Las obras premiadas pasarán a ser propiedad de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, quien se reserva el derecho de su difusión o publicación total o fragmentaria, o del uso que estime más conveniente.

9.ª El jurado será designado por el Consejo de Administración entre aquellas personas que por su profesión o actividades se consideren más idóneas.

10. La participación en el concurso supone la aceptación de las precedentes bases en todos sus extremos.

CONCURSO DE PRENSA

50.000 pesetas en premios

Con el fin de exaltar los valores característicos de Toledo y su provincia, la Caja de Ahorro Provincial de Toledo convoca el Tercer Concurso Nacional de Prensa, que se regirá por las siguientes bases:

1.ª El tema versará sobre un motivo característico de Toledo o de su provincia (artístico, histórico, folklórico, tradicional, etc.).

2.ª Podrán participar cuantos escritores lo deseen, siempre que justifiquen ser españoles o residir en España.

3.ª Los trabajos para el concurso deben haber sido publicados en castellano durante las fechas comprendidas entre el 1 de enero y el 31 de agosto de 1975 en la prensa diaria y revistas de difusión nacional.

4.ª Los concursantes deberán enviar tres recortes o fotocopias del artículo publicado, en los que deberá constar el título del periódico o revista y la fecha de su publicación, acreditando estos extremos de forma fehaciente. Dichos artículos serán remitidos a la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, Negociado de Obras Sociales, calle Recoletos, 1, Toledo (teléfono 22 70 50, antes del día 5 de septiembre de 1975, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión de trabajos para el concurso. En el sobre se hará constar la frase «Concurso Nacional de Prensa», y en el dorso del mismo se pondrá el nombre, apellidos, dirección y teléfono.

5.ª Se establecen los siguientes premios:

- 1.º Diploma y 25.000 pesetas.
- 2.º Diploma y 10.000 pesetas.
- 3.º Diploma y 5.000 pesetas.

Premio especial: 10.000 pesetas y diploma.

El tercer premio será destinado a aquel escritor que presente el mejor conjunto de trabajos publicados en prensa de ámbito local.

El premio especial se destinará al mejor artículo que destaque algún tema relacionado o vinculado con la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, sus obras sociales o su labor en favor del progreso de la provincia.

6.ª El fallo del jurado será inapelable. Los premios serán entregados dentro de los actos conmemorativos del Día Universal del Ahorro.

7.ª La Caja de Ahorro Provincial de Toledo se reserva el derecho de hacer el uso que estime oportuno de los artículos premiados, salvo excepciones.

8.ª La participación en el concurso presupone la aceptación total de las bases.

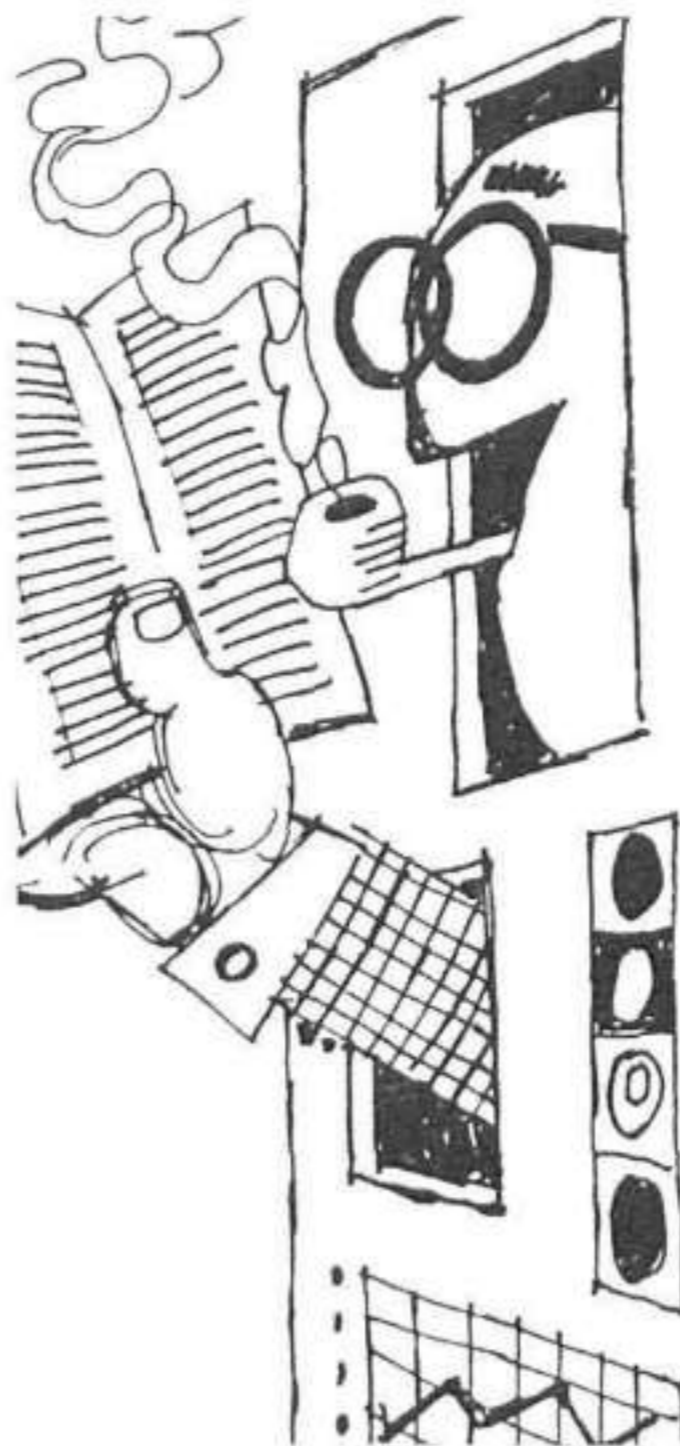
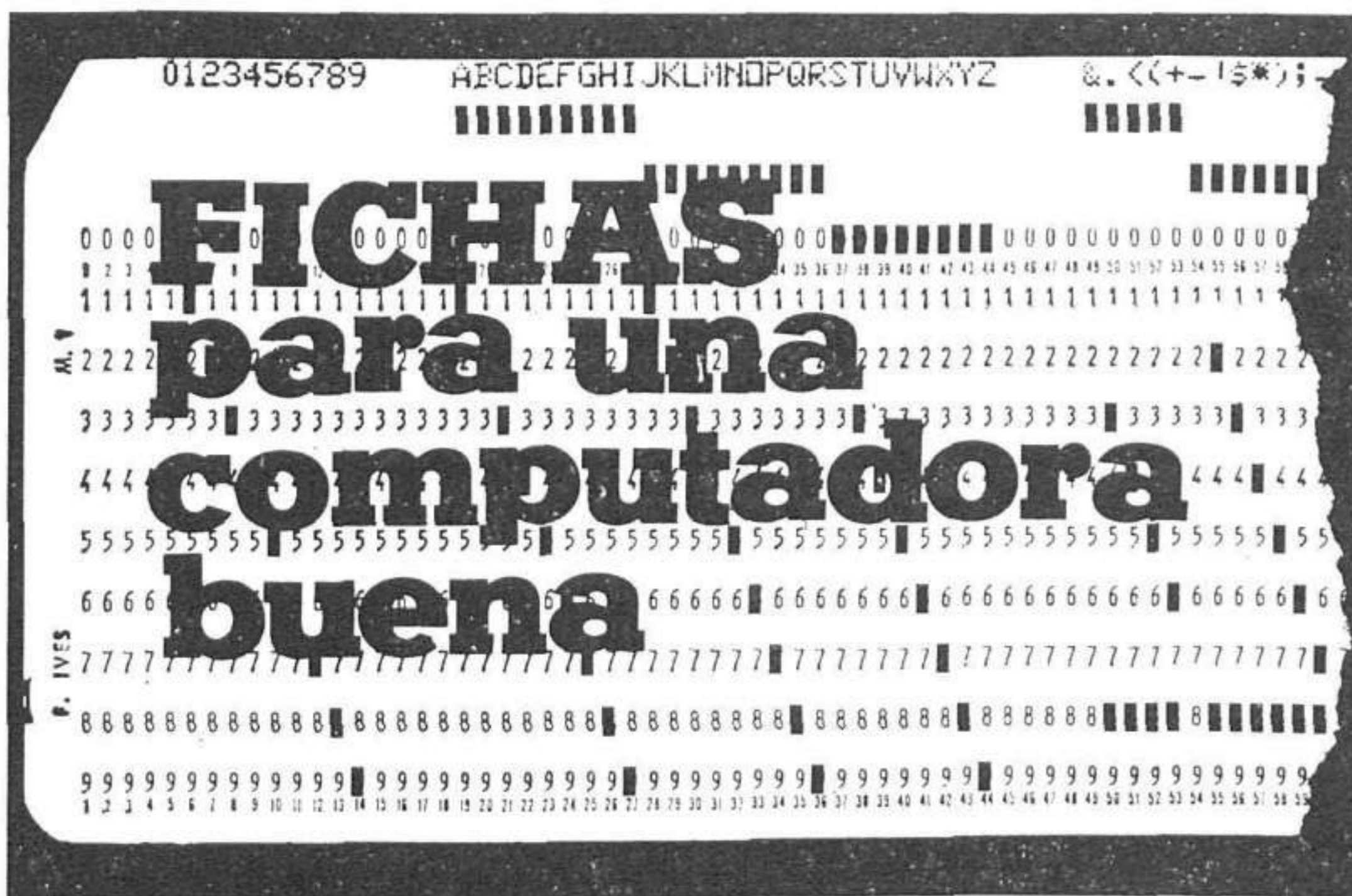
VII CERTAMEN LITERARIO DAYA NUEVA

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

1.ª El tema general será «Canto a la belleza de la mujer levantina». Podrá versar sobre alguno o varios aspectos, como madre, como esposa, como novia...

2.ª Los trabajos deberán ser en verso, con una extensión mínima de 30 versos y máxima de 100. Serán originales e inéditos, redactados en castellano, mecanografiados a doble espacio por una sola cara, en papel tamaño folio y por triplicado.

3.ª El plazo de admisión finalizará el día 10 de septiembre. Los originales se remitirán antes de la fecha indicada a Club Excelsior, calle del Generalísimo, 21, Daya Nueva (Alicante), con la indicación de VII Certamen Literario. Los trabajos se firmarán con lema o seudónimo y acompañados de un sobre cerrado, en el que figure el mismo lema, y en cuyo interior se detallará el nombre y apellidos, domicilio,



Por Angel PALOMINO

DICE JOSE LUIS CASTILLO PUCHE que su última novela—que yo sepa, es la última; la COMPUTADORA dice que sí, que sí—, *Jeremias, el anarquista* (Ed. Destino), es un borbotón único de lenguaje. La novela, gran novela, es un «JL. C. P.» de lo mejor, que ya es bastante. El lenguaje es bueno, lenguaje de autor culto que lo conoce como a su propio ombligo—o lo conoce mejor; yo no sé cómo es el mío; un día de éstos tengo que mirármelo, el ombligo, por si alguien me pregunta—; el escritor culto domina el lenguaje en toda su anchura y así lo conoce JL. C. P., con lo que logra un relato atractivo y veraz, porque es lenguaje vivo, rico, y vibra en todas las cuerdas posibles, en todos los registros, y nunca solidifica en la escayola erudita.

Pero en *Jeremias*, como en todas las novelas de CASTILLO PUCHE, lo más importante es lo que narra—personajes, escenarios—y el cómo lo narra, aunque el lenguaje sea ejemplar. Atribuirse gloria lingüística cuando se es novelista como copa de pino suena a concesión; las concesiones no se hacen hoy a la mayoría; viene produciéndose con humilde y lastimosa frecuencia la concesión a una minoría que no lo es por selecta, sino por autoseleccionada: que no es la noble minoría; algo así como un congreso de doctores de *El rey que rabió*, al que magníficos escritores atormentados dedican, con irremediable respeto, un viva-cartagena en griego.

Hablo del lenguaje que usa a borbotón, el castellano. Del inglés, traduce su personaje—no él—sky marshals (una policía armada antisequestros) por «algo así como misteriosos mariscales del aire». No es eso; marshal, como sherif, en los Estados Unidos, es un fulano rápido de reflejos a quien se da licencia para matar en nombre de la ley que le encomienda la lucha contra malhechores, pícaros, pillos y pandilleros; también llamados—estos últimos—gangsters.

☆

HE leído una novela, *Eterna memoria* (Planeta), de RAMON HERNANDEZ. Hermosa novela de ingeniero-novelistas, con la que el autor ganó el millonario «Premio Villa de Madrid». Esta es una gran sinfonía exportable; *Eterna memoria* está armada

con materiales mundialmente homologados y puede ser entendida—quiero decir entendido su caos, su dramático cacao, su infierno—bajo cualquier sol. Novela aparentemente difícil, acaba por convencer al lector de que sus vivos-muertos, sus ejércitos kafkianos, sus escenarios de quita y pon están presentes en los estantes de las hemerotecas y en los archivadores más próximos de nuestra memoria. HERNANDEZ barniza su estilo con un tono de novela centroeuropea traducida al castellano, y si al principio el lector se fatiga angustiado en el laberinto de una biografía que parece confusa, pronto advierte que no hay confusión, que esa biografía no es la de un hombre, sino la de una generación. Y el lector acaba sintiéndose crucificado con el desdichado Ernesto Obermaidan. Con todos ellos.

☆

UNA de las páginas literarias que leo con más interés cada semana es la de GONZALO TORRENTE BALLESTER en *Informaciones*. Ahora las tengo (1973-74) en un libro con el mismo título: *Cuadernos de La Romana* (Ediciones Destino).

Son un filón esas crónicas; creo que cualquiera que en este momento quiera ser, o crea ser, novelista o crítico literario ESTA OBLIGADO a leerlas. Y si es solamente miembro de «la afición»—bendito sea—, amante de la literatura, no digo que esté obligado, pero sí que le conviene leer las confidencias de G. T. B., porque en ellas se transparenta el escritor y, a través de su lectura, se nos concede la oportunidad de ver cómo es un gran escritor por dentro. En los *Cuadernos...*, el autor deja ver su propio funcionamiento como esos modelos de plástico transparente (motores, máquinas, incluso cuerpos humanos) a través de los cuales se ven los émbolos, las bielas o el páncreas. En los *Cuadernos...* aparece el escritor niño, el escritor padre, el escritor asombrado por su propio éxito inesperado o por la escasa cosecha de lo que creyó sería un éxito. Y aparecen otros escritores vistos con aleccionadora lucidez.

G. T. B. comenta en más de una crónica «La saga fuga de J. B.». Pero a la «Saga» hay que examinarla desde fuera; al autor le molesta que la relacionen con *Cien años de soledad*; tengo que hablar de ello con mi COMPUTADORA.

Porque negar las influencias—que a veces sólo existen en un exceso de erudición de los críticos—no anula posibles relaciones de otra naturaleza. Y relación hails. Sin el estallido de *Cien años de soledad*, quizá no se hubiese publicado—digo publicado, no escrito—la «Saga». Ni libros eminentes y gloriosos como *El año del cometa*, como *Oficio de tinieblas*, como otros menos eminentes. Que son legión. Hablaremos.

☆

POR fortuna nos quedan los poetas. Parece que no caben; uno va y otea el panorama español y lo ve pródigamente poblado de poetas.

*Se puebla la cuartilla de sorpresa:
el verbo y el poema van naciendo.
Son expresión de Dios. Originales.*

Versos de otro poeta manchego, JUAN IGNACIO MORALES BONILLA:

*La espiga y yo nacimos hacia arriba,
como una flecha disparada al cielo,
por el arco redondo de la Mancha.*

Son versos de sus libros *El corazón de la encina* y *Materia conmovida*.

Por fortuna nos quedan los poetas.

☆

ENTONCES va GUILLERMO DIAZ-PLAJA y dice:

«Este es el juego terrible en que andamos metidos.»

Después explica el juego:

«Jugar a la contracultura. Crear una superpersofisticación cultural más minoritaria que todos los amaneramientos barrocos anteriores, una literatura enemiga de la retórica y un arte no sólo sin estética, sino contra la estética.»

Calma, serenidad. En este juego terrible no está metido DIAZ-PLAJA; lo denuncia alarmado. Pero la alarma pasará con el tiempo que huye, profesor. El yo-yo es recurrente; el personal—el nene y la nena—desentierra el yo-yo cada veinte años y la gente—el adulto también—lo pasa chupi haciendo subir y bajar el juguetito, enrollándolo y desenrollándolo en su guita. El dadaísmo, el blablablá y toda clase de experimentáculos se repiten un año cualquiera que nunca se sabe cuál va a ser. De todo eso—no crea que no, profesor—siempre queda algo útil; ahora es evidente que escribimos más sueltcito, menos en corsetado. Gracias al yo-yo literario. Lo que sucede con todos estos líos no es cosa de llorar, sino de tomarlo como viene; porque los contraculturales son cultos los tíos; les pasa—eso es lo malo—que no se les ocurre nada; quiero decir en imaginativo, profesor; lo que no logran inventando una novela o una comedia lo intentan inventando unas claves que con fachada de antirregla no son otra cosa que un reglamento.

Pasará, pasará. Toda criptografía termina en pasatiempo; toda moda elegante deviene muchedumbre hortera. Seamos comprensivos y prácticos; los inventores del yo-yo siempre aportan algo, enriquecen el paisaje, ensanchan los caminos. A un lado y otro—boquiabiertos—aplauden los cultos horteras de la confusión. Y hacen girar, arriba, abajo, al frente, arriba, sus yo-yos anciliares, miméticos, obedientes.



NATI CAÑADA,

o una aproximación a la melancolía

Por Luis LOPEZ ANGLADA



No tiene nada que ver este tremendo mes de julio madrileño con lo que hemos visto. No tienen nada que ver los soles del rojo verano de que nos hablaba Darío con estas pinturas situadas en los territorios de la melancolía, paradas en el instante crucial de una boda o un aniversario familiar, en los rostros serios de los que saben que la vida se les ha ido irremisiblemente, en aquella tristeza de Miguel Hernández, que adivinaba que

*algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.*

Nati Cañada, en la plenitud de su juventud humana y artística.

(Pasa a la pág. 26.)

“LA ORGIA PERPETUA” (1)

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

El llameante título tiene un complemento que lo clarifica: «Flaubert y *Madame Bovary*». Con él se explica la intencionalidad del autor, Mario Vargas Llosa, que por esta vez abandona las banderas de la creación novelística para enrolarse en las filas del ensayismo.

¿Creación también? Por supuesto. ¿Quién negará al género meditabundo, al merodeo en torno a las cosas mentales, fuerza de originalidad creadora? Por de pronto, el libro de Mario Vargas Llosa está escrito con «fuga», con fuerza interior, con apasionada vehemencia.

Porque es, en gran medida, un libro de amor. Con emoción de narrador auténtico, el gran escritor nos va explicando las distintas etapas de su enamoramiento. Desde la adolescencia, en su tierra peruana, cuando la imagen primera de Emma Bovary, le llega en una interpretación cinematográfica de Jennifer Jones, hasta la emocionante diligencia con que completa su contacto: «En el verano de 1959 llegué a París con poco dinero y la promesa de una beca. Una de las primeras cosas que hice fue comprar, en una librería del Barrio Latino, un ejemplar de *Madame Bovary*, en la edición de clásicos Garnier. Comencé a leerlo esa misma tarde, en un cuartito del hotel Wetter, en las inmediaciones del museo Cluny. Ahí empieza, de verdad, mi historia. Desde las primeras líneas el poder de persuasión del libro operó sobre mí de manera fulminante, como un hechizo poderosísimo. Hacía años que ninguna novela vampirizaba tan rápidamente mi atención, abolía así el contorno físico y me sumergía tan hondo en su materia. A medida que avanzaba la tarde, caía la noche, apuntaba el alba, era más efectivo el trasvasamiento mágico, la sustitución del mundo real por el ficticio.»

La presión del intelectual que hay en el novelista le obligará, sucesivamente, a completar su información con la lectura del resto de la creación flaubertiana y, de modo muy especial, con la de su correspondencia. Una amplificación de lectura le dará, por supuesto, nuevas perspectivas para su información.

¿Qué es lo que seduce a Vargas Llosa? Dejad que él nos lo explique: «Un libro se convierte en parte de la vida de una persona por una suma de razones que tienen que ver simultáneamente con el libro y la persona. Me gustaría averiguar cuáles son, en mi caso, algunas de estas razones; por qué *Madame Bovary* removió estratos tan hondos de mi ser, qué me dio que otras historias no pudieron darme.»

La primera razón es, seguramente, esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer.»



De este modo, una gran parte del ensayo consistirá en la explicación de cómo el crítico se va «empapando» en el decir novelesco, de suerte que se va integrando al mundo de Tostes y de Ruán y, por supuesto, al de la complejidad anímica de Emma Bovary. Integración progresiva y nada sorprendente en el lector de un libro que, de forma tan bruja, nos atrae hacia su mundo real tanto como alucinante.

Aconsejo leer este libro de Vargas Llosa, teniendo cerca una edición de *Madame Bovary*, como, por ejemplo, la admirable traducción de Consuelo Bergés (ediciones «Alianza Editorial»), que lleva como prólogo una parte del libro que estamos comentando. Releer con ojos de hoy el episodio del teatro de la ópera, en el que las pasiones amorosas de la escena se van trasfundiendo en el alma de la protagonista, es una experiencia que confirma esa tremenda verdad de que los grandes mitos literarios han conquistado legítimamente su razón de existir. Por eso están ahí, impávidos e inquebrantables.

Pero el estudio de Mario Vargas Llosa es algo más que la confesión de un amor literario y de sus profundas raíces personales. Era necesario que el crítico nos ofreciera la creación flaubertiana en su medio histórico, en el pacato ambiente del Segundo Imperio, que llevó la novela a los tribunales de justicia como llevó *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. Todo ello constituye la parte «Dos» de su estudio, y está trazado, muy didácticamente, en forma de preguntas y respuestas, en torno al tema, al método de trabajo, a las situaciones reales del escritor, al contexto de sus lecturas, a sus confesiones (a través de sus cartas a Luisa Colet), a los elementos reales o vividos que se introducen en la novela. A través de una veintena de preguntas y respuestas, y a lo largo de casi cien páginas, Vargas Llosa, muy didácticamente, nos ofrece el repertorio de preguntas y respuestas que, como un asedio inteligen-

te y sucesivo, permiten crear una imagen firme de las cuestiones planteadas. Pero más originalidad y penetración tiene, si cabe, la serie de capítulos que titula «El elemento añadido», que es una serie de calas en profundidad, cuya sola enumeración nos certificaría—de no ser demasiado extensa—la agudeza del ensayista.

En la tercera parte del libro —«Tres»—, Mario Vargas Llosa nos muestra a «Madame Bovary» «desde fuera», como elemento novelístico en relación con técnicas distintas, contemporáneas o posteriores. No existen conclusiones generales únicas, como término de esa espléndida fusilería de miradas críticas. Pero de su página penúltima extraigo estas palabras epilógicas: «En todas las obras de Flaubert, aun aquellas que

pueden ser consideradas una fuga en la historia, la novela sigue siendo convocatoria de un hombre a los otros hombres a encontrarse en lo imaginario verbal para, desde allí, entender como *insuficiente* la vida que aquellas obras prodigiosamente rescatan e impugnan, salvan al tiempo que condenan. Sin renunciar a su pesimismo y desesperación, convirtiéndolos más bien en materia y estímulo de su arte, y llevando el culto de lo estético a un límite de rigor casi sobrehumano, Flaubert escribió una novela capaz de congeniar la originalidad y la comunicación, la sociabilidad y la calidad. Porque en este formalista intransigente la forma no estuvo nunca divorciada de la vida; ella fue su mejor valedora.»

NARRATIVA



SALVADOR GARCÍA JIMÉNEZ: *Coro de alucinados*. Ediciones Marte, Barcelona, 1975; 318 páginas. Ø14×21Ø.

Puede que parezca superfluo el volver, una y otra vez, sobre lo mismo. Pero en esta novela, *Coro de alucinados*, aparecen de nuevo unas características que considero imprescindible subrayar, puesto que son común denominador de una serie de obras que definen ya una parte importante y significativa de la literatura española de los últimos años. Son obras de autores nuevos, surgidas del maremágnum de los premios y conformadas con unos vicios básicos que no me atrevería a calificar de inconscientes. Y aquí aparecen ya los eternos problemas: inflación de premios, dudosa seriedad de algunos jurados, descubrimiento por parte de los concursantes de una serie de «tics» de efecto seguro y, al mismo tiempo, la casi absoluta imposibilidad de que un escritor incipiente se dé a conocer si no es por esta vía de los concursos. De donde resulta que, a la postre, es muy difícil culpar al escritor de una serie de desmanes que, en definitiva, le han permitido ver editada su obra. Es, seguramente, la única forma de empezar. El criterio selectivo del editor y la labor de autocritica del novelista se diluyen en razones varias que acaban desatendiendo el problema básico de la verdadera calidad de la obra. Naturalmente, el juicio crítico del lector medianamente atento deberá adaptarse a estas particulares circunstancias.

He leído *Coro de alucinados*, Premio «Ciudad de Murcia» 1974,

y en principio la novela no me gustó. Me encontré con un relato forzado, cargado de tópicos posteriormente desventrados por una manipulación ni siquiera demasiado ingeniosa, escrito pretenciosamente y resuelto con una falta evidente del sentido de la proporción. En la balanza de lo positivo era necesario poner un indudable vigor en el desarrollo del argumento, el estupendo di-

seño de algunos de los tipos, la capacidad para sostener sin desmayos graves una trama tan amplia y compleja e incluso un entusiasmo casi apostólico en la denuncia. Pero, repito, mi primera impresión fue negativa. Tuve que reflexionar, más tarde, sobre la obra para darme cuenta de que su verdadero problema eran los numerosos excesos que su autor venía a cometer en casi

todas las páginas. Excesos de argumento, de lenguaje, de construcción. El famoso tremendismo de una etapa fundamental de nuestra literatura encuentra en *Coro de alucinados* una imitación harta fervorosa. Por supuesto, hay algo más que tremendismo. Se desarrolla un curioso aprendizaje del muy célebre realismo mágico, a más de intentarse un acercamiento a estructuras narrativas de moda. El resultado, superada la primera aversión, es muy interesante. Desde luego, si a la novela se le quitara un cincuenta por ciento de énfasis, en todos sus planos, ganaría un cincuenta por ciento en calidad. También le favorecería un trata-

EDUARDA TARGIONI: *El general*. Planeta. Barcelona, 1975. 270 págs. Ø13,5×19Ø.

Finalista del premio Ateneo de Sevilla, esta obra ha suscitado en mí varias preguntas, a las que trato de contestar prontamente y con toda pulcritud.

La novela se la lee de un tirón. Está empreñada de intriga. ¿Puede la ficción de intriga figurar al lado de la creación seria o de la novela experimental? Yo siempre he sostenido que la narración «químicamente pura» tiene el mismo derecho para figurar, y debe ser estudiada con el mismo interés. Sin embargo, en las comunes apreciaciones críticas, nadie pone a Hadley Chase al lado de Henry James. La obra que comento está dentro de la línea del primero.

El general, por otra parte, está escrita en un lenguaje directo, lo que antes se denominaba género periodístico. ¿Va hacia allá la narrativa, cansados los lectores de tanto estructuralismo, de tanta fórmula vana? La respuesta no puede ser dada en forma tajante. Habría mucho por discutir. Sea como fuere, estas páginas de Eduarda Targioni están más cerca de lo periodístico que de la novela de «recreación». La autora sabe comunicarse inmediatamente con el lector y no le exige nada a cambio. Es ella a la espera, lista a entregarse, y no hay quiebra en el desarrollo, lo que quiere decir que el libro no se caerá de las manos.

Por último: ¿quienes juzgan piensan asimismo que la novela tiene que ser eso y no la manida construcción, ese batiburrillo literario que deja frío al lector común? Se me antoja que también los miembros de un jurado están fatigados de aquellos esfuerzos, de esas obras apagadas, sólo palabras y más palabras, y que prefieren, desde luego, la acción trepidante.

El general plantea todas estas cuestiones. Su título, empero, me parece endeble porque hay muchos semejantes. Es una concesión. Hay que ir hacia dentro, a ese tejido, trama, que trinca al lector. Reitero: la lectura se impone.

*Lo que importa en una novela de intriga son los «entonces», como en las buenas historias de antaño. Los personajes no cuentan o pasan furtivamente por las páginas. En *El general* éstos se hallan más o menos dibujados. Hay uno, no obstante, que tiene consistencia, que atrae por la firmeza del trazo, pese a que sólo apa-*



rece en contados momentos: la dama ciega, esa extranjera que espera la muerte, que sabe que ella ha de llegar. En efecto, los mejores trozos de la obra son los referidos a Iona. Los demás son algo fantasmales, pese al esfuerzo puesto para describir a la heroína.

El conflicto, en cambio, es magnífico (salvo el final, donde también existe cierta concesión al público grueso, bien que no halle otro en mi imaginación): la lucha de esa muchacha que va para cumplir una misión—la de matar a un hombre—y que se enamora de la víctima: Antonescu (mal dibujado).

El lenguaje, llano y duro. Ya no es privilegio del hombre librar ternos y palabrotas. Eduarda Targioni conoce admirablemente el castellano, usa y a veces abusa de él. En todo caso, no hay una sola voz incorrecta ni un solo giro raído. Es un lenguaje funcional, directo, que no tropezará con nada, que contagia al lector de inmediato.

En resumen: una buena obra de intriga con un desarrollo magnífico, muy bien urdida, con personajes sombrosos, contada en forma trepidante.

FRANCISCO TOBAR GARCIA

miento o decididamente tradicional o abiertamente experimental: este término medio en que se mueve resulta agotador. García Jiménez debería olvidarse de vocablos complicados, extrañísimos, que utiliza además en momentos inoportunos. La novela hubiera ganado lo infinito si su planteamiento hubiera sido más próximo y su desarrollo más rigurosamente ambicioso, y no al contrario. A García Jiménez le sobra material por todas partes y no duda en acumularlo, en la seguridad de que resultará efectivo. E, indudablemente, lo es. Quiero decir, lo fue a la hora de las votaciones. ¿Habrá ganado García Jiménez el Premio «Ciudad de Murcia» o cualquier otro premio no excesivamente sofisticado, con esta misma novela, pero contenida? Ahí tienen un problema.

Coro de alucinados, en el fondo, encierra cualidades más que sobresalientes. Le ocurre lo mismo a otras muchas obras atormentadas por las prisas o por la codicia del galardón. Lo auténticamente grave es que esta codicia del premio como apoyo para una novela no es cuestión de vanidad, sino de pura necesidad para el escritor nuevo. La consecuencia, entonces, es muy llamativa: una serie de novelas confusas, crispadas, faltas de verdadera elaboración y curiosamente emparentadas las unas con las otras. Lo único que cabe esperar es que la mayoría de estos nuevos autores sean capaces de superarlo. Que seamos capaces de soslajar este peligro grave todos cuantos pensamos en seguir escribiendo. Salvador García Jiménez ha ganado antes bastantes premios. ¿No habrá descubierto lo productivo de ciertas fórmulas? Sería una lástima. *Coro de alucinados* pudo ser una novela muy sólida. En mi opinión es apenas un boceto larguísimo y exasperado.

EDUARDO MENDICUTTI

NÉSTOR RAMÍREZ: *Vuelo IB-947*. Ediciones Prometeo. Col. Premio. Valencia, 1975; 240 págs. Ø12,3x19Ø.

Quando los premios no cumplen su cometido principal, esto es, descubrir libros importantes, bien de autores noveles o ya consagrados, prestan un flaco servicio al progreso literario. Y de la misma manera hemos de juzgar a quienes escriben pensando en el premio al que van a concurrir, amanerando su trabajo a los gustos del jurado que ha de otorgarlo. De esto ha habido y hay mucho en España, lo cual ha hecho que no poca literatura premiada se haya desprestigiado. El escritor debe proceder con entera libertad y presentar a los concursos obras ajenas a todo condicionamiento, obras que representen de la forma más completa su estilo y pensamiento. Es la única manera de dar a la literatura lo mejor de sí mismo.

Así ha procedido Néstor Ramírez en *Vuelo IB-947*, novela ganadora del Premio Blasco Ibáñez 1975. El escritor valenciano nos ofrece una obra muy interesante, muy entera, muy dentro de lo que hoy llamamos novela moderna. En *Vuelo IB-947*, más que un argumento hay un mundo, un conjunto de vivencias, de anhelos, de miedos y de frustraciones. En cierto modo es la huida quien protagoniza la narración o el ensablado conjunto de historias, todas ellas aglutinadas en torno al Super DC 8, que ha de partir del aeropuerto de Barajas rumbo a Venezuela.



Esta aeronave simboliza la esperanza de unas vidas vacías, ilusionadas, derrotadas. ¿Llegará el avión a su destino? El autor maneja con destreza el resultado del vuelo, sus vicisitudes, su incógnita. Es su baza mejor jugada en la novela, pues en ella mezcla la fantasía, la psicosis, el pánico, la esperanza y otros medios propios de excelente narrador.

Néstor Ramírez parece llegar a esta conclusión: «No hay predestinación ni vidas marcadas. Nuestro propio destino está en nuestras manos.» ¿A todo ser humano le aguarda un vuelo que ha de aprovechar para liberarse? Hacia ese punto parece dirigirse el novelista, advirtiendo que lo importante es saber escoger el momento, acertar con el avión que el destino nos tiene preparado. Hay que huir de la rutina, buscar, luchar y vencer. Pero vencer con lucha. «El Super DC 8 está ahí, para llegar a él se ha de pasar por la puerta número cinco, no es mucho trabajo trasponer una puerta. Sólo hace falta valor. Un instante de duda puede echarlo todo a rodar.»

No traspasarán dicha puerta el padre Antonio, ni Gaspar, ni Bill, ni Jimmy, ni Pecos, ni Rocio, ni Martín... Unos quisieron y no pudieron; otros carecieron de ánimo para emprender la aventura. Néstor Ramírez aborda en profundidad su concepto de la existencia: «La vida es de cada cual, es un tesoro del que no sabemos gozar. ¿Hicisteis vosotros las leyes que nos rigen? Pues no las aceptéis, seguid a vuestro aire, aprovechad cualquier brizna de libertad que tengáis al alcance, reid, llorad, naced a cada segundo, gustad del sabor de la vida, es un sabor fuerte y agri dulce, cada uno tiene un IB-947 aguardándole, pero no por mucho tiempo.»

El pulso narrativo del autor es firme desde el principio hasta el final del relato. Pulso de novelista maduro, fácil, dominador. No hay florituras en el estilo de Néstor Ramírez. No le hacen falta. Pero hay consistencia, rotundidad. Su historial literario casi comenzó con el premio de novela de la IV Olimpiada del Humor, creado y otorgado en su Valencia natal. Pero es ésta—*Vuelo IB-947*—la obra que le consagra, que le confirma como espléndido narrador. También aquí encontramos el humor, aunque más soterrado, más al fondo de las cosas. Generalmente es un humor amargo, lleno de ironía, de desazón. El novelista juega con sus personajes, los lleva y los trae, los exalta y los hunde. Hay un mundo fantástico y otro real en

editora  nacional

LE OFRECE

SUS NUEVAS COLECCIONES DE BOLSILLO

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego.
300 págs., 150 pts.
- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA**. Tradujo Manuel Alvarez Ortega.
436 págs., 250 pts.
- MARCIAL-QUEVEDO**. Preparó la edición Ana Martínez Arancón.
156 págs., 125 pts.
- ANTOLOGIA DE COLERIDGE**. La preparó Edison Simons.
164 págs., 125 pts.
- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA**, de Celso Emilio Ferreiro.
184 págs., 125 pts.
- POESIA**, de Juan José Domenchina.
300 págs., 225 pts.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES

- HIMNOS A LA NOCHE Y ENRIQUE DE OFTERDINGEN**, de Novalis.
308 págs., 175 pts.
- ESCRITOS FILOSOFICOS**, de Diderot.
260 págs., 150 pts.
- EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS**, de Apolonio de Rodas.
252 págs., 150 pts.
- ETICA**, de Espinosa (edición comentada).
396 págs., 200 pts.
- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES Y LISISTRATA**, de Aristófanes.
368 págs., 200 pts.
- TEMOR Y TEMPLOR**, de Sören Kierkegaard.
218 págs., 150 pts.
- TEATRO**, de Lope de Vega.
400 págs., 200 pts.
- LA PRODIGA**, de Pedro Antonio de Alarcón.
308 págs., 175 pts.
- TRES COMEDIAS DE ENREDO**, de Juan Ruiz de Alarcón.
444 págs., 200 pts.
- DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA**, de Alfonso de Valdés.
176 págs., 150 pts.
- FACUNDO**, de Domingo Faustino Sarmiento.
378 págs., 200 pts.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- TRATADOS Y CANONES**, de Prisciliano.
158 págs., 140 pts.
- ACERCA DE ALGUNAS PARTICULARIDADES DE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA, TAL VEZ RELACIONADAS CON EL SUPUESTO ACAECER TERRENO DEL MILENIO IGUALITARIO**, de Ramón Alba.
220 págs., 170 pts.
- FLORESTA ESPAÑOLA DE VARIA CABALLERIA**, de Luis Alberto de Cuenca.
350 págs., 190 pts.
- LA PROFECIA**, de Ana Martínez Arancón.
384 págs., 180 pts.

Pedidos en las principales librerías y en:

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

LIBRERIA ESPAÑOLA: Calle Florida, 943. Buenos Aires

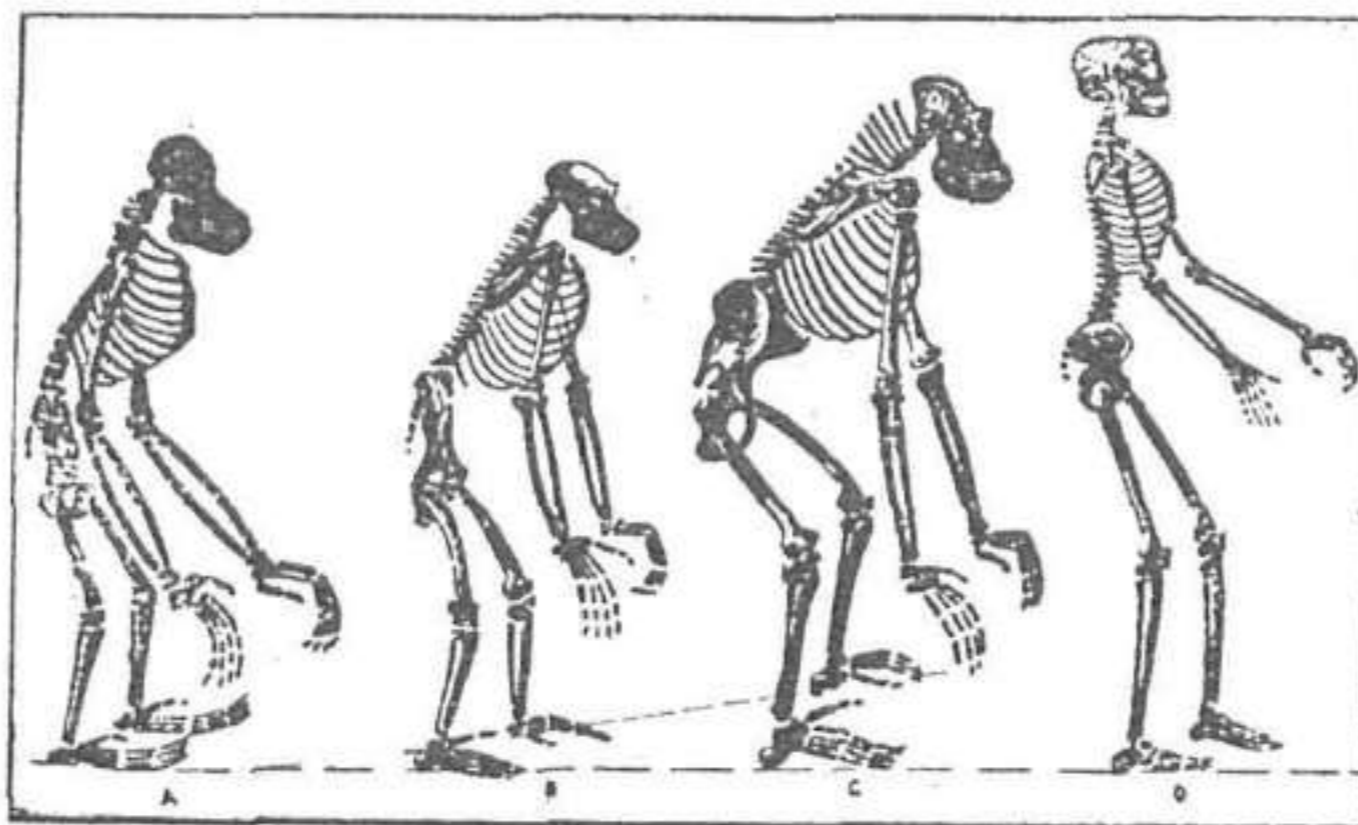
"UNA HISTORIA SIN TIEMPO" (*)

Estamos ante la séptima novela de Pedro Sánchez Paredes, creador de mundos, climas, personajes y situaciones absolutamente extraños hasta su íntima raíz, que, sin embargo, forman parte del subestrato real que palpita en los entresijos de los hombres que andan por la calle, cuando estos hombres tienen consciencia de su existencia y no oponen nieblas protectoras a toda suerte de interrogantes conaturales al ser que se precie de ello.

Sánchez Paredes es un escritor plenamente identificado con el universo que baraja, con las cuestiones que plantea, con la atormentada e incontrolada actitud de búsqueda de luces esclarecedoras a nivel metafísico. Eso hace difícil la incorporación de sus obras al grupo de las de interés mayoritario con ribetes de comercialidad. Son novelas que hacen pensar, que desasosiegan e impulsan a la meditación. Obras minoritarias—si acaso de amplias minorías—, en definitiva, escritas con tal honradez, con tal oficio, con tal dominio de los resortes literarios puestos al servicio de la idea, que incuestionablemente le proporcionan paso a paso lo que se ha dado en llamar éxito de crítica, estimación y reconocimiento de su categoría y menudado éxito de público.

Es lástima, porque a Sánchez Paredes hay que leerlo, y leyéndolo interesa extraordinariamente. En sus obras se nos muestra atormentado por la búsqueda; una búsqueda plural y única: de Dios, de la verdad, del futuro de la humanidad, del amor universal... Sobre estos puntos han girado sus anteriores libros, *Dios ha pasado sobre los bosques*, *La ley viva*, *La gran apostasía*, *Sphairos*, *Teluria*, *un país de tinieblas*...

Nos lleva ahora de la mano con esta novela, *Una historia sin tiempo*, a un peculiar Estocolmo, con estudiantes de todas las nacionalidades, conviviendo y polemizando sobre todo lo habido y por haber: literatura, arte, música, filosofía, pintura, mística e infinidad de temas más que van desde el amor cósmico a la predestinación, preocupan y ocupan a unos muchachos encontrados durante sus vacaciones o huidas, fregando platos o talando pinos, en campos de trabajo o en las calles de la capital sueca. Un Estocolmo he dicho peculiar, en el que descripción y paisaje son inexistentes o apenas apuntamiento teatral para el diálogo de los personajes, donde todo o



casi todo gira en torno a esos jóvenes inquietos que han salido de sus países en busca de la aventura o el descubrimiento, viviendo más o menos a estilo hippy, como una manifestación más, no tanto de la rebeldía como de la curiosidad, del instinto de superación y el afán de entender un mundo al que se van a incorporar irreversiblemente y al que son ajenos. Un mundo que quisieran transformar sin saber cómo.

La novela puede considerarse una especie de documento de esa época dorada de las salidas al extranjero que constituyeron una suerte de «boom» por lo que tenía de novedoso y ahora es un hecho natural.

Sánchez Paredes, que ha vivido todas esas circunstancias que describe, monta la historia en torno a unos pocos personajes perfectamente definidos, tales como Werner, brillante y dominador en todos los aspectos; Bruno, el más humano y normal; René, Pedro, Dan, Julio, el propio narrador, sin nombre en el relato, porque de alguna forma es compendio de todos, y el enigmático Etícoris, el griego músico, crítico, filósofo, especialista en arte medieval y en casi todo, del que apenas nadie sabe nada porque lo que pretende en su silencio es observar y analizar a los demás para escribir una novela, que luego abandona como cosa superada por la que pierde interés una vez concluida.

Pero en Sánchez Paredes siempre existe el elemento misterioso. Y en esta ocasión está representado por una muchacha rusa, Sonia, que tiene otros nombres o no los tiene; que es una persona o tres, pero capaz de suscitar el apasionado instinto del amor en los muchachos; un amor que les lleva a la desesperación o al suicidio, pero nunca al olvido o la conformidad.

Sánchez Paredes ha escrito un relato lleno de melancolía; una novela de entonces y de siempre (de ahí lo de la historia sin tiempo), en la que los protagonistas se

debaten en la búsqueda de esa verdad, apuntada como constante en la obra del autor.

Los Werner, Bruno, Etícoris o el narrador sin nombre vienen a constituirse en símbolos del hombre de nuestra época que ha traicionado a Dios; seres que buscan la verdad sin encontrarla, mientras se van sintiendo cada vez más desesperados y abocados al aniquilamiento. Resulta dramático que Sánchez Paredes no les proporcione resquicio alguno de salvación, ni una remota luz esperanzadora. En este aspecto el relato es tremendamente pesimista. Pero es que el autor no ha querido aclarar esos misterios, ajenos a la lógica, que atormentan a los protagonistas. Lo dice el narrador innominado en el último párrafo, y de alguna forma es la actitud a que nos tiene acostumbrados Sánchez Paredes en sus novelas: «Cuando tengo la suerte de sentir la presencia de algunos de los misterios que llenan nuestra vida, que suele ser casi todos los días, renuncio de antemano a desvelarlo. Porque los misterios son mucho más hermosos que todos los tratados que se escriben intentando dar de ellos una explicación que nos tranquilice. Y, por otra parte, mi experiencia me ha demostrado que las explicaciones nunca satisfacen. Tal vez porque nosotros mismos somos un gran misterio que ningún sabio podrá explicar nunca.»

Quiero aclarar que la novela tiene un interés extraordinario, que posee esa garras que subyuga, que te arrastra hasta el clima y te introduce en las situaciones como participante. No se sentirá el lector espectador ajeno jamás. Y esto no sólo se logra con un tema atrayente, sino además con buena técnica dosificadora, con prosa precisa y clara exposición de lo que se desea y de cómo se desea.

Lo que hay de irreal en esta historia, lo que hay de fantasía filosófica, que es el encuadramiento más próximo al género que cultiva Sánchez Paredes, es lo verdaderamente importante de una novela que, con otro tratamiento y preparación, habría sido una historia sin historia, y así un libro trascendente, muy digno de tener en cuenta, que añade un importante peldaño a la obra de este autor, que permanece impertérrito y fiel a lo que quiere y busca, y creo permanecerá, como ejemplo de vocación y buen hacer.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

cada criatura. Néstor Ramírez saca de esto el mayor partido posible, crea una atmósfera densa, con saber a triunfo y a derrota, a sueños y a fracasos. Con sabor a vida de hoy. Este es su mérito principal, imprescindible en todo novelista que pretenda llegar al lector.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

BRAM STOKER: *Cuatro veladas*. Nostromo, Madrid, 1975; 171 páginas. Ø11,5x19Ø.

Hizo bien quien llamó al libro «Cuatro veladas con Bram Stoker», porque, en efecto, cada una de las cuatro narraciones de que está compuesta la obra se presta para pasar una velada.

Sólo de tarde en tarde se puede hallar un libro de este orden. Stoker fue un gran escritor, pese a su famoso *Drácula*, su obra más conocida, desde luego, pero la menos perfecta. Aquí, en estas

Cuatro veladas, se hallan, por lo menos, dos de sus creaciones más extremas, dos muestras insignes del arte de novelar dentro de dos maneras distintas.

La primera de ellas, «La boca del río Water», son páginas del más puro romanticismo. Mas lo que cuenta es la manera. Uno se asombra grandemente. En verdad, ¿por qué el escaso prestigio otorgado por nuestro tiempo a este autor? Stoker narra y rasa lo genial. El estilo es perfecto, de una rara belleza, comparable con lo mejor de Hugo. El tema es romántico, algo endeble. No importan los entonces, sino la forma dada y conseguida. Es una velada que nos devuelve a la infancia, una voz amable que nos refiere hechos increíbles. No aceptamos el final, pero lo vemos como parte de una época. Todo está lutado por el tiempo. Los personajes, admirablemente retratados, no son muñecos; ellos combaten y surgen, bien que sean víctimas del romanticismo...

La segunda de las veladas tie-

ne otro tinte y posee otro tomo. Estamos frente al Stoker de las páginas de horror. Se titula «El entierro de las ratas». Para quienes disfrutaban con estas muestras vale decir que Stoker se adelantó a Lovecraft, y que «El entierro» posiblemente sirvió al autor norteamericano para pergeñar ese otro relato fantástico que se llama «La sombra sobre Innsmouth». El mismo o muy parecido tema da pie para divagaciones semejantes; mas no se trata de buscar influencias, porque cada autor es libre de dar al tema un trato; únicamente señalar la huella.

«El entierro» es una obra maestra. Tal vez sea menos conseguida que la «Sombra», mas es indudable que el genio del autor es visible, palpable, que el horror nos atrapa no bien entramos en la atmósfera de ese singular París de Stoker, París de las ratas y los desperdicios. Como narrador magistral, no comete el error de agudizar el relato con detalles de horror; más seguro que el

mismo Lovecraft—ya se ve que la comparación es insoslayable—, jamás usa calificativos monstruosos o destemplados, y le basta la palabra desnuda, el rico sustantivo. La «acción» lo vence todo, esa acción que va dentro de un estilo regio, un idioma que no es funcional, sino que se presta para la consecución de lo anhelado: motivar al lector.

Las dos veladas restantes son obras de tono menor, bien por la extensión, bien porque los temas están tratados con menor profundidad. Pero tan sólo ellas ya servirían para hablar de Stoker como de un escritor digno de admiración. Yo prefiero las dos primeras porque son cimas de un arte.

Finalmente, yo no creo que la fama de Stoker haya desaparecido o que sean pocos los que busquen su lectura. Tal vez en español; en inglés, no. La edición que comento merece un elogio por su versión al castellano: Francisco Torres Oliver no ha traicionado al autor; pero así-

mismo la edición debe ser criticada en su presentación; ésta es pobre, pese a que pretendió ser llamativa, y uno tiene deseos de arrancar la portada para quedarse con un libro que merecía otra, sería, a tono con el genio de ese singular creador.

F. T. G.

ANTONIO VELASCO: *El dulce letargo*. Universidad de Granada. Granada, 1975; 137 págs. Ø14x21Ø.

A veces se tiene la impresión de que la novela se halla en plena crisis. Hay quienes sostienen que, en efecto, ha dejado de venderse como antes, y que hoy el lector común prefiere el ensayo o la historia.

El novelista vive frente a dos grandes tentaciones: escribir algo comercial, que llegue al público y lo convierta en hombre de fama, o encerrarse en su desprecio para ensayar nuevos caminos: ser autor de minorías.

Antonio Velasco debe de ser un hombre joven o un hombre maduro que no ha perdido ímpetus, que quiere salir adelante por un camino difícil, encintado de obstáculos. Nada le arredra.

El dulce letargo es una obra que, en su principio, agrada y atrae; luego sobreviene el cansancio. ¿Por qué? Porque el mayor mérito del autor es haber hallado una forma muy propia, pero ésta, al ser repetida, al haber el creador abusado de su poder, ya no sorprende: «Mis ojos (¿ojos?, ¡ojos!) se nublan... oigo los lamentos (¡LAMENTOS!) desesperados del animal (¡ANIMAL DESESPERADO!). Abro (¿miedo?) la mano y dejo (¡solo!) caer la navaja (¡muerto!). Como despertando (¿despertar?, ¿morir?) de un sueño, llevo rápidamente el brazo al grifo y lavo la sangre (¿sangre?, ¡sangre!)» (pág. 76).

Como se advierte, hay un abuso del paréntesis—la cita ha sido puesta al acaso; ya hay ocasiones en que, dentro de aquél, se repite la palabra hasta tres veces—y un abuso en la repetición, bien que el crítico se percate de que esa misma voz, repetida, tiene diversas entonaciones y diferente fuerza; mas el lector no puede seguir el *juego* hasta al final sin sentir zozobra.

¿Es una obra fallida? No lo creo, sin embargo; es una novela experimental, en la que cabe todo procedimiento. El peligro, que no es actual, es la deshumanización, por más dolor que haya en estas páginas, y lo hay, sobra, estalla, conmueve.

Como decía, el libro atrae al principio, luego fatiga; empero, en la segunda parte hay mayor firmeza en el trazo, el autor halla un nuevo camino, el de la poesía. Es verdad asimismo que en la primera parte también existen trozos de poesía, pero está como ajada, y aquí esplende mejor. Sí, es indudable que se trata de un poeta puesto a escribir novela. Mas ¿se trata de una novela? El género admite toda innovación, protestaría otro crítico. Yo también creo que *El dulce letargo* puede ser considerada como obra de ficción, pues ésta cabe en lo objetivo como en lo más íntimo.

En esa segunda parte a la que aludo, el autor da rienda suelta

a su creación; los paréntesis casi desaparecen, y los inútiles signos de admiración son reemplazados por frases duras, que golpean y sacuden. La intención del autor se ve más firme: nos da su testimonio, que es dolor y desconcierto, incapacidad de comu-

nicación, y el mismo lenguaje, libre ya, se presta mejor para el intento.

En resumen: una novela experimental con una primera parte algo débil, que fatiga y disuade, y una segunda, donde la manera de escribir y narrar puede arras-

trar al lector. Lo importante es que el autor no se repita y que una nueva obra sea nueva búsqueda, tal vez sobre lo conseguido en la segunda parte de *El dulce letargo*.

F. T. G.

POESIA



JUAN ANTONIO VILLACAÑAS: *Bécquer, o la poesía de todos*. Gómez-Menor, editor. Toledo, 1975; 52 págs. Ø17x24Ø.

Con motivo de la publicación del libro *La llama entre los cerezos*, en el año 1965, Juan Antonio Villacañas nos entregó su voz a la manera de cronista o cantor de los Juegos Olímpicos de Tokio. Se trataba de un intento «pindárico», que según el criterio de no recuerdo qué comentarista, no había conseguido rejuvenecer ni dar un sentido personal a la visión de los hechos.

Nos viene a la memoria un poemario de este poeta, por cierto también publicado en la ciudad de Toledo, y que se titula *Sala de juego*. Aquí la expresión, mucho más introspectiva, lograba la diana. Luego Villacañas fue dando a la luz, que sepamos, *La marcha destriunfal*, *Los sapos* (finalista en el Premio Guipúzcoa) y *Rebelión de un recién nacido*.

Ahora nos llega el libro *Bécquer, o la poesía de todos*. Breve de paginación, ligero de texto, máxime cuando incluye, a toda página, cuatro reproducciones.

Pero ¿qué es lo que pretende Villacañas con este libro? Quiero decir ¿qué es lo que intenta aportar a los ya copiosísimos estudios acerca del autor de las Rimas? Porque recordar, a estas alturas, que existió un «ambiente prebecqueriano», tan justamente señalado por Dámaso Alonso, o que «la sombra de Bécquer está siempre al fondo de nuestra mejor poesía contemporánea», ¿no será algo que va a sonar a archisabido?

Bécquer, o la poesía de todos, primer premio y medalla de oro del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York 1970, en esta su edición en España, va a plantearse diversos aspectos de vivencias y meditaciones. Se divide el libro en cinco partes: «Tres citas», «Las rosas negras», «La incertidumbre», «El fúnebre crespón» y «Un personaje sin terminar».

En el siempre resbaladizo problema de las influencias, Byron y Heine son invocados, haciéndose hincapié en la lectura por

parte de Bécquer del «Hamlet», lectura que, por cierto, le llegó incluso a inspirar un ensayo juvenil. De aquí el tema de «la dulce Ofelia» en una de las rimas más populares, y la tan conocida anécdota del poeta dibujando en horas de oficina, sorprendido por su jefe y expulsado de aquel triste, pero rentable, empleo.

Ahora bien: ¿tendremos que referirnos casi exclusivamente, al abordar el mundo y los problemas que plantea Bécquer, a las influencias recibidas, cuando el poeta de las golondrinas iba a marcar un cambio tan considerable, de tantos grados, en el clima espiritual y en el lenguaje de nuestra poesía lírica?

Anotemos, así de pasada, cómo Bécquer iba a dejar las huellas de su fina, novísima sensibilidad en Juan Ramón Jiménez; en la más honda palpitación de un Antonio Machado; sin olvidar al sevillanísimo de alma y cuerpo Luis Cernuda; ni al mismo Rafael Alberti, que le dedica—no lo olvidemos—un homenaje; ni a Vicente Aleixandre en sus versículos de levedad amorosa, donde se siente de nuevo, rumor de besos y batir de alas. ¡Y cuánto temblor becqueriano se podría sorprender en lo más recóndito de las últimas promociones de poetas andaluces!

Se plantea Villacañas: «¿Era Bécquer serio, apocado o tímido? ¿Dónde residía su autenticidad amorosa, en la mujer nube, en la mujer espuma o en esa otra que pudiera presentarle batalla de carne, con la que nunca se entendió?» Y más adelante: «El amor, la muerte, el trabajo, el olvido y la posible timidez de Gustavo Adolfo nos dan la más alta dimensión del poeta sevillano.»

Sí, Bécquer poeta de todos. No el que, a veces, roza lo cursi, capaz de hacer languidecer de suspiros a las señoritas de nuestras viejas ciudades. Sin ningún género de duda, Bécquer posee al par de la delicadeza, una fuerza que mana de lo hondo, y como señala Juan Antonio Villacañas, se trata de un personaje, ya un tanto mítico, de un personaje que escapa al frío análisis y al que no hemos terminado ni terminaremos, por fortuna, de estudiar a fondo. Porque «representa en la poesía española al árbol de la continuidad, ese árbol que crece infinitamente por las ramas del pensamiento y la interpretación.»

AURELIO GARCÍA CANTALAPIEDRA: *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*. Persiles, Taurus Ediciones, Madrid, 1975; 281 páginas. Ø13,5x21Ø.

La biografía de José Luis Hidalgo, a pesar de su proximidad a nosotros, estaba falseada; el hecho de que su tercer y magistral libro *Los muertos* se acabara de imprimir seis días después de la



propia muerte del poeta, dio lugar a equívocos bien intencionados, sin duda, pero inadmisibles, como el pensar en una premonición de su destino que le impulsase a componer esos versos. Otros datos equivocados se fueron repitiendo, porque sus amigos escribían basándose en su memoria sin preocuparse por corroborarlos; incluso llegó a publicarse en 1971 una supuesta biografía llena de errores, tantos, que inventaba hasta ediciones de sus obras. Hacía, pues, falta una biografía exacta, y todos cuantos nos hemos ocupado alguna vez de Hidalgo conocíamos a la persona más idónea para escribirla, su íntimo amigo Aurelio García Cantalapiedra, paisano y compañero suyo desde la escuela primaria.

Aquí está, por fin, editada la obra, enriquecida además con unos interesantes apéndices que incluyen varios poemas inéditos por completo y otros aparecidos en diarios o revistas de difícil localización, además de una bibliografía exacta de Hidalgo y de una selección de textos sobre su poesía. El título, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, señala que es algo más que una simple biografía, porque no se limita a mencionar los datos precisos que jalonan la breve vida del poeta, sino que le sitúa en su momento y rodeado de seres que compartieron con él sus angustias y esperanzas. Es por ello un libro ameno, lleno de anécdotas y de detalles, que aporta un conocimiento cabal del poeta.

Desde luego, García Cantalapiedra escribe con pasión de amigo; no lo niega en ningún momento, ni falta que hace, porque el nombre de Hidalgo pertenece ya a la historia de la poesía castellana. El personaje es real, no precisa más que una fijación exacta en su época. Por otro lado, el biógrafo ha tenido el acierto de visitar a otros amigos de Hidalgo, con el magnetófono dispuesto para recoger sus recuerdos del poeta; así, Ricardo Gullón, José Hierro y otros evocan, junto con Cantalapiedra, al poeta y al hombre que conocieron, al amigo que supo dejar en ellos una huella tan intensa.

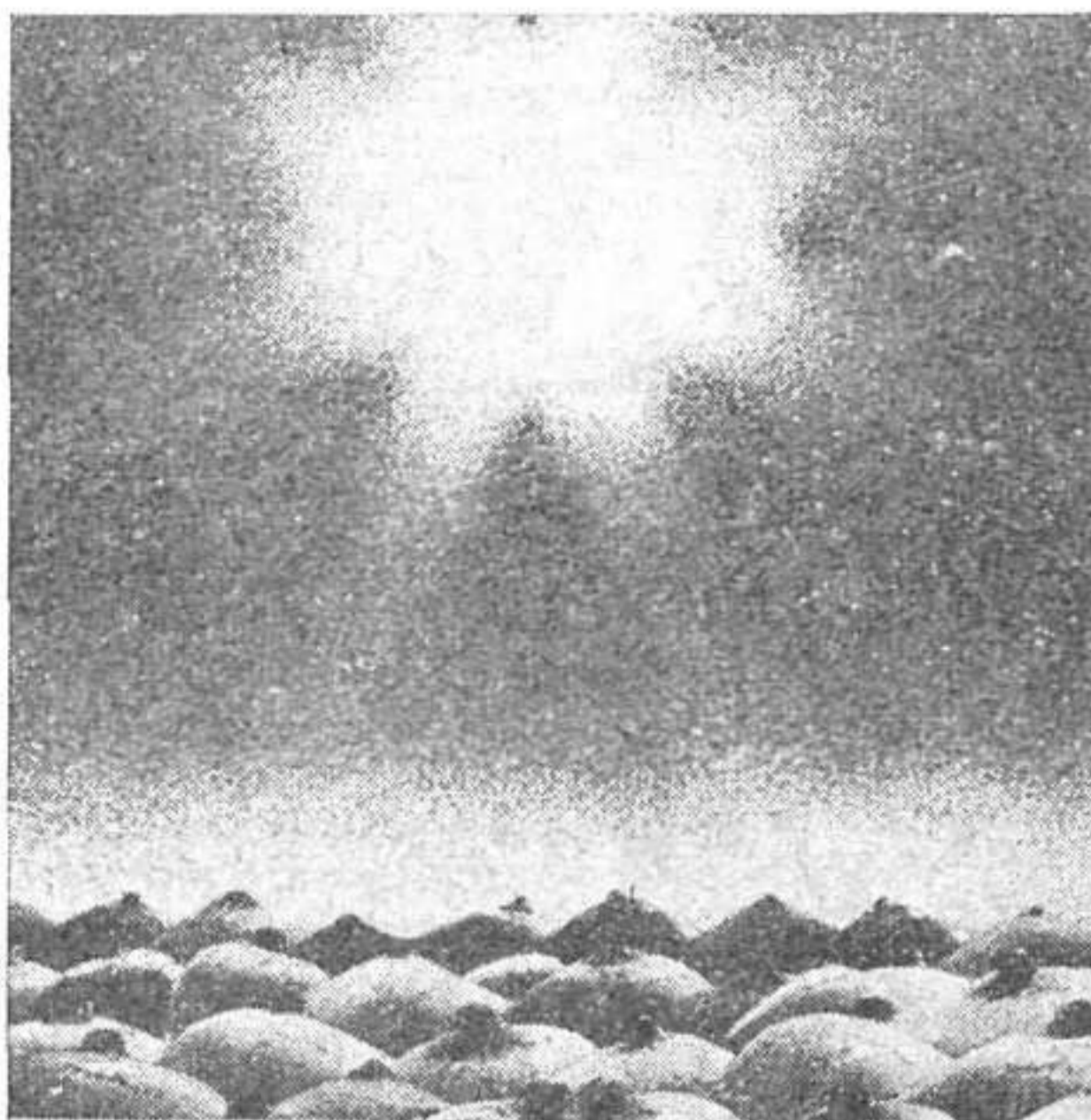
REALIDAD E INFINITUD

En Miguel Fernández, melillense que sigue a pie de vida y obra por territorio fronterizo, es costumbre la coherencia. Su posición de salida —*Credo de libertad* (1958)— mostraba dos señales que persisten: barroquismo formal y barroquismo conceptual, aunque no sean ajenas a variaciones en el tiempo. Cuando empezó a darles aire, nuestra poesía no estaba aún en la hora del giro hacia un modo de decir recamado, lujoso, incluso recochineante y, desde luego, necesario, con extremismos o sin ellos, para mover el asunto de la lírica (escribo lírica a sabiendas del desgaste que padece este término, cuya definición académica tal vez habría que matizar, porque *los propios afectos e ideas* del poeta, ¿son tan de su propiedad como la preceptiva asegura?). Al fin de los años cincuenta, la hornada de los niños de la guerra, a la que Miguel Fernández pertenece, hacía visible su voluntad de no limitarse a ser mirona y discípula de la que entonces estaba muy en el poder.

Gabriel Celaya ha reprochado recientemente a los *novísimos* haberse dejado embaucar o así por las sirenas de la sociedad de consumo, esto es, por el aburguesamiento. Como la relación entre socioeconomía y literatura vale aplicarla en cualquiera de las situaciones, resulta lógico que los de la última ola procedieran como procedieron. De la misma manera puede verse que la preocupación por enriquecer el lenguaje corresponde a esa otra preocupación por salir de la pobreza económica. Claro que yo no creo a pie juntillas en estos paralelismos, pero es verdad que el despegue poético de los años sesenta —otros nombres e intenciones en liza— vino a coincidir, entre nosotros, con un despegue social, precedido de medidas estabilizadoras y seguido de fórmulas más o menos tecnocráticas, fenómeno del turismo, motorización, etc. El rastro de todo ello alcanza a su modo a la poesía. Lo que pasa es que no ha sido analizado como, por ejemplo, la tensión política y el sentido resistente de algunos poetas de posguerra. Y en este punto yo recordaría aquello de que *o jugamos todos o se rompe la baraja*.

Y a propósito: entiendo que Celaya no deja de llevar su razón cuando se refiere a decadentismo.

Credo de libertad, *Sagrada materia*, *Juicio final* y *Monodía* —títulos anteriores de Miguel Fernández— encajan en la doble valencia de la reflexión sobre lo existente expresada de forma rotundamente contraria a cualquier género de simplificaciones. Desde la terminal norteafricana del Sur, este poeta ha ido revelando un mundo a



MIGUEL FERNANDEZ ATENTADO CELESTE librosdante

solas —¿será por el aislamiento geográfico?—, un mundo donde se palpan densidades y cuya escritura va de dentro a fuera, con parsimonia de rito, mira universal y constante propósito de eludir la dicción directa y, por tanto, de elaborarla cuidadosamente no por prurito perfectista, sino por responder con el verbo a la textura compleja de cuanto vive.

En este nuevo libro, *Atentado celeste* (*), fija M. F. su poética: *Este momento es sólo / la eternidad. / Acontece el suceso y contemplado / se queda ya por siempre. / Ojos que no han de ver, / lo miran si lo inventa. / Pasa la realidad y siempre es otra / pues ya por meditada se transforma. / Y nace el sueño, más real que aquella. / Si sólo se quedara lo que vemos / tal como así discurre, / sería finitud lo que acontece, / no eterno devenir. / (No es la flauta entonada lo que miran tus ojos, / sino su música lo que oyes.)*

Un texto así conviene tomarlo muy en cuenta. Comprobamos que se cumple. Vamos a ver cómo. En relación con otros poemarios del mismo autor, el de ahora se configura, de principio a fin, más concentradamente de lo que en Miguel Fernández es habitual. Le interesa en mayor medida la pulpa, la consecuencia, el desemboque a veces claramente aforístico, fuera del tono popular sentencioso. Esta es una poe-

(*) Miguel Fernández: *Atentado celeste*. Libros Dante. Madrid, 1975; 94 págs. Ø11x18Ø.

sía culta y, en algunas ocasiones, con apoyos culturalistas. Sin alardes de tal, por supuesto. La primera parte del libro —*Paisaje próximo a Sidel*— conjunta una serie muy relacionada entre sí y en la que advierto notas muy precisas del contorno nativo, que el poeta recoge, para, entre mágico y realista, integrar en lo que de veras le importa: es decir, la conversión del suceso, la anécdota en categoría.

Idéntico juego, sólo que con mucha diversidad de motivaciones, se repite en el resto de la obra. Eludir generalmente la primera persona del singular es un indicio de distanciamiento, practicado en función de la búsqueda de unas esencias universales. La mayoría de los poemas presentan dos evidentes planos: el que sirve para aprehender lo real en primera instancia y el que sirve para darle una dimensión meditativa, *porque la idea nunca es como el bárbaro clama, / sino que en cada cosa el mundo se infinita*. Así, los temas aparentemente más de circunstancias adquieren un valor que los potencia. Un breve ejemplo: *La del rictus amargo, un bufón cortesano; / la de la pena, huérfano en los atrios ducales; / aquella cabellera fue quebradiza alfombra, / los ojos de azul que fueron ciegos por siempre. / Quien el rostro remedia, cubre sus penitencias. / Caras conozco, nunca, pensamientos ocultos. / Quien un río desola su sed le acompañaba; / da el rostro su verdad, pero jamás su estirpe*.

Cabría hablar de cernudismo, en cuanto que el trasvase de la interioridad en lo existente persigue la fijación de una actitud ética, que deviene como al sesgo de lo contemplado. Podría hablarse de un neogongorismo: *tórrido clama su celaje el mundo; fieras felices funden sus fronteras, / rompen en selva su acomodo verde...* La profundidad, nunca pretenciosa, casa bien aquí con una exigencia no gratuita de orfebrería de lenguaje. Y ambas direcciones resultan empastadas: corteza y fruto no se repelen. El hilo conductor asoma: *Papeles son que el sueño moja y fía / en dejar entre ellos palabras, / música escrita, / la otra realidad, que por sagrada existe / tan sólo en labor, / y que los otros nunca verán si ciegos viven*.

Las vibraciones de *Atentado celeste* están más adentro, en una lectura reposada. Miguel Fernández ha sacrificado ahora otras tentaciones para entregarse a un ejercicio difícil y compensador, madurísimo.

Dijo Antonio Machado, con razón, que *todo poeta tiene su metafísica*.

LUIS JIMENEZ MARTOS

Para los que no conocimos a Hidalgo nos servía de aviso de su calidad humana la lectura de *Los muertos*; el poeta capaz de expresarse así debía ser una de esas personas privilegiadas que engrandecen el mundo. Los testimonios aducidos en estas páginas lo demuestran cumplidamente. Hidalgo sintió hasta el límite el valor de la amistad, que ahora sus amigos le reembolsan dándonosle a conocer tal como era. Cantalapiedra había realizado ya una importante labor compiladora, publicando en 1971 el volumen titulado *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, que recogió la mayor parte de los

poemas y estudios o artículos periodísticos que se le han dedicado.

En esta biografía se pone especial cuidado en señalar el carácter del poeta; su libro póstumo levantó una leyenda generalmente aceptada que se prestaba bien a su muerte en el momento de madurez física e intelectual, poco después de cumplir veintisiete años y sin llegar a ver editado el libro que tenía como tema precisamente la muerte. El mismo empleó más de una vez las palabras «tesón y voluntad» en cartas a sus amigos, animándoles a seguir en la lucha por la expresión artística y también

por el mantenimiento de los ideales compartidos en momentos de desastre generalizado. Era un hombre entusiasmado por el futuro, a pesar de todas las dificultades que le acecharon día tras día. Su época no le fue propicia en ningún sentido, ni humano ni literario.

Nacido en 1919, murió su madre cuando él tenía nueve años. «Yo fui un niño triste y dolorosamente sensible», escribió cuando evocó su infancia; pero esto no significa que desconociese el optimismo y la fe en el porvenir. Todo lo contrario, sus amigos insisten siempre en la imagen de seguridad en sí y en los demás

que conservan de él. Hierro, por ejemplo, en un texto escrito en ocasión de un homenaje que se le rindió en 1958, y que se hallaba inédito hasta que lo ha incluido Cantalapiedra en su biografía, señala con claridad: «Puede ser un hombre profundo, esencial, intenso, hondo, grave, tético, si ustedes quieren, en sus pensamientos, pero no quiere decir esto que en su trato con los demás no fuera José Luis, como realmente era, un hombre lleno de espíritu del humor, de una alegría reconcentrada, si esta expresión puede emplearse»; así se expresan también cuantos le conocieron.

A este respecto, resulta curioso notar que Hidalgo cultivó ese género menor del arte que es la caricatura. Incluso le ayudó a obtener algún dinero en momentos difíciles, antes y después de la guerra, porque consiguió dominar su técnica con agrado de las personas dibujadas. En ciertas ocasiones de penuria económica, sobre todo al comienzo de la guerra, tanto él como sus compañeros obtuvieron el medio de resistir gracias al dinero que le proporcionaban las caricaturas; después, cuando se hallaba enfermo de muerte, aún siguió trazando caricaturas de los amigos que le visitaban, lo que demuestra su afición por ese arte. Sin una buena dosis de humor no parece posible realizar una caricatura aceptable.

Resalta asimismo García Cantalapiedra que Hidalgo sintió desde muy pequeño afición por el dibujo; sería su primera vocación, compartida más adelante con la poesía, hasta que la pintura se convirtió un poco en su medio de vida; son varios los retratos al óleo que se vio obligado a elaborar por imperativos económicos, pero también existen otros retratos que realizó por amistad o devoción hacia el retratado: por ejemplo, después de conocer a Vicente Aleixandre quiso pintar su retrato, y hoy podemos seguir viéndolo en su casa de Velintonia. Además, ilustró varios libros y colaboró con dibujos en algunas revistas, aparte de trazar unos comics que en la actualidad no se conocen. Entre sus escasas colaboraciones en prosa se hallan unos textos sobre pintura, destacando los que estudian a Solana y a Pancho Cossío.

Las relaciones entre poesía y pintura no son raras; nombres tan insignes como los de Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti bastan para corroborarlo. Ahora bien, José Luis Hidalgo era un hombre abierto a todo lo que es humano, y seguramente que de no haber muerto tan joven habría dejado señales de ello. En esos artículos de revistas o diarios hay ya una muestra, aunque reducida, de sus preocupaciones tan amplias. Cantalapiedra ha tenido el acierto de buscar y reproducir en apéndice las fichas de los libros sacados en préstamo por Hidalgo de la Biblioteca Popular de Torrelavega durante tres años, y ello nos permite conocer la variedad de sus lecturas. Debe tenerse en cuenta que el poeta no tuvo más estudios oficiales que los de la escuela primaria y más adelante los de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El solo, y en momentos difíciles para todos a consecuencia de las guerras, debió procurarse una formación cultural por medio de las lecturas más diversas. A los quince años leía obras sobre cosmografía, religión, filosofía, literatura, psicología, política, etc., además de poesía, naturalmente.

Muy joven comenzó a colaborar en un semanario de Torrelavega, *El Impulsor*; su primer escrito en prosa apareció cuando su autor contaba catorce años, y el primer poema, cuando tenía quince. A pesar de ello no fue nunca Hidalgo muy prolífico, y si colaboró después de la guerra en determinados periódicos, lo hizo sólo para conseguir algún dinero, pues aunque su tío acordó generosamente pagarle los estudios de Bellas Artes, su situación nunca fue buena, ya que procuraba ayudar a los amigos que se encontraban tan apurados o más que él. Eran los años del hambre y las depuraciones políticas. En

algunas cartas comenta Hidalgo que llevaba nueve meses sin cenar, para poder pagarse los estudios y comprar útiles de pintura, en 1940, pero añadía que se sentía dispuesto a seguir así nueve años si hiciera falta, con tal de conseguir el título que le permitiese ejercer como profesor.

Puede ser que estas privaciones ayudasen al desarrollo de la enfermedad que cortó su vida tan pronto. Su biógrafo indica que había sido un niño prematuro, puesto que nació en el séptimo mes del embarazo, y la salud de su madre se hallaba entonces ya muy resquebrajada: quedó dicho que murió cuando él tenía nueve años. El caso es que en febrero de 1946 se sintió enfermo en Valencia, donde residía habitual-

mente desde el final de la guerra; parece ser que en un principio se diagnosticó que padecía tifus, pero pronto se impuso la realidad de otra dolencia que entonces resultaba mortal: la tuberculosis. Trasladado a Madrid, al sanatorio de Chamartín de la Rosa, aquí le encontró la muerte el 3 de febrero de 1947; seis días más tarde se acababa de imprimir *Los muertos*, editado en la colección «Adonais», después de una auténtica lucha contra el tiempo para intentar que su autor llegase a ver los ejemplares. Otras dos ediciones tendría ese libro, reconocido en seguida como uno de los más intensos y notables de este siglo, y las dos se hallan también agotadas.

No aborda Cantalapiedra una

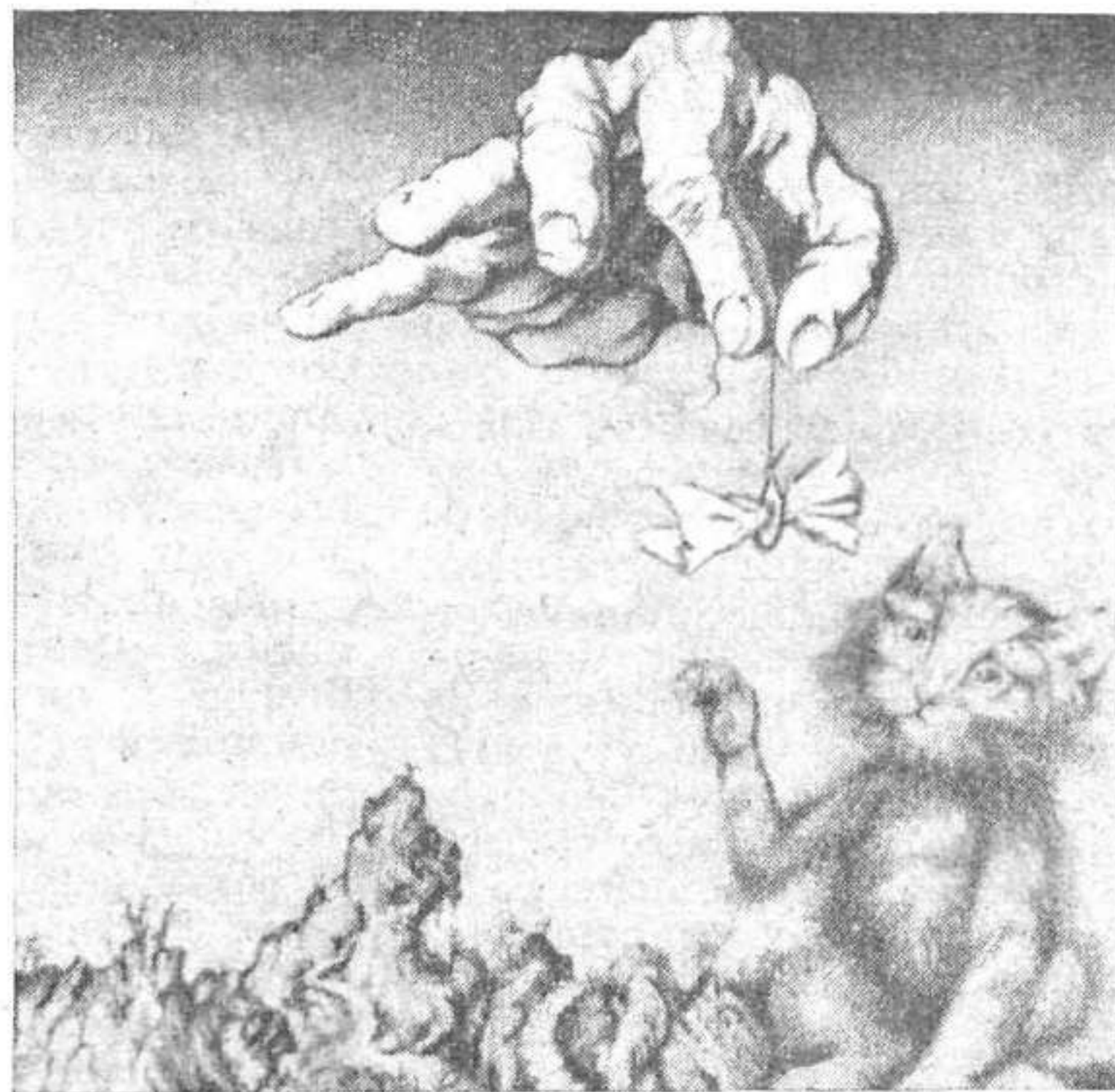
estricta crítica de este libro ni de los dos anteriores, *Raíz* (1944) y *Los animales* (1945), dando por entendido que el lector de su biografía conoce de sobra cuál es la talla poética de José Luis Hidalgo. Lo que él pone de relieve es la humanidad del poeta, su carácter, su trabajo y su trayectoria ideológica. Lo vemos entregado a su vocación y luchando para subsistir entre la indiferencia de sus paisanos, que ni llegaron a aceptarle la decoración de la taberna del poblado Pesquero, de Santander, a pesar de la calidad de los bocetos del mural que imaginaba. Hizo su obra poética y pictórica en las peores condiciones, sin más alientos que los de su familia y sus amigos. Son de admirar su fuerza de voluntad

VICTORIA COMBALÍA DEXEUS: *La poética de lo neutro* (Análisis y crítica del arte conceptual). Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1975; 135 págs. Ø10,4x17,4Ø.

Salvo el libro de Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, y salvo alguna información esporádica de revistas especializadas, poco o nada sabemos acerca de una postura evaluativa en lo que concierne al arte conceptual. Varias veces, en nuestras labores de crítica de arte, nos hemos referido al libro de Marchán Fiz al cual, a pesar de su exclusiva densidad conceptual, que merma fluidez y apertura a un amplio espectro de lectores, asignamos desde su aparición la incuestionable validez de establecer un panorama lúcido y riguroso en esa barahúnda de los lenguajes plásticos conceptuales.

La aparición, por tanto, de *La poética de lo neutro*, de Victoria Combalía Dexeus, nos sitúa en una expectativa de lectura que, una vez realizada, confirma nuestro gozo. No estamos tan sobrados de estetas como para no saludar con entusiasmo unos ensayos de esta talla y textura. Se ha producido el espejismo, en nuestros días, de pensar que tal vez el arte escapa a los considerandos de una estética antropológica. Las conductas estéticas cada vez tienen menos de lo que se considera (y no apelamos, por supuesto, a ese engaño de los baremos académicos), lisa y sencillamente, conductas naturales. Claro está que el demonio de la mala Gestalt, aposentado sibilinamente en la conciencia colectiva, nos puede confundir a veces lo natural con lo oficial. Mas descartado el demonismo típico que suele acompañar y aun empañar los mejores intentos estéticos de cada una de las épocas, la búsqueda sensata de los actos estéticos que condicionan y figuran nuestra agitada vida artística, nos lleva a ecuaciones en las que la naturaleza y lo real, como obligados términos de la soñada identidad vida/arte, cuentan gravosamente frente a ese universo, conflictivo, cambiante, del arte del concepto. Combalía Dexeus considera que su base ideológica la constituye el empirismo. Aviesamente, cualquier contestatario inteligente podría argüir que el arte del concepto no basa su ideología en la experiencia, sino que, al contrario, experimenta con la idea del arte. De cualquier forma, sobre el plano del hasta ahora habitual comportamiento estético, una antropología de urgencia tiene que hacerse cargo, con responsabilidades relativas, dado lo insólito del caso, de la tramitación de legitimidades de este arte, el cual, entre otras alternativas enjundiosas, nos proporciona el tema de una alternativa materialista a la naturaleza del arte.

El arte conceptual, que fue visto por muchos como culminación de la corriente racional presente en toda la Vanguardia; que



por otros ha sido definido como el intento más honesto, hasta la fecha, de reflexión sobre la cosa artística, es todavía un orbe demasiado enmalezado, abrupto. Así lo reconoce nuestra autora, adoptando una postura de aproximación sincera, compartida. Por otro lado, como señala la autora en su Introducción, no hay que perder de vista cierto elemento carismático, de ángulo personal: Tras cuatro años de ir siguiendo los pasos a este fenómeno que tan poco «artístico» pudo parecernos en un principio, he creído oportuno presentar ahora unas consecuencias que son, ante todo, personales, y unos problemas que fueron —y son— relevantes en todo cuestionario del hecho artístico.

Dicho en esquema, el ensayo se compone del siguiente temario: 1) situación del arte conceptual en la historia de las vanguardias artísticas y en el contexto social; 2) aportaciones estéticas del arte de concepto; y 3) el empirismo, como base ideológica del arte conceptual, en sus aspectos más modernos de neopositivismo y de filosofía analítica.

Su desarrollo, por capítulos, es como se expresa: I. Características generales; II. Canales de difusión/inserción del arte conceptual en el medio social; III. Lectura fenomenológica y ruptura de códigos; IV. La naturaleza del arte según Kosuth y una alternativa materialista; V. Análisis y crítica de obras concretas, y VI. Diccionario sucinto de términos en arte conceptual.

Victoria Combalía Dexeus, nacida en Barcelona en 1952, es licenciada en Arte Contemporáneo; colabora regularmente en revistas especializadas y dirige la sección de Artes Plásticas del suplemento de la publicación mejicana Siempre. Con este libro, de un lenguaje lúcido y fluyente, su autora entra por la puerta grande de los teóricos del arte.

RAFAEL SOTO VERGES

y su confianza (excepto contadas ocasiones) en el valor de lo que hacia, corroborado por el tiempo. Aprovechó bien los pocos años de su vida, y nos ha dejado un libro que seguramente perdurará en la memoria de los hombres, del mismo modo que perduran las Coplas manriqueñas.

Una de las cuestiones que se plantea el biógrafo es si debe pensarse que Hidalgo es un escritor malogrado por la pronta muerte. Juan Ramón Jiménez, tan acertado en sus juicios críticos, opinaba que Hidalgo era el Bécquer del siglo xx, y advertía que tampoco la obra poética del sevillano es grande, pero sí suficiente para que no se le olvide. Ricardo Gullón, conversando con Cantalapiedra, comenta que si bien *Los muertos* es un libro muy importante, puede suponerse que esa talla se hubiera quizá superado de haber seguido escribiendo su autor, y en este sentido es permisible considerarle un poeta malogrado; claro está que de acuerdo con este criterio, todo artista muerto en el disfrute de sus facultades intelectuales será un malogrado, por más años que haya cumplido.

De los poemas inéditos reproducidos en los apéndices de este libro hay tres que son especialmente interesantes. El primero, «Campesinos», fechado en Valencia en octubre de 1939, anuncia la preocupación por el tema de la muerte, que tanto resonaría después en sus versos. No debe hablarse de que Hidalgo sintiera una especie de premonición de su destino trágico, y es completamente falso que escribiera su último libro en el hospital. Lo cierto es que siempre le inquietó la muerte y que la guerra civil avivó esa inquietud. Este poema, se-

mejante a otros de los incluidos en *Raíz* por su tema y su tono, alude a una llamada del fondo de la tierra en el mismo sentido que el poema «La mina», uno de los más reproducidos de todos los suyos: «Dejasteis vuestros surcos / quietos / cerrados / mudos / sin su semilla fértil. / Y vinisteis aquí / porque una voz os llama / una voz que oímos todos / y no habla.» En este caso la voz de la tierra iba unida a la de la guerra, porque las dos son voces de muerte.

«Quiero cantar desnudo» demuestra aún más su entronque con *Raíz* y la insistencia en el tema central de José Luis Hidalgo; es de tono más suelto a pesar de expresarse en versos de siete y once sílabas, porque empezaba Hidalgo a dominar un ritmo en el que había de expresar mejor sus pensamientos, aunque careció de un siquiera discreto oído musical. Todavía en estos versos no sabe evitar las asonancias que falsean su ritmo, pero demuestra buen pulso en un poema bastante extenso que no decae en su gradual expresión de una idea dominante: la misión del poeta como testigo de la historia ante el futuro. Por eso señala: «Soy herencia de siglos / cumbre de una raíz hundida sin remedio», y más abajo: «Yo soy éste que queda / éste que brota aquí para decirlo / vértice de la muerte acumulada.» En la tierra que Hidalgo veía como «la llanura de los muertos», que tal fue el título pensado inicialmente para su tercer libro, allí donde se oculta la raíz del hombre, se alza el poeta sobre la montaña de muertos que componen los siglos. El poeta es el único capaz de unir el vértice con la raíz por medio de

sus palabras, de sus versos, y el se siente preparado para hacerlo. Se trata de una actitud que variará notablemente en seguida, puesto que un poema de *Los muertos* le presenta avergonzado de su cuerpo vivo al no poder rescatar a los muertos de su destino.

En los poemas de esta época, comienzos de los años cuarenta, solía Hidalgo dirigirse a sus lectores de forma directa, y también lo hace en éste: «Mi voz es como un hacha, / tala y poda, / arranca del olvido vuestra muerte, / arranca del olvido esta montaña / de esqueletos vestidos de gusanos / que algún día se alzan como torres. / (Y sabed que los muertos tienen alma / que su alma es el recuerdo que les damos / que esto que perpetúa en mi memoria / es el árbol elegido en que se vierten):» conservar la puntuación extraña tal como se reproduce en el volumen comentado. La honda meditación sobre la muerte, que es característica de Hidalgo, ofrece aquí un punto de partida interesantísimo, ya que poco a poco se irá matizando y radicalizando hasta culminar en ese largo poema bien estructurado que es *Los muertos*.

El tercero de los poemas de mayor interés en esta serie está datado en 1943 y escrito en verso libre, con frecuentes caídas en el ritmo endecasílabo. Se resume en su primer verso: «Ante mí el mundo se ha justificado esta tarde en el latir de una hoja»; todos los demás son una explicación del porqué ese movimiento sutil de la hoja basta para que el poeta sienta justificada la existencia en el mundo: esa hoja es herencia de otras muchas hojas que se han sucedido a través de los siglos, es un canto a la vida continuada vencedora de la muerte, una vida vegetal no apta para el dolor ni las preocupaciones, aunque sensible, mantenida de hoja en hoja si individualidades, al contrario de lo que sucede entre los hombres.

Además, en una estrofa posterior se duele el poeta de la ignorancia humana acerca del reino vegetal, que está clasificado, analizado, pero no comprendido, porque somos ajenos a él y no podemos saber nada de los sentimientos de una planta, si es que los tiene; por eso queda en pie el misterio de esa vida anterior a la del hombre y que seguramente le sobrevivirá también cuando no quede memoria de ninguno de los humanos: «Sin mi cuerpo / que ni siquiera permanecerá ya en el recuerdo de nadie / ni este poema que ahora quiero escribirte / que se perderá olvidado entre los millones que los hombres escriban / al amor, a la muerte / a todo lo que pasa en su corta existencia.» Recordemos también que en *Los muertos* el poeta exclamará que quiere ser un árbol.

Otros poemas aparecidos en revistas, pero no incluidos en libro hasta ahora, se recogen a continuación, entre ellos los ocho que yo mismo di a conocer en *Papeles de Son Armadans* hace cuatro años, pertenecientes al ciclo de *Raíz*, y comentados entonces ampliamente. Junto a ellos, las prosas aparecidas en el semanario de Torrelavega *El Impulsor*, ofrecen un interés menor, si bien todo lo que escribió sirve para que conozcamos al poeta y al hombre: son como los retratos morales con que Cantalapiedra ilustra su biografía, así como el prólogo, emocionado y lírico, de Julio Maruri.

EUGENIO FLORIT: *De tiempo y agonía*. Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1974; 74 páginas Ø16x22Ø.

«Por donde Eugenio Florit venga o vaya, sordo al grito, anda por una senda apartada de estatuas y lirios, agudizado su mejor oído al más fino acento. Exquisito de nacimiento, gris sencillez por suerte para él, está en la estirpe perpetua de la inmanente aristocracia poética y humana.» Así escribía Juan Ramón, en Españoles de tres mundos, del buen poeta cubano. Fechaba: 1939. Un año después, el Instituto Hispánico le rendía homenaje. Tenía Florit treinta y seis, treinta y siete años, y ya triunfaba, y ya se le reconocía. Ahora, esos años se han doblado. En 1973, el poeta cumplía los setenta, y sus muchos amigos recogían en libro su obra inédita, escrita entre 1970 —en que apareció su Antología penúltima— y ese 1973 conmemorativo: *De tiempo y agonía*, publicada hace sólo unos meses.

Libro con subtítulo: «Versos del hombre solo». En su «Presentación», Amelia Agostini de del Río alude a esa soledad esencial, insalvable, que ha sido tema constante en la poesía de Florit, añadiendo: «Como amigo, como maestro, como colega, no pudo haberse sentido jamás completamente solo; porque cada uno de nosotros, en unas u otras ocasiones, ha compartido sus nostalgias y sus penas y sus inquietudes». La solución va a darla el propio poeta, en su «Homenaje a Quevedo»:

en soledad estoy, pero no solo; que sé bien estar solo entre la gente.

Es la «senda apartada» que vislumbraba Juan Ramón en su lírica caricatura. Bajo la sombra de fray Luis. A él se dirige en un poema clave: «El resignado». Habla el poeta de «este ardor, este sueño, este anhelo / que tienen acosada al alma sola», y pregunta cuándo concluirán, pues que duelen; y a renglón seguido: «aunque, gracias a Dios, no duele mucho». Poema clave, decimos. Porque se advierte tal resignación en estos poemas de madurez, junto a un ramalazo de escepticismo.

Florit elabora su poesía de esta hora con la sabiduría que le dan los años, gustoso de prestarles la argamasa de otras voces mayores a las que colma de fidelidades. Bécquer, Goethe, Shakespeare, Quevedo, brindan sus palabras al poeta, sus perennes decires. Y el resultado no es un cantar lastrado por la erudición, sino punzado por la sencillez: llano en la expresión, cálido en su acento. Así:

No es lo mismo esto que escribo ahora que lo que otros escribieron antes. Aunque sea lo mismo. No lo es. Porque es otra la sangre. Y otro el misterio en cada uno. Como es otra la muerte.

Uno de estos poemas, titulado «El mar», se inicia con una frase de Azorín: «Un ambiente especial de serena inquietud»; a la que apostilla el poeta: «¿Puede ser esto así?» Lo es. Y nos vale como definición de esta escritura luminosa, cordial, consecuentemente; en la que hallamos, revelador, el final de un verso: «esta paz inquieta, pero mía». Paz, serenidad, sí, en este hombre trabajado y vivido, pero con el an-

ARTURO DEL VILLAR

RESEÑA

de literatura,
arte
y espectáculos

Administración: EAPSA.

Velázquez, 28

Madrid-1 - Teléf. 225 88 41

Suscripción anual:

España: 400 ptas.

Extranjero: 9 \$

Número suelto: 50 ptas.

Redacción:

Pablo Aranda, 3

Madrid-6 - Teléf. 262 49 30

RAZON Y FE

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA

Aparece diez veces al año
Redacción y Administración:

Pablo Aranda, 3. MADRID-6
Teléfs. 262 49 30 y 262 26 76

Precios de suscripción:

España, 450 pesetas; extranjero, 540 pesetas
o su equivalente en otra moneda

JOAQUÍN MÁRQUEZ: *La casa navegable*. Colección Angaro. Sevilla, 1975; 58 páginas. Ø15x21Ø.

Si alguien intentara resumir en una sola palabra la poesía de este libro de Joaquín Márquez, pronunciaría, sin duda, la palabra «luz»; luz interior y luz en los alrededores, sin que esto último implique el menor atisbo de un sentido de extroversión.

A partir de los poemarios dados con anterioridad, *Hay tiempo de nacer* y *Los pies de las estrellas*, hemos seguido la evolución de este poeta y no precisamente en razón de los galardones verdaderamente importantes conseguidos hasta la fecha. *La casa navegable*, por ejemplo, obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona 1974. Y un libro suyo, aún inédito, ganó el Premio Alamo. Pero la llamada lotería de las letras no es siempre garantía ni de calidad ni de calidez.

Joaquín Márquez se nos aparece como un ser que ama las cosas con los cinco sentidos de su alma. El cántico brilla en los ojos, y nada menos que en los ojos de un amante del Sur. Con los ojos va viendo, oyendo, oliendo, acariciando, saboreando fervorosamente el santuario de la belleza, digo la casa, esa casa que navega a través de oleadas del tiempo.

La luz se hace temblores. Los versos fluyen salpicados de fulgor. Vibran, entre las cálidas paredes, las gotas esplendorosas que recoge el poeta y a las que va poniendo nombre. Construye, con palabras no dichas, un nido de silencio. Al poeta, si monje en la celda de su gozo, le llamaremos artesano o sencillamente, enamorado. Y he aquí, súbitamente, en ese silencio, el trinar del jilguero. Las cosas tienden a enmigrarse, leves como un jirón de espuma.

Las composiciones que forman *La casa navegable*—todas sonetos—están construidas a la manera tradicional, mas sin que se advierta el molde, sin un ahogarse en la arquitectura. La fluencia es sencilla. Tanto las posibilidades eufónicas como la policromía de la palabra se presentan muy por los adentros y no como simple adorno o



efecto de ornamentación. Resulta curioso observar cómo estos sonetos, tan personales, mantienen las unidades de cuartetos y de tercetos; quería decir que se encuentran muy escasos encabalgamientos y sin menoscabo de la fluencia antes señalada. Composiciones de acuerdo con la tradición, sí, pero muy al día, con un destello pleno de donaire, de soltura. No es hora de detenernos en pormenores estilísticos, los que vienen a conferir al soneto de Joaquín Márquez ecos de singular frescura y un sabor que se diría entrañado en lo popular.

De las partes en que se encuentra dividido este poemario, «Cuatro paredes para guardar un silencio», «Santuario», «La isla de los juguetes», «Sala de ser y estar» y «En la bodega», queremos hacer hincapié en la penúltima; a nuestro juicio, es la que, sin perder el clima general, posee una más trascendente palpación. Me agrada poder transcribir, muy especialmente, los sonetos que integran la llamada «Trilogía del reloj». El tiempo, encerrado en el reloj. Convierte castillos en arena. El tiempo yace. Estaba. Ya no está. El poeta va siguiendo fatalmente su curso. Quiere

entretenérselo en la frente. Todo es inútil. Un día hemos de entrar en el puerto de la desesperanza.

Se adivina en *La casa navegable* como un aliento andaluz; pero sin andalucismos. Aquí el latir es universal. Porque Joaquín Márquez no ata en corto su vuelo. Por otra parte, busca a sabiendas, temas, vocablos del campo del prosaísmo; todo con la intención, y el logro, de colmarlos de gracia. Anoto algunos títulos: «Televisor», «Estropajo», «Caja de costura», «Lavadora», «El ajo»...

Y en la parte titulada «La isla de los juguetes», más que isla un verdadero continente de ternura, en composiciones como «La pelota», «La muñeca» o «El soldado de plomo» imaginamos al poeta, ya hecho un niño de rodillas, jugando también, dedicando estos primores a sus hijos. El soneto «El tren», y que dedica a su pequeño Joaquín, dice así:

*Cortándole rodajas al momento,
el tren se va hacia nunca y nunca llega.
Camina sobre un círculo que niega
su razón de existir al movimiento.*

*Todo está quieto. Nada pasa. El viento
inútilmente se despliega y pliega
sobre este tren. A la gallina ciega
juegan sus luces sobre el pavimento.*

*Y un reloj ciego y sordo y sin aguja
amarra al tiempo con el tren y empuja
para llevarle al punto de partida.*

*Todo el tren es derrota; el derrotero
le va poniendo a su destino un cerco
por cada vuelta que le da a la vida.*

La casa navegable es un poemario que se enriquece verso a verso, por un sentir de signo muy íntimo, mas que trasciende a colectivo a partir de su hondura. Antes hice alusión al empleo de términos del vivir cotidiano, o sea prosaicos, y con qué gracia Joaquín Márquez sabe iluminarlos por las entretelas; pero ¿es que, como aseguraba Antonio Machado, las más certeras alusiones a lo humano no se hicieron siempre con el lenguaje de todos?

FRANCISCO SALGUEIRO

zuelo de la desazón clavado en su centro.

A la presentación de *Amelia Agostini sigue un texto de Roberto Esquenazi-Mayo: «Ese es Eugenio, nuestro Eugenio.» Ni uno ni otro se adentran en el hacer de Florit, dándonos su lado humano, su perfil «de carne y hueso», su condición de «hombre leal y cariñoso». Si lo hace el tercer introductor, José Olivio Jiménez, que titula precisamente su trabajo «Sobre este libro». Jiménez, estudioso de la poesía de Florit y prologuista de su Antología penúltima, nos dice, entre otras cosas, cómo el poeta ha sabido salvar en todo momento «esa mala compañía que es la amargura». «Por aquí—escribe—se nos entra esta poesía con la fuerza de un sentimiento poderoso, necesario, inevitable. Esta es su más hermosa riqueza y la medida absoluta de su valor, por el que podemos situar a De tiempo y agonía entre los logros más indispensables de la larga y continuada trayectoria lírica de Eugenio Florit». Trayectoria que se iniciara en *La Habana*, en 1927,*

con 32 poemas breves, y que está a punto ahora de alcanzar su medio siglo. Sin claudicaciones ni desmayos.

CARLOS MURCIANO

GINÉS DE ALBAREDA: *Vejer en vuelo*. Imprenta «La Voz», San Fernando (Cádiz), 1975; 42 páginas Ø17,5x25Ø.

Ginés de Albareda, poeta que no gusta de prodigarse, es un enamorado del endecasílabo, un obstinado orfebre de ese verso rey, armazón de tantos buenos poemas. Muchos y muy variados son sus sonetos; y su libro inmediatamente anterior, *La Montaña*, compuesto está íntegramente de endecasílabos blancos. Su última, breve entrega, *Vejer en vuelo*, viene integrada por siete sonetos, desplegados en airoso abanico, sobre cuyo varillaje se posa ese pueblo gaditano con vocación pajarrera que es Vejer y al que el poeta arranca y brinda, a su mo-

do, a su aire, su lírica, «fragante biografía».

«Vejer, vergel, en luz edificadora», dice. Su arquitectura voladora, sus muros blancos, su silencio floreal, el agua de su fuente, el secreto pulso de sus cosas, su esencia, en fin, motivos son para que el poeta cante y se encante, dejándose llevar de su mano, embriagado de jazmines y carmines, ciego de nardos y de cales, en un fervoroso peregrinaje, que él reconoce:

*Vejer del desaliento florecido,
escúchate subiendo por mis venas
apasionadamente conducido.*

Apunta, en su jugoso pórtico, José María Pemán: «Endecasílabos perfectos. Tan soleados de pasión que acaban por ser, como la cal, fríos de geometría y clasicismo.» Y añade: «Ya Vejer no puede evadirse, volando, una noche. Lo vigila un poeta. Lo detiene una reja de endecasílabos.» Y, sin embargo, es el propio poeta quien lo echa al aire, quien le está soplando en sus alas para que mas se eleve, quien con su verbo mago engaña a la ley—

la grey—de la gravedad y pone iglesias, palacios, macizos muros lunados, en el cielo, en tanto el campo verdeante palidece de asombro al contemplar cómo todo un señor pueblo

asciende hasta el desnudo medio-día.

Cuaderno, pues, terso y claro éste que Ginés de Albareda ha consagrado a Vejer, en la frontera de lo insólito: «entre mar y tierra, entre moros y cristianos, entre llanura y monte, entre turismo y verso». Cuaderno merecedor de un más pulcro trabajo de impresores; porque éstos de San Fernando a quienes se les encomendó la tarea no estuvieron afortunados. Desalientan, en muestra tan corta, correcciones tantas. Mas de algún modo había que evitar esas rimas trucas, esos versos cojos, esas imprecisiones, advertibles siempre, pero más en un poeta como éste, calibrador de los vocablos, devoto del bien decir.

C. M.

CLASICOS

NOVALIS: *Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*, Editora Nacional, Madrid, 1975, 301 páginas.

El hecho de que la Editora Nacional se haya ocupado en editar ahora las dos obras señaladas arriba, viene a acentuar la relevancia constante del poeta Novalis. Para situar contextualmente la obra de Novalis se hace preciso delimitarla, por un lado, con el pensamiento ilustrado y con el primer romanticismo, por otro, sin olvidar que la incardinación más significativa del poeta reside en los postulados de la filosofía romántica alemana. Solamente así puede comprenderse que un Novalis polifacético (estudiante de filosofía, ciencias naturales, historia, matemáticas, etc.) sea capaz de arbitrar toda una creación literaria al servicio de un ideario filosófico aprendido de sus maestros filósofos alemanes, coincidentes todos en la necesidad de eliminar del pensamiento ilustrado la hiperbólica «divinización» de la racionalidad. Pre-

cisamente, la idea básica del pensamiento filosófico-poético de Novalis es ya una reacción contra la ilustración desde el punto y hora en que el poeta propicia una continuidad entre el mundo terreno (captable por la razón) y el mundo misterioso del más allá (asequible a la fuerza penetrativa del sentimiento, cuando éste se decide por el misterio).

Por lo que se refiere a las influencias concretas en el pensamiento de Novalis hay que anotar, en primer lugar, la de Schiller, de quien toma sus postulados estéticos para orientarse en la identificación de éstos con la moral o, en otras palabras, para emprender la aventura de la moralización de la naturaleza. De Schelegel y Fichte recoge Novalis la definición del Yo, para traducirlo como espíritu libre, dinámicamente proyectado hacia la espiritualización de la naturaleza (visión abiertamente romántico-filosófica del mundo creado). Con estos presupuestos, la concepción de Novalis acabará por definirse como idealismo mágico

(denominación que tomamos de Eustaquio Barjau, quien ha preparado e introducido la edición de las obras de Novalis arriba indicadas), fundamentado en una específica acentuación de lo espiritual y definido por la intervención mágica del hombre, argumento dinámico de la ascensión de todo hacia Dios, con lo que de alguna manera Novalis se emparenta con uno de los sistemas filosóficos más consolidados como es el neoplatonismo al pensar en la necesidad de una ascensión procesional hacia la Unidad y en una reconversión de la pluralidad en la unidad originaria, en una reorganización del poema divino (el mundo, en Novalis) en virtud de la fuerza motivante del hombre. Puede deducirse, por tanto, que el pensamiento poético de Novalis ofrece toda una cosmovisión en la que el hombre, elemento principal de una cosmogonía que arranca en el caos para pasar a la «Edad de Oro» y declinar en la «Caída», transfigura el mundo creado y lo proyecta hacia Dios. En este sentido pu-

diera hablarse también de un humanismo romántico contenido y sugerido en la poesía del filósofo que evidentemente es Novalis.

Himnos a la noche está integrado por seis poemas que vienen a ser una descripción lírico-filosófica de la cosmovisión novaliana, según la cual la experiencia personal del misterio y de la religiosidad (aspecto subjetivista de todo pensamiento romántico) se ubica en la totalidad del orden universal, como síntoma del proceso de las pluralidades hacia la unidad de Dios y signo de la espiritualización del amor y la inserción del hombre en el mundo temporal:

*El amor se prodiga:
ya no hay separación.
La vida llena, ondea
como un mar infinito;
una noche de gozo
—un eterno poema—
y el Sol, el Sol de todos,
será el rostro de Dios.*

Enrique de Offerdingen recoge, bajo forma novelada, la escatología de Novalis, enraizada, en este caso, en el punto de arranque de las etapas de maduración de un poeta, relatadas más que como acontecimiento, como vivencias espiritualizadas donde lo humano aparece constante-



LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Floresta española de varia caballería*. Editora Nacional. Madrid, 1975, 344 págs.

El complejo mundo medieval viene motivando desde hace ya tiempo una investigación constante dirigida a desentrañar cuantas manifestaciones de tan sugestiva etapa histórica han llegado hasta nosotros. Ahora es la Editora Nacional quien se ha ocupado del tema al crear la colección «Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados», en la que se incluye el volumen de Luis Alberto de Cuenca, arriba mencionado.

El mensaje medieval se recoge, en buena parte, en los documentos literarios que han llegado hasta nosotros, y no precisamente a modo de «arqueología del saber» de la Edad Media, sino actualizados por la traducción que la historia y sus acontecimientos hace de personajes y concepciones vitales de otro tiempo, hasta el punto de que puede hablarse, y así lo hace L. Alberto de Cuenca, de una reencarnación del caballero medieval en los personajes de la ficción literaria de nuestro tiempo. Con todo, no es correcto adjetivar de lineal la transcripción a nuestro tiempo de la estructura comportamental del caballero sublimado a la categoría de héroe por la creación literaria, puesto que existen caracteres epocales irreductibles a las exigencias de la contemporaneidad. Ante todo, la literatura medieval es abiertamente apologética y nacida en una situación histórica decadente que necesita de argumentos para su supervivencia. Así resulta explicable la narración que canta las excelencias del caballero a modo de pretexto para encumbrar a un estamento social absolutamente inestable y que paralelamente crea una imagen artificial de un sistema feudal asentado en los formalismos, aspecto que remite a la ya tónica cortesía medieval desmitologizada desde el momento en que la analítica literatura incide en sus

motivaciones reales. La cortesía no es más que una formalización instrumental puesta a la base de un feudalismo de distintos objetivos (poder, dinero, influencias), pero hondamente necesitado de recurrencias a los aspectos excepcionales para anunciarse en la sociedad medieval como una soteriología mundana. En este sentido, son más que interesantes las alusiones que L. Alberto de Cuenca hace a la estructura mitológica que subyace en el medievo y que configura un modo de vivir resucitado en nuestro tiempo por obra e intención de los modernos creadores de una nueva mitificación no tan nueva, ciertamente.

Sin embargo, el mito como categoría interpretativa del medievo y, más concretamente, de la literatura caballerescas de este período es insuficiente. Hay que referirse ineludiblemente a la fantasía como instigadora de la creación literaria caballerescas, que L. Alberto de Cuenca desarrolla a lo largo del libro que nos ocupa, estudiando e interpretando los contenidos fantásticos de las narraciones caballerescas y dejándose llevar a su vez por una acusada fantasía poemática al describir aspectos y acontecimientos de las mismas. En este sentido puede apuntarse que el autor del libro que comentamos ha hecho suyo el lenguaje medieval de los libros de caballerías para investigar en los mismos, lo que significa un modo no corriente de penetración histórica y literaria.

Tanto el mito como la fantasía creadora contribuyen a una definición que sea capaz de globalizar la gama de aspectos diversos que se encierran en la figura del caballero medieval, figura de la creación literaria, ciertamente, pero inserta en la estructura social y política de la Edad Media. En este sentido es preciso ampliar la definición con el concepto de alianza, nexo más que significativo por el que el caballero medieval se siente partícipe y apoyado por las estructuras clericales de su tiempo, obteniendo como resultante una mayor consolidación de su papel en la sociedad feudal y adoptando, a modo de tributo, un comportamiento regido por la estricta moralidad, convertida en muchas ocasiones en mera formalidad, causa originaria de toda una ética de las formalidades, síntoma generalizado de épocas de decrepitud histórica.

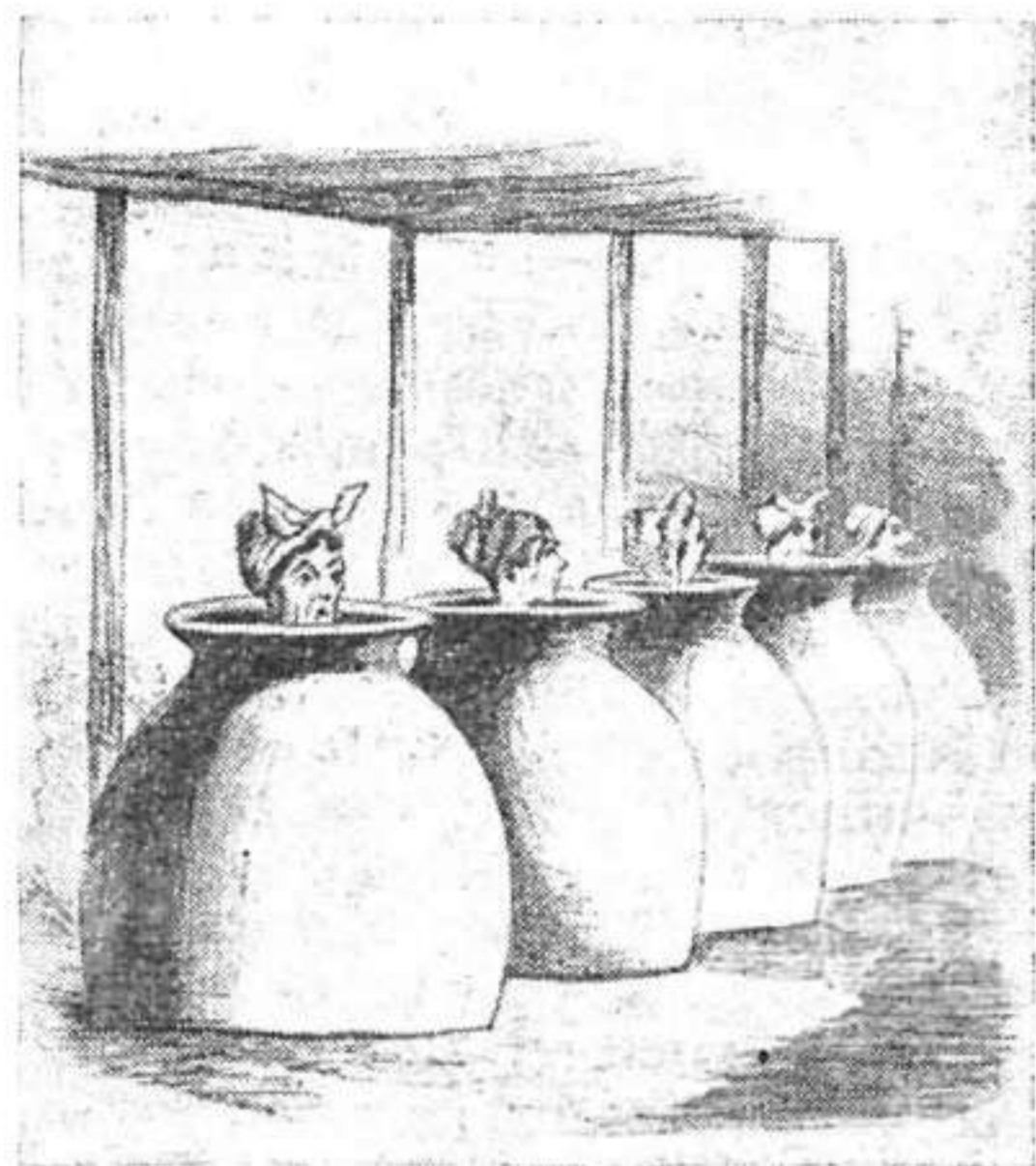
En consecuencia, puede apuntarse que la versión literario-caballerescas del «modus vivendi» medieval recoge detalladamente todos los aspectos que lo definen, sin olvidar una e'evada dosis de sublimación dispuesta para arbitrar influencias en la sociedad, con una proyección histórica que L. Alberto de Cuenca estudia, por ejemplo, en los géneros policíacos de la actualidad para, por encima de las barreras cronológicas de la historia, ofrecer una visión unitaria de un fenómeno que sin dejar de ser literario está enraizado en la dialéctica misma de la sociedad.

El libro que comentamos recoge, finalmente, tres textos básicos en la literatura caballerescas española: «Libro de la Orden de Caballería», de Raimundo Lulio; «De los Caualleros», de Alfonso X, y el «Libro del Cavallero et del Escudero de Don Juan Manuel», textos indispensables a la hora de emprender una investigación en el sugestivo mundo medieval.

AGUSTIN CHOZAS

mente traducido en misterio y andadura religiosos. Aunque la obra quedó sin completar, cabe pensar que el idealismo mágico novaliano queda ampliamente sugerido en las páginas que han llegado a nosotros, al reafirmarse el hombre en cuanto artífice y fuerza motriz del lento y comprometido ascenso hacia Dios.

A. C.



MAXIME CHEVALIER: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1975, 424 págs.

La labor investigadora del profesor Chevalier, del Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de la Universidad de Bordeaux, tiene ya un reconocido prestigio y poder de convocatoria en el mundo del hispanismo. Fundamentales fueron sus aportaciones al conocimiento de la presencia e influencia del Ariosto en España y llenos de sugerencias sus artículos sobre el público y difusión social de la novela de caballerías o el público de la novela pastoril, la función de los cuentecillos en la comedia de Lope, etc. Una tendencia siempre a vivificar la literatura del pasado, a devolverla a su marco de creación y consumo caracteriza la obra del profesor de Burdeos, cuyo centro de estudios —con Noël Salomon a la cabeza— tanto ha hecho en este sentido.

El libro que ahora publica Chevalier es estrictamente un libro que faltaba, que necesitaba el hispanismo, que se agradece desde la primera página. Pocas veces se puede decir esto ante un panorama editorial, pródigo en obras que sobran, aunque vengan arropadas por urgencias de momento, pasajeras a la postre.

Maxime Chevalier recopila centenar y medio de cuentecillos tradicionales, olvidados en muchos casos por pertenecer a la tradición oral que les vedaba la consagración de permanencia en el libro. Pero estos cuentos son otra cara de nuestra magnífica literatural oral, que cuenta con un romancero, una lírica cantada tradicional, como muestras inmarcables de literatura popular, con toda la gracia, frescura, inmediatez de lo que tiene vida, de lo que se canta con el trabajo, de lo que sirve para distraer ocios o para acompañar el regocijo de festividades. Chistes, ocurrencias, sucesos graciosos, condensaciones de sabiduría popular, ejemplarios de vida y escarmiento en cabeza ajena: todo eso son los cuentos que reúne Chevalier y que aún hoy se leen —pienso en el no especialista que tantas veces «mata» la lectura— con regocijo y placer, pues hay constantes, hay elementos invariables que en almanaques, volanderas hojas de cordel, recitales de ciego..., han llegado a

nuestros días. Hay situaciones, salidas de tono, ideas peregrinas, sátira de estados, que gracia tuvieron ayer y gracia tienen hoy.

Aunque se trata de cuentos de tradición oral, todos llevan nombre del autor que los recogió, los incorporó a su obra o de una u otra manera los utilizó (Santa Cruz, Timoneda, Mal Lara, Co-reas, Covarrubias), y aun hay que decir que Lope, por ejemplo, los emplea —ampliamente— en su comedia en boca del gracioso para subrayar situaciones y para captar a un público en el que operaba la literatura oral; de aquí que se sirva —también— del romancero y del refranero: columnas —como dice Chevalier— de nuestra tradicionalidad literaria.

En excelente introducción, analiza Chevalier la amplia problemática de transmisión, resume el estado crítico de la cuestión y —con brevedad— apunta los valores novelísticos, históricos, culturales de estas piecicillas para ir a reconocer que es mucho menos lo hecho que lo que queda por hacer y que felices descubrimientos aguardan al investigador paciente.

Ya sólo la clasificación en que agrupa Chevalier los cuentecillos que publica respira vida, inmediatez, lozanía. Sirva de ejemplo —de entre los diecisiete apartados—: «De clérigos, predicadores y sacristanes», «De mercaderes y oficiales», «De mujeres y casamiento», etc. Pero ello no implica

falta de rigor y atención científica; Chevalier da variantes, distintas versiones, localiza con exactitud, con lo que su libro queda abierto a muchas posibilidades de lectura.

Pocas veces se puede recomendar con tanto convencimiento una lectura, y pocas veces se puede recibir con tan sincero y verdadero elogio una obra. Chevalier acaba de darnos un magistral ejemplo de hispanismo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

PRISCILIANO: *Tratados y Cánones*. Editora Nacional. Madrid, 1975; 158 págs. Ø13x20Ø.

Entre las herejías introducidas en España desde el siglo IV, procedentes en su origen de Oriente y Egipto, destaca el difícil enjuiciamiento de una figura muy singular de aquellos tiempos: Prisciliano, mal conocido en realidad, sólo por referencias imprecisas y a veces contradictorias, hasta que en 1885 Georg Schepss descubrió en la Universidad de Wurzburg un manuscrito con once tratados, donde podía al fin saberse directamente lo que pensaba aquel teólogo galaicolusitano. Sus acusadores, que pusieron tan precipitado celo en condenarlo, hasta ser ajusticiado el año 365 en Tréveris, nos legaron también con sus diatribas el apasionamiento y el silencio de lo que en realidad fue todo aquello.

Gracias a esta traducción de las obras de Prisciliano sabemos hoy con certeza cuáles eran sus ideas y las que se le han atribuido sin fundamento: vieja confusión, persistente a través de los siglos, entre el Prisciliano auténtico y las derivaciones ideológicas a partir de la secta herética del priscilianismo formada después de su muerte.

Las dos referencias auténticas que nos llevan al conocimiento de Prisciliano son sus *Tratados* y *Cánones* que nos ofrece aquí el presente libro. El preámbulo, traducción y notas han estado a cargo de Bartolomé Segura Ramos, que nos otorga en primer lugar una clara presentación histórica de Prisciliano, de tiempo y de sus problemas dogmáticos. La concisa y exacta intervención de Bartolomé Segura Ramos es valiosa, por cuanto nos hallamos con una época donde lo herético, lo gnóstico y lo desviacionista eran términos que se mezclaban sin precisión y se confundían a veces con la simple efusión del apasionamiento religioso.

Con los doce *Tratados*, transcritos cada uno en capítulo independiente, y el dedicado a los *Cánones*, se consignan los testimonios y citas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Finalmente una breve, pero aclaradora descripción de las herejías a las que se refiere Prisciliano, resulta un broche excelente para cerrar este libro.

LUIS BONILLA

ARTE



WOLFGANG BRAUNFELS: *La arquitectura monacal en Occidente*. Breve Biblioteca de Reforma. Serie Iconológica. Barral Editores. Barcelona, 1975; 362 págs.

Las fórmulas cambiantes de la arquitectura monacal son fiel reflejo de la evolución cultural y social del mundo cristiano. La vida religiosa y sus diversas realizaciones a lo largo de la Historia ha tenido siempre por misión la de servir a Dios en el seno de una comunidad, en cierto modo aislada del mundo. Es precisamente el «cómo» trataron de cumplir este servicio lo que nos informa sobre el talante espiritual de cada una de estas familias, plasmado en el transcurso de los siglos en sus edificaciones.

Wolfgang Braunfels, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Munich, autor

del presente libro sobre La arquitectura monacal en Occidente, analiza la tradición arquitectónica y las causas de su evolución desde las primeras fundaciones benedictinas, pasando por las reformas de Cluny y del Cister, las órdenes mendicantes de la Edad Media, con la prolongación de esas tradiciones en el mundo barroco, en el romanticismo y en el mundo contemporáneo, hasta las realizaciones de Le Corbusier.

El profesor toma como «primer gran orden» constructivo el esquema benedictino. Estudia ampliamente Cluny y la utopía de S. Gallen, entre otros ejemplos de la gran época del románico, cuando la «Civitas Dei» era una especie de fortaleza, enclavada en un lugar estratégico. En el barroco será un palacio resplandeciente, y más tarde, la reforma de San Bernardo nacerá al filo del gótico, y con ella, las bellas realizaciones de las órdenes mendicantes. El libro trata de precisar al máximo las relaciones entre las diversas formas de vida adoptadas y el orden arquitectónico. El rango de los monasterios como realizaciones artísticas estuvo determinado por la creencia de que toda felicidad terrenal y toda beatitud celestial sólo pueden desarrollarse en un ámbito ordenado y construido según los principios del «Estado divino».

Entre los siglos V y XVIII hubo en Occidente alrededor de 40.000 monasterios. De 5.000 de ellos se ha podido obtener una imagen gráfica de su estructura arquitectónica. En todos destaca que los mayores esfuerzos se centraron en la configuración de las respectivas iglesias; sin embargo, Wolfgang Braunfels se ocupa en el presente libro de la arquitec-

tura monástica en sentido estricto: las edificaciones y los espacios en los que vivieron los monjes, dormitorios comunes o aislados, salas capitulares para la lectura de la regla, refectorios, claustros, etc., que dicen mucho sobre la forma de vida adoptada y en qué medida la arquitectura fue una consecuencia de aquélla. El autor ha seguido, en todo caso, los principios de configuración de las formas básicas, en cuyo marco pudo desarrollarse esa vida común que, de diferentes formas, constituye el ideal de todas las órdenes religiosas.

El volumen incluye documentos de gran valor, pertenecientes a algunos monasterios. Poco se habla en ellos acerca de los logros arquitectónicos o de las normas para su configuración. Los creadores de monasterios no dejaban de ser conscientes de su belleza artística; sin embargo, los consideraron como un medio para llevar a cabo la obra educativa propuesta. El autor ha tropezado con numerosas dificultades, puesto que ninguna orden monacal y ningún autor medieval establecieron reglas específicas para la construcción de monasterios, ya que su atención se centraba únicamente en precisar la vida dentro de los edificios, pero no en ellos mismos.

Ofrece gran interés el capítulo en el que se estudian las abadías-palacio del barroco, como organismos autónomos del emperador, fenómeno exclusivamente alemán, y el que trata de El Escorial, el ejemplo más maduro y grandioso de Occidente, dentro de las realizaciones que han llegado hasta nosotros.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

JUAN DE JUNI

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ



DE ESPAÑA ARTE DE ESPAÑA ARTE

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Juan de Juni. Vida y Obra*. Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974; 394 págs.

El libro que sobre Juan de Juni ha publicado J. J. Martín González, editado por el Patrimonio Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes en su colección «Arte de España», viene a enriquecer la escasa bibliografía existente hasta el momento sobre uno de los maestros imagineros más destacados del siglo XVI. Dividido en dos partes: «Los fundamentos histórico-artísticos» y «La Obra», relata el autor en la primera la vida del «imaginario», «ensamblador» y «tallista» Juan de Juni. Conocemos a su través el entorno familiar del artista, el prestigio y estimación que mereció por quienes lo conocieron y trataron, así como la destacada posición económica de que disfrutó durante gran parte de su vida. Aclara también las controversias sostenidas sobre el origen de Juni, francés de nacimiento, aún cuando la mayor parte de su actividad artística se desarrollara en España, concretamente en Valladolid, Salamanca y León.

Estudia Martín González en la segunda parte de su libro las tres etapas de la obra juniana, desarrollada a lo largo de cincuenta años. La primera se extiende cronológicamente hasta 1455, fecha en la que Juni debía contar aproximadamente treinta y siete años. Las obras de esta época condensan toda la bravura dramática y el realismo intenso de que el artista fue capaz. El período central abarca de 1455 a 1560 y corresponde al momento en que ejecuta los grandes retablos como el de la iglesia de la Antigua de Valladolid, hoy en la catedral, y el de Burgo de Osma, entre otros. Durante esta etapa se amortigua el énfasis realista, y se dulcifican en gran medida las actitudes tensas de sus imágenes. El tiempo que transcurre entre 1570 y su fallecimiento, acaecido en 1577, marca la etapa definitiva. Sus esculturas buscan reposo, y los pliegues de las vestimentas ya no tienen el aleteo que les fue característico. Cede la gesticulación, el dramatismo se acentúa y gana en intensidad, mientras el movimiento se torna más gracioso y rítmico.

Considerado por algunos estudiosos como «el padre del barroco», es clásica la ordenación equilibrada y la distribución simétrica de sus composiciones escultóricas. Su obra participa de la corriente manierista en la medida que busca formas dislocadas, sin embargo, canalizan éstas una energía que escapa al sentido puramente ornamental y

antivitalista del manierismo estricto.

El lugar destacado que la obra de Juan de Juni ocupa dentro de nuestra producción imaginera, se justifica por su capacidad de creación y por el estilo propio y originalidad expresiva de que supo dotar a toda su producción, que con facilidad se distingue de la de otros destacados maestros de la época.

Al texto acompaña un catálogo de obras existentes de Juan de Juni, con datos sobre el tamaño, y lugar en donde éstas se hallan actualmente. J. J. Martín González ha llegado hasta donde ha sido preciso para confirmar un dato, consultar un documento o reseñar una obra. Magníficamente editado, el libro, por la profundidad del estudio en él desarrollado, constituye una valiosa aportación sobre uno de los escultores cuyo acervo artístico pertenece a España.

R. M. de L.

RICARDO ULLOA BARRENECHEA: *Pintores de Costa Rica*. Editorial Costa Rica. Costa Rica, 1975; 275 págs.

La Editorial Costa Rica, en su interés por divulgar el arte nacional, ha publicado hasta el momento *La escultura en Costa Rica*, de Luis Ferrero, y *Pintores de Costa Rica*, de la que es autor el pintor, músico y crítico de arte Ricardo Ulloa Barrenechea, a la que se unirá en breve un nuevo título: *Historia de la Música*, de Bernal Flores. Con ello se propone la citada editorial, «además de estimular a los talentos del país, hacer asequible al pueblo tan valiosos aportes».

A través de los nueve capítulos que integran la publicación, acompañada de abundantes ilustraciones en color y en blanco

Ricardo Ulloa Barrenechea



PINTORES DE COSTA RICA



EDITORIAL COSTA RICA

y negro, establece Ulloa Barrenechea las condiciones en que ha surgido y se ha desarrollado la pintura moderna en Costa Rica. Toma como punto de partida el año 1897, en que se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección del pintor español Tomás Povedano. Poco antes, en 1891, había regresado a Costa Rica Enrique Echandi, el primer pintor profesional costarricense.

A la sombra de Europa nace una primera generación de artistas, relacionada con el arte clásico y con las maneras académicas. Se trata, en general, de pintores que conceden más importancia al dibujo, que a la expresividad del color y de la materia, enraizados todavía con los procedimientos tradicionales. Entre 1928 y 1937 se manifiesta una segunda generación, cuya obra es primordialmente figurativa, aun cuando se percibe en ella una incipiente adscripción al modernismo. Se descubre como tema el paisaje nacional, al tiempo que se desarrolla un tipo de pintura, en cierto modo costumbrista. Dentro del grupo

militan, entre otros, Fausto Pacheco, Teodorico Quirós, Max Jiménez, Cruz Castro González, y los escultores Zeledón Varela y Rafael Chacón. Partiendo inicialmente de estos presupuestos, Max Jiménez y Manuel de la Cruz González despegarían pronto hacia la abstracción, y en 1958 puede contarse con una tercera generación de jóvenes artistas que viven el ambiente vanguardista, tan nutrido de diversas tendencias. Se experimenta entonces un retroceso en el cultivo del género paisajístico, frente a una actitud universalista y de contenidos foráneos. Estos pintores, cuyas edades oscilan entre los treinta y los cuarenta y cinco años, enlazan con la generación más reciente, que asiste a la confluencia de las tendencias estéticas del presente. A esta última pertenecen Dísifredo Garita, Ricardo Morales y Wilbert Villegas, por citar algunos.

En Costa Rica empieza a presentarse un abandono de la figuración estricta, en la medida que los hallazgos de la abstracción están siendo incorporados a una nueva figuración, cuya temática ofrece reflejada la actual crisis existencial y humana que el hombre de hoy experimenta, al tiempo que se vislumbra, en un futuro no demasiado lejano, una revalorización de lo nacional.

Con un lenguaje claro, que sirve a su intencionalidad informativa y pedagógica, Ricardo Ulloa pone en su libro al alcance del estudiante y del gran público, junto a un preciso enfoque del desarrollo experimentado por la pintura moderna costarricense, un índice de autores, por orden de generaciones, que se amplía en breves fichas bibliográficas y estilísticas, y un diccionario que explica y define los conceptos técnicos y estéticos.

R. M. de L.

ENSAYO

GEORGE A. BORDEN: *Introducción a la teoría de la comunicación humana*. Editora Nacional, Madrid, 1975; 117 págs. Ø15××21Ø.

La necesidad cada vez mayor de comunicación exige comprender los procesos instintivos y los conscientes de interrelación humana, de conducta y medios expresivos, que plantean un conjunto de problemas de la más inquietante actualidad. La cuestión no es sólo teórica, sino eminentemente práctica, tal y como la plantea este excelente libro de George A. Borden sobre bases científicas en sus mecanismos neurológicos y psicológicos.

El libro consta de seis capítulos, con un orden que va desde la simple exposición histórica hasta la gran complejidad actual del problema, sin dejar cabos sueltos ni soslayar aclaraciones que resultan de la mayor utilidad. Precisamente el libro es algo vivo, inductor de coloquios sobre los temas de comunicación para ampliar perspectivas y respuestas; por lo cual lleva al fin de cada capítulo temas de coloquios a desarrollar, donde el autor ofrece ampliaciones prácticas por sus consejos y comentarios.

El capítulo primero: «Conceptualización del proceso de comunicación», define el concepto de comunicación y viene a conside-

rar esa necesidad de comunicarse como un impulso similar a la respiración o el hambre, y aún más básico quizá que el impulso sexual. La comunicación la considera, como es natural, no sólo consciente, sino también inconsciente. Entre el individuo transmisor y el receptor está la señal, el mensaje codificado, pero éste debe pasar por un proceso de descodificación, que descifra lo codificado para que el mensaje sea congruente a la mentalidad del receptor. Sin embargo, Borden establece aquí una advertencia importante, la de que cualquier mensaje puede ser codificado de forma distinta, y en realidad cada señal es un compuesto de varios códigos; por lo tanto, «nuestras acciones verbales y no verbales deben decir la misma cosa». Las señales pueden ser aclaradas, pero también interferidas. Y desde que una señal penetra en la conciencia «sensorial» de una persona hasta que dicha persona reacciona al mensaje transmitiendo otra señal, intervienen también las señales propias del receptor que le informan de sí mismo por un proceso interno gracias a sus referencias anteriores: lo que el autor denomina posibilidad de retroalimentación interna.

El capítulo segundo: «La tradición retórica», presenta los antecedentes históricos, la comuni-

cación oral griega en la oratoria pública y la necesidad que planteó de escuelas donde se enseñase a hablar en público. Surge aquí el viejo dilema de los dos sistemas tradicionales de persuasión: el retórico y el dialéctico, así como las derivaciones éticas en el planteamiento de la verdad y el peligro de la sofistería del orador retórico, según denunció ya Sócrates.

El capítulo tercero: «Algunas consideraciones psiconeurológicas», comienza por hacer historia: cuando en los siglos XVII, XVIII y XIX pudiera juzgarse que el interés recayó más en los oradores que en los discursos. «Las facciones retóricas se fundieron con las facciones declamatorias y formaron la disciplina llamada oratoria. Esta disciplina conservó las más valiosas cualidades de ambas facciones—la naturaleza sintetizante de su investigación—, pero también cargó con la más dañina de sus notas: la sofistería.» Es aquí donde George A. Borden destaca ya el planteamiento básico de su acertado enfoque al desarrollar el estudio de la comunicación, cuando afirma que «el retórico se ha preocupado mucho de la señal verbal y de cómo evoca un significado en la mente del receptor. En la actualidad es evidente que en el proceso de comunicación funciona algo más que el len-

guaje». Por eso, sobre bases neurológicas y psicológicas es como se comprende la constante llegada a nuestros sentidos de señales que deben ser interpretadas y almacenadas; pero a veces la mente se niega a admitir gran parte de información, por sobrecarga en el sistema de procesamiento. Quizá sea éste un de los capítulos más aclaratorios del libro, sobre todo respecto a la intervención del cerebro en las señales que le llegan y en la acertada manera en que el autor tiene presentes los tres tipos de memoria: experimental, conceptual y lingüística.

El capítulo cuarto: «Los procesos cognoscitivos», considera los mecanismos humanos de control en el proceso informativo desde el cerebro. La única diferencia con un sistema cibernético y superior a él es la facultad humana de simbolización y «el poder reflexionar sobre fenómenos que no están inmediatamente presentes». Ofrece aquí el autor un resumen muy aclarador respecto a la necesidad de equilibrio en el desarrollo mental y recuerda a Piaget en sus teorías sobre la evolución del niño. El proceso queda representado en el esquema de un cono cuyos planos, a distintos niveles de conocimiento, a la vez cualitativos y cuantitativos, dependen del tiempo, y se realizan por los tres tipos de memoria: empírica, conceptual y lingüística, influenciadas recíprocamente. Explica también este capítulo la teoría del sistema abierto y cerrado de Milton Rokeach para comprender la actitud más objetiva o más subjetiva de la persona ante las presiones externas e internas acerca de la información recibida y su valoración.

Capítulo quinto: «Conducta comunicativa humana», hace comprensibles las reacciones de una persona ante una señal transmitida por otra o por una entidad del ambiente. El autor advierte la posibilidad de mensajes instintivos en cada señal, pero destaca la necesaria distinción esencial, bien conocida, entre signo y símbolo. «La conducta de los signos es la conducta general; la conducta simbólica es la comunicativa.»

El capítulo sexto: «La comunicación escrita y leída: una perspectiva», comienza por afirmar que ser es comunicarse; y tanto es así que constantemente, ya sea de forma consciente o inconsciente, estamos enviando y recibimos señales. Quizá lo más interesante de este capítulo sean los ejemplos tan claros del autor para determinar los códigos distintos que la persona usa para comunicarse, y la forma cómo pueden ser interferidos por otros estímulos que llegan conjuntamente a nuestros sentidos.

La concisión de este libro, su gran valor de actualidad en teorías y perspectivas de aplicación, su original forma de presentar lo más fundamental sobre la comunicación humana, lo harán muy apreciado como introducción a estos temas por estudiantes universitarios y cuantas personas pretendan entender y expresarse eficazmente.

L. B.

ANIANO PEÑA: *Américo Castro y su visión de España y Cervantes*. B. R. H. Gredos. Madrid, 1975; 317 págs.

A raíz de la desaparición de Américo Castro, Andrés Amorós escribió en *Insula*, glosando la



figura de nuestro historiador, que «don Américo fue hijo espiritual y continuador de los institucionistas, de los hombres del noventa y ocho o, si queremos remontarnos más, de los erasmistas y los ilustrados: de todos los que se han planteado con rigor y buena voluntad cuál es la peculiaridad histórica de nuestro viejo país». Antes y después de la muerte de don Américo, las exégesis más o menos parciales sobre su obra histórica habían terciado en las diferentes etapas de su desarrollo, en la vieja polémica con otro prestigiosísimo historiador, don Claudio Sánchez Albornoz, y en los epígrafes claves de su doctrina histórica: la convivencia histórica derivada en coexistencia no demasiado pacífica de las castas, como «entraña óptica» de España como tal, de las moradas vitales y de la vividura desvivida (del vivir desviviéndose, que fue y es «el español»), de los casticismos, de las «contendidas literarias» (como *La Celestina*, como en buena parte *El Quijote*); en una palabra, de todo lo que atañía al origen, ser y existir de «lo español», buscándolo por igual en el camino de la documentación histórica como en la trasposición de esa vividura a la ficción literaria, que para don Américo tenía una fuerza explicativa, una dignidad de consideración sobrada.

En lo literario, a Castro le interesaron especialmente aquellas obras que venían a ser exponente de esa lucha existencial del converso en la sociedad en la que le tocó debatirse (venga a cuento recordar que en uno de los trabajos de don Américo sobre *El Quijote* llamaba a este texto «taller de existencialidades»); por esto Castro trató de la novela picaresca, del *Lazarillo* y de Guzmán (exageradamente llegó a lanzar la hipótesis de que fue necesaria la existencia de la primera parte de la novela de Mateo Alemán para que apareciera *El Quijote*, superando la línea nihilista, sin solución, que Alemán imprimía a su texto, ya plenamente barroco), *La Celestina* (Fernando de Rojas, converso comprobado), *Santa Teresa* (también de ascendencia judaica) o el ejemplo de morada vital que suponía el jesuita Gracián, amén del amplio grupo erasmista por lo que de críticos sinceros tenían. Rafael Lapesa trazó en un artículo, reunido en un volumen colectivo sobre el pensamiento de Castro, la postura del crítico frente a la obra de Rojas. Cito este trabajo del profesor Lapesa porque algo parecido es lo que Aniano Peña ha hecho con

Cervantes en el pensamiento de Américo Castro. Efectivamente, Castro inauguraba la «seriedad» en los estudios cervantinos con la publicación de *El pensamiento de Cervantes* (primera edición de 1925) y dedicaba desde esa fecha una continuada atención al autor de las *Novelas ejemplares*, enfocándolo sucesivamente en la misma perspectiva que los nuevos rumbos de su ideología histórica iba tomando. Y Aniano Peña (reelaboración de su tesis doctoral) reconstruye en su libro, primero, la visión de España que A. Castro va conformando a lo largo de sus trabajos y, paralelamente, su concepción de Cervantes en el eco de esas doctrinas históricas sobre la realidad del país, o sea, de las especiales circunstancias que motivaron (morada vital) al héroe leopantiano, creador de un género literario nuevo, permeable y de descendencia inconmensurable.

Por todo ello el libro de Aniano Peña presenta en su estructuración dos partes claramente diferenciadas: la primera, sobre la metodología histórica de don Américo Castro y su aplicación al caso concreto de la historia hispana, previo análisis de las motivaciones de su interés histórico (el de don Américo) y el sentimiento—en la base de sus especulaciones históricas—de una necesidad de construir una historia auténtica; la segunda, para explicarse *El Quijote* y la figura de su autor.

La aplicación práctica de los presupuestos historiográficos castristas constituye la serie de tesis chocantes y controvertidas del autor de *La realidad histórica de España*, concluyendo como hipótesis castrista básica y más conocida que el español nació a la vida histórica con el «nosotros» colectivo, que se fue fraguando y destacando en la lucha y convivencia secular de la Reconquista y en la concomitancia de tres culturas y tres creencias, de tres castas, judíos, cristianos y moros; concomitancia rota a partir del siglo XV (1474, Reyes Católicos) que determina una España (la del Siglo de Oro de historiadores triunfalistas) escindida en dos, la de cristianos viejos y la de conversos, haciendo posible, más que un Siglo de Oro, una Edad Conflictiva de la Historia propia. La ruptura de la armonía de castas, determinando la pretendida soberanía de la cristiana, origina a fines de ese siglo XV una monarquía española unitaria y católica, a cuyo servicio se abre el tribunal de la Inquisición, originando una suerte de totalitarismo político-social en cuanto a la ciencia religiosa, que daba a España una estructura más cercana a las castas orientales que al Occidente.

Aniano Peña insiste, en varias páginas, en los precedentes, contrapuestos o análogos al sistema histórico preconizado por Castro (dejando, por esta vez, silenciada la polémica, de perspectivas básicas, con Sánchez Albornoz), citados en los nombres de Menéndez Pelayo, Ortega, Unamuno, Milá y García Morente. Por ejemplo, como este último ya determinó en una primera intuición, ese concepto de vividura del que Castro ha sacado tanto partido.) Y todo este telón de fondo Aniano Peña lo coloca al servicio de la evolucionada concepción de la figura y obra de Cervantes, para Américo Castro, a través de dos etapas fundamentalmente: en primer lugar, la representada por *El pensamiento de Cervantes* (reeditado,

al cuidado de Rodríguez Puértolas, en 1972), en el que Cervantes queda inscrito, bajo una égida metodológica que debe mucho a Spengler, dentro de un naturalismo renacentista, haciendo del libro en cuestión el mejor exponente de las características metodológicas de don Américo, que, a juicio de Aniano Peña, son: rigor científico y filológico, oposición a la pura erudición, visión sintética, laicismo y secularización, europeísmo y visión universal (pág. 217). La segunda fase de postura ante el «caso Cervantes» está representada, bibliográficamente, por los títulos *Hacia Cervantes* y *Cervantes* y los casticismos españoles, además de esa última aportación que constituyó el amplio prólogo (más de cien páginas) que Castro colocó al frente de la edición de *El Quijote* en la colección «*Novelas y Cuentos*» (1971). Porque, paralelamente, Castro ha orientado su concepto de España cada vez más hacia esa «morada vital» de la «edad conflictiva», situando a nuestro primer novelista en medio de toda la problemática de castas y casticismos que basan en la honra (=opinión) y la limpieza de sangre todo su ser y toda su circunstancia existencial, trasponiéndose en una literatura de total carácter conflictivo (volveremos a recordar ese título bien expresivo: «*La Celestina*», como contienda literaria), dentro de la cual figuraría también *El Quijote*, porque «las figuras literarias de esta producción minoritaria ocupan posiciones socialmente marginadas (*Don Quijote*), se enfrentan críticamente con el mundo en torno (picaresca) o se retraen de él hacia campos ideales (novela idealista)» (página 252), y esos son, justamente, para Castro aquellos géneros literarios del XVI-XVII, que surgen debidos a conceptos abstractos, si no a ese conflicto español de las tres castas.

Analizando a esta nueva luz tanto *Don Quijote* como otros títulos cervantinos, Castro sugiere la pertenencia de Cervantes—como de su mejor héroe de ficción—al marginado grupo de conversos, hipótesis que sin estar documentada haría perfectamente enjuiciable a sus novelas desde ese prisma de «taller de existencialidades» con el que el propio Castro lo bautizaba en 1967 y se ratificaba en 1971, «taller de existencialidades... donde se hacen y deshacen existencias». Y es que *El Quijote*, a esta nueva luz, sería la combativa oposición entre el hombre apartado y afirmado en sí mismo y una sociedad fundada sobre la opinión y confuso juicio del vulgo. A este segundo Cervantes, más existencial que humanista, sin negar ese humanismo defendido en 1925, llega Castro cuando cambia la metodología derivada de una Kulturgeschichte inicial por las corrientes vitalistas de *Literature and Life*. La proyección de su «vivir desviviéndose» Cervantes la dejaría reposar sobre la pantalla de su máxima creación: Alonso Quijano. Una manera de hacer unidad transvisible la ficción y la realidad sobre la base de una verosimilitud defendida y exigida a ultranza por Cervantes. Una manera y un modo de entender lo literario como trescientos años más tarde lo entendería Miguel de Unamuno, que, como don Américo y muy tempranamente, habló de *El Quijote* y de los Casticismos. Sin olvidar (y ahí están las magistrales páginas de Luis Rosales) lo que la libertad significa para un posible margina-

do, como resulta ser el Cervantes que el último Castro nos ofrece.

Trabajo importante el de Aniano Peña—en conclusión—para entender con la perspectiva de la obra cerrada lo que la historia y la historiología española han cambiado a partir de 1948, «se esté o no se esté de acuerdo con las tesis historiográficas de Américo Castro» (pág. 289).

GREGORIO T. NEBRERA

JOAQUÍN CASALDUERO: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Sociedad Anónima. Madrid, 1975; 152 págs. Ø14x21,5Ø.

Este libro está formado por una serie de ensayos, en los que Joaquín Casaldueiro analiza las obras de teatro españolas, que versan sobre el tema de Don Juan: *El Burlador de Sevilla* y *Convidado*

de Piedra, de Tirso de Molina; *Tan largo me lo fiáis*, de autor anónimo; *La Venganza en el Sepulcro*, de Alonso de Córdoba y Maldonado; *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de Piedra*, de Antonio de Zamora, y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, intentando demostrar que el estilo de cada obra está en función de la visión que se tiene del tema de Don Juan en la época correspon-

diente. Esto hace que o bien la obra salte las fronteras de lo inmediato y logre la universalidad, o pierda el interés al separarse del momento histórico en el que surgió, dado que más importante que el tema es el grado de intensidad con que se plasma el espíritu de cada época.

Nacido el mito a principios del siglo XVII, sus características quedarán fijadas en *El Burlador de Sevilla*, extendiéndose, a tra-

otros libros

Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975. 248 págs.

«En materia de Museos, Toledo no podía permanecer anclado en el tiempo. No en vano el caudal de la vida fluye sin cesar. Sin que nadie pueda detenerlo. No en balde la desazón renovadora no cesa. Y de ello tienen y han de tener conciencia quienes caminan deslumbrados por la presencia antigua de una ciudad que fue ámbito de una y otra novedad. Desde antes del gótico de su muy hispánica catedral y después del exótico Dominico Greco, cretense, bizantino y veneciano, quien también muy luego se hispanizó para renovarnos y acrecentarnos; para hispanizarnos más. Contribuyendo como pocos a la siempre inconclusa realización de España y el arte.

» Como vino nuevo en odre viejo, así debe de ser un Museo de Arte Contemporáneo en Toledo. Así quiere serlo, en medio de la abrumadora riqueza histórica que Toledo contiene y muestra por doquier...»

Con estas palabras, Joaquín de la Puente hace la presentación del presente catálogo, bellamente editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

*

JOSÉ COSTA MAS: *Jalón, un pueblo de las Sierras de la Marina*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1975. 91 págs.

El presente estudio refleja la estructura y situación coyuntural de la demografía y geoconomía jalonense de 1968-69, las cuales, por otra parte, no han experimentado cambios relevantes hasta el presente; ofrece la ventaja de reflejar en las postrimerías de los años sesenta aspectos de la cultura material popular (prácticas

de cultivo, artesanía pasera, construcciones rurales, etc.) que están en trance de mutación, cuando no prontos a extinguirse.

*

SILVINO P. BLANCO: *Romancero del niño*. Madrid, 1975. 60 págs.

Romancero del niño nació—según declara su autor—de la admiración y el amor por el mundo de la infancia. Silvino P. Blanco parece sentirse feliz cuando se acerca al sorprendente paraíso cerrado de los niños, paraíso que él de algún modo quisiera definir o cuando menos imaginar:

*La distancia que a los
lojos
ha llegado como el frío;
el corazón apagado
como el fuego jese es el
niño!*



ANTONIO DURÁN GUDIOL: *Las iglesias mozárabes del Serrablo*. Sabiñánigo, 1975.

Con el patrocinio de la entidad cultural «Amigos del Serrablo», de Sabiñánigo, el medievalista oscense Antonio Durán Gudiol ha publicado este interesante ensayo sobre el enigma del mozarabismo serrablés. Dice Garcés Constante con respecto a estas hermosas páginas: «Durán Gudiol se enfrenta contra los principios exclusivos que definen el mozarabismo tradicional, sólo reconocido a algunos monumentos castellanos y catalanes, e intenta justificar lo nuestro como un fenómeno artístico propiamente altoaragonés que acep-

taba lo árabe para injertarlo en un estilo anterior, el carolingio, dando vida así a una concepción arquitectónica nueva, criolla, el mozárabe serrablés.»

*

Museo de Alto Aragón. Excma. Diputación Provincial. Huesca.

Con motivo del nacimiento del Museo del Altoaragón, la Diputación Provincial oscense ha publicado un catálogo—hermosamente editado—en el que figuran estas palabras preliminares de José Camón Aznar: «Una exposición colectiva, o mejor, un Museo como el que ahora se organiza, es un desfile, más que de tierras y de luces, de almas que no están sujetas a una comunidad ni de ideas ni de raza, sino a unas invenciones—en el sentido más puro de esta palabra—que aquí se plasman en lienzos y piedras, revelando más que a un país, a unos estados de espíritu que la genialidad del artista ha plasmado en formas diferentes.»

*

RAFAEL ALBERTI: *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Reedicción. «Cuadernos para el diálogo». Madrid, 1975. 161 págs.

Se ha dicho, y con razón, que una parte del mejor teatro contemporáneo español lo han escrito los poetas. Lo han escrito, ya que no representado. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es buen ejemplo de ambas cosas: inédita en los escenarios españoles, supone una de las más altas cotas dramáticas del teatro español en el siglo XX.

En todo el teatro de Alberti son perceptibles dos líneas que en él nunca son divergentes, llegando incluso a la convergencia en más de un caso: el momento de su poesía y su inserción personal en una dinámica histórica jamás vista como algo marginal al poeta y al dramaturgo. Este vive inmerso en

una lucha política, a la que la creación literaria no puede permanecer ajena. Toda la poesía de Alberti, todo su teatro, ha de ser contemplado dentro de ese debate entre el hombre y la historia, entre la libertad y las fuerzas contrarias a ella.

*

W. SHAKESPEARE: *La tempestad*. Boch, Casa Editorial. Barcelona, 1975. 267 págs.

Edición bilingüe, la presente, con una introducción, cronología, bibliografía y notas de Carlos Pujol, quien, en un estudio preliminar, dice: «La obra data probablemente de 1611, y se cree que es la última que escribió Shakespeare. Sabemos que se estrenó el primero de noviembre de este 1611, fiesta de Hallowmass o de Todos los Santos, por los cómicos del rey en el palacio de Whitehall, ante los soberanos. Y dos años después, en febrero de 1613, volvió a representarse en la corte con motivo de la boda de la hija de Jacobo I, lady Elizabeth, con Federico V, elector palatino de Bohemia. Esta circunstancia, unida al hecho de que en el acto cuarto se intercale una mascarada mitológica de tema nupcial, ha motivado que algunos críticos, como John Dover Wilson, piensen que este fragmento se añadió en 1613, y que no figuraba en la versión de dos años antes. A partir de ahí se han emitido hipótesis que casi aniquilan por completo la obra entera: *La tempestad* sería en su origen una comedia mucho más antigua, quizá de la juventud de Shakespeare, escrita en colaboración o ni siquiera del propio Shakespeare, refundida en una versión distinta de la actual en 1611, y finalmente adaptada—no sin torpeza, según muchos— a los festejos nupciales de 1613.»

*

JOSÉ QUINTANA: *Antonio Rodríguez-Moñino, el Menéndez Pelayo de la Bibliografía Española*. Separata del boletín de la Biblioteca General de la Univer-

sidad del Zulia números 17-18. 1970. Maracaibo, Venezuela.

Dice José Quintana en uno de los párrafos de la presente separata: «Erudito en la extensión más comprensible de la palabra, no sólo fue Rodríguez-Moñino un asombroso trabajador, un "extremeño extremeño", como llamaron a su paisano Juan Pablo Forner, sino además un hombre de visión y de realidades, un intelectual que vino a dar presencia de su obra, a reclamar continuación en lo que de momento, y por culpa de su repentina muerte, queda en el aire a la espera de una nueva floresta de estudiosos. Deja, en efecto, Rodríguez-Moñino una obra enorme elaborada y a nuestro alcance. Pero es obra que precisa continuación inmediata.»

*

C. VIRGIL GEORGHIU: *El regreso del gángster*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1975. 218 págs.

A partir de *La hora veinticinco*, su primer gran éxito y una de las más significativas novelas de nuestro tiempo, Virgil Gheorghiu ha centrado su obra en un tema de grandeza clásica: la difícil conquista de la libertad, la lucha contra las técnicas de envilecimiento y contra la siniestra estupidez de los mecanismos sociales que convierten al hombre en objeto de experimentación técnica. *El regreso del gángster* es, en este sentido, una obra característica del gran narrador rumano. La lucha del gángster Perahin por no volver a las minas de sal donde ha purgado su condena, es una llamada clamorosa a la conciencia colectiva, el drama fascinante de un hombre en rebelión contra su destino.

*

KEITH MELVILLE: *Las comunas en la contracultura*. Editorial Kairos. Barcelona, 1975. 245 págs.

El presente libro representa para el movimiento comunal lo que *El*

vés de esta interpretación, a otros países y otras culturas. Casaldiero estudia, en el capítulo I, la función de los juramentos de Don Juan en esta obra.

En el capítulo II pasa a considerar cómo *Tan largo me lo fiáis* es una réplica de *El Burlador*. A pesar de la semejanza entre ambas obras, es ostensible el cambio de mentalidad, que se manifiesta en la personalidad del autor anónimo, en una línea se-

guida posteriormente por escritores franceses como Dorimon y Villiers, y cuya culminación es el *Don Juan ou le Festin de Pierre*, de Molière. Esta influencia francesa de Dorimon y Villiers se capta en *La Venganza en el Sepulcro*, de Alonso de Córdoba, pero sólo en relación con el modo de organizar el material, siendo éste netamente español: de Calderón. La misma situación se da en *No hay plazo que no se cum-*

pla, de Antonio de Zamora, con la única salvedad de que aquí el material español punto de arranque es la obra anteriormente citada de Alonso de Córdoba, y a la influencia francesa hay que añadir la importante aportación de Molière al tema.

Tras el estudio, en el capítulo III, del desplazamiento y transformación del tema de Don Juan en los siglos XVII y XVIII, Casaldiero concluye su investigación

deteniéndose en las connotaciones del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. En el Romanticismo el mito adquiere un carácter completamente distinto. Zorrilla presenta a Don Juan unido sentimentalmente a Doña Inés, y transformado en un personaje lírico, lleno de deseos.

Las conclusiones a las que llega Casaldiero son las siguientes: *El Burlador* surge de la oposición Materia-Espíritu, Presente-Eterni-

nacimiento de una contracultura, de Theodore Roszak, significó para la contracultura en general. Se trata de un ensayo sobre los orígenes de un movimiento, en su historia y en sus ideas.

El libro comienza detallando las similitudes entre el espíritu comunitario del siglo XIX y las comunas contraculturales de hoy. Relaciona luego todo ello con la tradición anarquista y la búsqueda de estructuras sociales, o alternativas, capaces de satisfacer las necesidades de interdependencia y aproximación. Investiga el movimiento comunitario como una forma de rebelión contra la ideología de una determinada clase media (*suburbia*). Se trata, en suma, de una contribución al conocimiento del por qué tantas personas buscan hoy otro modo de vivir y otras pautas de conducta.



MARY KATHLEEN BENET: *El ghetto de las secretarias*. Editorial Kairos. Barcelona, 1975. 223 págs.

Seis, o tal vez siete, de cada diez personas empleadas en oficinas son hoy mujeres. La mayoría de ellas cumplen papeles secretariales: responden al teléfono, mecanografían textos, preparan el café. Se supone que la secretaria lubrica mecanismos, comunica cierto clima, le pone barniz a la tarea de resolver problemas definitivamente prosaicos y cumple funciones que pueden abarcar desde el trabajo de un botones hasta el papel de «segunda esposa». Se supone, también, que la secretaria es un personaje perpetuamen-

te sonriente, mezcla de robot, sacerdotisa y objeto decorativo; un personaje necesario, pero accesorio, es decir, intercambiable.

El presente libro viene a desmitificar todos estos clisés. Se trata de un trabajo, a la vez periodístico y sociológico, sobre un tema que afecta a una gran masa de mujeres de la sociedad contemporánea; un informe con datos experimentales y observaciones psicológicas; un apunte costumbrista, de enorme valor testimonial, en el cual se delata la trampa de la sociedad patriarcal y la situación real de un nuevo proletariado: sus envidias, sus ilusiones, sus cotilleos, sus preocupaciones, su sistema de alienaciones, su segregación.

Selección de cuentos policíacos españoles 1974. Novela y Documento. Barcelona, 1974. 338 páginas.

En 1973 una editorial barcelonesa, de acuerdo con un diario de la capital, idearon una variante más de los concursos literarios. El periódico hacía la convocatoria, recibía los originales, los seleccionaba y los publicaba, y luego un jurado escogido al efecto se reunía para elegir un cuento y premiarlo.

Este es el resultado: cuarenta y cinco narraciones, elegidas entre trescientos originales enviados al periódico; cuarenta y cinco cuentos de estilo policíaco, publicados a todo honor, como entes individuales, opantes a un premio y reunidos ahora, para que el esfuerzo no se pierda.

El cuento premiado en esa primera convocatoria ha sido el de Torcuato de Miguel, titulado *Cada muerte a su tiempo*. Finalista fue el titulado *Experimento*, de Ramiro Gómez-Kemp.

RAFAEL AZUAR: *Diario incompleto*. Ala y mar. Alicante, 1972. 118 páginas.

Diario incompleto es un libro de ideas, de notas personales, de ensayo,



de relatos brevísimos que rozan el poema en prosa. Contiene una lúcida recreación de la vida de Kafka, sabrosas anotaciones al estudio del cuento, consideraciones acerca de las nuevas técnicas del arte narrativo, los planos sonoros en la obra de Miró, novela y cine, relación tiempo-ritmo, grados del realismo, el valor de la palabra, etc.

Comenta Rafael Azuar, con respecto a «Literatura y realidad» (página 9): «La literatura narrativa supone, sobre nuestra realidad cotidiana, gastada y envejecida por el uso y la costumbre, una continua posibilidad de ser...»



JOSÉ FÉLIX TEZANOS: *Estructura de clases en la España actual*. «Cuadernos para el diálogo». Madrid, 1975. 201 págs.

Uno de los aspectos más importantes del cambio social es la propia transformación en la estructura de clases.

En la década de los años sesenta, y como consecuencia del proceso de industrialización, por primera vez en nuestra historia aparece

un proletariado industrial numeroso. Pero esta transformación no se produce aisladamente, sino acompañada de un incremento, también muy notable, en el sector servicios. La sociedad española experimenta una transformación industrial generalizada, según las coordenadas de lo que empiezan a ser las sociedades avanzadas de nuestro tiempo.

Sin embargo, nuestra sociedad no ha evolucionado en un sentido lineal y total. Así, junto a áreas y sectores plenamente modernizados, nos encontramos con sectores en transición, y también, claro está, con residuos—aún importantes—de las viejas estructuras.

MAURICE MERLEAU PONTY: *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península. Barcelona, 1975. 463 págs.

En un informe presentado en 1951 al Collège de France, Maurice Merleau Ponty resumía así su teoría de la percepción: «El sujeto percceptor no tiene jamás la experiencia de sus propias percepciones si no es manejando su cuerpo, el cual no es para él transparente y cuya operación se le escapa en gran medida: sólo el resultado, la cosa, el mundo, se le aparecen en plena claridad. El "cojito" es, pues, a la vez indubitable y opaco. La luz nos viene primeramente del mundo, de la cosa, y recae sobre nuestra percepción del mundo...» En definitiva, la obra de Merleau Ponty, que nos revela un pensamiento en perpetua evolución, está constantemente dirigida a lo concreto y a la acción.

JOSEP MELIÁ: *Joan Miró, vida y testimonio*. Dopesa. Barcelona, 1975. 220 págs.

«Más de una vez Miró ha confesado que su obra intenta reflejar la realidad viva, pero secreta, de las formas y el color. Y para conseguir tal objetivo echa mano de un lenguaje cósmico,

de elementos frecuentemente aislados, que no simboliza realidades exteriores, sino que las codifica como punto de partida de un nuevo orden creativo. Miró hace inventario de los materiales con los que sería posible ensayar otra forma de vivir en la libertad y en la justicia. Por ello, jamás pretende sublimar la realidad de las pequeñas cosas, ya despreciándolas, ya creyendo que el arte puede superarlas, sino que, al contrario, intenta ayudar al observador de la obra a profundizar en su estructura más oculta e ignorada...»

Con estas palabras Josep Meliá se acerca en profundidad a la obra de Joan Miró en un libro dinámico, inteligente y sorprendente.

JEAN-RENÉ SURATTEAU: *La idea nacional*. «Cuadernos para el diálogo». Madrid, 1975. 206 págs.

«El término nacionalidad ha causado más estragos que la pólvora y el gas.» Esta cita, de uno de los autores que han tratado de delimitar el término, marca la tónica del problema. Subraya la importancia considerable, no tanto del principio de las nacionalidades como de las consecuencias que ha tenido su afirmación en la historia de la humanidad, en especial a partir de la Revolución Francesa.

VARIOS AUTORES: *Lógica de lo viviente e historia de la biología*. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1975. 123 páginas.

Los materiales reunidos en el presente cuaderno son un complemento indispensable del libro «La lógica de lo viviente». François Jacob, Román Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault y Georges Canguilhem nos brindan unas reflexiones en las que el biólogo, el lingüista, el antropólogo, el filósofo y el historiador, nos ofrecen el cuadro apasionante de los problemas fundamentales planteados por la biología moderna.

dad. *Tan largo me lo fiáis*, pese a tener la misma concepción del mundo que la obra anterior, nace en el momento en que la imagen barroca del mundo se está transformando y va a ser sustituida por el racionalismo, lo que se refleja no en las ideas y sentimientos, sino en la técnica dramática. *La Venganza en el Sepulcro* tiene como punto de partida el conflicto Razón-Naturaleza. En *No hay plazo* la sensibilidad rococó hace que destaque lo pintoresco, lo decorativo por encima de lo demás. Y, por último, en *Don Juan Tenorio* destaca la necesidad romántica de presentar el yo, de expresarlo, unida a la necesidad sentimental de dar al dolor romántico una solución.

MARY CARMEN DE CELIS

HEINRICH BÖLL: *Artículos, críticas y otros escritos*. Temas de hoy y de siempre. Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1975; 468 págs. Ø14,5x22Ø.

El éxito alcanzado por su novela *Opiniones de un payaso*, granjea a Heinrich Böll numerosos lectores. La concesión del Premio Nobel de Literatura supuso por otra parte su consagración definitiva. La aceptación sin discrepancias por parte de una crítica poco exigente lo colocó entre los escritores de primera fila. Sin embargo, pese a este reconocimiento mundial, es un autor completamente desacreditado. ¿Cómo ha sido posible esta caída vertiginosa de un escritor brillante? La política, ese Leviatán laberíntico, ciertas maniobras de última hora, han contribuido a ello.

Si peligroso es para un literato el compromiso—éste al menos le asegura cierto número de correligionarios—más peligrosa es aún la indefinición, sobre todo cuando algunos sucesos evidencian que ésta no obedece a una actitud neutral. Heinrich Böll está a caballo entre la confusión y la falta de autenticidad. Se le acusa de ser un burgués renano y de atacar a la burguesía de su país; de ser católico, lo cual no es muy corriente en Alemania, y atacar a las instituciones de la Iglesia; de ser un socialista no afiliado y arremeter contra los socialistas. Lo más probable es que no sea ni muy católico, ni en absoluto socialista.

La tarea que se impone ante el presente volumen es un poco la que Elliot calificaría de «criticar al crítico». Porque lo que Böll no puede de ninguna manera es dejar de ser crítico. De ahí las polémicas que levantan cualquiera de sus obras. Si bien es verdad que más que al autor se ataca a la persona, a ese rebelde sujeto únicamente a su propia conciencia. Lo que sucede es que desde fuera se puede objetivar esta actitud subjetiva, se puede tratar de juzgar el grado de claridad de su conciencia, se puede tratar de clasificar la corrección de sus actos. Esto, inevitablemente, supone el riesgo de equivocarse, implícito en cualquier crítica.

Böll cuestiona en el presente volumen ciertos problemas religiosos, políticos, literarios, sociales, etc., que torturan al hombre de nuestro tiempo. Sin embargo, en lo que aciata como literato se confunde—y nos confunde—como pensador. Su carácter despierto, su constante afán de denuncia lo lleva a sostener posturas insostenibles. Podrá estarse de acuerdo o no con algo, pero lo realmente difícil es acertar siendo ambiguo. Böll, movido por

un elogiado afán antitotalitario, critica compromisos sociales que no conoce en profundidad. Su visión de ciertos autores peca más de incompleta que de imparcial.

«Creo que ser escritor—afirma—es ocupar una de las últimas posiciones de la libertad, el último refugio de la fantasía, y llegar a una realización de la propia personalidad.» ¿Hasta qué punto se adapta su vida al postulado que encierra esta bella frase? ¿Hasta qué punto esta liberalidad no encubre un compromiso? Heinrich Böll es un escritor hábil, cuajado, maduro, de una pieza. Su estilo brillante e irónico frecuentemente oculta un prestidigitador de la palabra.

AVELINO LUENGO VICENTE



ERNEST HAECKEL: *El origen del hombre*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1973; 107 págs. Ø11x18Ø.

En defensa de las teorías evolucionistas de Darwin, escribió Ernest Haeckel este ensayo, concebido primeramente en forma de «comunicación» al IV Congreso Internacional de Zoología, celebrado en Cambridge en la segunda mitad del siglo pasado. Haeckel, como se sabe, fue un furibundo defensor del «monismo», llegando incluso a apasionarle más esta cuestión que al propio Darwin. Las numerosas obras que publicó a lo largo de su vida, entre las que destacan *Historia de la creación de los seres organizados según las leyes naturales*, *Los enigmas del universo* y *El origen del hombre* han sido tan traducidas y leídas en todo el mundo como las de Darwin. Haeckel, en este sentido, llegó a ser tenido por el enfant terrible de las polémicas en torno al darwinismo.

El origen del hombre es un trabajo interesante, aunque ya superado por la ciencia actual. Tiene el atractivo de mostrarnos de nuevo uno de los momentos más apasionantes de la vida científica y del vigor de las creencias del célebre profesor alemán, director del Instituto de Zoología de Jena. El autor fue un gran defensor de la línea materialista en el campo de la biología y combatió incansablemente todo lo relacionado con el idealismo, el dualismo y el agnosticismo. Indudablemente, su fanatismo restó dimensión a su obra.

Ernest Haeckel, en este libro, parte de lo que él llama el tercer de los grandes méritos de Darwin, o sea, el que establece la antrogenia, la cual supera, en su opinión, al resto de los problemas de la evolución: «La afirmación—dice—de que el hombre desciende de los vertebrados inferiores es una proposición "deductiva" especial, que resulta, con una

necesidad absoluta, de la ley "inductiva" general, constituyendo la teoría de la descendencia». Por tanto, la parte esencial del trabajo de Haeckel se centra en el examen crítico de los tres órdenes de documentos, situados en la base de todos los estudios filogenéticos, esto es, la paleontología, la anatomía comparada y la ontogenia. A lo largo del ensayo dedica grandes elogios a Thomas Henry Huxley, el otro gran darwinista europeo, con quien coincide plenamente en las cuestiones fundamentales.

Tan influenciado estuvo Haeckel de la importancia del descubrimiento de Darwin, que no dudó en escribir lo siguiente: «Estoy firmemente convencido de que no solamente la ciencia del siglo XX aceptará, en sus líneas generales, nuestra doctrina transformista, sino que la considerará como la conquista del espíritu más importante de nuestra época.»

El libro lleva un apéndice de notable interés, donde Ernest Haeckel incluyó tablas y esquemas referentes a la evolución biológica de las especies simiescas hasta—según sus teorías—llegar al Homo sapiens, precedidas de 17 páginas de notas explicativas de gran alcance informativo. También, al comienzo del volumen, se incluye un prólogo de Joan Senent-Josa, donde se pone de manifiesto la personalidad de Haeckel y los pros y contras de su obra.

J. L. M.

A. VALBUENA PRAT: *Literatura castellana*. Editorial Juventud, Barcelona, 1974; 735 págs. Ø14x22Ø.

Publicar un libro sobre literatura es, para el escritor, una de las formas de someter a prueba la maestría de su oficio. Moverse sobre terrenos tan trillados para abrir nuevos surcos, conseguir darnos una aportación original es ya una virtud. Angel Valbuena lo consigue desde su personal punto de vista. El secreto consiste en saber mirar a nuestros clásicos con ojos nuevos a la vez que maduros, en acertar a encontrar otra óptica distinta a la manida y habitual. Cuando un autor se enfrenta con la literatura de una manera crítica, no siempre consigue el asentimiento del lector, normalmente acostumbrado a escuchar otras voces. Pero este es el riesgo que inevitablemente tiene que correr quien trate de hilar más fino que los demás, contribuir de alguna manera al enriquecimiento de la Historia.

El profesor Angel Valbuena tiene el mérito de conseguir situar a cada autor en su contexto vital. Leyendo el presente volumen entramos en contacto con autores reales—este primer tomo únicamente abarca desde los orígenes hasta el romanticismo—, casi con personajes de carne y hueso. Angel Valbuena no sólo investiga una obra literaria, también nos presenta al escritor, al hombre que fue. Para ello ha «intentado penetrar—y lo ha conseguido—en las raíces geográficas y sociales que explican nuestra cultura, así como la convivencia nacional, en ambos reinos, de diversas razas y mentalidades de nuestra península».

Toda obra literaria es inseparable de la mentalidad, personalidad e ideología de su autor. Su impulso creador siempre está motivado por sus avatares biográficos, la situación política, la

coyuntura de la época. Por las circunstancias, en suma, en el sentido más orteguiano del término. Se dan ciertas coincidencias sociales y espirituales—el espíritu del siglo—que permite agrupar a los literatos en movimientos. Pero la impronta personal, el rasgo diferenciador de cada estilo no obedece sólo a coordenadas culturales, sino a particularidades de carácter genésico. Matizar sobre esto es difícil, si tenemos en cuenta que Valbuena historia periodos oscuros, poco conocidos por lo remotos. Su erudición le salva. Paso a paso va recorriendo la encrucijada hasta encontrar la llave, la salida de este laberinto.

Para desmenuzarlos mejor sólo se fija en las primeras plumas, en las figuras más representativas de una época o de un movimiento, en aquellos escritores que por tener una aportación significativa o decisiva en nuestro acervo cultural, merecen la pena ser estudiados. Pese a esto, el libro, que comenzó en unas conferencias en torno al teatro de los Siglos de Oro pronunciadas durante un Curso para Extranjeros, se ha ido densificando hasta constituir un grueso volumen.

El nacimiento de la literatura castellana—como muy bien escribe Valbuena Prat—es paralelo a la división de lenguas. Pero cómo justificar que se ciña únicamente a este tema, sobre todo, si tenemos en cuenta que, como señala el autor, en las tres grandes literaturas peninsulares «no sólo se da distinto el instrumento literario—la lengua—, sino que obedecen sus peculiaridades a distintos matices de la variedad étnica», o que siendo los motivos creadores idénticos o casi idénticos, hallemos en ellos «a la vez diferencias y una unidad superior a la división o separación», y que la grandeza de los Siglos de Oro se explique gracias a esta confluencia. La razón o la causa estriba en que, pese a ser la literatura castellana el centro de la cultura, «no desdeña, como él dice, sino que integra, las diferencias». Así, los grandes, los verdaderos autores, están abiertos, siempre, a todas las influencias, y, algunos, inclusive, escriben simultáneamente en diversas lenguas.

Aunque Angel Valbuena Prat sea suficientemente conocido en todos los ámbitos culturales, hay algunos datos de su biografía que es preciso resaltar. Nacido en Barcelona, ha sido catedrático de Literatura Española de esa Universidad. Asimismo lo ha sido de las Universidades de Murcia, de La Laguna y de Madrid y ha dado cursos en las de Oxford, Cambridge y Edimburgo y en otras europeas y americanas como en las de Estados Unidos y Brasil. Algunos de sus estudios, como su tesis doctoral publicada en la «Revue Hispanique», dedicada a los Autos sacramentales de Calderón, ha recibido el Premio Fastenrath de la Academia Española. Son de destacar sus ediciones de los clásicos españoles, sus interpretaciones de la vida de los españoles de los Siglos de Oro, sus análisis dedicados a la picaresca. Como labor de creación literaria, atenta a los vanguardismos de cada momento, destacan su poesía 2 más 4 o Dios sobre la muerte, así como sus adaptaciones teatrales calderonianas. Destaca también como crítico y como humanista, poseedor de un estilo fluido, claro y didáctico.

A. L. V.