

LA estafeta

LITERARIA 1967

FEBRERO 11

SALE SABADOS ALTERNOS

N.º 363

¿ARCIPRESTE DE HITA o CARDENAL DE ESPAÑA?



(PAGS. 4 a 9)

BLASCO IBAÑEZ, Centenario

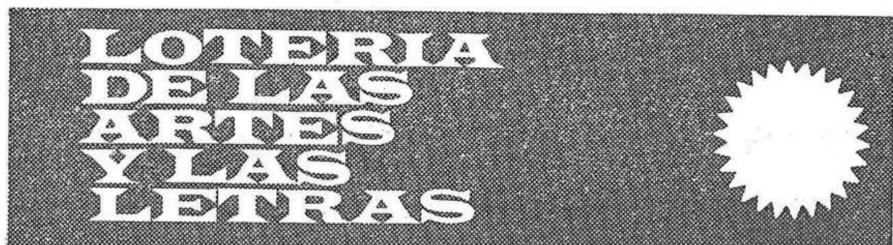
(PAGS. 10 a 12 y 36)



Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid - 14 • Teléfonos 222 85 14 y 232 33 74 • Administración: Castellana, 40
Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 550 ptas. (avión),
400 ptas. (ordinario) OTROS PAISES, 1.150 ptas. (avión), 660 ptas. (ordinario).

Impreso en el BOE. Madrid

Depósito legal: M 615/1958



— DEBEN (DE) HABER COBRADO: —

- 521.000 ptas. Suma anterior (premios concedidos desde el 1 de enero de 1967).
- 100.000 ptas. Doña Luisa Granero, premio de escultura «Ciudad de Barcelona» por su obra *Bañistas*.
- 100.000 ptas. Don Vicente Ramos, premio «Carlos Arniches» por su obra *Vida y teatro de Carlos Arniches*.
- 50.000 ptas. Don Ramón J. Sender, premio de novela «Ciudad de Barcelona» por su obra *Crónica del alba*.
- 50.000 ptas. Don José Junyent Massana, premio de teatro «Ciudad de Barcelona» por su obra *Semper nunc*.
- 50.000 ptas. Don Pedro Bordes Roca, premio de ensayo «Ciudad de Barcelona» por su obra *Visión sociográfica de Barcelona*.
- 50.000 ptas. Don Aurelio Vega Sala, premio de investigación científica «Ciudad de Barcelona» por su obra *Estudio e investigación del origen de las células sexuales primordiales*.
- 40.000 ptas. Don Manuel Blancafort, premio de música, grupo A, «Ciudad de Barcelona» por su obra *Rapsodia catalana*.
- 40.000 ptas. Estela Films, premio cinematográfico profesional «Ciudad de Barcelona» por su película *Una historia de amor*.
- 40.000 ptas. Don Juan Olivé Vague, premio cinematográfico para aficionados por su película *Automóviles en la ciudad*.
- 40.000 ptas. Don Ignacio Mundo Marcet, premio de dibujo «Ciudad de Barcelona» por su obra *Limpieza*.
- 40.000 ptas. Don Jaime Armengol, premio de novela «Ciudad de Palma» por su obra *Los días*.
- 30.000 ptas. Don Luis López Anglada, premio poesía castellana «Ciudad de Barcelona» por su obra *Arte de amor y otros sonetos*.
- 30.000 ptas. Don Juan Valls Jordá, premio poesía catalana «Ciudad de Barcelona» por su obra *Versos a Sara*.
- 25.000 ptas. Don Fernando Gómez Catón, premio periodismo «Ciudad de Barcelona» por sus artículos publicados en el *Diario de Barcelona*.
- 25.000 ptas. Don Vicente Cardona Abacha, premio de teatro «Ciudad de Palma» por su obra *Desvío en el camino*.
- 25.000 ptas. Don Javier Foz Sala, premio de radiodifusión «Ciudad de Barcelona» por su colección *Barcelona, del pasado al futuro*.
- 25.000 ptas. Doña Elisenda Sala Ponsa, premio de cerámica «Ciudad de Barcelona» por su obra *Jarro*.
- 25.000 ptas. Don Julio Manegat, premio nacional de «Teatro Católico y Valores Humanos» por su obra *Algo alguien*.
- 25.000 ptas. Don Mariano Rubio Martínez y don Julio Augusto Zachrisson, premio especial en el XVI Salón de Grabado 1967.
- 20.000 ptas. Don José Luis Aguirre, premio de guiones de TVE por su obra *El cigarrillo*.
- 20.000 ptas. Don José Castanyer y don Ricardo Municio, premio de guiones de TVE por la obra *Solución albañil*.
- 20.000 ptas. Don Antonio Fortes Monclúa, premio de guiones TVE por su obra *Lot, no mires atrás*.
- 15.000 ptas. Don Octavio Cabezas, premio de cultura hispánica de la revista *Familia Española* por su trabajo *La Hispanidad y la generación del 98*.
- 15.000 ptas. Don Jesús Torbado, premio de relatos de *Familia Española* por su cuento *La última historia del capitán Mediaoreja*.
- 15.000 ptas. Don Manuel Franch Tortosa, premio de fotografía *Familia Española*.
- 15.000 ptas. Don Juan Catalá, premio de fotografía «Ciudad de Barcelona» en color.
- 10.000 ptas. Don Ignacio Berriobeña Elarzam, premio de la Dirección General de Bellas Artes en el XVI Salón de Grabado 1967.
- 10.000 ptas. Don José Font Cierco, premio tesis doctorales científicas «Ciudad de Barcelona» por su obra *La ranunculina en la «Clematis flammula»*.
- 10.000 ptas. Don Claudio Trillo, premio tesis doctorales de farmacia «Ciudad de Barcelona» por su estudio sobre *Supositorios preparados con excipientes liposolubles artificiales y bases para su inclusión en la farmacopea española*.
- 10.000 ptas. Don Luis Barde Durán, premio tesis doctorales de ciencias económicas «Ciudad de Barcelona».
- 10.000 ptas. Don Juan Gros Barba, premio de fotografía en negro «Ciudad de Barcelona».
- 10.000 ptas. Don José Montero Alonso, premio «Benavente» de la Sociedad General de Autores.
- 10.000 ptas. Don Francisco Umbral, premio «Carlos Arniches» de la misma sociedad.
- 10.000 ptas. Don Francisco Alvaro, premio «Valle-Inclán» de la misma sociedad.
- 10.000 ptas. Don Alvaro García Pelayo, primer premio del VI Concurso Nacional de Fotografías, organizado por el Ministerio de la Vivienda.
- 10.000 ptas. Doña Juana de Ibarbouru, premio de poesía «Ciudad de Palma» por su composición *Elegía*.
- 10.000 ptas. Don Jaime Pomán, premio de poesía mallorquina «Ciudad de Palma».
- 5.000 ptas. Don Juan José Plans, primer premio del I Concurso Nacional de Relatos de Ciencia-Ficción por su cuento *El retorno*.
- 5.000 ptas. Don Ramón Villalta Senada, segundo premio del VI Concurso Nacional de Fotografías, organizado por el Ministerio de la Vivienda.
- 5.000 ptas. Don Manuel Riaño Osuna, premio de fotografía «Ciudad de Palma».
- 5.000 ptas. Don Rafael Alcover, premio de periodismo «Ciudad de Palma».
- 5.000 ptas. Don Antonio Martínez y doña María Estrella, premio «Fiesta del Libro».
- 2.500 ptas. Don Vicente Martí Pons, accésit en el mismo concurso.
- 2.500 ptas. Don José Molina Sánchez, accésit en el mismo concurso.
- 2.000 ptas. Don Raúl Torres, segundo premio en el Concurso Nacional de Relatos de Ciencia-Ficción por su cuento *El magnetófono*.
- 1.000 ptas. Doña María Josefa Colom, premio de la Escuela Nacional de Artes Gráficas en el XVI Salón de Grabado 1967.
- 1.000 ptas. Don Matías S. Carrasco, tercer premio en el Concurso Nacional de Relatos de Ciencia-Ficción por su cuento *Carta a Gregorio a las tantas de la madrugada*.
- 1.595.000 ptas. Suma y sigue.

PUEDEN JUGAR

(Pasa a la pág. 38.)

Este núm. 363

TEMAS PREFERENTES: EN
TORNO A JUAN RUIZ.
BLASCO IBÁÑEZ

Manuel Laza: Gresca erudita en torno a Juan Ruiz	4
Nicasio Salvador Miguel: Balumba de sospechas	7
Antonio Manuel Campoy: Vicente Blasco Ibáñez, 1867-1967	10
Emilio Gascó Contell: Polifacético Blasco Ibáñez	11
Rodrigo Rubio: En el centenario de Blasco Ibáñez	36

FOLLETON DE LA ESTAFETA

Ramón J. Sender: Donde crece la marihuana	19
---	----

ARTICULOS

A. E.: Cinco cartas Stendhalianas (I)	14
Carlos Murciano: María Romano Colangeli	16

LIBROS RESEÑADOS

Bradley Smith: España, historia y arte.—Marta Portal: A tientas y a ciegas.—Carlos Puerto: Tiempo sin Angela. Carlos Puerto: Algo de tierra mojada.—Juan Rof Carballo: Violencia y ternura.—C. Bresch: Genética clásica y molecular.—Antonio y Carlos Murciano: Plaza de la memoria.—Miguel Luesma Castán: Poemas en voz baja.—Enrique Badosa: La lírica medieval catalana	25
--	----

PRINCIPIO TIENEN LAS COSAS

Marta Portal	40
--------------	----

CORRESPONDENCIA

Ismael-Dalí	39
-------------	----

CORRESPONSALIAS

Barcelona	35
Jerez	37

CRONICAS

Concursística	2
Plástica	13
Extranjera	16
Teatral	31
Musical	32
Social	33
Hispanoamericana	34
Provincial	36

Los eruditos e investigadores de la literatura, en llegando a la Edad Media, tienen que manejar datos inciertos, deducciones más o menos lógicas y fechas desguarnecidas, huérfanas de certidumbre, escoltadas sólo por signos de interrogación. Dudas que afectan a las fechas de nacimiento y muerte de los escritores medievales, sí, pero también a la existencia misma de éstos en cuanto autores de las obras que se les atribuyen.

Esos hombres que abrasan sus pestañas buceando en manuscritos, legajos y pergaminos o establecen relación de coetaneidad entre los autores antañones y los hechos históricos que refieren en sus obras, en el deseo de clarificar perfiles difuminados y concretar personalidades cercadas de razonables dudas; esos hombres se suben por las paredes de todos los recursos dialécticos en cuanto otro investigador presenta tesis opuestas a las propias, con tanto esfuerzo elaboradas.

El padre de la España del Buen Amor, conocido por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, levanta una «balumba de sospechas», y el ayuntamiento de contrapuestos pareceres adquiere peculiaridades de gresca erudita, como la sostenida —páginas 4 a 9— por Nicasio Salvador y Manuel Laza. La tempestad literaria que el comentario del primero de ellos —número 359— a un reciente libro de Laza suscitara, ha seguido su proceso natural hasta las pertinaces lluvias de ahora (lluvias de vocablos, ya se entiende), que pueden contribuir a un aproximamiento a la verdad respecto al **Libro del Buen Amor** y su autoría.

Se trata de un debate que, a fin de cuentas, encaja bien en el espacio inaugurado en el número 357 bajo el epígrafe «El Escritor y su Escribanía». En el caso presente, la luz de su Escribanía está tan fuera de dudas que los polemizantes eruditos se esfuerzan sólo en despejar sombras en torno al Escritor, de muy escurridiza entidad real.

Dentro del mismo apartado «El Escritor y su Escribanía» quedan los artículos que Antonio Manuel Campoy y Emilio Gascó Contell dedican a la obra literaria y al anecdotario vital de Vicente Blasco Ibáñez, al filo de su primer centenario —págs. 10 a 12—; una carta desde Valencia del novelista Rodrigo Rubio —página 36— deja en la rememoración del escritor que dió la vuelta al mundo un testimonio de su tierra natal.

En el caso del autor de «Los cuatro jinetes del Apocalipsis» todo está más claro, porque no hay que recurrir a ningún apolillado documento, sino al testimonio vivo y puntual de quienes a su lado convivieron años y años, como es el caso de Gascó Contell.

Pero el lector advertirá cómo el talante humano y literario de Blasco Ibáñez guarda grandes similitudes con el que se le atribuye al autor del «Libro del Buen Amor», fuese Arcipreste de Hita o Cardenal de España, llamárase Juan Ruiz o Don Gil de Albornoz. (A fin de cuentas, lo que importa, y ahí está, es la obra.)

Si hemos de creer lo que de sí mismo relata el autor del **Libro del Buen Amor**, fué personaje que se pateó a modo las sierras y las llanuras castellanas; Blasco Ibáñez —seis siglos después— recorría toda la redondez de la tierra. Juan Ruiz —si su autorretrato no miente— fué encarcelado. Y prisiones sufrió Blasco Ibáñez. ¿Para qué seguir? Es la gloriosa diversidad unitaria de España, con rostros muy varios y un mismo espíritu, merced a la cual puede concluir Campoy su incisivo artículo estableciendo un audaz parangón entre el novelista viajero Blasco Ibáñez y otra andariega escritora: Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada.

Más hay que decir de este número: iniciamos una serie de cinco «Cartas Stendhalianas», con muy curiosas y raras noticias sobre Enrique Beyle. Y sobre su entorno. Una serie que a buen seguro divertirá al lector, instruyéndole.

Aun cuando en la página 16 va indicado, preciso es llamar aquí la atención respecto a la comedia «Donde crece la marihuana», de Ramón J. Sender, que en las páginas del folletón se continúa, para concluir en el próximo número.

Finalmente, la página 40 acoge hoy, bajo la rúbrica «Principio Tienen las Cosas», un artículo de Marta Portal, vencedora en el último Premio Planeta, y allí se hace referencia a su antecesor en el mismo espacio: Víctor Chamorro, al que se le acaba de otorgar el premio Urriza.

La Est^a. Lit^a.



Gresca Erudita en torno a JU

Carta abierta a NICASIO SALVADOR

MANUEL LAZA

HE leído su trabajo publicado en LA ESTAFETA LITERARIA (núm. 359, 17 diciembre 1966) y con sincero *buen amor* contesto a las reiteradas críticas que hace usted de mi libro *La España del Buen Amor*.

Dice usted refiriéndose a mi obra: «Un libro bien escrito, con profundo conocimiento del poema y que pretende echar abajo los únicos datos tenidos como ciertos sobre el autor del *Libro del Buen Amor*.» Cuando yo vi esto le confieso que pensé que mi trabajo le había impresionado favorablemente después de haberlo usted leído atentamente. Pero me llevé un desengaño, mejor dicho, un doble desengaño; sí, doble, porque estudiando su trabajo de usted he podido comprobar que ni ha leído bien mi libro ni le ha impresionado favorablemente. Claro que esto último me ha desilusionado más. Me critica usted con mucha dureza, señor Salvador, y siendo esto así, ¿por qué empezó con diti-rambos a mi obra diciendo que es un libro bien escrito, con profundo conocimiento del poema?, ¿por qué me ataca con acritud? Vamos, señor Salvador, voy a contestarle y a tratar de hacerle ver que es usted quien se contradice y no yo. Verá, si el libro está bien escrito y con profundo conocimiento del poema, como dice usted al principio, ¿por qué se desdice usted de eso y me tacha de ignorante y de ilógico y de falto de método? Fijese usted que en definitiva eso es lo que se deduce después de la lectura de su trabajo. Pero, no se inquiete, yo no estoy molesto con usted, le doy mi palabra de honor y le suplico encarecidamente que no tome a mal nada de lo que yo ahora diga con-

testándole. Libreme Dios de la acritud y déme el acierto para expresarme con buen amor y con buen humor.

MIL... ¿CUANTOS?

Vamos por partes. Copio de su artículo: «... El señor Laza se contradice en su método, pues mientras acepta la fecha de 1342, que da el poema en la estrofa 1.224, no admite la de 1263, que tan claramente como la otra está expresada en el Libro.» Pero, señor Salvador, ¿cómo es posible que diga usted eso? ¿Pero ha leído el capítulo segundo de mi libro? Dice usted que yo acepto la fecha de 1342 que da el poema en la estrofa 1.224. Pero, hombre, si la estrofa 1.224 tan sólo dice esto que ahora transcribo:

*Matando e degollando e desollando reses,
dando a cuantos venian, castellanos e ingleses;
todos le dan dineros reales e torneses:
cobra cuanto ha perdido en los pasados meses.*

Fijese que en esos versos no hay fecha alguna. Simplemente se alude a una coalición de castellanos e ingleses. Esa coalición no se realizó antes de 1342 y por eso yo deduje que la fecha de 1330 que da el manuscrito T debe ser estimada apócrifa, pues ¿cómo podía el poeta aludir a la unión de castellanos e ingleses doce

años antes de que se realizara? Y fijese, señor Salvador, que la estrofa 1.224 que acabamos de citar aparece en los tres manuscritos que se conservan del poema.

Repase usted mi libro y verá que en la página 36 digo exactamente falsas: «...esas fechas son intencionadamente falsas». Me refiero, al decir eso, tanto a la fecha de 1330 que da el manuscrito T como a la de 1343 que da el manuscrito S. Más adelante, en la página 91, insistiendo en esta discordancia de fechas de los manuscritos, digo lo que sigue: «Esta discrepancia parece cosa deliberada, si tenemos en cuenta las fechas en que sucedieron los acontecimientos históricos claramente aludidos en el poema.» Por eso juzgué que para fechar el *Libro de Buen Amor* era preferible atender a las alusiones históricas desperdigadas a lo largo del poema y hacer caso omiso de las fechas claramente expresadas, que a mi parecer vienen a ser datos engañosos, trampas, como ha dicho atinadamente el profesor Criado del Val.

POR NOMBRE
DE MONEDERO

Luego tacha usted de invalidez la argumentación empleada y dice: «...pues si es cierto que el rey cruel entregó el castillo de Hita al judío Samuel Leví para que lo convirtiese en depósito del tesoro real no es menos verdad que

silencio de la crónica no prueba nada. Pero, además, aunque el mismo rey en persona no estuviese, basta que otra persona con poderes del rey, es decir, convertido en representante legal del mismo rey, estuviese, para que ya pueda hablarse en términos de derecho de la presencia del rey en Hita. Además, es una presunción legítima y lógica, porque si el tesoro real fué depositado en Hita, ¿no es lícito suponer que el rey comprobaba personalmente cuándo, cómo y cuánto se había depositado? No conviene olvidar, señor Salvador, que el poeta del Buen Amor era un buen jurista. Este dato es de primera magnitud para poder indagar en torno a la personalidad del gran escritor. Para terminar sobre este punto, debe entender bien el texto del verso que usted esgrime contra mí. Fijese que dice:

Que vino a nuestra ciudad por nombre de monedero.

O sea, dicho de otra forma: que vino por nombre de monedero a nuestra ciudad, ¿implica esa expresión presencia física o por poderes? Usted dirá, señor Salvador.

DONDE SE HABLA DEL AUTORRETRATO

Más abajo dice usted: «No existe para M. Laza el arcipreste de Hita, y el que escribió esta obra es, a su juicio, nada menos que el cardenal Don Gil de Albornoz... Nosotros, y creo que nadie con conocimiento profundo de la época, no podemos imaginarnos en el siglo XIV a un autor creando en su escritorio un personaje de tanta vitalidad y realidad como el que se describe en el *Libro*, y esto por elementales razones de psicología literaria.» Bien se ve, señor Salvador, que tiene usted muy menguada opinión acerca de los artistas del siglo XIV y que para llegar a esas conclusiones sí que se ha servido usted de *elementales razones de psicología literaria*. ¿De manera que, según su opinión, un poeta, por el hecho de haber nacido en el siglo XIV, estaba incapacitado para concebir la creación de un personaje literario de tanta vitalidad como el arcipreste? Pero..., ¿se ha olvidado usted de Trotaconventos? ¿Acaso

no es un personaje estupendo y lleno de vitalidad? ¿Quién creó a ese personaje?

Vea lo que dice sobre este particular Leo Spitzer en página 88 de *Lingüística e historia literaria* (segunda edición, Gredos, Madrid, 1961): «Mi opinión es que Juan Ruiz permanece en absoluta conexión con la Edad Media en la esfera de lo dogmático y cultural, pero desde el ángulo artístico anuncia ya una época con su capacidad mimética de vivir los personajes de una manera tangible y palpable, personal e individual.» Y más adelante, en página 112, dice esto otro: «Tiene naturalmente el libro forma autobiográfica; pero de que la narración esté en primera persona no se sigue que el autor haya vivido personalmente todo cuanto nos cuenta.» ¿Ve usted, señor Salvador? Tampoco Leo Spitzer ha hecho uso de esas elementales razones de psicología literaria. Le ha pasado lo que a mí.

Pasemos a otro párrafo suyo que copio literalmente. Dice usted: «Y, sobre todo, añadimos, si el autor es el cardenal Don Gil, ¿a quién corresponde ese retrato que el autor del *Libro* se hace en las estrofas 1.485 a 1.490? Ese hombre *grant de miembros largos, boca non pequena y labros al comunal*. Desde luego en nada se parece a los retratos de un Gil de Albornoz enjuto, delgado y seco.» Señor Salvador, ¿esta sí que es buena! Para contestarle tomo prestadas unas frases del profesor Criado de Val que encajan ahora maravillosamente. Dice así: «Ahí está, por los siglos, el autorretrato descomunal del propio arcipreste, que sólo a los ciegos podría engañar respecto a su intención pseudo-biográfica» (en página 28 de *De la Edad Media al Siglo de Oro*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1965).

¿Ve usted que no soy yo sólo quien no cree que ese retrato represente al famoso y escurridizo arcipreste? Y, justamente, pensando en el maravilloso sentido del humor que tuvo el arcipreste hay que imaginárselo de contraria figura a la que describe en las estrofas que usted cita.

TEXTOS BIBLICOS

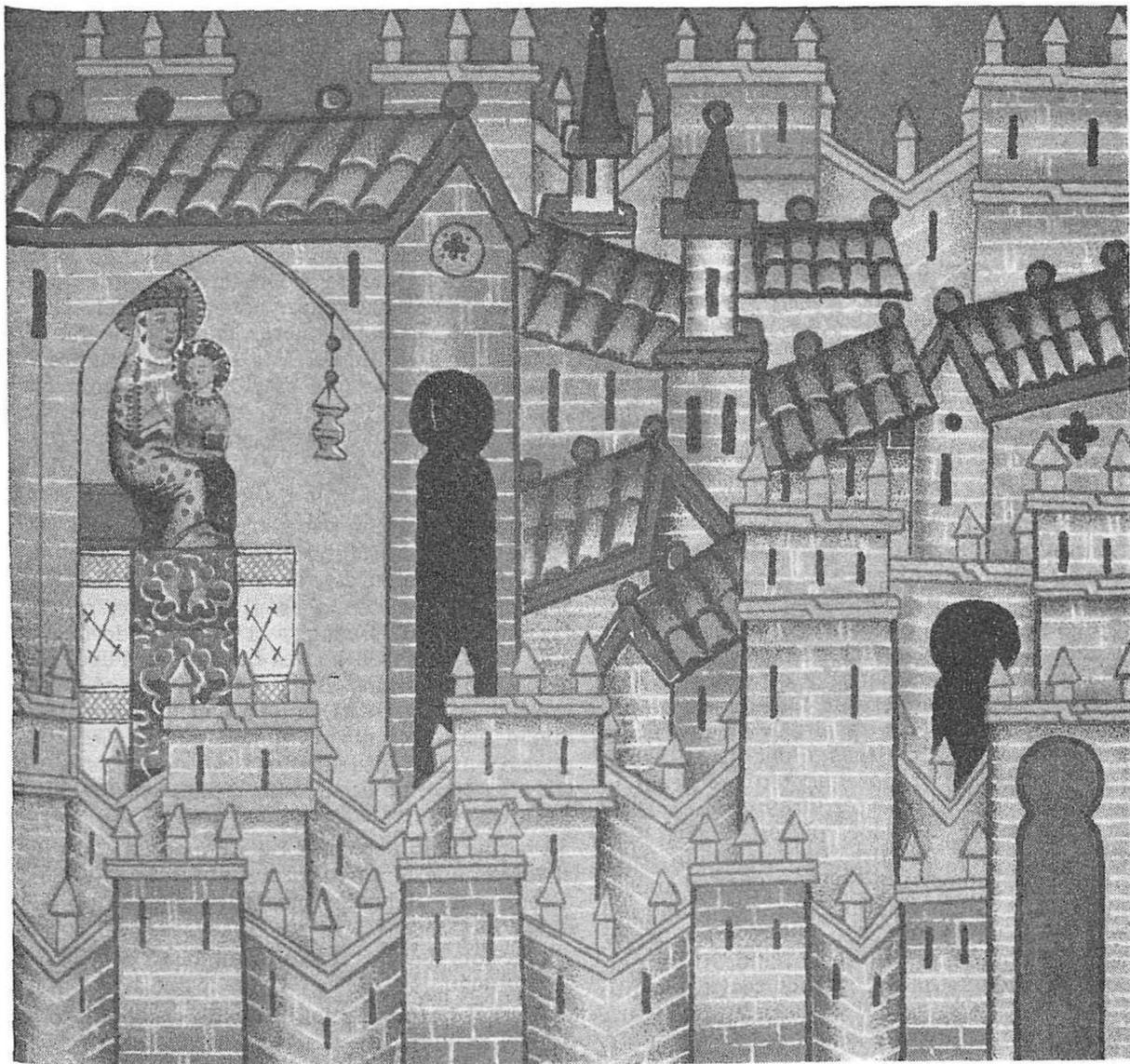
Paso a otro apartado. Perdón, esto se alarga, pero considere que usted me obligó a defenderme. Me censura que haya hecho comparaciones entre textos bíblicos y textos del arcipreste. Mire usted, señor Salvador, en esta ocasión tampoco acierta. Quiere llevar su crítica como si yo hubiese afirmado que en el texto del arcipreste existiesen paralelismos léxicos con los textos bíblicos. No es eso lo que yo he dicho, sino estas palabras, que ahora copio de la página 49: «...voy a llamar la atención acerca de la extraordinaria importancia que el estilo y el espíritu de la Biblia tienen en la obra de Juan Ruiz.» El hecho de que yo escoja unos pasajes bíblicos, cuyo espíritu guardé similitud con pasajes del Buen Amor no puede juzgarse, como usted hace, algo inadmisibles. Tómese la molestia de consultar la bibliografía que yo cito en apoyo de mi tesis. ¡Ah! Y con relación a la palabra *locura*, que tanto le ha preocupado, cumple que le diga que la traducción del profesor Cantera es preferible. Me explicaré. El texto hebreo emplea el término *hiwalto*, cuya equivalencia más exacta es la expresión española *falta de juicio, locura*, mejor dicho, *su falta de juicio, su locura*, porque la expresión hebrea *hiwalto* lleva implícito el posesivo *su*. Naturalmente, el profesor Cantera se lo explicaría a usted mucho mejor; yo sólo sé lo suficiente para andar por casa, como se dice.

EL CARDENAL ALBORNOZ

Respecto a los párrafos que dedica usted a censurar el hecho de que yo haya pensado en la posibilidad de que el autor pudiera haber sido el cardenal Albornoz, debo advertirle que ni por asomo aparece el menor intento de buscar una explicación a la extraña coincidencia de que puedan espigarse a lo largo del *Libro del Buen Amor* tantas circunstancias y hechos similares a los que concurren en la vida real

JUAN RUIZ

el rey Don Pedro no estuvo en Hita, como puede verse claramente en Ayala...» Señor Salvador, tampoco acierta en esto. Considere usted que porque la crónica no diga literalmente que el rey Pedro estuvo en Hita es absurdo que de eso podamos deducir que no estuvo. El



de Don Gil de Albornoz. De eso no dice usted una palabra. En cambio, cree usted haber hallado un argumento definitivo cuando dice que si el Libro, según mi hipótesis, fué escrito hacia 1366, llevando Don Gil ya dieciséis años de cardenal, ¿cómo es que se titula arzobispo en la cantiga de los clérigos de Talavera? Francamente, yo no sé cómo lee usted ni cómo deduce de esa forma.

Pero, señor Salvador, ¿no se da cuenta de que eso que usted plantea como una dificultad insuperable es una simple ofuscación suya? ¿No se ha dado cuenta de que al sacar yo a relucir el hecho de que el único nombre real que se cite en el *Libro del Buen Amor* sea el de Don Gil, no es sino un dato más entre los muchos que expongo en los capítulos sexto, séptimo y noveno de mi obra? Lea bien mi libro, por favor. Debo confesarle que me da la impresión de que usted se ha limitado a espigar acá y allá, sin orden ni concierto.

CUESTION PALEOGRAFICA

Otra cosa y ya termino. En el extenso apartado de su también largo artículo *Otros problemas del Libro de Buen Amor*, al mezclar usted el comentario de Cejador con el mío ha formado un galimatías, que si bien lo mira y repasa verá que se vuelve contra usted. Léalo, léalo bien otra vez y verá que viene a parar en poco menos que ayudar mi tesis, con esos *tiquismiquis interpretativos y escrúpulos literarios*, como usted dice.

Finalmente, respecto a la nota paleográfica, debo indicarle que ahí no juega limpio. ¿A qué viene esa nota paleográfica? ¿Para decir que yo no he podido leer bien dos palabras latinas del texto? Pero, hombre, si eso ya lo confesé yo mismo precisamente poniendo las dos palabras latinas de difícil y dudosa lectura para mí entre signos de interrogación. Es decir, note usted que he sido yo mismo quien llamaba la atención al erudito lector sobre mis dudas y por ello agregué en facsimil el texto paleográfico completo. Esas precauciones y esa sinceridad mía son las que le han llevado a usted a leer el texto facsimilar y comprobar que las dos palabras no había podido yo leerlas. Pero, señor Salvador, créame, recapacite usted sobre su proceder y verá que no es muy correcto ni piadoso. ¿A qué viene esa nota paleográfica que usted añade como colofón a su artículo? Léala usted y comprobará que del estudio que usted hace no deduce ni una sola consecuencia. Es decir, sobre la razón por la cual he publicado por primera vez (que yo sepa) un texto hasta ahora inédito del cardenal Albornoz no dice usted nada. Ni la más ligera alusión al hecho de que sea un texto inédito dado a luz por vez primera. Dice usted: «En el intento de demostrar que el cardenal Albornoz es el autor del *Libro de Buen Amor*, el señor Laza ha anexionado como apéndice de su obra el Catecismo de la Doctrina Cristiana del cardenal, aduciendo una supuesta similitud de estilo con las pocas páginas en prosa escritas por el arcipreste al principio de su obra.» Léase su nota paleográfica y verá que no dedica ni una palabra a rebatir esas similitudes de estilo, que yo he señalado.

¿Tan olímpicamente desprecia usted mis razones? ¿No será que no se ha atrevido usted a hincarle el diente, como se dice? ¿Qué me dice usted, por ejemplo, de esa machacona insistencia del cardenal en su doctrina sobre quién debe administrar el sacramento de la penitencia y de la misma machacona insistencia del arcipreste sobre el mismo tema de la administración de la penitencia en las estrofas 1.144 a 1.155 del poema, que yo reproduzco en mi libro? ¿No es, por ventura, una más entre las muchas coincidencias por mí señaladas entre la mente del arcipreste y la del cardenal? ¿Y de las expresiones *otrosí, ca* y *por ende* indicadas en mi capítulo noveno nada había que decir? Señor Salvador, eso que usted ha hecho en su nota paleográfica no es juego limpio. Hacer hincapié en el hecho de que yo no haya podido descifrar *dos palabras* en un texto paleográfico de más de dos mil palabras se vuelve contra usted ¿No se da cuenta? ¿Pero tan desprovisto de medios me supone usted como para que yo no hubiera podido subsanar ese pequeño defec-

to? Fijese usted que yo he preferido confesar públicamente la dificultad por mí sufrida de no haber leído dos palabras, y fijese que lo he hecho precisamente por encarecer ante mis lectores la sinceridad de mi proceder y también la humildad con que he publicado mi hipótesis. Le digo esto porque ahora quiero informarle de que me honro desde hace muchos años con la amistad y trato asiduo del doctor Bejarano, uno de los mejores paleógrafos de España, archivero del municipio malagueño, a quien yo podría haber pedido ayuda, y no lo hice justamente por no dejar de confesar a mis lectores esos dos fallos míos.

Y, sin ir más lejos, en casa tenía a mi hijo Manuel, licenciado en lenguas románicas, tan buen paleógrafo como pueda serlo usted, y tampoco le pedí me leyera esas dos palabras. ¿Ve usted, señor Salvador? Para ser crítico hay que despojarse de toda acritud y sólo armarse de *buen amor*. Fijese usted que yo no hago en mi libro crítica alguna. Lea despacio, y vea que mi libro es una sencilla exposición de hechos, de los que yo me permito deducir una consecuencia, mejor dicho, dos consecuencias. A saber: una probable nueva fecha para la composición del *Libro de Buen Amor* y la posible autoría del Cardenal Albornoz. Note bien que yo digo en la Conclusión de mi libro: «No he pretendido convencer a nadie de que el cardenal Albornoz es el autor del *Libro de Buen Amor*. Me he limitado a exponer los hechos y las razones que a mí me han convencido. Esto no excluye la posibilidad de que algún día pueda salir a luz de algún fondo ignorado la prueba documental ya favorable o bien adversa a mi hipótesis, pero, de todas formas, vale la pena repetir la lectura del Libro del arcipreste, apartando de nosotros la imagen falsa de aquel Juan Ruiz, velloso, pescozudo y tal, para poner ante nuestra consideración la posible autoría del cardenal Albornoz.» ¿Ha meditado usted ese párrafo? ¿No se ha dado cuenta de que, le guste a usted o no, yo he señalado un camino hasta ahora no trillado para seguir investigando en torno a la escurridiza figura del arcipreste? Ese camino nuevo es la investigación en torno a la figura del cardenal Albornoz, que, nos guste o no, tiene una muy estrecha relación con el arcipreste. Fijese usted como el ilustre especialista Criado del Val también apunta por ahí. Lea el trabajo de don Manuel, publicado junto al de usted, también en LA ESTAFETA LITERARIA.

CRIADO DE VAL DIXIT

Dice allí Criado de Val: «No hace mucho, encontré el único testimonio en que hasta la fecha aparece citado el *arcipreste de Santa María de la Villa de Hita*, y, lo que es más curioso, cara a cara con su enemigo el arzobispo don Gil.» No estará de más si a eso agrego yo que el arzobispo don Gil tuvo que ver en otras ocasiones también con el arcipreste de Hita. Por ejemplo, en página 34 del libro del licenciado Baltasar Porreño, cura de Sacedón y Córcoles, editado en Cuenca en 1626. En ese texto podemos ver cómo don Gil en 19 de septiembre de 1348 había dotado a su fundación de Villaviciosa, entre otros bienes, con dos viñas en término de Hita, que había comprado de Martín Pérez, clérigo de San Juan de Hita..., y más, dió don Gil veinte mil maravedís para comprar hacienda en Hita. Más adelante, en este mismo libro que cito, aparece otra vez don Gil, estando en el monasterio de Villaviciosa por él fundado, mandando en 16 de junio de 1350 que el arcipreste de Hita o su lugarteniente dé y ponga en posesión de unos préstamos al dicho monasterio. Más tarde aún, siendo ya don Gil cardenal y estando en Avión, manda en 7 de enero de 1351 que se dé posesión a su monasterio ya citado de la casa y heredad del lugar de Heras Alder de Hita con los ganados y sembrados que tenía cuando la compró de Pedro Fernández, *arcipreste de Hita*. Note usted, señor Salvador, que este Pedro Fernández, arcipreste de Hita, no es el Juan Ruiz, que todos buscamos. ¿En qué documento aparece Juan Ruiz, arcipreste de Hita, exceptuado el poema del Buen Amor? Eso quiero yo saber, y hasta ahora nadie puede decir nada. Ni aun en ese documento que ha encontrado recientemente don Manuel Criado de Val, al parecer, no figura Juan Ruiz, sino tan sólo el *arcipreste de Santa*

María de la Villa de Hita, pero, ¿y Juan Ruiz, arcipreste de Hita, dónde figura?

Señor Salvador: ¿No le parece a usted que mirando las cosas sin pasión, con humildad, con buen amor, los señores que se empeñan en lo de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, persona real de carne y hueso, tienen quizá, hoy por hoy y a la vista de la documentación y datos manejables (que yo conozco), tienen quizá, repito, menos base lógica en su hipótesis de un Juan Ruiz auténtico, que la que yo utilizo para sustentar mi hipótesis de la autoría posible de don Gil? Bien mirado, señor Salvador, en el libro me he limitado a presentar una lista larga y circunstanciada de hechos y de concurrencias muy similares entre las cosas que sabemos ocurridas a don Gil de Albornoz y las cosas que, desperdigadas acá y allá a lo largo del poema, la crítica literaria ha ido espigando como probables datos biográficos del fantasmal arcipreste. Ante ese cúmulo de coincidencias, que yo he llamado *vivencias albornocianas en el libro de Buen Amor*, hasta ahora usted nada ha dicho. Sin embargo he tenido el consuelo, porque es para mí, de recibir una carta bastante halagüeña del especialista Criado de Val. Yo no publicaré nunca esa carta. No estoy autorizado ni, por ahora, tengo que pedir esa autorización. Quizá, si la polémica arreciara, tendría que pedir auxilio al buen don Manuel.

OTRO DON GIL DE ALBORNOZ

Y, para terminar, aunque ahora falte a la modestia, pero vea que usted me ha tirado de la lengua, debo informarle que también he recibido una carta del señor director del Real Colegio de España en Bolonia en la que se me pide un trabajo de colaboración para honrar la figura de aquel gran cardenal de España en su inmediato centenario. Y tenga la bondad de estudiar lo más atentamente posible la figura de Albornoz y verá usted como don Gil no era tan adusto ni tan encarcelador, sino todo lo contrario. Verá usted que don Gil era un hombre muy humano, con una exquisita sensibilidad, un finísimo sentido del humor... Vamos, ¿quiere que le diga más? Pues a mi parecer era don Gil una portentosa síntesis humana de clérigo, militar y hombre de letras. El libro meritísimo de Beneyto ha contribuido mucho a deshacer la ridícula leyenda que también se tejió en torno a la figura de don Gil. Leyenda que le presentaba como un moralista inquisitorial y ñoño. Nada de eso. Por eso, porque muchos españoles tienen una falsa, pero muy falsa idea del cardenal Albornoz surgen estas dificultades que a mi hipótesis opone usted. Yo quisiera que a usted le pasara lo mismo que le ocurrió al poeta Petrarca que no quería ser presentado a don Gil porque tenía prevención contra él, pero cuando le conoció personalmente se hicieron grandes amigos. Sí, señor Salvador, conozca a don Gil y verá usted cómo, sin querer, las cosas de don Gil le traerán a la memoria la simpática figura de ese tío estupendo que escribió el delicioso episodio de doña Garoza. Y, a propósito, en ese episodio del Buen Amor, el gran poeta dice esta frase:

Guardas tiene la monja, más que la esgrima.

De ese verso bien podemos deducir que el poeta, el dichoso arcipreste, además de la pluma también usaba la espada. ¿Ve usted, señor Salvador, qué estupendo es el arcipreste, aunque fuera cardenal? Bueno, y si lee usted lo que sigue en el poema... Eso es magnífico. Puede que algún día reunidos usted y yo en franca amistad y buena armonía, le de a leer un comentario mío a este episodio de doña Garoza. Le tengo puesto el siguiente título: *Meditación de Doña Garoza*, pero, no se arredre, lo de *meditación* es para despistar...

En fin. Pido perdón a Luis Ponce de León por el tostón que le envió a su simpática revista y a usted, señor Salvador, por si en algo le he molestado.

Con mis saludos, créame un buen servidor y amigo suyo.

Manuel Laza Palacio, discípulo de los discípulos del arcipreste.

BALUMBA de SOSPECHAS

Carta abierta a MANUEL LAZA

NICASIO SALVADOR MIGUEL



ción, como las muchas que pululan por su libro, sino que estaba convencido de que la estrofa no se refería al citado cerco. Mi misión no era, sin embargo, exponer mi pensamiento sobre la obra del Arcipreste, como luego decía también, sino «expresar algunas de las múltiples objeciones que pueden aducirse a las teorías expresadas en La España del Buen Amor».

Se equivoca usted cuando dice que «esa coalición (de castellanos e ingleses) no se realizó antes de 1342», como si anteriormente no hubiese existido ninguna. Pues bien, antes de esa fecha se hicieron tan gran número de coaliciones, de uno u otro tipo, entre ambos pueblos que si las expusiésemos aquí llenaríamos unas cuantas páginas. Me veo, pues, obligado a informarle que sobre estas coaliciones puede usted encontrar datos, por ejemplo, en La Marina cántabra y Juan de la Cosa, de A. Ballesteros (Santander, 1955); La Marina de Castilla desde su origen y pugna con Inglaterra, de C. Fernández Duro (Madrid, 1893); Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya, de Luis Suárez Fernández (Madrid, 1959); La Edad Media (Tomo I de la Historia de las Relaciones Internacionales, publicada bajo la dirección del P. Renouvin), de François L. Ganshoff; y, también, en la obra de P. E. Russell, English Intervention in Spain and Portugal in the time of Edward III and Richard II. En estas obras y en otras más que podría añadir encontrará usted muchos datos sobre las relaciones anglocastellanas antes de 1342. A estos títulos podría unir la existencia de una reciente tesis doctoral, inédita en la Universidad de Madrid, sobre este tema; dato que debo al estimado historiador y profesor Esteve Barba.

LOS MANUSCRITOS Y LA FECHA DE COMPOSICION

Ante esto, su deducción acerca de la nulidad de la fecha de 1330 que da el primer manuscrito no tiene ya valor alguno, quedando relegada a ese terreno de suposiciones del que es usted tan amigo, y cobran nuevo valor la existencia de dos redacciones del Libro del Buen Amor, ya expresada claramente por Menéndez Pidal en la reseña que del libro de J. Ducamin publicó en Romania (XXX, París, 1901, páginas 434-440. Recogida en Poesía árabe y poesía europea). Fíjese muy bien que en el primer manuscrito del año 1330 falta la oración inicial en que se queja de la prisión; el prólogo en prosa; la Cantiga de loores de Santa María, que contiene la estrofa 1.671 en que se refiere a sus tormentos de encarcelado; los episodios de la Trotaconventos (910-949 y 1318-1331); así como la Cantiga de los clérigos de Talavera. Piense, pues, que en la primera redacción del Libro faltan todas las referencias a su prisión —y a don Gil—, sencillamente porque en 1330 no era aún arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz. Sin duda, un estudio más detenido de estos problemas le habría evitado equivocarse, siguiendo a Leo Spitzer que también se equivocó. Si el ruego del poeta a Dios está dentro de una tradición literaria de

DEBO empezar confesándole que no me agradan las polémicas. Sin embargo, una carta como la de usted merece una contestación detenida. Había pensado darle un título pintoresco, análogo al que dió Menéndez Pelayo a su polémica con el señor De la Revilla sobre la ciencia española, cuando andaba, más o menos, por mi edad, pero he creído más oportuno contestarle con ese buen amor y buen humor que usted predica, y que queda luego en agua de borrajas para lanzarme palabras ofensivas, que son el habitual consumo de quienes no tienen razón.

Se equivoca usted, rotundamente, señor Laza, al afirmar que yo comencé con ditirambos a su obra y que, luego, me contradigo; no ha comprendido que esas primeras palabras mías que usted cita querían indicar, desde el comienzo, la contradicción que anega su libro. En efecto, es incomprendible que un libro bien escrito, sobre una obra que usted parece conocer, albergue al mismo tiempo tal cúmulo de suposiciones, con el más elemental olvido de datos, que nos hace pensar que ha sido elucubrado en las vagas regiones del sueño.

La lectura de su carta me ha hecho ver, además, que sigue siendo usted, señor Laza, muy amigo de las sospechas. No sólo he leído bien su libro, sino que también lo he releído, y por eso escribí aquel artículo, con pleno conocimiento de causa, profundamente sorprendido de su arte en manejar la suposición.

LA ESTROFA 1.224

Con deliberada tergiversación de mis palabras pretende usted que yo he escrito que la estrofa 1.224 contiene una fecha textualmente expresada. Cualquier lector inteligente comprenderá, empero, que mis palabras se referían a la fecha del hecho histórico que se ha pretendido ver aludido en esos versos. Pero calla usted, por el contrario —con impropiedad polémica—, que yo escribí líneas más abajo que la estrofa 1.224 «no tiene por qué referirse al cerco de Algeciras», como se ha creído hasta ahora. Cuando yo escribía esto, señor Laza, no emitía una suposi-

ejercicio de escuela, como pensaba Spitzer, ¿por qué no hay alusiones a ella en el código de 1330? Pero es más fácil escribir un libro después de la lectura de una docena de obras sobre el tema, sin tomarse la molestia de ir a las fuentes y examinar directamente los manuscritos, estudiando los problemas que plantean.

Por si esto fuera poco quiero indicarle, señor Laza, que contra la fecha que usted supone de redacción del Libro está también la estrofa 554, que dice:

Non quieras jugar dados nin seas tablajero:
ca es mala ganancia, peor que de logrero;
el judío al año da tres por cuatro; pero
el tabla' de un día dobla el su mal dinero.

Dése cuenta que hay aquí una alusión al dar tablaje—operación consistente en doblar el dinero del préstamo en un día—que fué prohibida en 1351 por Don Pedro I en las cortes de Valladolid, y que ya en las cortes de Alcalá de 1348 Alfonso XI había prohibido el «dar a logro por sí nin por otro», acto al que se hace referencia también en esta estrofa.

Como puede observar fácilmente, las suposiciones se desvirtúan con datos y sólo con ellos se hace una obra de investigación. Le indicaré, por último, que en las citadas cortes de Alcalá de 1348, Alfonso XI prohíbe terminantemente las luchas entre las órdenes religiosas acerca de los testamentos, a las que se refiere el poeta en la estrofa 505. Por todas estas razones, el Libro de Buen Amor no pudo ser escrito hacia 1366, como usted pretende, siguiendo con toda validez las fechas de doble redacción de los manuscritos.

UNA NUEVA VISION DE LA ESTROFA 326

En cuanto a mi argumentación sobre la estrofa 326 me dice: «tampoco acierta en esto». Y para intentar probarlo se sale usted de nuevo, señor Laza, con suposiciones, hablando de «una presunción legítima y lógica», y añadiendo: «¿no es lícito suponer...?» No, señor Laza. Cuando las cosas están tan claras, no es lícito suponer nada, sino ajustarse a lo que dice el texto. Considere usted que, en contra de su opinión, el arcipreste no quiso reírse de nadie. Recuerde un verso de la estrofa 14:

Non vos diré mintira en quanto en él iaz';

y en la 16:

Non cuydés que es libro de neçio devaneo
nin tengades por chufa algo que en él leo...

y más tarde, en la 69:

Do coydares que miente, dize mayor verdat;



y, sin duda, pensando en algunos de los que luego pondrían las manos en su obra, escribió aquello de:

Entiende bien mis dichos e piensa la senten-
[cia (46).

Y repase, en este sentido, las estrofas 45, 65, 407, 447, etc.

Partiendo de su apriorística concepción sobre la autoría del Libro, que usted atribuye a don Gil, me dice que su autor «era un buen jurista». Para rebatir esto no hay sino recordar la estrofa 145, en que se lee:

Quien puede fazer leyes, puede contra ellas yr.

Piense que este verso es, en sí, una negación total y absoluta del Derecho.

Quiero añadirle, además, que calla usted, señor Laza, no haber admitido para esa interpretación la fecha de 1263 que da el Poema en la citada estrofa. Por ello voy a comunicarle que la misma no puede referirse a Hita, como usted cree—después de no admitir la fecha textualmente expresada en ella—, por la sencilla razón de que Hita, en el siglo XIV no es una ciudad, sino una villa. Recuerde que también son villas, entonces, Guadalajara y Alcalá. Sólo a Toledo, pues, puede referirse, ya que a ella ha hecho alusión desde las primeras estrofas en que se queja de la prisión. Recapacite que la fecha alude al reinado de Alfonso X, que tuvo su corte en Toledo. El comienzo del reinado del mismo se caracterizó, precisamente, por una devaluación de la moneda de los pepones, haciendo labrar burgaleses, por lo que, según dice la crónica, «en este tiempo, por el mudamiento de estas monedas, encarecieron todas las cosas en los reinos de Castilla y de León, é pujaron muy grandes cuantias». (Crónica del rey Don Alfonso X, BAE, tomo LXVI.) Es decir, que Alfonso X llegó a Toledo—«nuestra çibdat»—, en la que está encarcelado el arcipreste, por nombre de monedero, pues la forma verbal vino se refiere a un hecho anterior al año en cuestión de 1263. No me explico cómo nadie había pensado aún en esta relación.

DE LOS AUTORES DEL SIGLO XIV

Se horroriza usted de mis opiniones de psicología literaria sobre los autores del siglo XIV. Pero, ¿ha leído usted a los escritores de esa centuria? Repase a don Juan Manuel, al Canciller Ayala; lea el Poema de Yüçuf, el Poema de Alfonso XI, las Coplas de Yoçef, el Libro de los Gatos, la Suma de Exemplos por ABC, el Cantar de Rodrigo y alguna otra que, quizás, olvide y hábleme usted de la creación de personajes que hay en esas obras. Todas están, en mayor o menor grado, dentro del carácter didáctico-moral de la literatura de la Edad Media. En cuanto a Trotaconventos, es cierto que el arcipreste da vida a la anus del Pamphilus de amore, empezando por crear su nombre, pero el personaje es la descripción de las costumbres, hábitos y usos que veía cada día el autor y hasta su nombre tiene un sentido colectivo.

La cita de Spitzer no viene, pues, a cuento; debía saber que esas palabras de Spitzer fueron ya escritas, casi exactamente, por Menéndez Pelayo cuando dijo del arcipreste que «sus poesías son sus memorias, pero libre y poéticamente idealizadas», y que «lo soñado y aprendido se mezcla en ellas con lo realmente sentido y ejecutado» (Antología de poetas líricos, I, página 268). Observe, empero, que esto no hace más que avalar mi opinión, sustentada con las referencias a autores y libros del siglo XIV que le hago anteriormente.

EL RETRATO DEL ARCIPRESTE

Parece que experimenta usted extraordinario regocijo con la cita que me hace del profesor Criado de Val sobre el retrato del arcipreste.

Conozco y estimo las obras del profesor Criado, pero piense, señor Laza, que ni él, ni usted, ni yo hemos tenido la suerte de conocer al arcipreste de Hita, y su opinión, en este punto, es extremadamente subjetiva. Piense que mi referencia al retrato del arcipreste no era sino una más entre las objeciones que exponía en mi artículo a su obra. Y recuerde que don Marcelino escribió: «El arcipreste (lo mismo que Cervantes) hizo a pluma su propio retrato con tal viveza y color que nos parece tener delante de los ojos aquella fisonomía robusta y carnal, rebosando salud y regocijo epicúreo» (APL, I, 263). ¿Ve usted, señor Laza, que también Menéndez Pelayo, entre otros, creía en ese retrato del arcipreste?

Le comunicaré que, de todas formas, el retrato no corresponde o deja de corresponder al autor del Libro porque lo piense así este u otro crítico; ya que el mismo se refiere al retrato del típico varón sanguíneo, propenso al amor—del perfecto amador, podríamos decir—, tal como lo entendía la poesía de la alta Edad Media, como ya probó Elisa Kent Kane («The Personal Appearance of Juan Ruiz», 1930, en MLN, XLV), y desarrolló luego María Rosa Lida (Revista de Filología Hispánica, II, 1940). Así pueden explicarse las coincidencias, apuntadas por María Rosa Lida, entre el retrato del arcipreste y el de Teodorico, escrito por Sidonio Apolinario en el siglo V, que es el modelo de los retratos de las Escuelas Medievales. Puede usted ver, asimismo, algunas notas del retrato característico medieval en el libro de Langlois (La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age, 1927), extractadas del Secreta Secretorum—citado por el arcipreste de Talavera—, y cuyas analogías con el de Juan Ruiz son evidentes.

ANALOGIAS BIBLICAS

Y vamos ahora con la Biblia. Usted mismo, señor Laza, se pone en entredicho con los lectores de su carta abierta, testimoniando, una vez más, su fallo de método, pues mientras dice que pretende glosar las analogías de ciertos pasajes de Juan Ruiz con «el estilo y el espíritu de la Biblia», reduce su intento a una comparación léxica diciendo que la palabra locura con que en los Proverbios se califica al amor adúltero «es el mismo término que usa el poeta del Buen Amor». Y piense que esto lo escribo con íntegro conocimiento de la bibliografía que usted cita.

En cuanto a la palabra locura, traducción del hebreo hiwaltho, no me ha preocupado en absoluto. Para resolver mis preocupaciones tenía al profesor Cantera, que me ha informado con su proverbial amabilidad. Continúa usted equivocándose al decir que es preferible la traducción del término hiwaltho por locura, aunque hubiese acertado diciendo que era preferible en este caso, pero, claro, esto hubiese sido demasiado. El mismo profesor Cantera traduce en el mismísimo libro de los Proverbios (27, 22) la palabra hiwaltho por necesidad. Por otra parte, observe usted, señor Laza, el inusitado anacronismo que contiene su comparación, pues, desgraciadamente, en el siglo XIV no andaba rodando por las manos del arcipreste la traducción bíblica de Bover-Cantera, sino la de la Biblia Romanceada de El Escorial, del P. Llamas. Si hubiese usted dicho que aquí se traduce el término por locura, como se hace luego en la Biblia de Alba en el XV, y, posteriormente, en la de Ferrara y en la de Constantino-pla, quizás nosotros hubiésemos callado. Pero usted no ha llegado, al parecer, hasta ahí.

DON GIL, EL ARZOBISPO

Se queja, después, de los párrafos dedicados a censurar su hipótesis sobre la autoría de don Gil, añadiendo que no he tratado de buscar una explicación a lo que usted llama «viven-cias albornoceanas» en el Libro de Buen Amor. Olvida, de nuevo, que yo escribía allí: «No hemos intentado exponer en estas líneas nuestro

pensamiento sobre la obra del arcipreste, que nos llevaría muchas páginas...», añadiendo que sólo tratábamos de exponer algunas objeciones a las teorías contenidas en su obra. Sea como sea, califica de «ofuscación» mi argumento sobre la estancia en Italia y Aviñón de don Gil desde 1350. Sin embargo, parece ser que usted no quiere señalarme en qué consiste esa «ofuscación», sin duda porque no lo es, y, por ello, no me tomo la molestia de insistir sobre este punto.

¿No se ha parado a pensar el mal servicio que ha hecho usted a don Gil atribuyéndole el Libro de Buen Amor? Recuerde que el autor no conoce bien el Santoral, pues confunde la leyenda de santa Marina con la de santa Margarita (estrofa 3), que insulta a los judíos llamándoles «pueblo de perdición» (estrofa 1), mientras que todos los «reyes y príncipes», como «todos los sabios inteligentes», los querían y honraban, siendo el odio hacia los hebreos solamente propio del pueblo, como bien ha visto, por ejemplo, don Francisco Cantera («La usura judía en Castilla», separata de La ciencia to-

Libro del Buen Amor lo califica de «galimatias» y me invita a leerlo, cuando he sido yo quien lo he escrito. Pero como no me explica en qué consiste semejante «galimatias», lo pasaré por alto, pues el espacio se me acorta.

DE LA PALEOGRAFIA Y OTRAS COSAS

Dice que no juego limpio con mi nota paleográfica y me acusa de no haberme atrevido a «hincarle el diente» a sus «razones» (!). Pero, ¿ha pensado usted, señor Laza, que el uso de expresiones como ca, por entre y otrosí no prueba ninguna similitud de estilo? ¿No sabe usted que la palabra ca es usual desde los primeros momentos de la lengua, encontrándose abundantemente en el mismo Poema de Mio Cid? ¿No conoce que las expresiones por ende y otrosí son tan normales en la época que pueden hallarse en todos los autores? Para compro-

la palabra podría ser tede, por la sencilla razón de que ésta no existe en latín. Si la hubiese dejado en blanco habría sido mejor.

MAS SOBRE DON GIL

Me dice que el profesor Criado apunta también en su investigación «en torno a la figura del cardenal Alborno», pero no se ha debido fijar, señor Laza, que lo hace por camino diferente del suyo. Recuerde que en ese trabajo que usted cita, publicado junto al mío, escribe: «Hoy estoy casi seguro de la profesión clerical del autor, y hasta empiezo a pensar seriamente en un auténtico arcipreste.» Yo también pienso en ese sentido y, por ello, hacía referencia al archivo de la catedral de Toledo.

Y ya termino. Dice usted: «No estará de más si a eso agregó yo...», y cita el libro de Baltasar Porreño. Le aseguro que cuando leí esto se me cayó el alma a los pies. Usted, señor Laza, no añade con eso absolutamente nada. Porque todo lo que pretende decir fué ya escrito, hace casi doscientos años, por don Tomás Antonio Sánchez, recogido luego en la edición de Janer (BAE, tomo LVII) y en parte por el propio Cejador. Supongo que conoce cómo se denominan esta clase de citas y no estaría de más que se leyerá usted El libro de los plagios, de Astrana Marin, donde se narran los resultados de cierta polémica mantenida por él en su juventud con el entonces director de la Biblioteca Nacional, Rodríguez Marin.

PUNTO FINAL

Más quisiera añadir, pues tengo sobre todos estos puntos multitud de datos, pero el espacio lo hace absolutamente imposible. No puedo terminar, de todas formas, sin recordarle que no debe usted alarmarse porque no nos queden datos de un autor del siglo XIV, pues los registros parroquiales no se implantan hasta el Concilio de Trento y los civiles son posteriores. Si recogiésemos los autores de esta época y aún posteriores, de los que no tenemos apenas datos, le aseguro que haríamos una lista bastante extensa.

Creo que a la vista de lo expuesto anteriormente su hipótesis no tiene probabilidad alguna ni en cuanto a la fecha de redacción del Libro ni en lo referente a la autoría de Don Gil. Y quiero hacerle saber que si yo he polemizado sobre este tema ha sido a causa de la desagradable impresión de su obra, pues pienso con Américo Castro que «sería candidez discutir sobre si esa persona (el autor del Libro de Buen Amor) es Juan Ruiz o no es Juan Ruiz». Pero a veces, ante ciertos libros, uno tiene que parecer cándido.

Y ya que me tira usted de la lengua, empleando su misma expresión, le comunicaré que, con motivo de éste y otros artículos, he sido invitado por la profesora y escritora brasileña Laudismar Laus para visitar el Brasil, dando un ciclo de conferencias en el espacio cultural que ella dirige en la televisión de Río de Janeiro. Y añadiré que las invitaciones que me hace para estudiar la figura de Don Gil las había ya cumplido antes de recibirlas, pues presumo de conocer su figura tan bien como cualquier otro y, desde luego, como usted.

Creo que debo pedirle perdón por las molestias que pueda sentir con la lectura de mi contestación, asegurándole que, por mi parte, la polémica está cerrada. Su libro ha sido publicado—léalo quien quiera—; mi artículo y esta contestación, también. Cada cual puede libremente opinar, siempre que lo haga científicamente y no reduciendo los libros a una balumba de sospechas con las cuales lo más que pueden conseguirse son ligeras novelas policíacas. Bien contento quedaría yo si, al menos, esta polémica sirviese para remozar un poco la obra del arcipreste e incitar a un estudio más científico y detenido de nuestra literatura medieval, siguiendo el camino que nos han trazado ya algunos investigadores y en el que tanto queda por hacer todavía.

Con todo, reciba usted la seguridad de mi amistad y estima.



mista, Salamanca, 1932); que escribe mal algunas palabras latinas del texto en prosa, como puede observar si se toma la molestia de consultar los códices; que realiza anacronismos y burlas al Misterio de la Santísima Trinidad en la graciosa disputa de griegos y romanos (44-70), y que cree en la Astrología, a la que llama «buena sabencia» (123), añadiendo:

Muchos ay que trabajan siempre por clerezia: dependen grandes tiempos, espínden gran [quantia]; en cabo saben poco; que su fado les guía, non pueden desmentir a la astrología (124),

para concluir diciendo:

...creo ser verdaderos, segund natural curso, los dichos estrelleros (127).

Y en las misma forma las estrofas 136, 140, 150, etc. Y, por último, recuerde la estrofa que le cité sobre las leyes. ¡Pobre don Gil!

En cuanto a mi artículo Otros problemas del

barlo le bastará con leer el Conde Lucanor, de don Juan Manuel.

Sinceramente, no comprendo a qué califica usted de no jugar limpio, informándome de su amistad con el doctor Bejarano y añadiendo que su hijo puede ser tan buen paleógrafo como yo. No quiero comentar nada de esto porque mi crítica va sólo dirigida a su libro, pero puestos en el terreno de las confidencias, me veo obligado a comunicarle que yo también me honro con la amistad de don Tomás Marin, catedrático de Paleografía de la Universidad de Madrid y antiguo profesor mío, y cuya valía paleográfica no necesita de adjetivos.

Con mi nota paleográfica quería dejar claro el sentido de dos palabras que no habrían traducido algunos de los lectores de su libro, pues no todos serán paleógrafos. Pero dése cuenta que las palabras que usted transcribía entre interrogaciones señalan su desconocimiento del Oficio Eclesiástico, pues las dos primeras corresponden a la fórmula usual de la Extremación, por cualquiera conocida, y la segunda prueba un no muy gran dominio de la lengua latina por su parte, pues de ninguna manera

VICENTE BLASCO IBAÑEZ, 1867-1967

ANTONIO MANUEL CAMPOY

«Para comprender a Blasco hay que haber presenciado la salida de sus novelas en aquel principio de siglo, crédulo y fervoroso. Eran como la llegada al mercado de todos los elementos para hacer la gran paella que optimiza la vida: arroz bomba, tomates, pimientos, almejas, pollo, pimienta, etc.» (RAMÓN.)

¿SIGUE interesando hoy, en España y en el mundo, la literatura de aquel magnífico moro valenciano? Como los editores no son lo que se dice unos románticos (ni siquiera puede hablarse de romanticismo a propósito de esos millones y millones de ejemplares de sus obras que Mao Tse-Tung regala a sus oblicuos seguidores), es de suponer que Blasco Ibañez sigue interesando muchísimo, pues no existe ni una sola editorial en olor de multitud que no reedite unas cuantas veces al año algunas obras del fogoso levantino, en España y en el extranjero, incluidas la URSS y, naturalmente, USA. Me ha dicho un joven recién regresado de Rusia que allí son muy conocidas La catedral, El intruso y Sangre y arena, así como las novelas de la saga valenciana: La barraca, Entre naranjos, Cañas y barro, Flor de Mayo y Arroz y tartana.

Que en la URSS lean La catedral no es extraño, pues a pesar de su conrito fin, es indudable que Gabriel Luna es un anarquista sugestivo, aprendiz de Proudhon, Kropotkin y Bakunin; ni es de extrañar tampoco que se lea El intruso, la novela del jesuitismo vizcaíno. En estas obras, lo mismo que en la novela torera, pueden buscarse y encontrarse motivos forasteros a la literatura, aptos para una correlación propagandística de la sociedad española de finales del siglo XIX. La bodega y La horda, a su vez, sirven de escaparates del señoritismo andaluz y de la miseria del proletariado madrileño, convirtiéndose también en obras de fácil manejo político. Los muertos mandan y Luna Benamor pueden, asimismo, incluirse en la lista de las novelas de Blasco Ibañez que denuncian las inercias malélicas de ciertas clases: la superstición de la estirpe ante cruces familiares que se considerarían impuros y la pureza judía en cuanto a los enlaces de su raza. La repugnancia del mallorquín ante la rica chuela es, en definitiva, la misma que sienten los hebreos de Gibraltar ante el gentil Luis Aguirre.

NOTARIO DE LA VIDA

Estas novelas de Blasco Ibañez, lo mismo que las de Balzac y las de Zola, presentan conflictos sociales cuyo interés puede ser extraño al intrínsecamente literario. Decía Engels que él había aprendido en Balzac más cosas sobre la sociedad francesa «que en todos los libros de los historiadores, economistas y estadistas profesionales de la época tomados en conjunto». Es posible que algo de eso ocurra con ciertas obras de Blasco Ibañez, ya que su fantasía estaba casi siempre engarzada en historias reales y en observaciones directas de la realidad. No es extraño, pues, que sus novelas de testimonio social interesen en los regímenes que se proponen el desprestigio de la sociedad capitalista.

Pero ¿y las otras obras que se editan en la URSS? Flor de Mayo es, a fin de cuentas, una trasposición a «ruin barca» del puntilloso tema del honor burlado, y las novelas valencianas son, en su mayoría, dramas de amor y celos desarrollados con una vehemencia que, en vez de ser totalmente romántica, es naturalista, aunque en estos relatos de la huería sería posible ver más Víctor Hugo que Emilio Zola. Blasco Ibañez mueve en sus novelas valencianas gente de carne y hueso, mete en sus páginas el picor del sol, la humedad de la Albufera, la sensualidad de un pueblo misteriosamente ligado al Oriente (si se hiciera un estudio antropológico de los arrozales valencianos, tal vez nos llevaríamos la sorpresa de verlos muy cerca de la China) y, por supuesto, al Africa inmediata.

El secreto—si es que es preciso hablar de secreto—de la permanencia de Blasco Ibañez está en la carga de vida que portan sus novelas. Los literatos puros las rechazan porque no ven en ellas demasiado arte de escritor, con lo cual se nos podría hacer creer que la novela debe ser un ejercicio estilístico. Sainte-Beuve, por ejemplo, sólo vió en Balzac a un mal escritor; mejor dicho, no fué capaz de ver en Balzac lo que verdaderamente tenía de novelista, pues en él lo primordial no era hacer párrafos delicados como el elegante Lamartine, sino descripciones. Si se enjuicia a Blasco a través de unas gafas académicas, no se adelantará nada. La barraca está escrita a borbotones; es la antítesis del libro Valencia, de Azorín, pero en La barraca hay mil veces más vida. Por eso, cuando Blasco Ibañez se traduce y se queda sin la ganga del estilo, sus lejanos lectores se encuentran con la carne de la vida.

Dice Azorín que Blasco «fabricaba cantidad de prosa clara y enérgica». Y si que fabricaba, como fabricaron Balzac y Dickens, Zola y Galdós. Estos novelistas no pueden detenerse a peinar la prosa; la vida que fluye de sus plumas se diría que se riñe con cualquier alambicamiento estilístico. «Un pintor, Sorolla, le iba a la zaga en la creación de un impresionismo de lunares grandes, de manchas de sombra y sol como gotas de tormenta», dice exactamente Ramón Gómez de la Serna. Sorolla tampoco podía detenerse en el mimo del centímetro de lienzo, ni Solana. Fortuny si se detenía en pintar hasta las moscas que había en la vicaría, lo mismo que Azorín se demora con don Juan, doña María y Pepita, que «están sentados ante la chimenea», y no deben tener maldita la gana de levantarse.

Blasco Ibañez tenía prisa, «trabajaba incansablemente—dice Azorín—. Con la tirilla desabrochada, la camisa abierta, los brazos arremangados», como un panadero que no puede dejar dormirse la masa. Por eso, en 1916, se siente obligado a escribir Los cuatro jinetes del apocalipsis, porque Europa está en guerra y él no quiere permanecer neutral. Como entonces se dijo, hay neutralidades que matan, y España ha sentido bien todo lo que le costó quedarse fuera del drama que sacudía a Europa (¿es que será cierto que nos traen sin cuidado los destinos de Europa?), al Occidente, mejor dicho, pues la Europa prolongada al nuevo mundo también se comprometió. Blasco Ibañez, aliadófilo, triunfó con los triunfadores, y todavía diez años después de declararse la guerra, en 1924, en una encuesta internacional sobre los diez libros más leídos, quedaba en segundo lugar Los cuatro jinetes.

ESCRITOR MILLONARIO

Blasco Ibañez triunfó con los aliados, y en Norteamérica llegó a cobrar 1.000 dólares por artículo. El estuvo siempre en el minuto exacto de su hora: «La inquietud del siglo recibe de sus novelas afrosidias y revolucionarismo unidos», dice Ramón. El Chicago Tribune le paga 12.000 dólares por seis cuentos, y Mr. Hearts le paga 30.000 dólares por una novela corta. Y él, que había sido un niño humilde, que en Madrid supo qué eran el recuelo y las porras frías de la madrugada, y el romperse la mano al dictado del tremebundo y simpático don Manuel Fernández y González, se vió de pronto nadando en oro: se compró fincas en Levante y en la Costa Azul, tuvo casas en varias ciudades de Europa y de América, se muestra generoso con los jóvenes escritores... que hacían la crítica de sus libros. «Hay que echar comida a las fieras», decía.

«Blasco Ibañez—escribe Azorín—era un mozo fuerte, sanguíneo; la barba ébano y los ojos relampagueantes. Tenía siempre la sonrisa en los labios y el che en el aire.» Sus novelas, realmente, son la versión literaria de su vida. Desde que era estudiante de Derecho se sintió revolucionario: escribió panfletos y pronunció mítines, estuvo 30 veces en la cárcel y fué diputado siete veces. En su vida par-

«Los cuatro jinetes del Apocalipsis», de Durero



ticular no puede decirse que fuera un modelo de ciudadano, y por eso se hizo antipático a hombres heroicamente honrados como Pío Baroja. Tuvo muchas y comprensibles vanidades: «Mis libros se venden un poco menos que la biblia», le dijo a Ramón Gómez de la Serna cuando éste lo visitó en el Hotel Palace. Por cierto que hay un dato muy interesante en esta entrevista: el hombre rico de América y de Menton, fiel a sus orígenes valencianos, desdeña las copas de fino cristal y bebe agua en un botijo enorme que tiene sobre la chimenea de mármol.

En un país como el nuestro, donde los escritores no han tenido nunca dos pesetas, debió causar irritación aquel morazo que se ganaba 1.000 duros en media hora haciéndose un artículo de circunstancias. Al escritor que se pasa seis o siete horas en el café mascando el humo, y cuyos «éxitos» editoriales no pasan de 2.000 ejemplares cada cinco o seis años, tenía que reventarle aquel valenciano que viajaba con 20 baúles y se bañaba en su Malvarrosa privada, y cuyos libros se vendían por cientos de miles de ejemplares. Entonces se dijo que era un oportunista, queriéndose decir tal vez que su novela sobre la guerra europea debió haberla dejado dormir hasta el año 1925. Según esta teoría antiblascoibañista, el señor Truman Capote tendría que haber guardado su A sangre fría.

Según Azorín, «caerán las tesis transitorias, caducarán los apasionamientos doctrinales, no interesarán acaso tanto los conflictos, pero estos rasguños geniales con que se pinta un paisaje o se dibuja una figura permanecerán indelebiles a lo largo del tiempo y a través de las generaciones». Yo creo, por el contrario, que en la obra de Blasco Ibáñez per-

durarán todavía por mucho tiempo los conflictos, pues éstos no son vanas figuraciones del escritor, sino situaciones humanas y sociales, que, en definitiva, vienen a ser más o menos eternas. Su prosa sorollesca, desde luego, está viva; sus pupilas siguen descubriéndonos insospechados recovecos de nuestro paisaje esencial, unas veces directamente, con una emoción que agarra, y otras veces mediante artilugios de remendón literario que ni siquiera desdeñaba plagiar una guía turística.

LA VERDAD INTUIDA

El mismo Blasco Ibáñez nos ha revelado el secreto de su amplia visión del mundo, que es, naturalmente, el secreto o su fórmula de escritor. Una mañana del otoño de 1923 está él en su jardín de Menton haciendo planes para un viaje alrededor del mundo. Las fuentes y los pájaros (si Blasco Ibáñez tuviera sentido del humor, nunca sería cursi) lamentan su temerario viaje. Parece Tartarin a punto de irse a cazar leones; gorras en este caso, pues el viaje de Blasco sería en camarote de primera. El novelista, premonitoriamente (morirá cuatro años después), quiere «conocer por completo la casa en que hemos vivido antes que la muerte nos eche de ella».

Va a recorrer el mundo en cosa de tres meses. ¿Tendrá tiempo de verlo todo? ¿Podrá retenerlo todo en sus brillantes ojos de morazo? «El artista —dice—

sólo necesita ver una parte de la verdad. El resto de la verdad lo adivina por intuición.» Cree que la intuición del novelista es instintiva. «Observamos contra nuestra voluntad. Yo he escrito novelas cuya acción se desarrolla en ciudades que sólo vi durante unos días, y muchos lectores se imaginaron, después de leer mis descripciones, que había vivido en ellas meses, y hasta años.» El novelista, según él, es como un tirador «repentista»: si apunta demasiado, no da en el blanco. «Unos proceden pacientemente, con una labor lenta de perforación. Yo soy de los que producen por explosión. Mi trabajo resulta semejante al torpedo que parte vertiginosamente: unas veces toca en el blanco deseado; otras, se pierden sin éxito en el vacío; pero cuando estalla, lo hace con una brevedad instantánea y tumultuosa...»

El fué también uno de los pocos escritores españoles que conocieron bien su tiempo y su mundo. Sus novelas, como nos ocurre con las de Zola, dan la impresión de ser corrientes de agua que arrastran de todo: peces dorados y residuos de letrina. Su estilo es él mismo. No tiene eso que se llama un estilo, pero hay páginas en Los argonautas y en Mare Nostrum que no mejorarían ni los clásicos. Hay, sobre todo, situaciones humanas, estados de ánimo, vida. Ahora, al escribir más o menos campechanamente este recuerdo de Blasco Ibáñez en el primer centenario de su nacimiento, a mí me gustaría que los españoles, todos los españoles, viésemos en él a un novelista formidable, dejándonos de cominerías y menendezpelayismos fragmentadores. No hay más que una España, muy diversa, es cierto, pero sólo una. Blasco Ibáñez es tan español como Santa Teresa.

POLIFACETICO BLASCO IBÁÑEZ

EMILIO GASCÓ CONTELL

Fué agitador político, novelista, hombre de letras y hombre de aventura. Incluso dedicó algunos años de su existencia a colonizar tierras vírgenes en las parameras argentinas. Su vida resulta tan pletórica que, a pesar de haber muerto en esa relativa juventud que son los sesenta años, parece contener tres o cuatro.

Le conocí desde muy niño, trabajé muy joven en la empresa editorial que él había fundado y dirigía en Valencia y conviví con él durante largas temporadas en el extranjero. Cuando le conocí personalmente era un hombre en la plenitud de la edad y se encontraba en el momento más activo de su vida política y literaria. Contaba unos treinta y cinco años y ya era el novelista de *Flor de mayo*, de *La barraca*, de *Entre naranjos*, de *El intruso*, aunque sus tareas de escritor no absorbían todavía sus fuertes características de hombre de acción.

FASES VITALES

Si por una arbitrariedad de analistas nos inclinásemos a clasificar en grupos homogéneos estas actividades tendríamos:

1.º Un hombre en el que predominan los trabajos de periodista y de orador de masas. Esta etapa se extendería desde la primera mocedad hasta los años de 1906 y 1907. Es la de Valencia, caracterizada en su obra literaria por el primer grupo de novelas que comprende desde *Arroz y tartana* (1894) hasta *Cañas y barro* (1902).

2.º Otra fase de relativo recogimiento y de activa creación intelectual donde podríamos encuadrar el ciclo de las llamadas «novelas de la vida española» y que comprende desde *La catedral* (1903) a *Los muertos mandan* (1908). Es el período de la vida de Blasco en Madrid, desde donde su curiosidad de novelista irradia a todas las regiones de la península: *La catedral*, que se desarrolla en Toledo; *El intruso*, en Bilbao; *La bodega y Sangre y arena*, en Andalucía; *La horda* y *La maja desnuda*, en Madrid; *Los muertos mandan*, en las islas Baleares...

3.º Una tercera fase —la más inesperada— en que Blasco interrumpe de pronto toda actividad literaria y política para dedicarse de lleno a dirigir la colonización de unas tierras vírgenes en la Argentina. Período que dura cinco largos años (1909 a 1914) y durante el que Blasco Ibáñez desaparece de la vida literaria y concentra todas sus energías en una empresa digna de los viejos colonizadores españoles.

Y, por último, una cuarta fase en que, agitado el mundo por el estallido de la primera guerra mundial, el novelista regresa a Europa, reanuda con ímpetu renovado sus tareas de escritor y conoce el éxito universal.

VALENCIA: INCREIBLE ACTIVIDAD

Durante la fase inicial de su vida pública, en Valencia, Blasco Ibáñez es un muchacho de familia relativamente acomodada que desea hacer de él un doctor en Derecho, un abogado aspirante a las glorias del Foro.

Pero en aquel mozo palpitan dos vocaciones cada vez más ardientes: la política y las letras. Es el período más pobre y desinteresado de su existencia. Funda un diario popular y de combate: *El Pueblo*, y un movimiento de agitación política: el Partido Republicano Autonomista; y robándole horas a un reposo casi inexistente, empieza a escribir sus primeras novelas.

Su diario *El Pueblo* acogió la mayoría de los cuentos que habrían de formar las recopilaciones de los *Cuentos valencianos* y de *La condenada*. *Arroz y tartana*, su primera novela verdaderamente literaria; *Flor de mayo* y *La barraca* fueron en un principio folletines de *El Pueblo*.

El novelista hubo de producir estas obras como en un estado de sonambulismo. Mostraba una resistencia increíble.

Allí, en la redacción del diario, rebotante siempre de correligionarios, después de redactar el artículo de fondo, de hinchar los últimos telegramas y de recibir a los comités que venían a consultarle, Blasco Ibáñez se ponía a escribir novelas. A veces, ni siquiera le quedaban libres estos ratos robados al sueño. los «amigos políticos» eternizaban la visita, orgullosos de estar con el jefe; detallaban con todo menudeo las incidencias de la organización, requerían su presencia en alguna reunión «urgente» y la literatura quedaba en suspenso..., mientras los cajistas del diario disponían de materia novelesca para llenar el folletín. Al agotarse las cuartillas que para tal fin iba entregando Blasco casi todos los días, algún joven redactor se lanzaba en busca del jefe.

Era una espera angustiada, pues el tiempo volaba y el diario tenía que salir al amanecer, y cuando los «correligionarios» daban por concluida la visita, el joven redactor se precipitaba junto a Blasco:

—Don Vicente, que ya no queda folletín para mañana; aquí traigo la última cuartilla. Vea:

A media tarde empezaron los preparativos para la salida del bou...

Blasco abría los brazos con resignado ademán:

—Sí, hay que trabajar.

Chupaba nervioso una gruesa punta de cigarro, apuraba los residuos de una taza de café y empezaba el quehacer literario.



«A mi amigo V. Blasco Ibáñez. J. Sordea, 1906»

Transcurridas dos horas de labor, el joven gacetero acudía de nuevo ante el maestro:

—Don Vicente: creo que ya habrá bastante para cuatro o cinco días...

A veces, el trabajo del novelista se iba prolongando hasta bien entrada la mañana, hasta que la fatiga física y los avances de un sueño menospreciado acababan por rendirle. El reloj daba las cinco de la madrugada:

—Pues a descansar.

Ya le había nacido el primer hijo y sus llantos infantiles solían percibirse por entre las oquedades del viejo caserón.

Este es el Blasco Ibáñez, novelista y novelesco, de la primera etapa.

MADRID: MADUREZ CREADORA

Una segunda fase de esa existencia es cuando Blasco pasa de Valencia a Madrid, lo que le permite un relativo recogimiento y una activa creación intelectual.

Es diputado a Cortés; pero la vida parlamentaria no dificulta gran cosa sus trabajos de escritor. *La catedral*, *El intruso*, *La bodega*, *La horda* y todas las novelas que hemos llamado «de la vida española» pertenecen a esta etapa creadora.

Después de los rasgos geniales que se revelan en la serie de las novelas valencianas, la etapa madrileña ya es de madurez, de observación, de estudio. Los que conocen estas novelas de Blasco, cada una de las cuales se desarrolla en una ciudad diferente y que presentan parcialmente el mosaico regional español, de tipos tan diversos y de ambientes tan desemejantes entre sí, guardan sin duda la impresión de haberlos vivido por sí mismos, porque descontando, si se quiere, lo que en todas esas novelas pueda haber de tesis ideológica, siempre sobrenada en ellas la sustancia artística que las eleva a la categoría de magníficas pinturas de nuestra vida y de nuestros ambientes españoles.

Quienes desearan de atacar al novelista por razones extraliterarias se encarnizaron también contra su flanco artístico, llegaron a decir que esas pinturas eran falsas, que la Andalucía de *La bodega* y de *Sangre y arena*, el Bilbao de *El intruso*, el Madrid de *La horda*, el Toledo de *La catedral* o la Ibiza de *Los muertos mandan* pertenecían a una España de «exportación» o de pandereta; que eran una explotación exagerada de nuestro pintoresquismo... (y diremos, entre paréntesis, que lo que entonces parecía significar el supremo reproche para un artista español ha venido a ser, al correr de los años, la más patriótica de las prácticas puesto que esa supuesta «explotación» de nuestro pintoresquismo es ahora el mejor estímulo del turismo internacional y del río de divisas que éste nos trae).

Pero por lo que se refiere a las novelas de Blasco Ibáñez, nada tan injusto como una acusación de falsificar los ambientes españoles, dirigida precisamente contra un escritor cuya cualidad sobresaliente es la exactitud absolutamente realista de la visión. Valdría tanto como calificar de falsos y deformadamente pintorescos los cuadros de Sorolla, que es, en pintura, la equivalencia más exacta de lo que representa Blasco Ibáñez en el dominio literario. Para ejemplo del ataque sufrido por este ciclo novelesco, traeré aquí el de la obra que más ha padecido esta acusación de falsear los tipos y el ambiente, de ser en suma una «españolada»: la novela *Sangre y arena*.

Sabido es, por ejemplo, que *Sangre y arena* es la novela de los toreros. Para documentarse—cosa que Blasco siempre hizo con una rapidez y una potencia intuitiva extraordinaria—el novelista acompañó con frecuencia a Antonio Fuentes, matador célebre de la época, y estudió ciertos tipos de bandido, o bandolero, a los que daban actualidad, por aquel tiempo, individuos montaraces de la serranía andaluza tan reales como «El Pinales» y «El Vivillo». Con su certero golpe de vista, Blasco obtuvo materiales para componer una obra de aspecto genuinamente español.

Y ésta es una de las que más sufrieron aquella acusación de ser unas «españoladas». ¡Como si el género de amores violentos y pintorescos que en esa novela se describen; como si los toreros, las damas aristocráticas que, a la sazón, andaban entre ellos, e incluso los bandidos como «El Plumitas», no fueran elementos tomados del natural y cuyas novelescas fechorías aún pueden leerse en el noticiario corriente de los diarios de la época!

Pero nada mejor para demostrar la supuesta falsedad de *Sangre y arena* que trasladar aquí el juicio que le mereció al propio Ricardo Torres «Bombita», otro de los más famosos lidiadores de la época y uno de los primeros, por cierto, que frecuentó el trato con «los intelectuales»: «De los libros de Blasco que he leído—decía Bombita—, *Sangre y arena* me parece el mejor, quizá porque trata de mi profesión y conozco mejor las costumbres y el ambiente de los personajes.»

ROTURADOR DE TIERRAS VIRGENES

La tercera vida de Vicente Blasco Ibáñez es su inaudita aventura de colonizador en tierras argentinas.

Estamos en 1909 y Blasco Ibáñez acaba de cumplir cuarenta y dos años.

Una mañana recibe en su casa de Madrid la visita de un señor a quien no conoce. Se llama Faustino da Rosa y es el empresario argentino del teatro Odeón, de Buenos Aires, que viene a proponer al novelista una vasta gira de conferencias por toda Sudamérica. El señor Da Rosa había contratado para análogos fines a otras figuras de notoriedad europea, entre ellas a Jean Jaurés, a Georges Clemenceau, a Guillermo Ferrero y a Anatole France, con objeto de poner las ideas y las literaturas más salientes de Europa en contacto con los países hispanoamericanos.

Blasco acepta. Empezaba a fatigarle el sedentarismo forzoso de su existencia madrileña, sin otras emociones fuertes que algún desafío más o menos político y tenía en los nervios una sensación de asfixia. Necesitaba aire y ambientes nuevos, aunque no por el deliberado propósito de acopiar materiales para sus futuras novelas, sino para inhalar la vida a pleno pulmón.

«Cuando acabo de escribir—me decía en cierta ocasión Blasco Ibáñez—, me sumo inmediatamente a la vida y me codeo con el público de la calle, con las muchedumbres, buenas o malas. Es como si reviviera yo a la vez, e insensiblemente me asimilo de nuevo las mil variedades diversas de lo real. Es lo que devuelve al novelista la tonicidad perdida en el transcurso de sus largas horas de escritura en el gabinete; eso es lo que torna a crear la actividad productora...»

Los países americanos de lengua española, y muy singularmente la ciudad de Buenos Aires, recibieron a Blasco Ibáñez con grandes muestras de júbilo popular.

La estancia de Blasco Ibáñez como conferenciante en Sudamérica había de prolongarse durante nueve meses, y en todo ese tiempo circuló a través de la Argentina, el Paraguay y Chile, pronunciando un centenar de discursos. En el ánimo del novelista-orador la gira iba a durar dos o tres años. Había proyectado ir recorriendo todos los países americanos de lengua española, cuando, de pronto, el aventurero que latía con fuerza en el fondo de su ser le impuso un inaudito viraje donde naufragaron todos sus planes de conferenciante, por lo demás muy productivos. De pronto, y por amor a la acción, Blasco Ibáñez acometió una empresa colonizadora y se puso a concentrar todo su empeño y a cifrar todas sus esperanzas en ser un roturador de tierras vírgenes.

«Parecía que resucitase en mí, ha dicho Blasco Ibáñez refiriéndose a ello, el alma vagabunda de los viejos conquistadores. Sentía la tentación de los territorios primitivos, la fiebre de luchar con la tierra salvaje y evocaba con melancolía la obra de los primeros hombres blancos llegados para civilizar las Indias Occidentales.»

Algunos argentinos influyentes que adivinaban estos pensamientos del novelista no tardaron en tentarle con sus ofertas de capitales y de terrenos. ¿Por qué no se quedaba en la Argentina y levantaba una fortuna con el oficio de cultivador de tierras?

Al principio, Blasco se negó; pero luego se fué dejando ganar por la quimera y, sobre todo, por las dificultades de una empresa que el gran valenciano ya concebía en proporciones gigantescas: fecundar inmensas extensiones de tierras estériles, fundar pueblos... Uno se llamaría «Cervantes...», otro, «Nueva Valencia»... Total: que aunque vagamente inquieto ante la perspectiva de un cambio de vida tan radical, Blasco acabó por cancelar todos sus compromisos de conferenciante y regresó bruscamente a España con el fin de organizar una emigración de colonos hacia las tierras argentinas.

No le fué difícil hallar en Valencia lo que buscaba: campesinos de la región, los famosos «huertanos», avezados a establecer los más eficaces sistemas de regadío y a trabajar la tierra con amor y entusiasmo hasta convertirla, con su arte y su esfuerzo, en pródigos jardines de naranjos, arroz, melones, tomates, pimientos..., en ese vergel incomparable que es la maravillosa huerta de nuestra tierra.

Al regresar, pocos meses después, a la Argentina, la transformación del novelista en colonizador era completa; y buen testimonio de esta metamorfosis queda en las fotografías del Blasco Ibáñez de entonces: Blasco, a caballo, en las estribaciones de los Andes y vistiendo el poncho campesino; Blasco fraternizando con unos indios casi antropófagos; Blasco enfundado en un casacaón de pieles y dirigiendo la apertura de unos canales de riego en pleno invierno patagónico; Blasco en su rancho de Corrientes, despachando con su intendente bajo una piel de puma; Blasco dirigiendo la fabricación de ladrillos a máquina para ir levantando chimeneas y edificios en la nueva colonia; Blasco en la selva, empuñando un rifle...

Dos fueron las colonias agrícolas fundadas por Blasco Ibáñez: una a la que impuso el nombre de

Con Gascó Contell, en París



«Cervantes», situada en la margen izquierda del Río Negro, en la gobernación o territorio argentino del mismo nombre, casi en el extremo sur del país, que conocía temperaturas invernales de 18 grados bajo cero. Y en plena construcción de la colonia patagónica, Blasco se comprometió a realizar una segunda empresa colonizadora en el extremo norte de la Argentina, en otros terrenos enclavados en plena zona tropical y a una distancia que se invertía en recorrer cuatro días y cuatro noche por ferrocarril. La nueva colonia, bautizada por Blasco con el nombre de «Nueva Valencia», se hallaba en las fronteras del Uruguay y del Paraguay, en la provincia de Corrientes. Mejor dicho, «se halla», puesto que al cabo de cincuenta años, esa misma «Nueva Valencia», fundada por un artista de la pluma y de la palabra, por un «iluminado» del arte y de la acción sigue en pie, y muy floreciente, sobre los eriales de sus orígenes y constituye hoy día uno de los centros arroceros más importantes de la república Argentina.

EXITO UNIVERSAL

La cuarta etapa de esa existencia comprende el periodo más conocido: el de su retorno definitivo a las letras, el de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, seguido de sus otras novelas de la primera guerra mundial como *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*, y el de su éxito universal. Es también el momento de su viaje alrededor del mundo, tan soberbiamente narrado en *La vuelta al mundo de un novelista*. Es para él la riqueza, la popularidad en los Estados Unidos, la notoriedad y las ganancias del cine, la lluvia de traducciones a todos los idiomas civilizados, el amable retiro de la Costa Azul, con su «Fontana Rosa» de Menton...

Nada desvirtúa, sin embargo, su potencia incomparable de gran trabajador de la pluma. Sigue escribiendo sin dictados, sin mecanógrafos..., sigue escribiendo con la pluma sobre el papel... infatigable. Los últimos años de su vida, se caracterizaron por una consagración total a las tareas literarias. Las ideas de novelas, y las novelas mismas, se le atropellaban en la fantasía y sobre el papel en un proceso de creación al que se entregaba ilusionado y vigoroso.

Perdimos a Blasco Ibáñez en plena lozanía intelectual, dedicado de lleno al ciclo de novelas que él mismo llamaba «de las grandes glorias españolas»: *El papa del mar*, que es la novela de Pedro de Luna, el famoso antipapa aragonés; *A los pies de Venus*, que es la novela de los Borgia, o más exactamente de los Borja, de origen español y valenciano; *En busca del Gran Kan*, que es la novela de Colón y los Pinzones; *El caballero de la virgen*, que lo es del conquistador Alonso de Ojeda... Y aun tenía anunciadas y planeadas *La casa del Océano*, *El oro y la muerte*...

PUNTO FINAL

También pensaba en otras novelas que iban a desarrollarse al margen de ese ciclo: *El fantasma de las alas de oro* (que alcanzó a ver terminada), *La juventud del mundo*... Pensaba en nuevos viajes, en nuevas ampliaciones de su jardín. Pero un día, en los primeros del año 1928, y hallándose en París, cogió un enfriamiento que, por desgracia, no tardó en producirle una grave congestión pulmonar. Trasladado inmediatamente a su residencia de Menton, todavía logró reponerse un poco y, durante varios días, tomar el sol en los jardines de «Fontana Rosa». Pero al cabo recayó con una bronconeumonía, y esta vez ya no había de abandonar el lecho sino para entrar en la vía de la eternidad, dejando así truncada la serie última de sus novelas y poniendo punto final a la tumultuosa novela de su vida.

Yo estaba allí.

Avanzaba la noche, y ya en período preagónico, había llamado a su secretario, diciendo que, imposibilitado para escribir, iba a dictarle *La juventud del mundo*. Era la obra que venía obsesionándole desde unos meses antes, quizá porque tenía pensada aun no había escrito nada sobre ella.

—Que venga en seguida—decía—, voy a dictarle... Es preciso que se publique en español en octubre...

Deliraba. Y seguidamente, ya en pleno delirio, braceando y agitándose en el lecho, hablaba de las reformas que iba a seguir implantando en su jardín. —Quiero que se parezca a Valencia, a mi Valencia, y que me recuerde a cada instante el olor y el color de mi tierra.

El delirio seguía arrancándole después palabras y frases sin aparente conexión, pero que revelaban las postreras obsesiones del moribundo:

—¿Véis la carabela?... Yo la veo..., la veo..., con sus velas hinchadas al viento.

De pronto, se incorpora. Tiende los brazos hacia la entrada de la habitación donde agoniza. Ha visto a alguien que llena de emoción y de fervor sus últimos instantes:

—Es Víctor Hugo... Es Víctor Hugo..., ¡que pase! Y tras de una larga tregua, reclinada la cabeza en el hombro de su esposa, Vicente Blasco Ibáñez aún tiene alientos para pronunciar estas palabras:

—Mi jardín..., mi jardín...

Yo estaba allí. Era lo noche del 28 de enero de 1928. Al día siguiente, Blasco Ibáñez iba a cumplir sesenta y un años.

Itinerario DE EXPOSICIONES

ADOLFO CASTAÑO

VELA ZANETTI

Sin apartarse un centímetro de lo que es y significa la pintura.

Nombrando todo el tiempo a las cosas que existen en su estricta materialidad, en su concreto, personal y único estar.

Este es Vela Zanetti.

Así es su exposición de la Galería Biosca.

Es difícil añadir más sin bordear el entusiasmo, sin caer en los extremos que anatematizan los Papas y los Papisas del Arte, porque los consideran defectos de crítico bisoño, como si el tener poca madurez no estuviera lleno de posibilidades, como si ellos fueran los que hacen la pintura.



Es difícil añadir más; las palabras de un crítico resultan siempre marginales para el artista cuando éste, Vela Zanetti, sabe bien lo que hace y mucho mejor que nadie hacia dónde va.

Pero yo diré algo sencillo: Tienen que ver, he dicho ver, esta exposición, para aprender a no perderse entre las cosas y los seres de diario, entre esas cosas que nos acompañan, que constituyen muchas veces nuestra circunstancia, y que por acostumbradas no percibimos ya. Tienen que enfrentarse con estos seres, cansados o soñadores solitarios o acompañados, y así entender completamente lo que es un cuerpo vivo.

Y todo esto por obra y designio de una materia, color movido por pincel, pincel por mano y mano por cabeza, ojos, voluntad.

AMALIA LIRO

No entiendo por qué Amalia Liró ha elegido el no va más de los poemas de Albert Giraud, «Pierrot Lunar», para construir sobre ellos una exposición de pintura.

Y no lo entiendo, no porque la idea no pueda ser viable, sino porque a su manera de hacer, a su gesto de mujer limpia, le va muy mal tan sombrío universo.



En principio, los datos estaban cargados. Todos conocemos el tratamiento musical que dió Arnold Schönberg a estos textos: voz femenina y pequeño conjunto instrumental. Todos sabemos que el resultado es justo, acoplado, perfecto a las iracundas palabras del poeta.

Y quizá condicionados por ese recuerdo, el trabajo de Amalia Liró que se nos muestra en la Galería Circulo 2, se queda justo en el umbral de una ambición.

Quizá, de todo lo expuesto, el único que se acerca ligeramente al climax de Albert Giraud es el cuadro titulado «Noche». Veamos su texto: Mariposas gigantes, sombrías y negras, apagaron el brillo del sol. Como un cerrado libro de magia yace el horizonte silencioso. De la humareda de profundidades perdidas asciende un aroma que asesina el recuerdo.

Es fácil adivinar después de haber leído ante qué dificultades se ha encontrado Amalia Liró pertrechada de una técnica y de una visión sencillas por completo.

ZACHRISSON

En la pequeña y simpática Galería Seiquer muestra Zachrisson una parte de su obra gráfica.

Es curiosa la vertiente de retrato que cultiva, curiosa y cercana a la dicción que ha introducido entre nosotros, sin apenas conocerlo más que por reproducción la inmensa mayoría, Francis Bacon. Realmente esta iconografía ya estaba en muchos de nuestros clásicos, clásicos de nuestra cultura occidental, se entiende, y Zachrisson se adscribe más a esta influencia que a la del pintor inglés.

Su sabiduría es grande y el interés que despierta su temática se añade a la expresividad de su técnica.

Con esta exposición la Galería Seiquer continúa la calidad que mantiene desde su apertura.

XVI SALON DE GRABADO

Aparte de la calidad de Will Faber, medalla de oro del Salón, y de la interesante aportación de Luis García-Ochoa, cuya faceta de grabador desconocía y que ha sido una grata sorpresa, primera medalla en esta ocasión, siempre es bueno dar un repaso y ponerse en contacto con la inmediata realidad de los buenos grabadores con que contamos.

Reparar el catálogo frente a los trabajos de los que dan fe es sentirse en el buen camino.

Y si no, ahí están Juan Brotat y su lívido mundo; José Alfonso Cuní y su naciente mompoísmo; José Luis Galicia, con su fuerte impulso; Conchita Ibáñez, y su ingenuidad; Zachrisson, Jesús Núñez, Adolfo B. García,

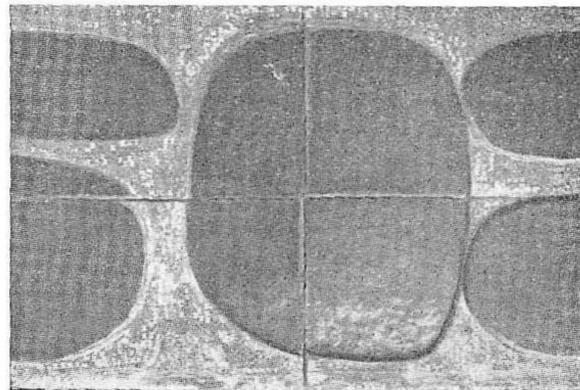
Quero, etc. Y los invitados, el argentino Delhez y la brasileña Isabel Pons, que siempre es alguien de quien puede uno admirarse.

ESCUELA MASSANA

La Escuela Massana de Barcelona es algo de lo que pueden enorgullecerse sus creadores y sus continuadores. Algo de lo que pueden estar contentos todos cuantos pasan por ella para perfeccionar su vocación de ceramistas.

La exposición vista en la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid mantiene una calidad de tono en conjunto que nos hace volver los ojos a la tradición sin guardarle rencor.

Las enseñanzas no adocenán, impulsan, si están llevadas con tacto y eficacia. Y esta nota de eficacia resplandece en todos los alumnos de la escuela que continúan por su cuenta el camino que eligieron.



Es casi imposible elegir al mejor entre los 31 expositores de todas las tendencias y bastantes nacionalidades. Si decimos, por ejemplo, Roberta Griffith, no podemos dejar de lado a Kimie Harada, ni a Emilio Matas, ni a Isabel Núñez.

Así que nuestra felicitación la vamos a dirigir en conjunto a la Escuela.

otras exposiciones

● Madrid acaba de estrenar otra Galería: Ebusus. Situada en un costado cómodo del barrio de Salamanca, exactamente en la calle de Columela, 9.

En realidad, Ebusus no es sólo Galería. Sus actividades se prolongan en librería y whisky a gogo muy al estilo de Palma o de Ibiza.

El lugar es grato y las intenciones de sus animadores, de largo alcance y de buen gusto.

Ebusus inició con una exposición de Jesús Núñez sus tareas expositivas. Ahora ofrece una muestra de la II Bienal Universitaria de Ibiza. En la próxima ESTAFETA hablaremos de ella.

● Toisón sigue siendo un reducto de muchos de los infatigables pintores que dan la espalda a lo que sucede a su alrededor.

A nosotros nos gusta guardar silencio ante esta clase de actitudes, pero de sabios es rectificar, y de ahora en adelante nos vamos a ocupar con regularidad de sus exposiciones. No hay que decir que de una manera constructiva.

● Formés, Pavia, Roca Fuster, Soler-Jové y Zúñiga son los dibujantes que han participado en el Salón de Navidad de la Galería de Arte Grifé y Escoda de Palma de Mallorca. Su presentador ha sido Jaime Vidal Alcover, escritor y poeta mallorquín.

● En la Galería René Metrás, de Barcelona, ha expuesto sus esculturas Torres Monsó, de quien dice José Corredor Matheos «que es intencionadamente realista».

● Francisco Zuera ha expuesto 33 dibujos sobre temas de cinco poetas: García Lorca, Machado, Juan Ramón, Hernández y Alberti, en la Galería Céspedes, de Córdoba.

I.-El Escritor que no citó

A. E.

CARTAS

DEL DOCTOR DON SEBASTIAN DE MIÑANO Y BEDOYA (1),

PUBLICADAS

EN EL AÑO 1820, BAJO EL TÍTULO

DE

LAMENTOS POLÍTICOS DE UN POBRECITO HOLGAZAN

QUE ESTABA ACOSTUMBRADO Á VIVIR Á COSTA AJENA.

EL HIJO DEL ABATE

Ochoa había nacido en Lezo, junto a Pasajes, en 1815; el lugar, la fecha y la filiación parecen situar a sus padres en aquel vértice de una crisis política, militar e ideológica que se resolvía ahí, precisamente en esos años, para los treinta mil españoles a quienes la resaca napoleónica sacaba de España. Miñano sufría una conmoción de conciencia en aquel momento en el que Europa se hallaba frente al vacío del Antiguo Régimen y del bonapartismo, y de cara otra vez a la provisionalidad de los Borbones. Miñano había vivido antes de la guerra en la proximidad de cardenales, arzobispos e infantes, y durante la convulsión había trabajado cerca del mariscal Soult.

En la explosión de odios que suscita la guerra, Miñano—que no parece estuviese seriamente comprometido con los invasores—se alejaba tras de éstos quizá porque le hacían más fácil su determinación de ahorcar su ropa de abate. Miñano vuelve a Madrid sorprendentemente pronto, en 1816. Años después aparece en París viviendo con doña Angustias y rodeado de crios. Uno de ellos, Eugenio, estudiará más adelante en Madrid en la famosa escuela de Lista y, después, adolescente, en la escuela de Artes y Oficios de París, ciudad que ya le será siempre familiar.

Miñano volverá a la capital de Francia en otros destierros políticos, se afincará finalmente en Bayona después de una vida llena de obras, de agilidad y de buen sentido, en la que nos parece que empleó su talento con bastante independencia de juicio, dejando tiras de su piel, naturalmente, por el camino. Junto al bizco y elemental Avivaneta, Baroja podía haber trazado con detalle la vida de este otro amigo de la familia, un satírico de cara afilada a quien don Pedro de Madrazo retrata en 1830 con un aire de presumido. Dejamos para otra ocasión utilizar el expediente que sobre Miñano fué formando la policía francesa contemporánea.

Si hemos traído aquí la figura del escéptico que vivió con gracia las tormentas de medio siglo español, ha sido para esbozar a quien fué padre de don Eugenio de Ochoa, ingenio de carácter totalmente distinto. Miñano tiene un eco de abate libertino del XVIII, trabaja a lo enciclopedista sus diccionarios y panfletos, muestra su faz volteriana en las Cartas, escribe un inmenso mamotreto geográfico que le vale aquello de:

«¿Quién es el geógrafo hispano? Miñano.»

ROMANTICO SIN CASCARON

Como escritor es un pequeño fruto tardío y sazonado de la Ilustración, con sus puntos de arbitrista económico arcaizante. Su hijo no sacará de él nada en común, salvo la afición a los papeles; siente una gran admiración por su padre que le desborda cuando le cita, pero no revela el secreto que les une. Las actitudes políticas son también distintas; si Miñano fué un oportunista, que vivió a lo bohemio, usando de

Recopilación de Pedro de Madrazo para el 2.º tomo del «Epistolario español» (BAE, 1870)

EL abate Miñano es en nuestras Letras una especie de hermano bueno del abate Marchena: las vidas de ambos son tremendas y presentan bastantes paralelismos aunque están vividas a distintas temperaturas. Hasta Menéndez Pelayo, que condena al libertino que es Marchena, guarda algunos de sus respetos para don Sebastián del Miñano, «gracejo volteriano refinadísimo..., ingenio castellano de buen donaire, extremado en el manejo de la ironía». Don Marcelino no llega a confesar que las jugosas «Cartas del Pobrecito Holgazán», escritas por Miñano le han gustado mucho, pero se advierte que ha sido así.

Medio siglo más tarde que don Marcelino, Baroja lamentó en un artículo panegírico dedicado al abate don Sebastián que éste fuera casi un desconocido en la España del tiempo en que Baroja escribía. Tanto como desconocido no lo era, aunque los interlocutores de don Pío no cayesen cierto día en la cuenta de quién era el abate Miñano. Su nombre rodaba entre quienes gustan del siglo crítico y—por otra parte—estar en las hornacinas de los «Heterodoxos» es ya haber recibido un consagrador espaldarazo de popularidad. Las estupendísimas «Cartas» de Miñano sí que son hoy poco conocidas a pesar de ser las páginas más llenas de alegre pólvora entre las publicadas en aquellos años constitucionales del 20 al 23. Galdós se acuerda de ellas cuando escribe las Memorias de un cortesano de 1815.

LOS MIÑANO Y LOS BAROJA

Baroja ha hecho aparecer varias veces en sus escritos al abate Miñano, de quien le habían llegado varios ecos directos a través de su familia, porque Miñano había trabajado como traductor para el impresor Baroja, bisabuelo del novelista. Un curioso lazo parece unir a través de las generaciones a este Miñano con los Baroja, porque el abate fué enterrado en San Sebastián, y don Pío cuenta en varios lugares de qué manera su padre—el ingeniero don Serafín Baroja—creía haber jugado, siendo niño, con otros muchachos de su edad, con la calavera

del abate, cuando el cementerio donostiarra fué desmantelado. Don Pío escribe sobre Miñano en 1915 en su novela Con la Pluma y con el Sable, en la que sitúa al satírico entre los conspiradores anticonstitucionales que se movían por París en 1822, y contra los cuales está actuando Avivaneta. En 1922, Baroja vuelve a hacer aparecer a Miñano en El amor, el dandysmo y la intriga, donde le asigna la paternidad del escritor don Eugenio de Ochoa, noticia esta venida por vía oral familiar a don Pío. En Las figuras de cera (1924) vuelven a aparecer Miñano y Ochoa, respectivamente, como padre e hijo natural, entre los personajes avivanetescos que se mueven por Bayona hacia 1830. Aún hay otros recuerdos a Miñano en el artículo de Baroja sobre el quáquero Usoz, y en las Memorias donde reitera sus noticias sobre el abate (1).

Se ha preguntado de dónde habría sacado Baroja la noticia de esta paternidad, como si no fuera evidente que el vasco ataba más cabos de lo que parecía, y formulaba más precisiones de las que uno se imagina. Por ejemplo, en El amor, el dandysmo y la intriga, Baroja presenta a Ochoa haciendo de cicerone en París, en 1837, a un personaje ficticio de Baroja. En ese año está efectivamente Ochoa aquí, de vuelta de unos años de experiencia madrileña, en los que fué el fundador de la revista romántica El Artista.

Conocido el pequeño secreto de la paternidad, que he visto confirmado en los Archivos franceses en los papeles procedentes de la policía de la época, y en los que se precisa que la compañera de Miñano se llamaba doña Angustias Montes Ochoa, se pueden ver también en la profusa obra de don Eugenio multitud de signos que confirman su filiación respecto del abate.

Galdós, un viejo zorro que escribe con muchos signos y claves y que sabe muchas cosas que calla o medio oculta, menciona a Miñano y a Ochoa—¡oh, casualidad!—en el mismo Episodio Nacional, el dedicado a Mendizábal.

(1) En su obra sobre el erudito don Bartolomé José Gallardo, el señor Rodríguez-Moñino celebra que aquél sea hoy más conocido que sus detractores decimonónicos Estébanez Calderón, don Adolfo de Castro, Javier de Burgos, Miñano y otros. (Don B. J. Gallardo, 1776-1852. Estudio bibliográfico. Sancha. Madrid, 1955, pág. 10.)

doctrinarismos en los que sería el primero en no creer, su hijo Ochoa se alejará de la política y se insertará en las ramas de lo administrativo y lo académico. Si Miñano no puede sacudirse del todo un cierto aire del siglo XVIII, Ochoa aparece como uno de los portadores de la novedad romántica en España y como el enemigo declarado del clasicismo declinante. Parece como si hubiera decidido jugar de lleno a ser el hombre que su tiempo pedía: el de quien ayuda a romper a los románticos el cascarón. Y eso contra su mismo carácter, pues el temperamento de Ochoa aparece totalmente opuesto a los vendavales byronianos. Ochoa se sumerge en una familia burguesa, lleva una discreta vida familiar en la que concentró sus afectos y sus lamentaciones literaturizadas. En sentimientos y en obra era el puro orden laborioso, y su romanticismo no era sino una etiqueta de su tiempo, que él aceptó con un sentido del deber, después de percibirla en París durante su juventud. Liberal y romántico, sabía que así conectaba a España con la hora europea. Sus libros sobre Londres, París y Madrid son la obra importante de un hombre lleno de percepciones, en las que aparece su sentido de la modernidad.

Ochoa se arroga en el segundo tercio del siglo XIX, algo así como la función de Cónsul General de las letras españolas en Francia. Traduce el Hernani de Víctor Hugo, traduce a Dumas, a George Sand, a Viardot y a otros; pone en orden los manuscritos españoles de la Biblioteca Nacional de París por encargo del rey Luis Felipe; edita en la capital francesa el Romanero y lanza una Biblioteca de autores españoles contemporáneos para hacer conocer en Francia nuestras Letras. (El pasado octubre, en la librería catalana del Boulevard de Montparnasse de París, encontró quien esto escribe algunos volúmenes de Lope y de nuestros poetas primitivos, editados por Ochoa en París en 1832 y 1842, restos de alguna biblioteca vendida que había venido rodando hasta allí.) A sus veinte años, Ochoa edita en Madrid, durante quince meses de los años 1835-36, la revista que antes hemos citado, portavoz del movimiento romántico en España, después de otros intentos barceloneses anteriores.

Ochoa, como autor, es uno de esos utilísimos segundones servidores de las Letras, que dedican todo su tiempo y su esfuerzo al cultivo de ellas, consolidando las peanas de los otros. Que pican aquí y allá en el huerto literario, con alguna novela, alguna traducción, un libro de viajes, una pieza teatral; que han empezado con un libro de versos juveniles del cual no quieren acordarse y que terminan con un libro de recuerdos. Ochoa es uno de estos perfectos segundones que sirve a su deber de romántico, pero que es un post-romántico por naturaleza. Cuando lo cree oportuno, cumplida su etapa juvenil, acepta su moderantismo y deja decididamente las melenas por la exaltación de los «camino de hierro». Será, comme il se doit, Diputado, Consejero de Estado, Director de la Instrucción Pública y Académico de la Española, muriendo personaje.

HISTORIA NO ESCRITA

¿Y qué tiene que ver todo esto con Stendhal? Pues que Ochoa parecía llamado a ser el primer citador español de Enrique Beyle, y no lo fué.

En la Historia de todos los países, faltan siempre algunas páginas que no han sido vividas ni escritas, y cuya falta se hace sentir; es lo que podríamos llamar la Historia «non nata». En nuestra pequeña historia literaria se nos ocurre que falta un pequeño episodio para iniciar la relación del stendhalismo español, episodio todo lo pequeño que ustedes quieran. Ochoa no escribió sobre Stendhal, y ello es un pequeño defecto u omisión que se nos ocurre señalar, pidiendo perdón por la denuncia. Si Ochoa se erigió en vocero de la cultura francesa en España y de la española en Francia, si introduce en España a Víctor Hugo, a Chateaubriand, a Lamartine, a Beranger, la omisión de Stendhal es evidente.

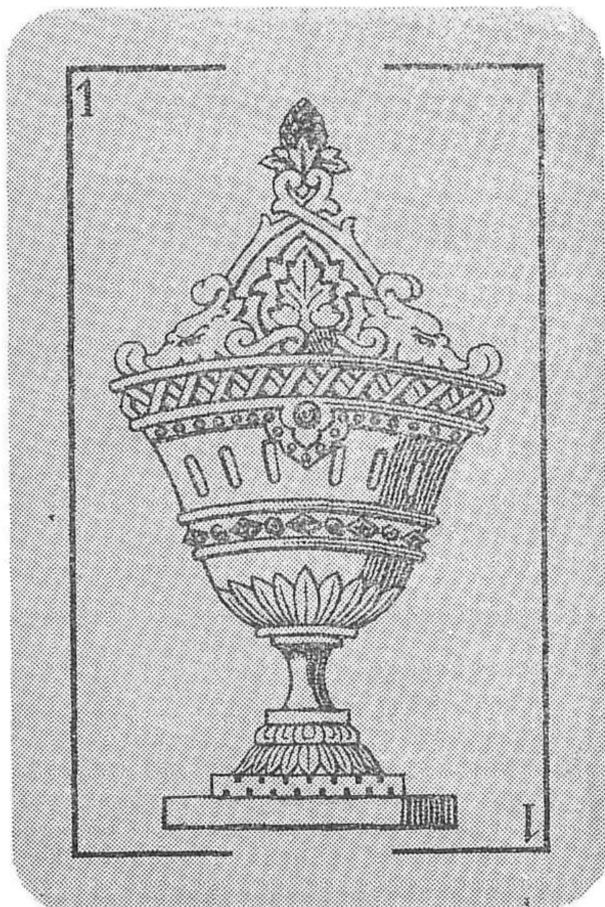
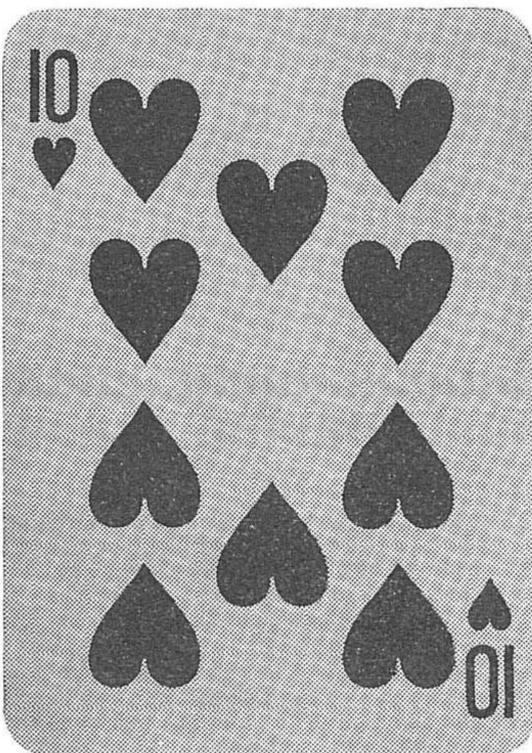
En las páginas de su revista El Artista, aparece por vez primera impreso en España el nombre de Stendhal en el artículo de un colaborador. Existe pues la certeza de que Ochoa leyó el nombre del novelista francés, pero ignoramos lo que para él pudo significar. La cita de Stendhal encabezaba un artículo doctrinario de un íntimo amigo de Ochoa y en él se hacía una declaración de fe de romanticismo y españolismo, como elementos del teatro futuro. Era un artículo im-

portante y de los más definitorios de la ideología de la revista, y aparecía encabezado con el nombre de quien hacía poco era un teórico del romanticismo, y un innovador del «españolismo» visto desde París.

¿Qué fué Stendhal para Ochoa? En 1835 el francés solamente había publicado una de sus tres novelas principales y faltaban aún cuatro años para que Balzac proclamara su genio; otros treinta para que Taine lo divulgara y cuarenta para que Francia lo reconociese. Hubiera sido un milagro que el crítico Ochoa hubiera advertido la futura alza de ese oscuro escritor parisiense de 1835. Con este pequeño «round» negativo comienza la pequeña historia del stendhalismo español.

Es de suponer que Ochoa conociese por lo menos el Rojo y Negro; como fiel lector de Balzac es posible que conociera después La Cartuja de Parma cuando el gran novelista hizo el elogio entusiasta de la obra stendhaliana. Es también muy probable que Ochoa conociese Racine y Shakespeare, donde Stendhal daba argumentos para el futuro teatro romántico, sin saberlo. El viajero y turista Ochoa ¿conocería los libros de viaje del de Grenoble?

Sobre todo ello no hay sino silencio. En aquel tiempo era relativamente abarcable todo lo que de interés se publicaba y no es arriesgado suponer que Ochoa, profesional de las Letras, prospectador de valores literarios—Galdós, «Fernán Caballero», entre otros—no tuviera nada que decir de Stendhal.



Pues nada dijo: en 1841-1842 estaba Ochoa intentando implantar en París una llamada Revista Enciclopédica, destinada al público español e hispanoamericano. El esfuerzo no tiene eco, como era de temer, y solamente aparecen unos pocos números: nada sobre Stendhal en ellos. En 1867 reedita Ochoa en un volumen de Miscelánea unos artículos de juventud en uno de los cuales trata de la novela; junto a autores españoles e ingleses, enumera a otros de Francia; buscamos con ilusa esperanza el nombre de Stendhal. No; Balzac, Dumas, La Sand, con Octave Feuillet y Sandeau. Omisión—sin duda, descuido—de Víctor Hugo, ante quien también Ochoa sintió la especie de adoración que sentían sus contemporáneos.

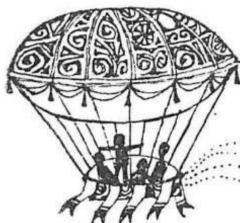
Nos gustaría saber si Ochoa conoció las dos novelas mayores stendhalianas, de las cuales La Cartuja había producido cierto clamor. Podría haber visto en ellas ese subsuelo napoleónico del que él mismo, el propio Ochoa, había nacido. El ambiente de guerra y de intriga en el que su padre Miñano tuvo que vivir, obligado siempre a jugar, entre el capelo del cardenal Lorenzana, el morado del arzobispo Luis de Borbón y el dormán del mariscal Soult. Aparecería también en su memoria el seminario de Palencia, donde su padre el abate había sido estudiante. (Abate en Sevilla, como los de los personajes de El Audaz, la novela primeriza de Galdós.) Ochoa había vivido en su casa paterna, el hogar de un venido a menos, de un hombre que había estado haciendo quites a la suerte a fuerza de imaginación, casa de ambicioso que elabora sin parar y tropieza con una sociedad que le admite con reservas y le señala un oscuro lugar de trabajo. Ambiente en el que flota una crisis de conciencia no explicada por el padre, pero viva allí, y visible, en el drama civil de los hijos naturales. El rojo y el negro, tan ligados a la vida de Ochoa, se acercaban demasiado a su intimidad al leer a Stendhal. Quizá es eso lo que determinara su silencio.

STENDHAL Y OCHOA

Enrique Beyle, «Stendhal», es un hombre que a primera vista parece romántico y que resulta que no lo es, que atraviesa el Romanticismo sin pertenecer verdaderamente a él y que vive para 1880. Dentro cada uno de su tamaño, Ochoa es también un personaje nacido del humus napoleónico, cercano a la epopeya por razón de su filiación y que vió a su alrededor parecidas cosas a las que vió Stendhal. Como éste, parece pertenecer al Romanticismo, pero en realidad es un hombre de después. Stendhal se eleva hacia la cumbre de la novela psicológica, adelantándose a su época. Ochoa—que ha vivido siempre volcado hacia lo de delante, como si quisiera huir del pasado—se queda en un plano de laborioso de las Letras. Nos gustaría saber si leyó a Stendhal y si esta lectura le abría los arcones de la niñez y si, por eso, tenía a Enrique Beyle muchísimo respeto...

Imaginamos que Ochoa obra conscientemente al no tomar en consideración al gran escritor que no pudo serle desconocido. Terminemos con una curiosidad; en su época juvenil, el español ha publicado uno de sus cuentos románticos en su revista madrileña. Es la historia de un joven provinciano que sube a París a los diecisiete años, con pretexto de estudios, pero, en realidad, para pasear por el «boulevard», acudir al teatro y a los cafés y para tratar de conquistar París por la pluma. El provinciano halla la mujer de treinta años, casada e «interesante». (¿Estamos en Stendhal, en Balzac, en la autobiografía de Ochoa? Estamos, simplemente, en 1830.) En la novelita de Ochoa, que arranca como tantas otras de Balzac y de Stendhal, hay también una irrupción masculina en la alcoba de ella, una salida por el jardín, saltando la tapia; una intriga que trae duelos y muertes.

¿Estamos en las Escenas de la vida de París, en el Rojo y Negro o en la modesta novelita Zenobia de Eugenio de Ochoa? El español termina la suya de un modo convencional, propio de un incipiente escritor de veinte años, sumergido en un convencionalismo romántico demasado formulista. Enrique Beyle hubiera hecho con el mismo arranque una pequeña obra maestra; Ochoa no ha llegado a tanto, pero la curiosidad burlona ha querido que ese joven sensible y ambicioso de su relato se llame nada menos que «Enrique B.».



vueltecilla al mundo en 14 días

RODOLFO AREVALO

LIBRO JURIDICO ARGENTINO EN ROMA

En la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma se inauguró el día 12 ppdo. la Exposición Internacional del Libro Jurídico Argentino, que había sido expuesta con anterioridad en España, en las ciudades de Madrid y Barcelona.

Esta Exposición organizada por la Facultad de Derecho de la Universidad de El Salvador de Buenos Aires, fué patrocinada en España por el Instituto de Cultura Hispánica.

Por deseo expreso del embajador de la Argentina ante la Santa Sede, el embajador de España don Antonio Garrigues, hizo entrega a la Universidad Gregoriana de la colección de libros, que posteriormente recorrerá otras ciudades europeas. El acto tuvo lugar en el Palacio Frascara interviniendo en el mismo, aparte del embajador de España, don Pedro José Frías, embajador de Argentina, el Reverendo padre Ernesto Dann Obregón y el Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de El Salvador de Buenos Aires, señor Mustapich.

Don Antonio Garrigues, al hacer la entrega de los libros, recordó el papel de España en la incorporación del Continente americano a la civilización occidental, subrayando, en especial, la nueva problemática jurídica y moral planteada en torno a la legitimidad de la conquista con estas palabras: «En España, por primera vez en la Historia moderna, y no sé si también por última, el Gobierno permitió y patrocinó el desarrollo de esta controversia que, como es sabido, tuvo como resultado la creación del Derecho Internacional Público de la edad moderna».

El señor Frías, embajador de Argentina, habló de la participación del jurista en los tres elementos funcionales del orden de las sociedades modernas, a saber: Plan, poder y participación, resaltando en el primero que «formado en las ciencias sociales, el jurista resistirá la tentación de la técnica y del poder como última respuesta. Sino piensa como Simone Weil, que álgebra, maquinismo y dinero son los tres monstruos de la civilización actual, desconfiará, seguramente, de esa nueva beatería tecnocrática que aspira a poner a punto todas las dimensiones humanas».

El señor Mustapich manifestó, en particular, que «A las iglesias y a España debe América su cultura europea». A la fecha de la Emancipación Americana, España dejaba treinta y tres universidades y más de doscientos colegios superiores.

HOMENAJE A GRANADOS EN BURDEOS

El pasado 14 de enero y en el gran anfiteatro de la Facultad de Letras de Burdeos, tuvo lugar un acto de homenaje al compositor español Enrique Granados, organizado por la Asociación «Les amis du Grand y Theatre». El acto fué presidido por el cónsul general de España en dicha ciudad, señor Villalba. Se le dió un doble carácter: el de conmemoración del cincuentenario de la muerte del ilustre compositor, así como el del centenario de su nacimiento.

Intervinieron el profesor Bernard, especialista en música, con el tema «Goya-Granados-Goyescas». La conferencia fué acompañada de ilustraciones musicales a cargo de la señora Matheu y el señor Siougos, cantantes de la Opera de Tours, y la señorita Schielin, pianista y profesora del Conservatorio de Burdeos. Actuaron igualmente la señorita Decombe, acompañada al piano por la señora Decombe. El cónsul general de España pronunció unas palabras de presentación del acto y el señor Bertí, presidente de la Asociación, las de clausura.

ARTE ESPAÑOL EN PARIS

Siguiendo su importante serie de artículos relativos a arte español, la revista francesa *Connaisance des Arts*, acaba de dedicar su último número al Convento de la Encarnación de Madrid. Con el título «En Madrid, el Convento de la Encarnación revela por fin su tesoro» y «El más extraordinario relicario», hace un estudio histórico detallado de

dicho convento y describe minuciosamente las riquezas pictóricas, escultóricas y arquitectónicas del mismo. En reproducciones a toda plana presenta, en color, «El relicario», que ha conservado intacto su decoración del siglo xvii, resaltando la riqueza del retablo y «La Natividad», de Luini; las pinturas del techo, de Francisco Bayeu, y el «Ecce Homo», de Pedro de Mena. Ilustra igualmente el artículo una vista interior del convento, el tabernáculo del altar y una vista general del Relicario.

UNION LITERARIA DE LAS MINORIAS DE LENGUA FRANCESA

Respondiendo a la idea sugerida por el presidente de la Asociación de Escritores Ginebrinos, señor Brüttsch, en favor de una unión entre los escritores de las minorías de expresión en lengua francesa, el presidente de la Unión de los Escritores Canadienses, señor Bruchesi, manifestó su interés por la misma en los siguientes términos: «Conozco personalmente por experiencia las dificultades casi invencibles que impiden la difusión del libro canadiense en Francia y en general en aquellos países donde el francés ocupa un lugar preeminente.»

Esta idea y esta respuesta están dentro de la línea de inquietud manifestada recientemente por dichos escritores que saben las dificultades que encuentran en París para ser publicados, proponiéndose en consecuencia una relación más estrecha entre los de la Suiza normanda, los franco-canadienses y los valones.

El señor Brüttsch fué delegado a este fin por la Sociedad de Escritores Suizos, con motivo del vigésimo aniversario de la fundación de la Casa de los escritores belgas. En esa ocasión se trató del problema de las minorías lingüísticas y de la necesidad de la mencionada unión.

Dos tendencias se manifestaron en dicha reunión: Por un lado, los escritores belgas pretendían crear una especie de cooperativa en París que sirviera de casa difusora. Por el otro, los suizos opinaban más fácil recabar la cooperación de los editores tradicionales.

Se trató igualmente de editar un periódico común para los escritores de las tres naciones mencionadas en colaboración con los organismos turísticos de los mismos.

Como consecuencia de estos contactos e intercambios de ideas se proyecta organizar en Ginebra, en el transcurso del corriente año, una exposición del libro belga y canadiense.

LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE WASHINGTON

Acaba de aparecer muy recientemente el informe anual de la Biblioteca del Congreso de Washington. Se trata de un documento de 177 páginas, de las que es inútil decir se desprende la importancia de la misma no sólo en los Estados Unidos, sino en el mundo entero. La mencionada Biblioteca ha invertido en sus necesidades del año 1966 alrededor de 60 millones de dólares, procedentes tanto del Gobierno Federal como de otros departamentos ministeriales, así como de donativos. Sus existencias se elevan a 44.189.100 unidades bibliográficas, se han contestado a pedidos de información a 884.000 personas; se han vendido 61.500.000 fichas de catálogo.

Aparte de ello se han invertido en construcción y equipo de un tercer edificio la cantidad de 180 millones de dólares.

Solo estas cifras son lo suficientemente elocuentes de la importancia que subrayábamos al principio.

ENCUESTA DE LA UNIVERSIDAD DE BURDEOS SOBRE LA LECTURA

La Universidad de Burdeos a través de su Instituto de Literatura y de Técnicas Artísticas, acaba de realizar un curioso estudio sobre sociología del hecho literario.

Sometiendo a unos 5.000 reclutas en la ciudad de Limoges a unos tests de aptitud y de nivel cultural, han llegado a la conclusión de los siguientes hechos: El gusto por la lectura está en función directa de la duración de los estudios; los reclutas de cultura media compran los libros en función del nombre del autor y del título de la obra, mientras otros se deciden según las ilustraciones del libro.

OTRAS NOTICIAS

La Asociación Internacional de Poesía con sede en Italia y dirigida por la poetisa Pesce, ha dedicado en su revista mensual *Il Giornale dei Poeti* un estudio dedicado a los poetas sevillanos de hoy, entre los cuales: Aleixandre, Burgos, Lafont, Montesinos, Requena, Romero Murube y María de los Reyes Puento. La especial atención dedicada por este periódico mensual a esta materia está en relación con la publicación reciente por el profesor de español del Liceo Cavour de Roma, señor Fosa, del libro titulado *Poetas sevillanos de hoy*, donde el mencionado crítico italiano, gran conocedor de la poesía moderna española, presenta al público italiano un panorama de valores actuales de la literatura española que contribuirá a difundir el conocimiento de los mismos en Italia. El Departamento de Lenguas Extranjeras de la Centennial Junior High School de la ciudad de Compton, presentó la película sobre España titulada *To catch a dream*, realizada por la Douglas Aircraft e Iberia. El cónsul de España en Los Angeles pronunció unas palabras de presentación de la misma. La revista *Realités* del mes de enero, dedica un importante artículo a Fernando Arrabal con motivo del estreno próximo de su obra escrita en francés *El arquitecto y el emperador de Asiria*, en el teatro Montparnasse. El autor del artículo, señor Schifres, presenta a los lectores la original personalidad del autor; hace una breve historia de sus incursiones en el teatro francés y le califica de heredero de Jarry, Vitrac y Carroll, abriendo una nueva faceta al teatro de vanguardia representado en Francia por Ionesco, Genet, Adamov, etc.

Como verá el lector, en la página siguiente reanudamos el «Folletón de LA ESTAFETA» iniciado en el número anterior. Aun cuando nuestro propósito es destinar a folletón las cuatro páginas centrales, para seguir reservando algún espacio al cuento breve, la especial estructura de las obras teatrales y las peticiones que nos han sido hechas para que cuanto antes concluyéramos la publicación del texto de Ramón J. Sender, justifican la duplicación del espacio a él dedicado en este número..., y quizá, quizá, en el próximo. Al hacerlo constar, ratificamos lo ya dicho en cuanto a las habituales dimensiones del folletón.

JUAN.—¿Qué quiere decir con eso?

GRACIELA.—Que vive sin sentido y así como por tozudez. (*Ríe.*) Un hombre vacío aquí. (*Señalándose la frente.*)

JUAN.—El sentido lo pongo en mis cuadros. Además, las apariencias engañan. Y no ría usted de esa manera, por favor.

GRACIELA.—(*Seria otra vez.*) Si no me riera tendría que echarlo a usted de casa.

(*Juan hace señales de silencio con el dedo en los labios, va a la máscara del Shalako, descubre la maquinita y cierra el resorte.*)

JUAN.—(*Suspira aliviado.*) Ahora es otra cosa. No crea usted nada de lo que le he dicho. (*Bajando la voz.*) Yo no estoy enamorado de usted ni mucho menos.

GRACIELA.—¿Eh?

JUAN.—Bueno, la estimo y respeto, pero la verdad es que no la quiero y, por ese lado, puede estar tranquila.

GRACIELA.—Bien, ¿y a mí que me importa eso?

JUAN.—Quiero decir que aunque usted me gusta..., bueno, yo me entiendo.

GRACIELA.—¿Está jugando y burlándose de mí? Es ese el otro lado de su simpleza?

JUAN.—Nada de lo que le decía era verdad. (*Bajando la voz.*) No se asuste, pero yo le hago el amor por orden de su marido, para ver si usted le sería fiel en caso de peligro.

GRACIELA.—¡Usted está loco!

JUAN.—Le juro que digo la verdad y Dios sabe el trabajo que me cuesta.

GRACIELA.—¿Por orden de mi marido?

JUAN.—Un gran amor no va sin alguna clase de extravagancia. Su esposo tiene un dictáfono escondido aquí. Va usted a ver cómo han quedado grabadas nuestras palabras. (*Manipula en la máquina.*)

VOZ DE GRACIELA.— Si no me río tengo que echarlo a usted de casa.

JUAN.—(*Cierra el resorte.*) Ahora no registra lo que hablamos.

GRACIELA.—(*Con las manos en las mejillas.*) ¡Cielo santo!

JUAN.—¿No se lo decía?

GRACIELA.—¿Y esto es... contra mí?

JUAN.—No es contra nadie. Bueno, es... que Luis necesita saber los secretos que le guarda el destino en relación con usted.

GRACIELA.—Ya sabía yo que algo sonaba falso en usted, digo en la manera de hablarme.

JUAN.—La pasión no se puede fingir. Yo no puedo mentirle.

GRACIELA.—(*Confusa.*) Bueno, pero...

JUAN.—Nada de lo que le decía era verdad.

GRACIELA.—(*Resentida.*) Ya veo. Gracias, Juan.

JUAN.—(*Un poco tontamente.*) De nada.

GRACIELA.—Entonces quedamos en que no está usted enamorado.

JUAN.—No. Era una comedia.

GRACIELA.—Y la verdad es lo que dice ahora.

JUAN.—Eso es. Yo no puedo mentirle.

GRACIELA.—Me alegro.

JUAN.—(*Azorado.*) Bueno, usted comprende. No es que no la quiera.

GRACIELA.—¿En qué quedamos?

JUAN.—En el fondo... Bien, me gusta pero no la quiero.

GRACIELA.—Ya veo.

JUAN.—Está claro. Digo, ahora.

GRACIELA.—¿Y cree usted que con ese diálogo que ha quedado registrado ahí mi marido tendrá más fe en mí?

JUAN.—Eso espero, pero no se sabe nunca. (*Pausa.*) Antes decía usted que mis palabras sonaban falsas. Tiene razón, y por eso lo mejor sería completar el diálogo y mejorarlo en lo posible. Por él. Lo digo por él.

GRACIELA.—¿Cómo?

JUAN.—Abriendo la máquina y hablando un poco más. Me tocaba hablar a mí. Usted dijo que tenía que echarme de casa. Yo tengo que responder algo. No sé qué. Algo que la ofenda un poco. En ese caso usted debe enfadarse de veras.

GRACIELA.—¿Yo?

JUAN.—Sí, por favor, enfádese lo más posible.

GRACIELA.—Es como un juego de niños.



«... comenzó a requebrar a Camila, con tanta turbación y tan amorosas razones, que Camila quedó suspensa...»

JUAN.—Es verdad.

GRACIELA.—¿Y a dónde vamos con todo esto?

JUAN.—Nadie va nunca a ninguna parte en la vida. Bueno, Luis es Luis.

GRACIELA.—Estoy pensando una cosa.

JUAN.—¿Qué?

GRACIELA.—Mi marido no tiene sentido del decoro cuando le pide a usted esto.

JUAN.—El amor es una enfermedad y los enfermos están excusados y libres de las leyes del decoro.

GRACIELA.—¿Usted cree al menos que Luis está enamorado de mí? Yo siempre he creído que sí.

JUAN.—Como una bestia o como un colegial, no hay duda. Si quiere usted hacerlo feliz vamos a lo nuestro. Voy a abrir la maquinita. No diga nada que pueda descubrir que le he revelado a usted el secreto, porque entonces estamos perdidos los dos y Luis sería capaz de todo.

GRACIELA.—¿De todo? ¿Qué entiende usted por eso?

JUAN.—Lo mismo que usted. Vamos a seguir con el diálogo. (*Abre el dictáfono y comienza a declarar en falso enamorado.*) No tan simple como usted cree, Graciela. Digo, eso de echarme de casa. Saldría por la puerta y entraría por la ventana. Se trata del amor de toda mi vida. Yo la quiero, y todo lo demás carece de sentido. En la aridez de estas montañas sólo hay una cosa para mí: usted. No me eche, Graciela. Permítame verla y respirar el mismo aire que respira usted.

GRACIELA.—(*Escucha airada, luego sonríe divertida y antes de hablar se pone seria otra vez.*) ¡Cállese, salga de aquí, repito! (*Juan hace signos afirmativos y ella exagera su enojo.*) ¿No le da vergüenza atreverse a entrar de ese modo en mi vida, es decir en la vida de mi marido y en la mía?

JUAN.—Perdone, pero...

GRACIELA.—Es usted un...

(*Se oyen voces fuera y Juan ordena silencio con el gesto.*)

DON LUIS.—(*Entrando.*) Aquí está nuestro hombre. (*Detrás de él aparece un indio que lleva dos trenzas cortas colgando sobre los hombros y una camisa a grandes cuadros rojos y negros.*)

INDIO.—Veniré el sábado.

DON LUIS.—De acuerdo, ven el sábado y te daré otro tanto. (*A Juan.*) ¿Qué habláis?

JUAN.—Discutíamos. (*Dudando.*) Bueno, yo decía que esa máscara del muro es genuina.

INDIO.—No genuina, sino Shalako.

GRACIELA.—Bueno, un Shalako genuino.

DON LUIS.—Me alegro de ver que estáis de acuerdo.

GRACIELA.—(*Turbada.*) Sí. No. Bueno, no sé.

INDIO.—Esa figura lo sabe todo y baila el día de la quemazón.

DON LUIS.—Este (*por Juan*) hará el gran estafermo y tú lo quemarás.

INDIO.—Yo no. El mayoral. Yo, bailar.

DON LUIS.—(*A Juan.*) Tienes que comenzar a hacer ese muñeco para el día del esquileo.

INDIO.—Grande. Más grande que tú. Más que tú (*por Juan*) y que tú. (*Por don Luis.*)

JUAN.—(*Aburrido.*) Bien, lo haré, aunque odio el *pop-art*.

INDIO.—La mujer vieja tiene hija Irene y la Irene tiene hijo en la guerra. Y la vieja reza al Shalako.

GRACIELA.—(*Pausa.*) ¿Se sabe algo de su hijo el soldado?

INDIO.—Yo sabe. Sheriff recibe carta. Nieto quiere escapar de la cárcel y rifle... ¡pum! En tal parte. (*Señala el estómago.*)

GRACIELA.—Calla, que no te oiga Irene.

JUAN.—¿Qué bestias! No sé cómo la gente dispara tan fácilmente contra un semejante.

DON LUIS.—La guerra.

JUAN.—Será difícil decírselo a la vieja Leonela.

DON LUIS.—(*Ligeramente.*) Lo que será difícil para ella es oírlo, porque está medio sorda.

GRACIELA.—(*Con acento de reproche.*) ¡Luis!

INDIO.—(*Mirando alrededor.*) ¿Dónde, la mujer vieja?

DON LUIS.—En el ahijadero, con el otro nieto, Manolo. No le digas nada. ¿Oyes?

INDIO.—(*Iniciando la salida.*) ¿Es verdad lo del pozo? (*A don Luis.*) ¿Vas a poner hombres y limpiar? No es bueno. El pozo, oscuro. Lo que está en la sombra quiere estar en la sombra.

DON LUIS.—(*Reservado.*) Quién sabe. (*A Graciela.*) Anda, acompáñale y dale una botella de vino. Viene por eso más que por el salario. (*Graciela y el Indio salen.*)

JUAN.—(*A solas con don Luis.*) Estarás satisfecho, cabezón. Te has salido por fin con la tuya.

DON LUIS.—¿Yo?

JUAN.—Me has obligado a hacer el imbécil con ella. ¡Vaya un papel! Sí, no me mires así. Sólo le ha faltado escupirme en la cara.

DON LUIS.—No me extraña. Es natural.

JUAN.—Hombre... no sé por qué.

DON LUIS.—Al principio todas las mujeres resisten y ella con mayor motivo. Pero hay que insistir. Ya veremos la segunda y la tercera vez.

JUAN.—(Indignado.) ¿La tercera vez?

DON LUIS.—Es que... ella debe estar segura cuando tú le haces la corte de que yo no voy a aparecer por sorpresa. Esta noche me iré a la aldea y os dejaré solos hasta la una de la mañana. Esa será la verdadera prueba. (Respondiendo a la mirada severa de Juan.) Déjame, que yo sé lo que hago. En los ojos de Graciela hay una luz lejana, la misma que se ve en ese indio que quiere que las cosas se dejen en la sombra. Ella me mira de un modo diferente.

JUAN.—A los seis años de matrimonio todas las esposas miran a sus maridos de un modo diferente.

DON LUIS.—Tú no sabes. Lo nuestro es distinto. Esta noche repetirás la escena. Espera. Hace una semana el cura de la misión franciscana me preguntó si no tenemos hijos porque yo no los quiero o porque no me los da la providencia. ¡Qué te parece! ¿Qué le importa a él?

JUAN.—Tú eres protestante, pero Graciela es católica y los curas condenan el *birth control*. Te lo pregunta a ti y no a Graciela por delicadeza.

DON LUIS.—Pues ha dado en el clavo. No sabe el cura que esa es la obsesión de Graciela. Yo tuve un accidente de joven y el médico me dijo: todo está bien, pero no tendrá hijos.

JUAN.—¿Para qué los quieres? ¿Qué necesidad hay de traer seres nuevos a la vida? ¿Qué traemos a la vida cuando nos nace un hijo? Un condenado a muerte.

DON LUIS.—Hombre, si lo miras así... Pero las mujeres piensan de otro modo. Tú no comprendes que...

JUAN.—Déjate de historias. A lo que estamos. Cuando oigas el diálogo verás. Es admirable. Anda. Yo estaré en la puerta para que no nos sorprenda Graciela. (Abre el dictáfono.) Vas a ver. (Don Luis se sienta en un sillón bajo la máscara.)

(Juan espera de pie en el quicio de la puerta y con las primeras palabras del dictáfono repitiendo el diálogo que han tenido Graciela y Juan cae lentamente el telón.)

SEGUNDO ACTO

El mismo decorado con lámparas bajas encendidas. Son las diez de la noche. Por los cristales del fondo se ve la luna.

Entran Juan y Graciela y cuando se creen solos descubren en un rincón al Penquero.

GRACIELA.—(Asustada.) ¿Qué haces aquí?

PENQUERO.—El ama Leonela dice que venga a rezarle ahí. (Por la máscara india.)

JUAN.—No la llames así. Es tu abuela.

PENQUERO.—Ya sabe usted lo que pasa. Don Luis me pega a veces y me dice: te pego porque puedo. Y luego la abuela me dice: te pego porque puede. ¿Qué quiere decir, eso? Ah, yo no hablo nunca de las cosas de los hombres y las mujeres porque eso no es decente.

JUAN.—Vete a dormir.

PENQUERO.—Hay luna y se oye aullar a los coyotes. Dormir, yo no se lo puedo prometer. Al matador de coyotes yo lo conozco porque es el que en diciembre cambia de nombre y le tiene echada una maldición al niño Luis.

JUAN.—¿Por qué?

PENQUERO.—Cosas de cuando vivía el padrastro de niña Graciela, que era enemigo de los indios. Se murió sin que supiera de qué.



GRACIELA.—Lo mataron.

PENQUERO.—Uno oye lo que se habla y a veces es verdad y a veces no tanto, pero como el muerto no era el padre de niña Graciela a ella no le importa.

JUAN.—¿Tú qué sabes si le importa o no?

PENQUERO.—Usted se pasa la vida preguntando. Bien, me voy. (Desde la puerta.) Su mercé me verá marcharme a la luz de la luna si se asoma a la ventana. (Se va.)

JUAN.—(Repara en un gramófono y lo pone en marcha con un disco muy sentimental que podría ser «Indian love call».) Luis lo ha preparado todo y se ha ido al valle para que no tenga usted miedo cuando yo le haga la corte. (Irónico.) *Indian love call*.

GRACIELA.—(Disgustada.) Hay de todo. Hasta luna.

JUAN.—He puesto la música baja para que no interfiera con el dictáfono. (Viéndola a ella melancólica.) Está usted triste.

GRACIELA.—¿Cree que está loco Luis?

JUAN.—(Alzándose de hombros.) Está enamorado.

GRACIELA.—Es triste para mí tener que hacer todo esto.

JUAN.—También para mí. Pero no le diga nada, por Dios. Cuando vea estas cintas grabadas y se tranquilice yo me iré.

GRACIELA.—Para usted es una gran prueba de confianza.

JUAN.—No tanto. Hay desprecio en esa confianza. No soy peligroso y por eso me encarga de esta misión.

GRACIELA.—(Asustada.) ¿Esto que decimos lo registra la máquina?

JUAN.—No, no. Está cerrada.

GRACIELA.—Siempre he tenido un poco de miedo en mi propia casa. A esa cabeza (por el cuadro), a la máscara, a eso que llaman la *Llorona*, a los rayos de las tormentas...

JUAN.—Bueno, bueno, tenemos que abrir el aparato y hacer nuestra escenita.

GRACIELA.—¿Y esto va a durar siempre?

JUAN.—Supongo que si lo hacemos bien un día Luis se considerará satisfecho y se acabó. Entonces me habré convertido en un testigo incómodo de su flaqueza. Pero estamos perdiendo el tiempo. (Va al dictáfono y antes de abrirlo explica.) Yo tendré que mostrarme más apasionado. Es lo que él dice. Debo tratar de abrazarla. Naturalmente la máquina registrará solamente algún rumor, la respiración acelerada, algún suspiro. Tal vez el golpe de una bofetada. No es necesario que sea verdad, porque las manos pueden simularla así. (Hace chocar las palmas.) ¿Eh?

GRACIELA.—(Sin saber qué pensar.) ¡Dios mío!

JUAN.—Acérquese de modo que no se pierda ningún efecto. Luis oyó la cinta anterior y me dijo que era un amante tímido. Así, pues, no se extrañe si me conduzco de una manera más... digamos agresiva. Es necesario también que algún momento yo respire con dificultad y lo registre el aparato.

GRACIELA.—¿Qué tiene que ver la respiración?

JUAN.—Los antiguos llamaban a la respiración el *neuma* y el *neuma* era el alma. ¡Figúrese!

GRACIELA.—(Irónica.) ¡Oh!

JUAN.—Usted debe dar algún grito. No muy fuerte, no sea que acudan los sirvientes.

GRACIELA.—Se han retirado a dormir.

JUAN.—El Penquero dice que su abuela anda por ahí.

GRACIELA.—Pero no se atreve a entrar. ¿Sabe cuál es el problema de su nieto el de Italia? Ella cree que la guerra se ha organizado para que lo maten a él porque tiene la piel oscura.

JUAN.—Pobrecilla. Está un poco...

GRACIELA.—No es ninguna broma tener la piel oscura en esta parte del país.

JUAN.—Vamos a lo nuestro. Yo trataré de abrazarla y entonces usted me dará una bofetada, es decir simularé el ruido yo mismo. Vamos a ver. ¿Está dispuesta?

GRACIELA.—No sé. No sé si puedo.

JUAN.—Así saldremos de una vez de este enredo.

GRACIELA.—No sé. Es como en el teatro. Además es peligroso y es... absurdo.

JUAN.—¿Por qué? Estamos simulando algo que es verdad, digo su fidelidad de esposa. ¿No es usted fiel? Entonces no puede ser más fácil. Además tal vez Luis necesita confiar en mí como amigo igual que en usted como esposa. Confiar absolutamente, lo que no es poco en el mundo en que vivimos. Vamos, Graciela, lo peor está hecho ya, puesto que usted conoce el secreto. Si se lo contara a su marido no sé lo que sucedería. Júreme usted que no le dirá nunca que yo...

GRACIELA.—Se lo juro, pero... ¿qué es lo que hacen por mí los demás?

JUAN.—(Casual.) Ponerla a prueba.

GRACIELA.—¡Y tan a prueba!

JUAN.—Vamos a continuar el diálogo de esta mañana.

GRACIELA.—¿A continuarlo?

JUAN.—No, tiene usted razón. Parecería demasiado a propósito. Un diálogo nuevo. (Abre la máquina y habla, declamando.) Estamos solos, Graciela.

GRACIELA.—(Con dificultad.) No estamos solos. Dios nos mira.

JUAN.—(Afirma, aprobando.) Su marido la deja sola después de lo que usted le dijo esta mañana.

GRACIELA.—Tiene confianza en mi amor y en su amistad.

JUAN.—No hay amigos en cuestiones de amor.

GRACIELA.—(Ofendida.) ¿Todavía?

JUAN.—Sí, hasta que usted comprenda, Graciela.

GRACIELA.—No tengo nada que comprender, yo.

JUAN.—(Cerrando la máquina.) Suena falso. No sólo lo suyo sino también lo mío.

GRACIELA.—Era lo que yo pensaba.

JUAN.—Menos palabras y más convincentes.

GRACIELA.—Las palabras... es difícil, eso.

JUAN.—Probemos. Yo hablaré de un recuerdo verdadero que tengo de usted. Una cosa bonita y un poco tonta, usted sabe. Hay cosas que quedan en el fondo de la retina para siempre. Vamos a ver. (Abre.) ¡Graciela, amor mío!

GRACIELA.—¿Qué locura es esa?

JUAN.—(Hace gestos afirmativos.) Estoy enamorado de usted desde que fuimos aquel día al cementerio a poner flores en la tumba de su madre. Yo lo recuerdo bien. Tengo memoria visual como solemos los pintores. Había una brisa ligera y, por decirlo así, silvestre y campesina y el rosál temblaba un poco al lado de la cruz y usted viéndolo temblar quiso decir algo y no pudo por la emoción. Yo entonces pensé: ¡pobre Graciela, qué sola está!

GRACIELA.—Es cierto. Los dos, Luis y yo estamos solos.

JUAN.—Que esté solo Luis no me importa, pero me duele pensar que está sola también usted.

GRACIELA.—La soledad no me asusta. De niña me cantaba yo a mí misma canciones de cuna para dormirme. (Juan le dice por señas que no hable así.) ¡Pero no importa! Adoro mi soledad, la emoción de aquel día por mi madre muerta era sagrada y usted por lo que veo sería capaz de profanarlo todo.

JUAN.—Quererla a usted no es profanar nada.

GRACIELA.—Es profanar una amistad y atropellar y ensuciar un nombre.

JUAN.—Lo único importante en esta cuestión es usted. Necesito hacerla mía, Graciela.

GRACIELA.—(Sin calor alguno.) ¿Qué dice?

JUAN.—(Niega con la cabeza, corre a la máquina y la cierra.) No está bien.

GRACIELA.—Me lo figuro. ¿Cómo va a estar bien? (Silencio. Se oye fura y lejos el gemido agudo de un coyote.)

JUAN.—Los coyotes andan nerviosos con la luna.

GRACIELA.—No. Es el indio que finge que hay coyotes por la noche para que Luis le pague por matarlos. Y le paga.

JUAN.—¿Y usted lo sabe, eso?

GRACIELA.—Le guardo el secreto al indio. Son tan pobres... y son gente de familia que tiene hijos y los quieren. A veces son admirables. Yo creo que todos los que tienen hijos son admirables, ¿verdad? Y felices. No están solos, al menos.

JUAN.—(Escucha un momento los aullidos lejanos.) Los imita bien. (Rien.) Pero Graciela, tenemos que ensayar antes de abrir el dictáfono otra vez. Por todos los medios hay que evitar que Luis se dé cuenta de que está usted en el secreto.

GRACIELA.—¿Confía usted en mí?

JUAN.—¿Por qué no? ¿Qué podría usted hacer?

GRACIELA.—Pues... nunca he tenido secretos con mi marido.

JUAN.—Tiene el secreto de los coyotes. ¿No lo engaña usted para ayudar a ese pobre indio?

GRACIELA.—No es sólo eso. Es que ese indio... Bueno, podría ser peligroso como enemigo.

JUAN.—¿Y yo no?

GRACIELA.—Ya veo. Usted no quiere ser menos.

JUAN.—Bah, guárdeme el secreto, aunque sólo sea porque la amistad tiene derecho y le estoy demostrando a usted que soy su amigo. Usted no llevaría un amigo a la ruina. (Dudando.) Y si fuera capaz de una cosa así le digo que sería la última decepción de mi vida.

GRACIELA.—Hay decepciones peores.

JUAN.—Ya lo sé.

GRACIELA.—Pero no le han hecho mella según parece.

JUAN.—¿Qué sabe usted? También tengo mi pequeño o grande fuego y perdone que hable así. (Pausa.) Bueno, sin ensayar no podemos hacerlo y, por otra parte, tampoco debemos hacerlo demasiado bien porque en ese caso Luis sospecharía. Usted ve. Lo natural es difícil. Porque lo natural es que usted se conduzca como lo que es: como una esposa fiel. Pero hacerlo verosímil ahora representa lo suyo. Vamos a ver. Yo me acerco y le digo: ¡Mía o de nadie!

GRACIELA.—¿No es demasiado eso?

JUAN.—¿Qué se diría en un caso como ese? Buscaremos algo que vaya bien con la manera de hablar de la gente. Algo... folclórico (ella, ríe.) Bueno, yo me entiendo. Siempre me entiendo yo con la gente aunque sean bichos raros como yo mismo.

GRACIELA.—¿Tan raro es usted?

JUAN.—(Ríe.) A veces no puede uno entenderse, pero me las arreglo.

GRACIELA.—Lo mejor sería volver a aquello del cementerio, aunque usted crea que es cursi.

JUAN.—¿Yo?

GRACIELA.—¿Cómo puede pensar que la emoción de una mujer en la tumba de su madre sea cursi?



«... Lotario, advierte lo que te digo: si a dicha te atrevieras a pasar desta raya que ves...»

JUAN.—Yo no he dicho esa palabra. Bueno, podría usted decir algo retórico, así como «ultrajas mi dignidad». ¿Qué le parece? Yo hablaré del rosál y de la cruz y de la brisa y del recuerdo de su madre.

GRACIELA.—(Triste.) Ella también estuvo sola en la vida, pero tuvo una hija, me tuvo a mí. Una mujer con su bebé en los brazos es alguien, ¿No cree? Bueno, hablemos de otra cosa porque me dan ganas de llorar. ¿Cómo se acuerda tan bien del rosál y de la brisa?

JUAN.—Es que he querido pintarlos, pero deshumanizándolos antes. ¿Y quién se atreve a deshumanizar un cementerio de aldea? En esto del arte siempre muerde uno más de lo que puede tragar. (Pausa.) Bueno, vamos a lo nuestro. Hay que ensayar un poco. Lo importante es que sepa usted de antemano las frases que tiene que decir en los momentos de indignación. Por ejemplo, la primera vez debe decir: Juan, ¿está usted loco? La segunda: ¡Ultraja mi dignidad! La tercera: ¡Voy a gritar y a llamar a la servidumbre!

GRACIELA.—(Incómoda.) ¿Hace falta todo eso?

JUAN.—Para nosotros no, pero para él, sí. Repita mis palabras: ¿Está usted loco? ¡Ultraja mi dignidad! ¡Lamaré a la servidumbre!

GRACIELA.—Pero, ¿y la bofetada?

JUAN.—¿Usted cree?

GRACIELA.—Era una idea de usted.

JUAN.—Parece que es la única idea que le gusta. (Ella, ríe.) Si usted se obstina...

GRACIELA.—Así todo parecerá más verdadero.

JUAN.—Yo trataré de besarla y entonces haré el ruido de una bofetada y daré un pequeño gruñido, algo en fin que suene realista. Vamos a ver y es ensayo, ¿eh? ¿Cuáles son las últimas palabras del dictáfono? (Lo abre.)

VOZ DE GRACIELA.—¿Qué dice?

JUAN.—(Lo cierra.) Vamos a ver ahora. Eso (por el dictáfono) está cerrado. Usted debe decir: moriría cien veces antes que...

GRACIELA.—Que faltar a mi marido.

JUAN.—No, faltar, no. Traicionar. Eso suena mejor.

GRACIELA.—Bien, antes moriría que tracionar a mi marido. Sí, ¡antes moriría cien veces!

JUAN.—(Declamando.) Aquel día del cementerio comenzó mi vida. No es justo que mi vida acabe ahora con ese recuerdo también.

GRACIELA.—¿Qué sabe usted lo que es la vida? Ha andado por ahí como un perro sin amo, ha venido temblando a cobijarse aquí y ahora trata de morder la mano que lo protege.

JUAN.—(Gestos de aprobación triste y condicionada.) Reconozco que tiene usted razón, pero yo la quiero. Es más fuerte que todo. (Avanzando hacia ella.) Graciela...

GRACIELA.—¿Está usted loco?

JUAN.—¡Graciela!

GRACIELA.—¡Ultraja mi dignidad!

JUAN.—(Tratando de abrazarla.) Graciela... (La abraza, intenta besarla, ella se debate y se oyen las respiraciones agitadas. Se separa. Imita el ruido de una bofetada.) Hum. Ya veo...

GRACIELA.—¡Llamaré a la servidumbre!

JUAN.—Ese tono está mal, digo, el acento. No se enfada usted bastante. Vamos a seguir debatiéndonos un poco más a ver si se da cuenta. Supongamos que yo le doy el beso.

GRACIELA.—Y yo la bofetada.

JUAN.—Como quiera. En todo caso mi beso la ofende a usted de veras y la saca de quicio.

GRACIELA.—¿No será demasiado?

JUAN.—Bueno... antes ha dicho usted palabras un poco fuertes. Me dijo que llegué aquí como un perro sin amo y que quiero morder la mano que me alimenta.

GRACIELA.—Yo no dije que le alimenta, sino que lo protege.

JUAN.—Así y todo... (Resignado.) Pero está bien. No me importa.

GRACIELA.—Perdone.

JUAN.—No es por nada, pero yo vivo de una pequeña herencia. Usted sabe que me llega cada mes un poco de dinero de un trust fund. Además vendo algunos cuadros.

GRACIELA.—Lo dije por decir.

JUAN.—En Francia tenía amigos influyentes y trabajé como restaurador de pinturas antiguas. No soy necesariamente un vagabundo, usted comprende.

GRACIELA.—Trataba de ser... dramática.

JUAN.—(Resignado.) Supongo que eso del perro sin amo se lo ha oído decir a su marido, porque es su estilo. Bueno, vamos a ensayar el final. (Declamando.) Graciela, llame a quien quiera, no me importa el escándalo, no me importa mi propia ruina. Graciela... (Trata de besarla.) ¡Vida mía! Eh, míreme usted.

GRACIELA.—Salga de aquí.

JUAN.—(Besándola sin dificultad.) Graciela...

GRACIELA.—(Declamando.) ¡Ultraja mi dignidad!

JUAN.—Ahora, no. (Abrazándola con ternura.) Ahora, no.

GRACIELA.—¡Llamaré a la servidumbre!

JUAN.—Está la máquina cerrada. (*La besa otra vez largamente.*) Déjame, Graciela.

GRACIELA.—Juan, eso no está bien. (*Separándose.*) Yo quería sólo completar el diálogo para Luis.

JUAN.—(*Como el que vuelve de un sueño.*) Sí, es verdad. Para Luis. Vamos a ver. Un momento. (*Abre el dictáfono y declama.*) ¿Dices que llamarás a la servidumbre? ¡Me mataré! Si no quiere ser mía me mataré.

GRACIELA.—¡Déjeme salir en todo caso!

JUAN.—¡No!

GRACIELA.—No puedo tolerar su presencia. (*Gritando, histérica.*) ¡Luis! ¡Luis! (*Corre a la puerta, la abre y cuando parece que va a huir la vuelve a cerrar con un golpe seco quedándose en la escena.*)

JUAN.—(*Con un dedo en los labios va al dictáfono y lo cierra.*) Uf, ya está. (*Pausa.*) Ahora lo hemos hecho mejor. Por fin. ¿Está segura de que Luis no ha vuelto?

GRACIELA.—(*Sentada y cubriéndose la cara con las manos.*) Yo lo vi salir para las Vegas Altas.

JUAN.—(*Besándole las manos con las que se cubre.*) Lo has hecho bien, ahora.

GRACIELA.—Ahora que no es verdad.

JUAN.—Has golpeado la puerta, pero no te has ido. (*Ella niega con la cabeza sin descubrir la cara.*) Te lo agradezco mucho, Graciela. No te arrepientes, ¿verdad? (*Ella niega otra vez.*) Yo también acabo de darme cuenta de que antes estaba solo y ahora... (*Ella, llora.*) Bah, no llores. Yo acabo de descubrir algo nuevo en mi vida. Algo nuevo y más importante que todo lo demás, ¿oyes?

GRACIELA.—Déjame.

JUAN.—Vamos, vamos. ¿Por quién lloras? Por Luis o por...

GRACIELA.—(*Descubriendo la cara.*) No sé. (*Pausa.*) Con esos amores falsos (*señalando la máquina con un gesto*) y luego verdaderos, soy ridícula.

JUAN.—Eres sublime, mi vida.

GRACIELA.—Es verdad que las otras mujeres tienen hijos y cuando una tiene hijos ya no es ridícula nunca, ¿verdad?

JUAN.—Tú no puedes ser ridícula.

GRACIELA.—Lo estoy siendo ahora, contigo. No sabes tú las cosas que he hecho en mi vida por mis sueños de madre. Durante el viaje por oriente, en Singapor... (*Arrepintiéndose de hablar.*) Bueno, a nadie le importa eso. Sería como enseñar mi alma desnuda y eso siempre es indecente.

JUAN.—No veo por qué, digo, conmigo.

GRACIELA.—Y hace poco, el mes pasado..., pero me da vergüenza también decirlo.

JUAN.—Cuéntalo, mi vida.

GRACIELA.—Una mañana pasaba frente a la choza de unos indios y oí dentro llorar a un bebé, a lo que los indios llaman un *papoose*. Entré de puntillas y no había nadie en la casa. Lo tomé en brazos y... tal vez no debía decirlo, me desabroché el vestido y le di el pecho. El pobrecito no sacaba nada, pero yo me sentía llena de luz. Como una lámpara de neón encendida. Cada átomo de mi cuerpo era una estrella. Así estuve un rato. El bebé se quedó dormido y yo lo dejé en la cuna y luego me escapé como una ladrona.

JUAN.—(*Se oye un lamento de coyote, lejano.*) El indio de los coyotes.

GRACIELA.—Le tengo yo miedo a ese hombre. Eso que te he contado fué en su casa.

JUAN.—No es ningún crimen.

GRACIELA.—Pero es el indio que hace de Shalako. Trae y lleva la desgracia.

JUAN.—No me digas que crees en eso.

GRACIELA.—A veces las cosas en las que no creemos suceden. (*Triste.*) Vaya si suceden.

JUAN.—¿Qué quieres decir?

GRACIELA.—Yo misma no estoy segura de poder explicarlo.

JUAN.—Ten fe en mí.

GRACIELA.—En algo o en alguien tengo que tenerla.

JUAN.—Aunque sea en un perro sin amo.

GRACIELA.—Luis diría que tiene amo. El se considera el amo tuyo. ¡De veras!

JUAN.—Hombre...

GRACIELA.—De no ser así no mandarías que hicieras conmigo lo que haces.

(*Sigue oyéndose el lamento del coyote mientras cae despacio el telón.*)

TERCER ACTO (Escena primera)

El mismo decorado. Es primera hora de la tarde, y al levantarse el telón, don Luis está colgando la máscara en el muro.

IRENE.—(*En la puerta.*) Algún secreto sabe esa mala figura, pero el mejor lo sé yo.

DON LUIS.—(*Sin interés.*) ¿Qué secreto ese ese?

IRENE.—Yo y los cuervos lo sabemos, y lo diría, pero ¿qué gana una con eso? (*Pausa.*) Niña Graciela y el pintor se entienden como hombre y mujer. ¿Oyes, niño Luis?

DON LUIS.—(*Escéptico.*) ¿De veras, Irene?

IRENE.—¡Que me caiga muerta!

DON LUIS.—(*Bromeando.*) ¿Te lo han dicho los cuervos?

IRENE.—(*Bajando la voz.*) Desde hace dos lunas, se entienden, y no es cosa de palabras sino de malas acciones.

DON LUIS.—(*Irónico.*) ¿Ese es tu secreto?

IRENE.—No el mío, el de ellos. Y bien secreto, que no se fían del aire. Saben que su mercé va a ir esta tarde a los molinos viejos y ella lo ha citado en este mismo lugar para dentro de poco. Lo citó aquí a las tres cuando se cruzaban en el corredor y yo los vide, que él le cogió la mano. Es lo que yo digo, ella podría haber retirado la mano, pero ¿cómo la iba a retirar si le gustaba? Y entonces yo entendí lo que entendí. Estarán aquí en un santiamén. Escóndase ahí (*por el cuadro*), niño Luis.

DON LUIS.—(*Sospechando.*) Siempre que se ha escondido alguien detrás del cuadro ha habido sangre en la casa.

IRENE.—Sangre, no digo. Pero desde hace cinco semanas en esta casa todo es malos silencios.

DON LUIS.—¿Cinco semanas?

IRENE.—Yo también tengo mi calendario. ¡A ver! ¿No ve que ahora nadie remeje, nadie escucha, nadie se ríe. Si se ríe mi hijo es porque no tiene los sentidos completos. Cuando ella vino a esta casa comenzaron a hablar los cuervos en el campo. Y ella mira, calla y hace la suya. Esas son las que consiguen de los hombres lo que quieren.

DON LUIS.—Estás viendo fantasmas. (*Pausa.*) ¿Dónde has dejado mi cinturón?

IRENE.—(*Alertada.*) ¿El cinturón con la herramienta?

DON LUIS.—Cállate, vieja zorra.

IRENE.—En el cuarto de los libros. (*Se miran en silencio.*) Diga que se va a los molinos viejos y quédese ahí detrás del santo.

DON LUIS.—No sabes lo que estás diciendo.

IRENE.—Si es usted un consentido, eso es diferente.

DON LUIS.—¿Quieres que te arranque la piel? (*Saliendo, desde la puerta.*) Graciela es limpia como una patena. (*Sale.*)

IRENE.—(*Sola.*) Eso es lo que él piensa. (*Un poco loca, mirando a un lado y otro y llamando en voz baja.*) Juan..., señor Juan...

JUAN.—(*Entrando.*) Te he oído, vieja bruja.

IRENE.—El amo me lleva vieja zorra y usted vieja bruja. La verdad es que no soy tan vieja.

JUAN.—¿Por qué has hecho eso?

IRENE.—(*Mirando si Luis se ha ido y luego el reloj en la muñeca de Juan.*) Aún hay arreglo. Márchese. El amo hará su deber, porque ha ido a buscar el cinto con la herramienta. Escápese. (*Se arroja, histérica.*) ¡Por favor, váyase y que pague ella sola que ni siquiera ha sabido darle un hijo en seis años de casada!

JUAN.—Levántate, que vuelve Luis.

IRENE.—(*Levantándose.*) En este valle los hombres matan.

JUAN.—(*En voz baja.*) Calla. (*Disimulando y alzando la voz.*) No debías fumar esa hierba, Irene. No te hace bien.

IRENE.—Viuda soy y me quita la zozobra, señor.

DON LUIS.—(*En la puerta, ajustándose el cinto.*) Me voy a los molinos.

JUAN.—¿Qué molinos?

DON LUIS.—Los molinos viejos.

IRENE.—Los de la canción. (*Canta dando pasos de baile con la melodía de la Varsovia:*)

Al molino voy
al molino voy
al molino del amor...

PENQUERO.—(*Entrando.*) Alegre está el tiempo, ama Irene.

DON LUIS.—(*A Juan.*) Volveré a la noche. (*Bajando la voz y vacilando.*) Te lo digo por si quieres repetir la experiencia.

JUAN.—¿Todavía?

DON LUIS.—Todavía, viejo pansy.

JUAN.—No tengo nada de pansy. Pero ya veo por qué llevas el revólver, Luis. Así puedes insultar de vez en cuando a los amigos.

DON LUIS.—(*Se quita el cinturón y lo arroja al diván.*) ¿Quieres que te insulte ahora?

JUAN.—Insúltame si te sientes mejor. Pero aquí sólo tú haces cosas sospechosas de eso.



DON LUIS.—¿De qué?

JUAN.—Tu manía conmigo y con Graciela. Un psiquiatra diría lo que diría.

DON LUIS.—¿Qué diría?

JUAN.—Lo que yo pienso. Un hombre normal no se conduce así.

IRENE.—¡Darle la hembra al amigo! Cosa de risa es.

DON LUIS.—(Levantando la mano para pegarle.) ¡Imbécil!

JUAN.—(Avanzando para defenderla.) ¿No te da vergüenza?

DON LUIS.—No seas ridículo. Más de una vez cuando éramos niños ella me ha pegado a mí. (A ella.) ¿No es verdad, idiota?

IRENE.—Lo es y no lo es.

DON LUIS.—Me voy. Haz la experiencia una vez más. He suprimido los testigos mecánicos. Detrás del Shalako no hay nada. ¿Quieres más confianza, hijo de cerda?

JUAN.—Ya sabía yo que con maquinistas o sin ellas llegaríamos un día a esto. Y eres injusto, Luis.

PENQUERO.—(Poniéndola el cinturón a Luis.) Billy llevó este revólver en el cinto. ¿Sabe, señor amo? El pintor está acabando en el garaje viejo el gran estafermo, el muñeco grande para quemarlo en la fiesta.

DON LUIS.—Se acerca el día, es verdad.

PENQUERO.—La Zozobra, para la quemazón.

DON LUIS.—(Riendo sin ganas.) La Zozobra. (Saluda con un gesto, sale y se le oye canturrear escaleras abajo):



«... Pero no los pudo quitar, que Lotario no le viese una vez salir, al romper del alba...»

... al molino del amor.

IRENE.—(En voz baja.) Lleva la sangre quemada, pero canta para disimular. (Al Penquero.) Anda a tenerle el estribo, hijo de puta.

PENQUERO.—¿Y me llama a mí eso? ¿Usted a mí? (Sale corriendo.)

IRENE.—El niño Luis tiene el caballo en la puerta. Saldrá de veras, pero volverá desde las lomas. (Recatándose a un lado del ventanal del fondo para mirar sin ser vista.) Ahora monta, pero no irá más allá de la vuelta del camino al otro lado de la loma grande. Allí se apeará y dejará el caballo, digo yo. (Se oye un relincho.) Ahora sale. Todavía es tiempo para usted. El amo los va a matar a los dos si los ve juntos. Yo le dije la verdad de lo que pasa, pero no quiero que lo mate a usted.

JUAN.—Vigila abajo desde la puerta de atrás y cuando lo veas volver canta eso del molino para avisarme y no te preocupes que no pasará nada.

IRENE.—Milagro será.

JUAN.—Calla y anda abajo.

IRENE.—Pero, ¿qué gana una con todo esto? Cuando yo hago algo sin interés a mí me gusta ganar alguna cosa.

JUAN.—Te dará más marihuana de la que puede fumar en un año.

IRENE.—(Decepcionada.) Yo le salvo la vida y usted me da marihuana.

JUAN.—Favor por favor.

IRENE.—(Soñadora.) Al fin una es una mujer. (Sale.)

JUAN.—(Mira alrededor y llama después desde la puerta.) Graciela. Graciela...

GRACIELA.—(Entrando.) Acaba de marcharse.

JUAN.—Pero volverá y se esconderá ahí. No te preocupes porque podremos hacer una escena más y está será la mejor. Yo me fingiré más enamorado que nunca y será verdad y tú... más fiel que nunca.

GRACIELA.—Dios mío. ¿Por qué hemos llegado a esto?

JUAN.—No hay peligro. Ha suprimido los micrófonos, y tenemos algo defender: nuestro amor. (Sonriendo.) Es hermoso tener un amor que defender en la vida.

GRACIELA.—Te ríes, pero es una situación bien miserable la nuestra.

JUAN.—(Sonriendo.) Es peor la de Luis.

GRACIELA.—No. El es inocente.

JUAN.—(Pensativo.) No sé. En todo caso si llegara el caso yo te defendería.

GRACIELA.—¿Tú?

JUAN.—No busco la violencia, pero si me obligan...

GRACIELA.—No lo digo por eso, Juan.

JUAN.—¿Sabes lo que hizo un artista italiano de la antigüedad, un tal Benvenuto Cellini?

GRACIELA.—No es por mí. Tengo miedo por ti. Y también por Luis. En estos casos... Pase lo que pase no hagas nada tú. Déjame que lo haga yo todo. (Coge una pequeña daga cortapapel y la oculta en la mano.) Yo sabré defenderme.

JUAN.—¿Qué llevas ahí?

GRACIELA.—Un abrecartas. (Rehuyéndolo.) No, déjame, Juan, te digo que me dejes.

JUAN.—¿Qué piensas hacer con eso?

GRACIELA.—Depende de lo que suceda. Y no me abrases ahora, aquí. Luis es de esos hombres que están siempre cerca y, en cambio, tú estás siempre lejos. Digo ahí, en tu mente o al menos lo parece.

JUAN.—(Apartándose alarmado.) Calla.

GRACIELA.—No ha tenido tiempo siquiera de llegar a la colina.

VOZ DE IRENE.—(Fuera, cantando)

... al molino del amor.

JUAN.—Debe estar entrando en la casa. No digas nada. (Gesto de alarma indicando que Luis está ya cerca. Un espacio en silencio, escuchando rumores fuera y adaptando a ellos la expresión. Señala el cuadro del muro queriendo indicar que Luis está detrás, escuchando.) Graciela, su marido ha ido a los molinos viejos y estamos solos. ¿Usted ve? Tenemos suerte.

GRACIELA.—¿Quién tiene suerte?

JUAN.—Yo.

GRACIELA.—Usted es un miserable o un imbécil y la suerte de usted la conocemos todos.

JUAN.—Graciela. ¿Es que sabe su marido que yo le hago la corte?

GRACIELA.—No.

JUAN.—Entonces...

GRACIELA.—No le he dicho nada porque Luis no debe ensuciarse las manos con la sangre de nadie. Luis vale más que usted y más que yo. Quería hablar a solas con usted, es verdad, pero era para decirle que se vaya hoy mismo del rancho, que no se quede un día más. ¿Cómo quiere que se lo diga? ¿No se lo he repetido mil veces?

JUAN.—Pero, Graciela, le juro que...

GRACIELA.—¡Cállese! ¿Qué he hecho yo para que usted se atreva?

JUAN.—Déjeme hablar, Graciela.

GRACIELA.—¿No ve usted que desde hace tiempo soy por su culpa la mujer más desgraciada del mundo? Ya sé que para usted los sentimientos de una mujer no son nada como no es nada la amistad ni la lealtad. Es un artista fracasado y viene con su frío y su veneno a tratar de separarme de mi marido. Usted no cree en nada, pero yo creo en Dios, en mi marido y en mí misma.

JUAN.—Feliz su marido, Graciela.

GRACIELA.—No será feliz mientras usted siga en esta casa.

JUAN.—Dígame que no me odia, que no me guardará rencor y entonces me iré. No podría separarme de usted como enemigo. En el fondo su marido...

GRACIELA.—Debía usted besar donde él pisa.

JUAN.—No entiendo. Juraría que esta mañana pensaba usted de otra manera. En el corredor me dijo...

GRACIELA.—(Desafiadora.) ¿Qué le dije yo?

JUAN.—Yo entendí como una promesa. (Acercándose.) Graciela...

GRACIELA.—No se acerque. (Mostrando la daga.) ¿Ve usted este puñal? Si es preciso me defenderé. Yo sola, sin necesidad de llamar a nadie. Y la justicia me perdonaría a mí mejor que a mi marido, porque lo que haga será en defensa de mi pudor. He venido aquí dispuesta a todo.

JUAN.—Deme eso, Graciela.

GRACIELA.—Márchese.

JUAN.—No me iré hasta que vuelva a tratarme con amistad. Compréndalo.

GRACIELA.—(Dolida y fatigada.) ¿Pero cuándo se dará usted cuenta de que sólo tolero su presencia por complacer a Luis?

JUAN.—Graciela, la quiero más que a mi vida.

GRACIELA.—Habla usted como un malvado o como un estúpido.

JUAN.—Bien, la quiero hasta el crimen, tal vez tiene usted razón.

GRACIELA.—Cállese.

JUAN.—Callaré, pero amándola.

GRACIELA.—Mi marido le matará.

JUAN.—Muerto seguiré queriéndola.

GRACIELA.—Está usted loco y ciego, y su locura y su ceguera son culpa mía. Todo ha sido culpa mía y me castigaré.

JUAN.—¿Usted?

GRACIELA.—Por haber tolerado todo esto dentro de mi hogar un día y otro día.

JUAN.—No sabe usted lo que dice. ¡Deme esa daga!

GRACIELA.—Lo he tolerado por el amor de Luis, pero si Luis no me quiere, ¿para qué vivir?

JUAN.—¡Deme ese puñal!

GRACIELA.—No se acerque.

JUAN.—Démelo. *(Va sobre ella tratando de quitarle el arma en vano. Forcejean.)* Sea razonable. Suclte eso. *(Gritando asustado.)* Graciela. *(Ella se ha producido una pequeña herida en el pecho cerca del hombro y se deja caer en el diván.)*

GRACIELA.—Que avisen a Luis. ¿Dónde está Luis?

JUAN.—¡Sangre!

GRACIELA.—¡Quiero morir, Luis!

JUAN.—¿Por qué has hecho esto, Santo Dios? *(Entra Luis corriendo, alarmado.)* Ah, estabas ahí. Ha sido ella. Yo no he hecho nada. Es ella misma. *(En voz baja, iracundo.)* ¿Esa es la prueba que querías? ¿Estás satisfecho, ahora?

DON LUIS.—*(Sin oírle, arrodillado al pie de Graciela.)* ¿Qué has hecho? *(A Juan.)* Trae del baño lo necesario. Vamos, pronto. Afortunadamente parece que es sólo un rasguño.

JUAN.—Pudo haber sido peor, pero yo le sujeté la mano.

DON LUIS.—Haz lo que te he dicho. *(Juan sale.)*

GRACIELA.—La vida con ese hombre en casa es insoportable. Te lo he dicho muchas veces y no has querido oírme.

DON LUIS.—Vamos, vamos. Eres la mujer más dulce del mundo, pero ¿qué has hecho, mi vida? *(Bajando la voz.)* Juan no es un hombre cuyas libertades y atrevimientos justifiquen estos extremos. Tu sangre es preciosa.

GRACIELA.—Lo hice pensando que no me quieres. Te avisé un día y otro día. Si no me quieres, la vida no tiene sentido para mí. Si no se marcha ese canalla la vida es insoportable.

DON LUIS.—Calma, calma, él se irá. Con esta sangre tuya todas las cosas cambian de sentido, mi amor. A pesar de vivir tan cerca uno del otro a veces tardamos en conocernos o no nos conocemos nunca. ¿Qué has hecho, mi vida? La culpa es toda mía, pero perdóname y ahora la vida será mejor para los dos. Tú lo verás. Tengo fe en ti de una vez para siempre. Mírame, querida. ¿Por qué no abres los ojos? Toda la ternura del mundo tengo yo aquí dentro para ti, aunque a veces no sepa decirlo.

GRACIELA.—El único culpable es Juan, que me ha perseguido a sol y a sombra en los últimos meses. Y ahora mientras te lo digo tú me oyes tan tranquilo, como si no me creyeras. Si no me crees, ¿para qué vivir?

DON LUIS.—¿Para qué dices? He nacido hoy. Los dos hemos nacido hoy. *(Le besa.)*

JUAN.—*(Entrando con una cubeta, un paquete de curación.)* Supongo que es superficial la herida.

GRACIELA.—La peor herida la llevo yo en el alma.

DON LUIS.—No es sino un rasguño, gracias a Dios. *(Mirando agríamente los objetos que le presenta Juan.)* ¿Para qué traes yodo? Es demasiado doloroso en una herida abierta. *(Lava la herida.)* ¡Debes ser un sádico!

JUAN.—El sádico eres tú. ¿Quieres más pruebas?

DON LUIS.—¿La penicilina? ¿Y el vendaje?

JUAN.—Todo va ahí. *(Balbuceando.)* Graciela, yo... no puedo entender cómo ha podido usted hacer eso. Luis como esposo y yo como amigo sentimos reverencia por usted. Su bienestar es lo único importante en nuestra vida...

DON LUIS.—En mi vida.

JUAN.—En nuestra vida.

DON LUIS.—¿Ah, sí? ¿Quién ha hecho todo esto?

JUAN.—Tú.

DON LUIS.—Si llamara a la policía todavía habría que poner las cosas en claro y de una palabra de ella o mía dependería el que fueras tú a la cárcel.

JUAN.—Si no le hubiera sujetado la mano tal vez se habría matado, Luis.

DON LUIS.—*(Va a responder violentamente, pero reflexiona un momento y ve que Juan tiene razón.)* Está bien. Si quieres te daré las gracias.

GRACIELA.—Que se vaya para siempre.

DON LUIS.—*(Acabando de curarla.)* Ahora, una tableta que te tranquilizará. *(Deja la cubeta en el suelo.)* Voy a buscarla. *(La besa en la frente.)* Un momento, querida. *(Ella sigue sumida en la amargura. El sale.)*

JUAN.—*(En voz baja.)* ¡Pero Graciela!

GRACIELA.—*(Disculpándose.)* Sentía el peligro en el aire. Hacía falta todo esto.

JUAN.—¿Para salvarle a él? El no merece tanto.

GRACIELA.—Y a ti.

JUAN.—¿A mí?

GRACIELA.—Y a mí misma. Y a alguien más. A alguien que podría un día nacer de mí. *(Hace una señal indicando que don Luis regresa y Juan, que se había acercado, se aparta.)*

JUAN.—*(En voz alta.)* Me iré si usted lo quiere, Graciela.

GRACIELA.—*(Llamando.)* Luis...

DON LUIS.—*(Entrando con algo en la mano.)* Calma, querida. *(Le da la tableta.)* Trata de descansar un poco aquí mismo, en el diván. Entornaré el balcón, para que la luz...

JUAN.—Supongo que ha llegado el momento de irme.

DON LUIS.—Te irás cuando yo lo mande.

GRACIELA.—Quiero estar sola contigo entre el cielo y la tierra.

DON LUIS.—Niña mía, lo estarás. *(Conciliador.)* Solos tú y yo, pero a veces las cosas no son exactamente como parecen. *(A Juan.)* ¿Qué haces ahí?

JUAN.—Me dijiste que me quedara.

DON LUIS.—*(Confuso.)* ¿Yo?

GRACIELA.—*(Llora.)* No puedo tolerarlo. El quiere irse y tú lo retienes. ¿Por qué? *(Se levanta.)* Déjame, quiero estar sola.

DON LUIS.—*(Tomándola por la cintura y besándola.)* Sí, vamos a nuestro cuarto.

GRACIELA.—*(Enérgica.)* ¡Quiero estar sola!

DON LUIS.—Graciela, me... ¿me rechazas?

GRACIELA.—Digo que me dejéis en paz. ¿Es que vais a seguir torturándome los dos? *(Se va.)*

JUAN.—*(Sarcástico.)* ¡Y me acusas a mí de sadismo!

DON LUIS.—*(Pausa.)* Quiso suicidarse, Juan. Por mí.

JUAN.—*(Se sienta, con la cabeza en las manos y los codos en las rodillas.)* ¿Era esto lo que querías?

DON LUIS.—Tú no entiendes. Ya ves que el diamante no se ha roto. Ahora no hay nada confuso aquí dentro *(señalando su propio pecho.)* Ni tampoco en ella. He hecho la gran pregunta y el destino me ha contestado. A mí. Tengo derecho a sentirme feliz. *(Apasionado.)* Te lo digo desde el fondo de mi alma. ¡Juan, tú eres un amigo!

JUAN.—¿Qué caso se puede hacer del fondo de tu alma?

DON LUIS.—Está bien. *(Irónico.)* ¿Quieres que te pida perdón? Pero, si no me perdonas, márchate antes de que te mate.

JUAN.—¿Matarme a mí? ¿Puedo preguntar por qué?

DON LUIS.—Te he oído desde ahí *(por el cuadro.)* Y yo..., bueno, confiesa que en broma, en broma, has llegado a enamorarte un poco.

JUAN.—Ya te he dicho que quiero marcharme.

DON LUIS.—Te irás, pero no hoy. Tampoco mañana.

JUAN.—Bastante es bastante, Luis.

DON LUIS.—Te irás a tu tiempo. Pienso ayudarte y te ayudaré. ¿No querías montar una galería de arte o algo así en Santa Fe?

JUAN.—*(Altivo.)* Para eso no necesito ayuda de nadie. Me basto yo solo.

DON LUIS.—Ahora lo veo.

JUAN.—¿Qué?

DON LUIS.—Si no estuvieras enamorado de Graciela aceptarías mi ayuda.

JUAN.—Ridículo. ¿No te basta todo esto?

DON LUIS.—El ridículo eres tú, y lo has sido toda tu vida. *(Movimiento de indignación en Juan, que controla.)* Pero no te vayas aún. Yo te maltraté a veces, es verdad. Pero maltratar a un amigo a quien se estima es como una prueba de confianza. Y no es que quiera protegerte. Tú no necesitas protección. Los artistas estáis medio locos y no necesitáis de nadie. Pero te estoy agradecido. Un día me dijiste que yo quería saber demasiado. Pero ya ves. Tentar al destino no es tan peligroso, y en el mundo existe esa fidelidad absoluta y ese amor. Gracias a lo que acaba de suceder con sangre y todo sé que tengo dos cosas inapreciables: el amor de Graciela y tu amistad. Tú te equivocabas y yo estaba en lo cierto. ¿O no lo ves todavía? Cuando sentí la sangre de Graciela en mi mano.

JUAN.—Tú tienes la culpa de todo.

DON LUIS.—La sangre se vertió por mí, es verdad.

JUAN.—No es eso. Se vertió por tu culpa. Es distinto.

DON LUIS.—Es igual.

JUAN.—Es distinto.

DON LUIS.—Mira, eso vamos a dejarlo. Habría algunas cosas que averiguar antes de decidir quién tiene la culpa.

JUAN.—Tú, miserable. ¿A qué situación me has llevado?

DON LUIS.—Comprendo que ahora te será difícil afrontar la mirada de Graciela. Digo, después de lo que ha pasado. Pero por algunos días puedes quedarte a comer en tu cuarto y luego... ya veremos.

JUAN.—Tendré que marcharme.

DON LUIS.—Te pido que te quedes. *(Amenazador.)* Te mando que te quedes.

JUAN.—¿No has tenido la respuesta? *(Irónicamente.)* Digo la respuesta del destino.

DON LUIS.—Pudiera ser que no. Eso es cuestión mía.

JUAN.—*(Indignado.)* Está bien.

DON LUIS.—*(Súbitamente tranquilo.)* No está bien ni mucho menos, pero quédate. En todo caso tienes que acabar ese muñeco grande para quemarlo en la fiesta. Los indios y los peones lo esperan.

JUAN.—*(Tratando de conservar la seriedad sin conseguirlo.)* ¡Sí que es una razón!

DON LUIS.—Como otra cualquiera. Tienes que hacer la Zozobra.
 JUAN.—(Ríe sin poderse contener.) Está hecha ya la zozobra. La has hecho tú. (Vuelve a reír.) La mía, la tuya y la de ella.

(OSCURO)

(No debe durar más de un minuto, durante el cual se oye tocar en un acordeón, no demasiado próximo, «La Varsovia».)

TERCER ACTO (Escena segunda)

El mismo decorado, una lamparita verde en una mesa, que no logra iluminar la escena. El balcón abierto.
 La escena vacía. Se oyen fuera voces, el acordeón que sigue tocando «La Varsovia» más cerca. Pasa un cuarto de minuto sin acción.

PENQUERO.—(Entrando muy excitado.) Este año la fiesta es mejor que el año pasado.

JUAN.—(Entrando detrás, muy calmo.) ¿Verdad que sí, Penquero?

IRENE.—(Siguiendo a Juan.) La moña es más grande que nunca y no se parece a mí como el año pasado. A quien se parece es al amo.

JUAN.—Mientes. (Al Panquero.) Anda a escanciar el vino para los peones.

PENQUERO.—A veces falta a la verdad, pero no miente. Y hoy ha venido más plebe que nunca.

IRENE.—Anda abajo. Soy tu madre y te lo mando.

PENQUERO.—(A Juan, saliendo.) La quemaremos para que todo el año sea de felicidad.

IRENE.—(Amenazándole.) Anda o te doy un revés.

PENQUERO.—(Saliendo.) Señor Juan, el ama Irene puede pegarme, es verdad. Entonces me voy. (Sale.)

IRENE.—(A solas con Juan.) Bien hicieron sus mercedes la comedia con el puñalito. Bien la hicieron y bien lo embaucaron al patrón. Pero lo que pasa yo me lo sé.

JUAN.—¿Qué pasa?

IRENE.—Que ella es ella.

JUAN.—(Irónico.) ¡Oh!

IRENE.—Ella, niña Graciela. ¿No la ve esta noche cómo se conduce con el mayoral? Y cuando prendan fuego y estallen los petarditos pues ella bailará con él como si tal cosa.

JUAN.—¿Por qué no ha de bailar?

IRENE.—Si fuera con usted yo no diría nada. Pero ella va al molino viejo. ¿A qué? Ella sola lo sabe. Bueno, yo lo sé también.

JUAN.—¿Tú?

IRENE.—El Shalako quiere arreglar las cosas dentro de las familias, pero la niña Graciela las descompone. Ella y el mayoral.

JUAN.—Cállate, arpía, calumniadora.

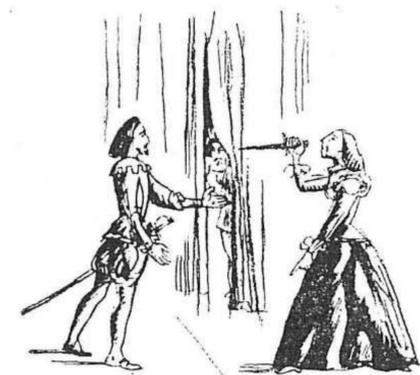
IRENE.—Insúlteme si lo tiene a bien, pero lo que yo le digo es que si afrentado anda el niño Luis, también su merced anda afrentado.

JUAN.—¿Qué quieres decir?

IRENE.—Pues dicho está. Afrentados los dos. Con cosas en la frente.

JUAN.—Estás borracha.

IRENE.—No lo he catado. Una dice la verdad y la llaman borracha, pero la niña le hace regalos al mayoral por lo que yo me sé. La niña le da los muebles viejos del desván y a mi madre y a mí que nos parta un rayo. Entre tanto nadie ve la verdad más que yo.



(... Y diciendo estas razones, con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada...)

JUAN.—(Súbitamente celoso.) ¿Qué es lo que has visto?

IRENE.—Esas cosas nunca se ven, pero una sabe lo que sabe. Mi madre y yo sabemos lo que sabemos.

JUAN.—¡Tú querías acabar con Graciela!

IRENE.—(Iniciando el paso de baile con la música del acordeón, que se oye fuera de la escena.)

Al molino voy
 al molino voy...

Lo que yo digo es que si una hembra pierde la vergüenza con un hombre, puede perderla con otro. Yo se lo diría al niño Luis, pero no me cree. Cuando le digo una mentira al niño Luis piensa que digo la verdad. Esta vez digo la verdad y no me cree. La farsa de la vida. Yo tengo dos hijos. Uno en la guerra y otro aquí y ella no tiene ninguno. Eso es.

JUAN.—Habría que quemarte a ti y no al estafermo.

IRENE.—Lo hizo su mercé muy bien, eso sí. Pena me da que lo quemem horita. (Corre al ventanal del fondo.) Venga a ver. (El la sigue.) ¿No ve a Graciela sirviéndole el vino al Shalako? Ahora él le ofrece la pipa encendida y ella fuma dos veces. Y horita el mayoral.

JUAN.—Es la costumbre de la fiesta.

IRENE.—También el mayoral dice mi nombre a veces de una manera medio amorosa. (En éxtasis.) Irene... Ahora fuma el niño Luis.

JUAN.—Siempre lo hacen eso.

IRENE.—Y ahora el niño Luis se levanta y viene a la casa. Es para buscar la máscara y dársela al indio y eso quiere decir que el baile comenzará pronto. (Con mala intención.) Mire a Graciela.

JUAN.—La estoy mirando. ¿Y qué?

IRENE.—Yo no digo nada porque usted se enfada. Yo vi de lo que hablaban anoche sus mercedes. Y bien amartelados que se pusieron aquí a solas usted y ella. Nunca me ha dicho a mí su mercé una buena palabra, pero bien se las dice a ella.

JUAN.—Estás celosa de todos los hombres. (Ríe.) ¿También estás enamorada del mayoral?

IRENE.—¿Quién, yo?

JUAN.—Una noche cerca del amanecer lo vi salir de tu cuarto.

IRENE.—(Confusa y mintiendo obviamente.) Eso es que... bien, había jurado no decirlo, pero ahora que usted lo mienta y que tiene una derecho a defenderse porque no hay como la buena fama de la mujer diré todo lo que tengo que decir. Es en mi cuarto donde ellos se ven. El y la niña Graciela.

JUAN.—¡Mientes, vieja loca!

IRENE.—Usted no las conoce a las hembras. Si su mercé me dijera una buena palabra... Porque aunque no lo crea, yo valgo lo que otra y más que muchas. Pero todo lo que hace es ofrecermé marihuana.

JUAN.—Cállate.

IRENE.—¿De qué vale callar si pienso lo que pienso? Yo no la quiero mal a la niña, pero si alguien hace algo contra ella, que sea el niño Luis. Usted no debe meterse en líos con la justicia. Mírelo, ahora viene.

JUAN.—Sal de aquí.

IRENE.—En mi cuarto se ven ellos.

JUAN.—Estás bebida.

IRENE.—Diga usted tomada. No bebida, sino tomada. Beber, beben los animales.

JUAN.—Que no te vea Luis en ese estado.

IRENE.—No se apure que no le diré nada de su mercé. Por mí puede usted estar seguro. Yo no soy como ella, que dice una palabra y piensa la contraria.

JUAN.—Habría que arrancarte la lengua, Irene.

IRENE.—Siempre me gustó la manera que tiene de decir mi nombre: Irene. (Saliendo.) Pero lo engaña también a su mercé. (Sale.)

JUAN.—(Acercándose al ventanal, a voces.) Que no prendan fuego todavía. (Se oye la risa de Graciela.) ¿Oyes? Todavía no. (Para sí mismo.) Ríe ella esta noche como nunca. Y no me responde, ya veo.

DON LUIS.—(Entrando.) ¿Qué hablas ahí? ¿Qué respuesta quieres?

JUAN.—(Asustado.) Ah, ¿eres tú?

DON LUIS.—Vengo a buscar eso. (Por la máscara.)

JUAN.—Espera, Luis.

DON LUIS.—Te salió bien el muñeco este año. Aunque es demasiado grande y algunos creen que se parece a mí. ¿Lo has hecho adrede?

JUAN.—No. ¿Cuándo lo llevan al quemadero?

DON LUIS.—El cable está tendido y Zozobra colgada. Se la verá pasar por esa galería. Eso del cable ha sido una buena idea y te felicito.

JUAN.—¿Sabes? A mí me gusta ese tipo de arte. Es *pop-art*, pero tiene todo: volumen, color, movimiento y hasta sonido, y además el olor de la pólvora que para mí es un olor a infancia. Me gusta.

DON LUIS.—No sabía que esa figura tuviera tantas cosas.

JUAN.—¿Pero no lo has visto? Colgada y llena de aire como un globo se mueve constantemente con la brisa. Mueve una mano, la otra, las dos. (La imita con movimientos torpes.) Se diría que ha fumado la hierbita. Y cada movimiento da una expresión y cada expresión le da una especie de respuesta al que la mira.

DON LUIS.—Se ve que la tomas en serio a la Zozobra.

JUAN.—Hay que tomar en serio todo lo que uno hace. *Pop-art*. Pero todo puede ser importante en la vida.

DON LUIS.—Anda a ver cómo le prenden fuego. El mayoral no sabe.

JUAN.—¿El mayoral? (Pausa.) ¿Qué idea tienes tú del mayoral?

DON LUIS.—Pues... él sabe su oficio y lo hace bien. Pero no sabe cómo prender fuego. Anda a decírselo.

JUAN.—(Dudando.) Es que antes quería decirte algo, Luis.

DON LUIS.—Más tarde.

JUAN.—No, ahora.

DON LUIS.—Después de quemar al muñeco.

JUAN.—Ahora mismo. (*Decidido pero nervioso.*) Es sobre Graciela... aunque parezca increíble después de las cosas que han pasado. ¿Tú sabes? Esta mañana me ha dicho la palabra que tú tanto temías.

DON LUIS.—Yo no temo a palabra ninguna.

JUAN.—Me ha dicho... me ha dicho que sí.

DON LUIS.—Sí... ¿qué?

JUAN.—Eso. Que sí.

DON LUIS.—Bien, pero...

JUAN.—Tú sabes lo que quiero decir. Como ves, lo primero que hago es venir a decírtelo.

DON LUIS.—¿Cuáles fueron exactamente sus palabras?

JUAN.—(*Vacilando.*) Me dijo... bueno, la verdad es que claramente no se atrevió.

DON LUIS.—(*Violento.*) ¡Qué palabras te dijo!

JUAN.—Bueno, no ha pasado nada. No pasará nunca nada, tú comprendes. Tal vez no debía decirte nada tampoco.

DON LUIS.—Ya veo. Esta noche todo el mundo dice más de lo que piensa.

JUAN.—(*Nervioso.*) Además, podría ser que yo hubiera entendido mal.

DON LUIS.—¿En qué quedamos?

JUAN.—Ella me dijo: Luis no me quiere y comienzo a pensar que habría sido mejor si me casara con...

DON LUIS.—(*Ríe.*) ¿Contigo?

JUAN.—(*Alarmado.*) No, no. Con otro. Eso dijo: con otro. Con otro cualquiera.

DON LUIS.—(*Ligeramente.*) Bueno, anda abajo y deja a Graciela en paz. Aquello pasó. Tuve mi respuesta y no hay que insistir.

JUAN.—Pero la verdad es que Graciela ha cambiado algo en estos últimos días. Tal vez yo estaba acostumbrado a ver en ella una mujer absolutamente fiel y, claro, algunas cosas de ella me chocan un poco.

DON LUIS.—¿Qué cosas?

JUAN.—Oh, yo no podría acusarla de nada concreto, pero la gente murmura.

DON LUIS.—¿Qué gente?

JUAN.—Irene..., otros.

DON LUIS.—(*Riendo.*) Irene se enamora de todos. De ti, de mí, del mayoral, de la misma Zozobra si llevara pantalones. Y odia a Graciela.

JUAN.—Así y todo...

DON LUIS.—(*En broma.*) Está bien. Si me pide el divorcio, se lo daré. Anda abajo y diles lo que hay que hacer con tu obra maestra.

JUAN.—Pero...

DON LUIS.—Tú que la hiciste sabrás mejor cómo deshacerla. (*Juan comienza a salir.*) Los cow-boys no acaban de ponerse de acuerdo.

JUAN.—Está bien. (*Se va.*)

DON LUIS.—(*Solo, acercándose a la máscara y descolgándola.*) Hola viejo dios que te metes en lo que no te importa. Habría que quemarte a ti también y acabar con estos indios ahorcándolos con sus propias trenzas. (*Al descolgar la máscara aparece otra vez en el nicho el dictáfono.*) Ah, ya veo. Lo han vuelto a poner. ¿Quién y para qué?

IRENE.—(*En la puerta.*) No me eche la culpa a mí, niño Luis. Yo no puse la radio del amor. ¿Por qué la voy a poner yo?

DON LUIS.—Entonces tu hijo.

IRENE.—El no tiene cabeza para tanto. Yo sí que la tengo, pero él no.

DON LUIS.—¿El indio Shalako?

IRENE.—Ese no entra en la casa para bien ni para mal, pero otras cosas pasan al viceversa.

DON LUIS.—¿Qué viceversa?

IRENE.—Hay quien entra en la casa del indio a escondidas y yo me lo sé.

DON LUIS.—Yo también lo sé. Graciela está enamorada del crío del Shalako.

IRENE.—De todos los críos. Dos hijos tuve yo, ya ve.

DON LUIS.—El primero no conoce a su padre.

IRENE.—Pues quién sabe.

DON LUIS.—¿Se lo has dicho tú?

IRENE.—Hay quien vido salir a niña Graciela un día de casa del indio disimuladamente, abrochándose la blusa. Pero yo no digo nada. Porque hay quien tiene ojos y no ve. Así dice Nuestro Señor Jesucristo.

(*Llega de fuera ruido de músicas y voces*)

DON LUIS.—Di todo lo que piensas.

IRENE.—Yo no pienso nada. (*Aparece por el fondo izquierda un enorme muñeco muy lentamente. Se ve sólo desde el pecho hacia arriba. Es un globo de tela, grotesco y horrible, bien iluminado por luces crudas de kerosene, que se parece vagamente a don Luis.*) ¡Qué lindo este año! (*Se oyen ladridos de perros.*) ¡Qué lindo! ¿No le parece?

DON LUIS.—Habiéndolo hecho el pintor tiene que gustarte, claro.

IRENE.—No me diga, niño Luis, que nunca me ha gustado nadie tanto como su mercé. Ahora lo llevan abajo a las pedrizas para que no se prendan los árboles con el fuego. (*Más ladridos.*) ¿Sabe lo que pasa? Los perros saben que es la Zozobra y como no les gustan los petardos, porque les hacen mal en las orejas, le ladran. Se acuerdan del año pasado y le ladran. Los perros son como personas, mejorando lo presente. (*El muñeco se ha detenido un momento y sin dejar de hablar, Irene corre, nerviosa, abajo para no perderse el espectáculo.*) ¡Ay, niño Luis, qué lindo! Pero a mí los petarditos me dan miedo, lo mismito que a los perros. (*Sale.*)

DON LUIS.—(*A solas.*) ¿Habrá algo aquí? (*Por el dictáfono.*) Juan quería decirme algo más y no se atrevió el good for nothing. (*Abre la máquina.*) Vamos a ver.

VOZ DE GRACIELA.—(*En el dictáfono.*) ¡Amor mío!

VOZ DE JUAN.—(*En el dictáfono.*) Nunca le perdonaré a Luis que te obligara a herirte con la daga.

VOZ DE GRACIELA.—¿Por qué lo odias a Luis?

VOZ DE JUAN.—Se odia a sí mismo, Luis y yo... pues le doy la razón.

VOZ DE GRACIELA.—¿Por qué va a odiarse a sí mismo, Luis?

VOZ DE JUAN.—Tú buscas algo que él no puede darte.

VOZ DE GRACIELA.—Me quiere, y los enamorados dan más de lo que tienen.

VOZ DE JUAN.—Hablas raro hoy. ¿Por qué? Tú eres, Graciela, lo último y lo único que tengo en la vida y el día que te pierda me mataré.

DON LUIS.—(*Arranca, furioso, los alambres, que quedan por el suelo. Luego los lleva a patadas debajo de un mueble.*) ¡Quién es él para matarse por amor como un hombre verdadero, como yo? ¡El gran badulaque! (*Fatigado y deprimido se sienta volviendo la cara hacia el foro para ver al muñeco.*) ¡Matarse! Ahí está la Zozobra y el Penquero dice que se parece a mí. ¿Podría ser ese mi retrato? A ti te van a quemar por fuera, mientras yo me quemo por dentro. Vaya. La respuesta. He tenido la respuesta, según parece. La verdad. (*Pausa.*) Después de averiguar la verdad, se queda uno solo. Solo en el centro de un mundo que ya no es el mío. Del mundo de los otros. El pintamonas ha desertado de mi tribu, ella también, el Penquero se ríe, la vieja reza y los cuervos... los cuervos se burlan de mí en el bosque. Es una soledad de loco la de un hombre con su verdad. Yo solo contigo, Zozobra. (*Se oyen ladridos.*) Solo como debe sentirse un perro en la ciudad de los hombres. Yo me siento un hombre ahora en la ciudad de los perros. (*Ladridos.*) Pero igual que el perro, el hombre puede morder y contagiar la rabia. (*Pausa. Abismado en sus reflexiones tiene una risa falsa y helada.*) Sin mujer, sin amigo, yo solo contigo, estafermo, muñeco de la risa. La Irene cuando era joven y apetitosa me decía palabras raras. (*Ríe.*) Yo le decía: Hola, muñequita, y ella me respondía con sus maneras de fumadora de mota: Hola, don Muñecón. (*A Zozobra.*) Hola, don Muñecón. Yo solo en el mundo entre ese (*el cuadro de la cabeza borrascosa*), esa máscara (*la tiene a los pies, apoyada en sus rodillas*) y ese fantoche. El muñecón. (*Zozobra comienza a moverse lentamente hacia la derecha.*) Adiós, adefesio de la fiesta del esquileo que estás tan solo y eres tan ridículo como yo. Al quemadero, ¿eh? (*Lentamente desaparece hacia la derecha.*) En el quemadero estoy yo. (*Música baja de acordeón, con la Varsovianna.*) El día era todavía mío, pero ahora la noche es de los otros. Mañana el día será también de los otros. Todo será ya siempre de los otros, incluida Graciela, a no ser que yo... (*Se oye fuera algarrabía, hay reflejos de fuego en los cristales del fondo, más ladridos y tres o cuatro petardos. Levantándose y mirando el nicho del dictáfono descubierto.*) ¡Dice que se matará, como si fuera alguien! en todo caso es una buena idea y voy a ayudarlo. En otras cosas le he ayudado y habrá que ayudarlo una vez más.

VOZ DE IRENE.—(*Desde fuera, agudamente y sin control.*) ¡Niño Luis, baje con la máscara del Shalako!

(*Sale con ella, dos petardos más, reflejos de llamaradas, música de acordeón más fuerte. Queda la escena sola un cuarto de minuto. Telón lento*)

CUARTO Y ULTIMO ACTO

El mismo decorado. Son las cuatro de la tarde. La última escena de este acto debe representarse en ritmo más lento.

Juan, en el extremo izquierdo, está pintando al Penquero, que posa sentado en una silla.

PENQUERO.—Mi abuela va tosiendo alrededor de la casa, pero todo el mundo está contento. Bueno, todos menos el amo. Lo que es él, fuma y ve letras encendidas en el aire, como el ama Irene. (*Pausa.*) ¿Puedo mirar?

JUAN.—¿Por qué no?

Nuestros lectores observarán que, a partir de este número, el tamaño de las portadas de libros reproducidas en la sección bibliográfica no es igual en todos los casos: desde ahora las reproducimos a la cuarta parte de las dimensiones reales del libro. De este modo, el simple golpe de vista será suficiente para distinguir el volumen de grandes dimensiones del libro de bolsillo. Es un dato visual para orientación del lector, previo a las medidas de base y altura que, expresadas en centímetros, seguiremos haciendo figurar en la ficha que precede a cada reseña.

LA PROSA

más allá de las portadas —

Quince Milenios de Expresión Española

BRADLEY SMITH: «España, historia y arte». Aguilar. Madrid, 1966; 300 págs., 245 ilustraciones en color, Ø22 x 32Ø, 1.600 pesetas.

Un gran fotógrafo norteamericano, Bradley Smith, autor de esta obra, considera como antecesor suyo nada menos que a un rey español del siglo XIII, un tal Alfonso X el Sabio. En efecto, aquel rey, en los albores de la gran España peninsular, reunió en su torno a un equipo de escritores y de ilustradores para narrar la historia en el doble idioma del vocabulario castellano incipiente, casi gallego actual, y de las miniaturas preciosas. Quizá diríamos en el triple idioma, porque las Cantigas de don Alfonso acompañan la musicalidad al primor del estilo literario y gráfico.

En los días que ahora estamos viviendo, tienen gran importancia las expresiones audiovisuales, o sea, el cine y la tele-

visión principalmente. Pero esto de que algo entre al mismo tiempo por los ojos y las orejas me parece tan antiguo como el mundo. Se llama, simplemente y por ejemplo, teatro. Y antes de que se llamara así, en la mismísima prehistoria, seguro es que hombres y mujeres, al aire libre o en la intimidad de sus cavernas, se comunicaban cantando y bailando, o pronunciando y gesticulando, o riendo y guiñando, hechos unos jerifaltes de la audiovisual.

Más moderno es el método textovisual. Es el de los tebeos, el de los comics, el de los periódicos y revistas ilustrados. Es el de las artes gráficas desde que se inventó la imprenta. Es el de los libros o volúmenes antes de inventarse la imprenta, el de los papiros, el de los jeroglíficos egipcios.

Lo textovisual, combinación de figuras simplemente visibles o visivas, con figuras legibles o escritas, es menos antiguo que lo audiovisual. La manifestación audiovisual más remota tuvo que ser la primera carcajada o el primer lloro de Adán cuando se encontró a su costilla separada. Seguro que bailó con entusiasmo. De risa, de pena o de sorpresa, que esto la Biblia no lo puntualiza. El admirable soneto de Blanco White (un español de casta que es un clásico de la literatura inglesa) donde describe la primera noche de Adán, cuando el Hombre creyó que el Sol y el Mundo se acababan, da testimonio poético de aquella primera expansión audiovisual.

Dice Bradley Smith que la primera historia ilustrada es la empresa editorial de Alfonso el Sabio, y podemos admitirlo en cierto modo. Pero en la página 21 de su propio libro, tal vez encontramos una muestra algo anterior, los signos rupestres de El Castillo, Santander, quince mil años a. de J. C.

«Estas imágenes, indescifradas hasta el momento, pueden representar una temprana forma de escritura pictórica o simbólica», ahora, Bradley Smith. Y, en efecto, el libro que estoy reseñando constituye una historia textovisual de España, que arranca de ciento cincuenta o doscientos siglos de antigüedad, con nuestros primeros artistas errabundos por las pie-

dras de Cantabria, Levante y Andalucía, para concluir con Picasso.

El libro, traducido correctamente por Juan Gómez Casas, viene encabezado por una introducción al Arte de España, del Marqués de Lozoya, y otra introducción a la Historia de España, de Manuel Fernández Álvarez, que son dos difíciles síntesis logradas. El libro es una síntesis más difícil todavía—conseguida estupidamente—, ya que expone los grandes hechos conocidos junto con las personas, las costumbres y hasta las anécdotas; los avatares guerreros y políticos junto con las creaciones literarias. Y todo ello, a la luz ilustre y esclarecedora—perdón por el pleonismo—de las obras con que los españoles han ido dejando huella directa de su vida en las artes plásticas.

Hay un estilo de exposición literaria para el gran público, en el que son maestros los norteamericanos, y que proviene, creo yo, de su gran filosofía nacional: el pragmatismo. Es un estilo de explicar con llaneza lo casero y lo épico, lo cotidiano y lo genial. Es el estilo de los magazines y de los digests, que a primera vista choca al hombre tradicionalmente cultivado, pero a fin de cuentas constituye una honrada democratización de la cultura, una empresa que no debemos desdeñar ni mirar por encima del hombro. Dentro de semejante estilo, el libro de que hablo es magistral.

Las ilustraciones a todo color—que ocupan más del 50 por 100 de la superficie impresa—es verdad que incluyen cuadros o fragmentos conocidos de Velázquez, Goya, Ramón Casas, Solana, Sorolla, etc.; pero son muchas más las estampas poco o nada conocidas, las imágenes no divulgadas que con mayor evidencia manifiestan el espíritu de una

época. El criterio pragmatista u honradamente difusor que acabo de invocar se ve en las reproducciones impecables, pero no selectas, no antológicas, no rutinarias ni consabidas. Y se ve en el texto que, no obstante su aire vulgarizador, puede ser seguido con interés y gusto por el más cejijunto de los eruditos y el más crítico de los conocedores.

Ocho capítulos componen el libro: la Prehistoria, la España antigua, la España musulmana y cristiana, los Reyes Católicos, el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, la supremacía bajo los Habsburgos, la Casa de Borbón, el Gobierno Constitucional.

Más de una vez registra Bradley Smith cómo a un período de postración política o económica corresponde un auge cultural, y viceversa. Epocas llamadas de transición pueden ser, en otro aspecto, momentos culminares. El prefacio de Bradley Smith—práctico, pragmatista—, en su brevedad, contiene filosofía profunda de la historia. Copio: «Los períodos artísticos no siempre corresponden a eras históricas. Sin embargo, el artista reflejaba los tiempos, no sólo en lo que pintaba, sino en el modo de pintarlo.»

Vivo amor y vivo entendimiento de España rigen este libro que, según el lector ve, estoy aplaudiendo como si asistiera a un bellissimo espectáculo, al que se me invita, aunque la obra es un espectáculo caro y de lujo. El autor lo presenta con gentil humildad: «Dado que quince mil años de desarrollo hispánico abarcan tan gran cantidad de acontecimientos, el libro se resiente necesariamente de ciertas discontinuidades y, a veces, períodos históricos enteros han sido considerados a vista de pájaro.»

La nativa fanfarronería—pues uno es español—bien puede esponjarse recordando que la cultura española viene desenvolviéndose a lo largo de tantos milenios. Se esponja, sobre todo, a la vista de que sea un yanqui—pueblo nacido ayer, como quien dice—quien saca las prendas de nuestra historia, polvorientas y hasta rupestres, a los aires del reportaje actual.

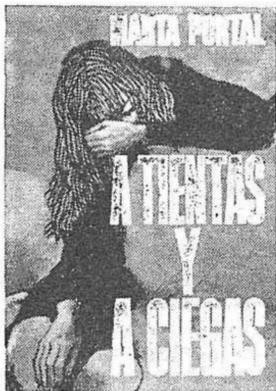
No hay ni una palabra exagerada en el reportaje. Obedece al mejor periodismo, al de la concisión objetiva; y también al requerimiento periodístico de que las ilustraciones sean informativas, interesantes, nuevas y no pisadas o repetidas. Que la crónica, sin apartarse de la verdad, no caiga en el aburrimiento, ni adolezca de hueras palabrería para llenar espacio, ni esté privada de animación y suspense, ni resulte parcial o tendenciosa.

Conste que una crónica de quince milenios que cumple estas condiciones resulta más difícil que una crónica de la guerra del Viet-Nam, donde todos los días pasa lo mismo, o un reportaje sobre el asesinato de Kennedy, donde nada nuevo cabe decir. Más difícil, porque es más importante, porque es más serio y porque queda. Quince mil años no son flor de un día.



Luigi P. ...

PLANETA DE PORTAL Y NOVELAS DE PUERTO



MARTA PORTAL: *A tientas y a ciegas*. Planeta. Barcelona, diciembre 1966; 295 págs. Ø13 x 19Ø, 140 ptas.

Ante la novela triunfante en la última edición del premio «Planeta» considero preciso adoptar una actitud literariamente virginal. Como es demasiado tarde para que esto sea posible intentaré, al menos, el olvido momentáneo de antecedentes, similitudes y paralelismos suscitados por la lectura de *A tientas y a ciegas* para enjuiciar la novela de Marta Portal como si no hubiera leído ninguna otra antes; sólo así evitaré el riesgo de caer en errores de apreciación, adjudicando a la novel novelista influencias de escritores que quizá ni siquiera conoce.

A tientas y a ciegas es una novela a la que convienen de entrada y para entendernos, dos calificativos: intimista y subjetiva. Los dos, interpretados en su acepción femenina. (De sobra sé que la narrativa que hoy cuenta con más adeptos es la basada en principios diametralmente opuestos; un día sí y otro también sacan a la luz los escritores novelas sociales y novelas objetivas, pero es lo de menos, ya lo he dicho.)

La primera parte del relato adolece de ritmo un tanto lento y reiterativo; escrita en primera persona es una larga comunicación mediante la que Sara rememora para su amante vivencias pasadas o le hace partícipe de sentimientos e inquietudes actuales. En general, predomina la espontaneidad, aun cuando muy de vez en vez incurra en retoricismos tópicos que, momentáneamente, desvanece en el lector la sensación de serenidad descriptiva del tono general.

Sara es la protagonista de la novela. Si algo hay que reprochar a Marta Portal no es, ciertamente, incapacidad psicológica para la disección literaria de su personaje central, sino, por el contrario, morosidad excesiva al respecto: no es que Sara protagonice el relato; lo absorbe tan plenamente que fuera de ella nada tiene entidad humana suficiente. Y conste que la autora ha hecho todo lo posible para que así no fuera, según se advierte en todos los capítulos destinados a la descripción del ambiente universitario y familiar—como muestra, véase el capítulo VI, en el que por extenso relata Sara a su amante la cena de financieros a la que asiste con su marido y la juega subsiguiente en un tablao flamenco.

Hay páginas en las que la novelista manifiesta su capacidad para reflejar, en unas pocas líneas, abondadoras reacciones psicológicas de Sara—a su través—del profesor de Literatura con el que mantiene relaciones ilícitas. Así, a continuación de narrarle un número de *strip-tease* que ha presenciado recientemente, cae en la cuenta de que quizá su amante se disguste por esa frivolidad suya. Y le dice, cargada de un sentido común muy femenino: «Sufrés cuando te digo que en alguna reunión de sociedad alguien me ha con-

tado un chiste verde. Tu puritanismo para mí, que antes nadie sintió, me emociona. Y me complazco en relatarte las situaciones escabrosas en que a veces me encuentro, como la de esta noche.»

El excesivo mimo con que Marta Portal perfila a la protagonista de su novela hace que incurra en una idealización de sus cualidades físicas y anímicas que no concuerda con el realista tratamiento otorgado a los restantes personajes. Resulta ilógico en una mujer casada y fracasada, que en una ciudad de provincias acepta los requerimientos amorosos de otro hombre, su combate por conseguir que las relaciones sean meramente platónicas o, como Sara dice, «intelectuales». No lo consigue y el adulterio se consuma, pero queda en Sara una especie de pureza anímica...

Para mi gusto, el capítulo inicial de la segunda parte es el mejor escrito de la novela, quizá porque en él nos presenta a José—el amante—en tercera persona y conduce el relato en tiempo de presente, con lo cual elude las enfadosas terminaciones en «aba» o «ía» de los verbos en pretérito. Pero, además, también porque la trama se despersonaliza un tanto, sin por ello perder su carácter intimista. Luego vuelve Sara a sus soliloquios, pero la inclusión del capítulo anterior es suficiente para que desaparezca la sensación de absorbente monopolio que antes advirtiéramos.

Cuando la protagonista sabe que José va a ser trasladado a Madrid para ocupar un puesto de gran relieve profesional, su estado de ánimo sufre tal conmoción que le sobrevienen irregularidades fisiológicas. Acude al especialista para un reconocimiento simple, pero éste le descubre que no es cierto que le sea imposible tener hijos, como siempre había creído: tiene un fibroma en la matriz y operándose podrá tener descendencia. Tal descubrimiento induce a Sara a afrontar el futuro con un afán ilusionado que contrasta demasiado con el desaliento que había producido en ella la separación de José. Acaso Marta Portal debiera haberse detenido más en la descripción del proceso íntimo que conduce a tan esperanzada visión del porvenir, para que el truco psicológico resultara menos artificioso.

Digo artificioso y no inverosímil, porque pienso que también en los sentimientos se da un instinto similar al de conservación, y nada de irreal tiene que una mujer que acaba de renunciar al gran amor de su vida se aferre voluntariosamente a la inesperada ilusión que le ofrecen al decirle que podrá ser madre...

Algo más convencional resulta su decisión de que los hijos sean del marido—ese Antonio que pasa por la novela como una sombra sin entidad real—y no del hombre al que tanto ha amado. Los condicionamientos sociales no justifican del todo esta reflexión de la protagonista: «...pero ¿hijos de quién?... de mi sangre y de la de Antonio. ¿De ese desconocido? Sí, de él.» De un hombre que adquiere, de repente, una desmesurada importancia en la vida de Sara.

He escrito al principio que la novela de Marta Portal es intimista y subjetiva. Y debo decir ahora que las deficiencias que en ella se advierten son casi siempre consecuencias de apartamientos momentáneos de la línea intimista y subjetiva. Así cuando, en un prurito de poner a prueba su capacidad de observación, relata las incidencias mecánicas de un viaje automovilístico: «Su M.G. hace 60 en tercera, en la pronunciada cuesta. El motor

acusa la presión a que le somete y parece respirar más forzado; antes de coronar la pendiente, cambia la marcha; se nota un alivio en el jadeo del motor. Las máquinas también agradecerán que se les dé un respiro (la segunda).» Lección clara y sencilla que agradecerán los conductores novatos, aunque queda a trasmano en las páginas de esta fábula.

Marta Portal, asidua lectora de LA ESTAFETA—hay una mención a nuestra revista en la página 187 de *A tientas y a ciegas*—ha escrito una digna primera novela. En la última página de este mismo número damos un testimonio directo de su prosa.

JUAN EMILIO ARAGONES

CARLOS PUERTO: *Tiempo sin Angela*. Luis de Caralt, Editor. Barcelona; 273 págs., Ø14 x 20Ø, 125 ptas.

Carlos Puerto es un escritor que se dedica a escribir. Y esto que puede parecer una perogrullada, no lo es. Esta afirmación quiere decir que Carlos Puerto se ha metido en la aventura y Dios quiera que salga bien de ella, de vivir de la pluma, es decir, escribiendo novelas. Y ahí sigue, resistiendo, bebiendo a veces solamente leche y esperando la mañana para ver si es más prolija.

Esta honrada manera de vivir sólo podía tener dos consecuencias sanas: *Tiempo sin Angela* y *Algo de tierra mojada*. Un par de novelas importantes, muy importantes en la historia de la joven novela española del momento.

En *Tiempo sin Angela*, Carlos Puerto ha dado un par de lecciones vitales, a cual más vasta, henchidas de sobriedad y escasas, al mismo tiempo, en la manera de novelar hoy por hoy. El escritor del momento, cualquiera sabe por qué razón, huye en la mayoría de los casos del sentimentalismo a cajas destempladas, tanto que se despeña en el abismo atractivo y sin fondo de la feroz realidad, inmutable a ultranza por el momento. Carlos Puerto en *Tiempo sin Angela* se deja mecer en el esotérico mundo de esa mujer que ha creado, Angela, a la cual hace ya una concesión nada más abrir el libro: «Tú flotabas a mi alrededor como una nube (así quise yo crearlo), empapándome de toda tu esencia sin desearlo. Te llevabas la mano dulcemente al lóbulo de tu oreja derecha y te la acariciabas largo rato, olvidándote de todo, sabiendo que en ti misma encontrarías la verdad, la única verdad de ese "algo" que buscabas con la desesperación del esperanzado». Pero más que una concesión es una entrega, la entrega de Carlos Puerto a Angela, ese personaje puesto en una playa española (el fondo da lo mismo) para deleite del lector, que a veces tendrá que levantar los ojos del libro y pensar, meditar con parsimonia en Angela.

Al hablar de sentimentalismo no quiere decirse en ningún momento, nada más lejos, ñoñería o cosa insustancial, no. Sino usar y abusar si fuera necesario de la definición absoluta del diccionario de la Real Academia: «que expresa o excita sentimientos tiernos». Angela se entrega al lector, la entrega Carlos Puerto, con tan puro amor que podría acusarse de pecaminoso. Angela es excepcional, una mujer, una niña que se debate entre el caos de aflorar a la vida, entre los dos móviles alrededor de los cuales gira eternamente la mujer: la pureza, la virginidad, y el amor, la maternidad, que es donde debe desembocar ese amor.

La otra gran lección de Carlos Puerto en su *Tiempo sin Angela* es la del tiempo. Quizá los escritores españoles, significativamente los jóvenes, la «nueva ola», que sigue el camino del realismo más exhaustivo, no se han dado cuenta o no han calibrado la importancia del «tiempo», del que fué maestro Marcel Proust, que no se propuso narrar hechos, sino dejar constancia, revivirlos. A Carlos Puerto le importa el tiempo, tanto que lo deja patente en el mismo título de su novela. No quiere decir nada que la novela se acabe pronto, demasiado pronto para el lector que se ha encariñado con Angela. Porque Carlos Puerto lo que ha hecho ha sido acotar una porción de tiempo para su «Angela» y darlo en las 273 páginas de su libro; pero luego el mundo de la «muchacha en flor» seguirá imperceptiblemente en los rincones más alejados de la mente del lector y será siempre un dulce recuerdo.

Angela, que se ha debatido a lo largo de toda la novela entre la pureza y las exigencias físicas de su madurez, a pesar de tener diecisiete años, corta trágicamente el «tiempo» y muere, no se sabe si queriéndolo o por mero accidente: «La sábana oculta también su rostro. Y comienza el camino hacia la ambulancia, que no necesitará tampoco hacer sonar la sirena. El tiempo se ha detenido.»

RAUL TORRES

CARLOS PUERTO: *Algo de tierra mojada*. Luis de Caralt Editor. Barcelona; 183 páginas, Ø14 x 20Ø, 125 ptas.

¿De quién parte el interrogatorio? ¿Es judicial? ¿Es por parte de un psicoanalista? ¿O es el autor que juega así con sus personajes?

Porque la acción de *Algo de tierra mojada* empieza así y así finaliza. Carlos Puerto juega de esta manera con sus personajes:

—«Todo acabó la noche de fin de año.»

—«Por favor, procuremos ordenar los hechos. Si comenzamos por el final no vamos a conseguir otra cosa que embrollarnos. Por lo tanto, si usted es tan amable...»

Y aquí comienza el interrogatorio, el psicoanálisis o lo que se propone Puerto, que en ningún momento va a descubrir el juego. Y ahí está precisamente el quid de la novela, el atractivo o el «suspense» si se quiere, de los tres únicos personajes que el autor mueve con sencillez hacia un destino conocido, adelantado en la primera frase del principio de la novela.

A veces, el lector piensa que es él mismo el que interroga a los seres que se mueven por las páginas de *Algo de tierra mojada*. Simón y Ana, un expresidiario y una mujer llena de soledad, con ayuda de ese lector, de ese interrogador, de ese policía o de ese psicoanalista, van destejando el problema: la muerte de un amigo de los dos, ocurrida en la noche de un fin de año, en la terraza de una sala de fiestas. Carlos Puerto antepone al amor, del que se mostró partidario a ultranza en su novela anterior *Tiempo sin Angela*, la amistad. Simón, el amigo muerto, observa gozoso el amor de sus amigos, Ana y Víctor, aunque este último descubra que Ana no dé la talla de la mujer que él se había imaginado. El desenlace, un poco paralelo al de *Tiempo sin Angela*, da la clave de todo el interrogatorio de las 183 páginas, que si no, hubieran sido una completa incertidumbre para el lector.

Existe, cómo no, el tiempo reverenciado por Carlos Puerto. El autor llega a términos inusitados; marca los minutos, las horas a sus personajes. Para cada capítulo concede un determinado tiempo, «martes, de las 9,32 horas a las 20 horas». En ese espacio o en otro cualquiera marcado, los personajes deben alcanzar una de las metas propuestas. Vuelve Proust, vuelve el «tem-

po» lento, vuelve el reloj-Puerto con su preocupación temporal, como ya lo hiciera en su *Tiempo sin Angela*. Con ese juego temporal, Carlos Puerto permite que el lector, el psicoanalista o él mismo, dejen que el personaje o los personajes se desnuden de una manera espaciosa, soltando el chorro de vitalidad que llevan dentro, desembocado en amor, amor minucioso; hay amor para todo, para cada objeto por mínimo que sea, para cada animal, para cada ser, para cada molécula que entre a formar parte de *Algo de tierra mojada*; desembocando en muerte, que en ningún momento los tres personajes han esquivado, han dejado a un lado. La muerte está representada en su más alto grado cuando Ana, en el final, dice

a Simón, su novio, periodista, que es, en realidad, el eterno hipócrita:

—«... Un día me dijo Víctor que el universo es una humillación y que la manera que había tenido Dios de expiarlo era muriendo en la cruz. También hoy la línea entre la blasfemia y la alabanza es muy débil, pero tiene color de sangre y eso la alarga indefinidamente...»

En fin, los tres personajes y «medio», como dice Carlos Puerto, de la novela, se bastan para reflejar las crisis más profundas, la pasión más ardiente, la soledad más absoluta, el odio más extremo y, en definitiva, la piedad más cálida por una determinada condición humana.

RT

URDIMBRE HUMANA

JUAN ROF CARBALLO: *Violencia y ternura*. Prensa Española. Madrid, 1967; 347 págs. Ø12,5 x 18,5Ø.

He aquí una obra de auténtico valor social que aclara conceptos sobre esa actualidad tan inquietante de la violencia, cuyo angustioso incremento necesita un análisis, un planteamiento de sus causas, que puede llevarnos a encontrar para nuestra civilización una ruta menos agresiva y alejarla, por tanto, del camino autodestructivo que parece haber emprendido terca y progresivamente. Por eso, esta obra de Rof Carballo es útil a todo el mundo, y especialmente a los médicos, maes-

tros de escuela, abogados y cuantos hombres ejercen una función activadora o de reajuste social en cualquiera de sus aspectos. Es interesante conocer el planteamiento psicológico de este gran problema, cuando la agresividad, con la que debemos contar como constitutiva del hombre, de la sociedad y de la historia en fin, se transforma en violencia de manera cada vez más acusada y definitiva del hombre de nuestros días. Quizá la solución del problema se halle en esa unidad que ve Rof Carballo entre la violencia y la ternura, allá en los estratos más profundos que constituyen al ser humano.

La obra comienza por bucear en la

NUEVAS NOTICIAS DE MARIA ROMANO COLANGELI

CARLOS MURCIANO

MI primer contacto con la obra de María Romano Colangeli ocurrió a finales del pasado año, cuando Luis Ponce de León me entregó su antología *Voci femminili della lirica spagnola del 1900*, diciéndome: «Ocupate de este libro por extenso; lo merece.» Lo merecía. No vamos a repetir ahora nuestra opinión sobre el mismo, de la que dejamos constancia en el número 334 de LA ESTAFETA, que inauguraba el año que transcurre. En aquel artículo dábamos una breve noticia de la autora—catedrático de Lengua y Literatura españolas en la Universidad italiana de Lecce—y registrábamos su bibliografía, demostrativa de la importante labor que desde hace años viene desarrollando en pro de nuestras letras. Bécquer, Palacio Valdés, Cabanyes, Gabriel y Galán e Hidalgo habían sido ya objeto de su dedicación y estudio en otros tantos libros aparecidos entre 1957 y 1962. Su muestra de nuestra poesía femenina no hacía sino ratificar su vocación de hispanista, al tiempo que dar ejemplo—y lo hemos repetido más de una vez—de rigor, de orden, de tarea lenta y concienzuda, a un lado las versiones—ceteras, por lo general—y, al otro, cómo no, las discutibles presencias y ausencias propias de toda antología.

A finales del pasado agosto, con ocasión de un rápido viaje a Málaga, tuve la suerte de coincidir con María Romano, de conocerla personalmente. Fué el poeta Rafael León quien me dió noticia de su estancia en un hotel de la capital. «Ha leído tu artículo—me dijo—y estoy seguro de que le gustaría saludarte.» A la mañana siguiente fui, con mi hermano Antonio al hotel donde se hospedaba. Eran sus últimas horas en España, pues se aprestaba a embarcar en el «Rafael» rumbo a su país. Con Gaetano, su esposo, y Clara, su hija única, María Romano forma un trio encantador, cordial y unido. Recordando nuestro encuentro escribía yo en otro lugar cómo, paradójicamente, a María, activísima, la envuelve un halo de cansancio; alegre, se le adivina al fondo de los ojos una luz de melancolía. Los tres hablan un buen castellano, que han ido perfilando a lo largo de sus viajes a nuestra patria, si bien fuera ésta la primera vez que visitaran el Sur. «Málaga nos ha entusiasmado—nos escribía, recién llegada a Lecce—, y volveremos seguramente, aunque en un periodo menos caluroso.» A su carta adjuntaba la versión de los poemas «Amor en la mano» y «El tren pasa», del libro *Amazona*, de Gerardo Diego, destinados al número de *Punta Europa*, que, en homenaje a los setenta años del maestro, preparábamos. No era la primera ocasión en que la ilustre hispanista se acercaba a la obra de nuestro poeta. Dos años atrás había traducido para *La Fiera Letteraria* (Roma, 8-III-1964) su *Via Crucis*:

Dalla porta della Fonte
uscirono gli undici.
In mezzo ecco Gesù:
apre un solco nella notte.
Acque nere del Cedrón,
raccolgono dalla sua tunica
spume di bianca luna
battuta in brezze di torri.

Nuestra charla de aquella limpia mañana de agosto se prolongó mucho rato. María tomaba notas de nuestras sugerencias con vistas a la nueva edición de su antología, opinaba y pedía opiniones, barajaba nombres no sólo femeninos. Entre sus notas quedó, por ejemplo, el de Juan Alcaide, de quien Antonio y yo le hablamos con admiración y cariño. «Cuenten conmigo»—nos dijo al despedirnos—. «Cuenten conmigo»—nos ratificaba, puntual, en su carta—; ya somos buenos amigos, a pesar de que nos hemos conocido de una manera tan rápida.» Y Añadía: «Les enviaré todo lo que aparezca aquí, en Italia.»

Con su carta llegaban sus dos últimos libros: las nuevas ediciones de José Luis Hidalgo, poeta della morte y La poesía di Gabriel y Galán, ambas lanzadas por Pátron, que cuidara ya su antología. (Valga recordar ahora su estudio estilístico sobre *Irrumpieron los ángeles*, de Alfonso de la Torre, que editó Angel Caffarena el pasado año.) María Romano plantea el libro de Hidalgo de acuerdo con el procedimiento—claro, escueto—que le es habitual: biografía, análisis de la obra (la breve y estreamecedora obra de este poeta malogrado a los veintisiete años: *Raíz, Los animales, Los muertos*) y, a continuación, los dos capítulos que centran su trabajo: «Il sentimento della morte nella poesia spagnola» e «Il sentimento

della morte in José Luis Hidalgo», para insertar seguidamente una selección, en versión bilingüe, de cincuenta y seis poemas, con las correspondientes «osservazioni metriche e stilistiche» de cada uno. «Sull'anima meditativa e triste dell'Autore di *Los muertos* sembrano pesare le lagrime di tutti i poetiche, con varia pena e fortuna, hanno pianto la breve parabola dell'umana esistenza», escribe. Y más adelante: «E' stato giustamente osservato che la troppo verde età non consentì all'Autore l'elaborata sintesi d'una visione più completa e matura dei grandi problemi spirituali, che vissero sulla secolare altalena del dubbio e dell'incertezza. Ma, pur entro questi limiti, la lirica dell'Hidalgo si presta perfettamente a dischiudere insospettite prospettive di luce e di ombra su quegli universali problemi.» Por tales difíciles caminos adéntrase María Romano, quien, tras señalar la huella kierkegaardiana, nos dará cumplida noticia, a través de sus versos, «della tenace lotta impegnata del Poeta con se stesso per raggiungere la verità».

El libro que dedica al poeta de Frades, nos parece más hecho, más redondo. Al frente del mismo, María Romano ha puesto una «Introduzione», cuyo mayor aliciente estriba en haber sido escrita muy poco antes de que esta segunda edición viera la luz. A primera vista pudiera pensarse que, consciente de la escasa vigencia del poeta, pretendiera la autora justificar su trabajo, fechado varios años antes. Pero no: su introducción es una rotunda defensa de Gabriel y Galán, de por qué su poesía no puede ni debe ser tachada de caduca. «Una poesia—escribe—che fosse ad un tempo suggerimento e conforto all'umanità travagliata, un'arte poco apariscente nella modestia d'uno stile niente afato ricercato, ma che non perdesse di mira la sostanza delle cose, furono i supremi ideali ed insieme le supreme conquiste dell'Autore». Para añadir: «Il nucleo centrale della sua tematica corre, infatti, sul binario d'una es-



El autor de este artículo, con María Romano y su marido

perienza e d'una penetrazione dell'oumo e dei suoi sentimenti che non interessano unicamente la storia d'un popolo, ma quella dell'intera umanità. Le sue liriche, sotto questo profilo, contengono un alto potere educativo, una vitalità interiore degna d'esser additata, come esempio specie alla gioventù odierna che sembra aver smarrito l'amore per le cose semplici della natura.» Tras los capítulos que consagra a su vida y su obra, María Romano sitúa a Gabriel y Galán en el panorama literario del 98, pasando a estudiar su mundo poético—«un mondo di piccole grandi cose»—, bajo el articulado de patria, familia, fe y naturaleza, y sobre ellos, «il grande secreto», el gran motor de su obra total: el amor. A continuación analizará su lenguaje poético y rastreará, con singular clarividencia, en el problema de las influencias literarias—«Galán non è poeta d'imitazione ma d'instinto»—, para concluir haciendo un balance, a través de los años, de la actitud de la crítica frente a la obra del poeta: los elogios de Maragall, la Pardo Bazán o Unamuno, los quince años de silencio que, en 1934, rompe la *Antología* de Federico de Onís, y los trabajos de Iscar Peyra (1936) y Real de la Riva (1954), sin olvidar «un lungo e meditato articolo» de Gerardo Diego, que, con el título de «Revisión de Gabriel y Galán», viera la luz en *Correo Literario* el mismo año de 1954.

Estudiando a dos poetas tan distintos, María Romano pone de relieve su capacidad crítica, su limpieza expositiva, su profundo conocimiento de nuestras letras, a las que viene consagrando todo su quehacer. Y al reconocerlo así, no hacemos sino cumplir con un deber de justicia. Y de gratitud.

LAS GAFAS SIN CRISTAL

cuestión desde sus raíces más primigenias para decidir ante todo si la agresividad que conduce a la violencia es consustancial al hombre o constituye un agregado, como «factor cultural». En el primer caso, dice Rof Carballo, no habría sino resignarse y esperar más tarde o más temprano el autoaniquilamiento de la civilización y la humanidad. Pero en el segundo caso, si es «producto cultural» cabe desentrañar sus raíces y hallar remedio. Precisamente en esas raíces hace que nos encontremos el otro fenómeno misterioso de la ternura. Así llega a ofrecernos el autor, en el dominio de lo psicossomático, un hombre actual verdadero, y su proyección futura, pero un ser muy diferente a la imagen de hombre que hasta ahora se nos suele describir y transcribir reiterativamente.

El planteamiento que ofrece este libro tiene su base en el concepto propio de Rof Carballo sobre urdimbre, esa realidad constituyente del hombre, de la cual nos ha hablado ya en otros libros y artículos, y que ahora nos aclara aún más, al precisarla y analizarla en toda su profundidad, en todas sus funciones, como una red psicossocial «programadora» del hombre, en la cual se incrusta y moldea desde su infancia, y a la que vuelve como punto de referencia a lo largo de su vida, «un complejo fenómeno psicológico de hondas raíces psicológicas y sociales» que confiere al hombre su capacidad para experimentar las emociones que nos convierte en seres humanos, según dice Rof Carballo; y si prefiere este término de urdimbre es porque dicha expresión «subraya el carácter de trama que debe ser terminada» en el organismo inmaduro neuronalmente del hombre cuando nace, y porque expresa mejor «su índole transaccional, su carácter constitutivo o cuasi hereditario, su trasmisión a lo largo de las generaciones, su persistencia en formas diversas, durante la vida individual...».

Para exponer con mayor claridad la compleja esencia de la «urdimbre constitutiva», Rof Carballo hace una clasificación que denomina supuestas funciones. A lo largo de una descripción de nueve funciones nos introduce en el valor constitutivo de la urdimbre y en la realidad existencial que ésta significa para el futuro del hombre, como ser individual y social. Pero en alguna de estas funciones pueden distinguirse diversas subfunciones. Así, por ejemplo, en la primera función, la amparadora tutelar, constituida por «los primeros dispositivos protectores de alimentación, envolturas, hogar, calor afectivo, etc.», cabe distinguir como una subfunción la que confiere el contacto táctil de la madre. La segunda función es la liberadora; la tercera, la ordenadora; la cuarta, que Rof Carballo nos advierte como más difícil de percibir que las otras, «es la trasmisión a través de la misma de pautas muy remotas, es decir, de pautas de comportamiento, de ordenación de la realidad...». La quinta función de la urdimbre es aquella a través de la cual «se abre ante el niño la realidad del mundo a través de la madre...». La sexta función es la confianza básica, la experiencia de que hay «algo en que se puede confiar o, por el contrario, algo en que no se puede depo-

sitar confianza...» y sirve de base a futuras actitudes del hombre ante el mundo. La séptima función de la urdimbre, la denomina el autor función horizonte, que sitúa al hombre en el espacio, en proximidad y lejanía, y «le confiere el anhelo de libertad y el de reclusión, la obsesión por el vagabundaje o por el confinamiento...». La octava función es la integradora que da al hombre su experiencia de «la vertiente maligna y la vertiente bondadosa de la existencia...». La novena función es la denominada unidad psicofísica o simplemente unidad biológica.

Sólo hemos hecho aquí, para dar idea al lector, una sucinta enumeración de las funciones de la urdimbre, entresacadas del planteamiento de Rof Carballo, pero lo más sugestivo es la fundamentación y las aclaraciones que hace el autor al exponer cada una de ellas, así como su forma de encadenarlas como realmente deben actuar en la constitución de la urdimbre. Así, por ejemplo, su manera de calar profundamente y definir el fondo psicológico de Sartre, con dos pinceladas maestras que nos muestran el por qué de su postura en el mundo, consecuencia de una urdimbre primigenia, en su constitución mental de la infancia, tarada con un desequilibrio en el amor, como Poe, Baudelaire, Genet y otros muchos, que más tarde han de compensar con sus propios mecanismos compensadores.

Uno de los puntos de vista más interesantes de esta obra es su manera de enfrentarse claramente a la situación que se crea en el hombre cuando la urdimbre no se establece, es deficitaria o prevalecen en ella los valores negativos. Porque se ha reconocido, a través de los clásicos del psicoanálisis, una importancia decisiva para el hombre al influjo primigenio de la madre, en su capacidad emocional, sus pasiones e inclinaciones, su inteligencia en fin, pero es también una evidencia ciertos aspectos negativos que a veces se acusan peligrosamente en la urdimbre para desdicha del ser humano. Así, dice Rof Carballo: «Tanto la madre que no ha dado afecto como la que lo ha proporcionado en forma excesiva (en realidad, porque para ella el niño representaba no un nuevo ser, sino la forma de satisfacer impulsos neuróticos profundos) destruyen o agrietan en sus fundamentos la futura existencia del hombre, creando en ella resquebrajamientos o zonas de menor resistencia que tarde o temprano acaban por manifestarse en las vicisitudes azarosas de la vida humana.» Es aquí donde Rof Carballo hace como un paralelismo entre los dos arquetipos de madre: la imagen de madre buena, otorgadora de bienaventuranza, que representa poderes positivos de la urdimbre; y la imagen de madre terrible, que representa poderes negativos; dos arquetipos que el hombre ha reflejado desde hace milenios en figuras mitológicas, como, por ejemplo, en el aspecto positivo la «Gran Madre» de los mitos asiático-mediterráneos, y el aspecto negativo de la Perséfone griega o Proserpina romana. Es entonces cuando la urdimbre pierde su carácter prospectivo, «el impulso para desgajarse de ella en formas superiores de adaptación,

queda funcionando solamente como aprisionadora o absorbente». La urdimbre debe ser dinámica, de función liberadora, para dar paso a la total realización del hombre, al logro de su trascendencia. Por eso, Rof Carballo no olvida el juego de la acción del padre, lo que llama la función paternal, frente a la posibilidad, apuntada por otros psicólogos, de una sociedad sin padre, a la que parece caminar la Humanidad con la única perspectiva salvadora de sustituir el papel del padre por un sistema educativo. Y Rof Carballo reconoce que la imagen paterna que antes servía a la vez de modelo y límite ya no centra la existencia del hombre, la imagen paterna parece debilitarse en nuestra sociedad actual a causa de la inestabilidad y de la lucha por el ascenso social. Pero, nos advierte Rof Carballo, que en la esfera de lo patriarcal hay más que un modelo o que una norma. Resalta aquí el autor el carácter fundacional, el afán de fundar de génesis paterna, que tiene también carácter urdimbrico. Sería equivocado, dice Rof Carballo, reducir la función del padre a su autoridad o a su enemistad con el mundo matricial o a la severidad implacable de sus consignas...; y afirma que la función paternal es inextinguible y no puede ser sustituida por la razón crítica, por la educación del Yo o por el principio de la realidad..., porque el ser hombre, aunque en las honduras de su subconsciente esté lleno de rémoras, de rigideces, de manifestaciones torpes y patológicas, tiene en este sector de la paternidad vía de acceso a un mundo transpersonal...

LUIS BONILLA

LA ESPECIE

C. BRESCH: *Genética clásica y molecular*. Ed. Rialp, S. A. Madrid, 1967; 550 págs., Ø21,5 x 15,5, 350 ptas.

Carsten Bresch es un biólogo nacido en Berlín y afincado en Dallas, Tejas, en cuyo Centro de Estudios Superiores es jefe de la Sección de Biología. En el presente libro ha conseguido una difícil simbiosis con respecto a la materia tratada. Es, por una parte, un libro de texto dirigido a los estudiantes y, por otra, una visión de conjunto de los últimos conocimientos sobre Genética.

Los grandes misterios del nacimiento de la vida, la reproducción, las características peculiares de la especie y la persona humana, en fin, todos los grandes temas contenidos en esta ciencia que hoy día se nos ha vuelto apasionadamente interesante.

La obra es densa, muy completa y está planteada y resuelta con acuciosa escrupulosidad. Libro de gran valor por reunir postulados clásicos de la Biología con los más modernos métodos de investigación. Con ello, en una recopilación sistemática, se consigue poner al día todos los conocimientos de esta ciencia.

FP

ANTONIO y CARLOS MURCIANO: *Plaza de la memoria*. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1966. Ø16 x 22, 96 págs. Spm.

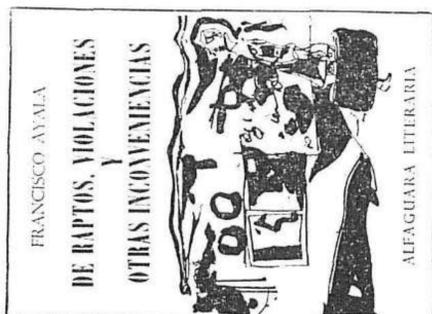
No es la primera vez que Antonio y Carlos Murciano firman juntos un libro de poesía (*Los ángeles de siempre*, por ejemplo), lo que es hacerle más nudos aún al hermanaje de la sangre. Antonio y Carlos, Carlos y Antonio, nunca tuvieron el mismo estilo; sin embargo, hay ocasiones en que les resulta accesible la unidad de escritura, que lleva aparejada, naturalmente, la de propósito. Se han juntado ahora en la misma plaza (ellos la llaman de la memoria); una plaza grandísima, donde siempre va a parar la poesía: España en su paisaje y en sus poetas. Por muchas vueltas que se le haya dado al molino de estos dos temas, no está de más otra, cuando el son es perfectamente distinguible.

Dice Staiger —uno de los más recientes tratadistas de poética— que la lírica verdadera se resuelve en canción. Dejo a un lado las posibles objeciones a su criterio para decir que, al menos en este y otros casos semejantes, constituye la forma ideal. Los Murciano, en sus *Canciones del corazón viajero*, ven el paisaje de Castilla y Andalucía como a golpes de vista, instantánea y emotivamente, con un impresionismo bebido en fuentes muy antiguas, al que da su estructura y su toque definitivo una delicada estilización. A veces, acentuando así lo tradicional, apuntan una referencia de tipo amoroso, pero sea o no recurso secundario, salen bien o muy bien de su paseo por tierra española. Puesto que se especifica de quién es cada pieza, es posible saber que Antonio canta el terreno del Sur y Carlos el del Centro; que Antonio es dado a los prontos de sabor popularista y Carlos al juego culto del lenguaje: que Antonio dice sus versos más en vilo y Carlos más matizadamente. Uno pone más sentimiento; otro más pupila. Y los dos, complementándose, siguen la misma estética y compás en el concierto a dos manos.

La memoria de los poetas muertos es tema que ya exige otra técnica, una variedad encajable en el carácter de cada evocado. *Elegías y homenajes* es una rotunda demostración de que estos jóvenes poetas arcenses dominan la medida y los registros de una clase de poesía que no debemos llamar simplemente de circunstancias, por lo menos en aquellas ocasiones —Lope, Bécquer, Salinas, los Machado, Juan Ramón Jiménez...— donde se trasluce un intenso fervor. No es lo mismo hablar de los poetas de cabecera que de los otros; sin embargo, el recuerdo de estos últimos surge con invariable dignidad poética, y tal vez advertiríamos la di-

VISTO
EN
LIBRERIAS

NARRACION



Francisco Ayala

DE RAPITOS,
VIOLACIONES Y OTRAS
INCONVENIENCIAS

ALFAGUARA • MADRID, 1966

189 PÁGS. Ø14 x 21,5.

Del Arco

RUSIA ES OTRA COSA

AHR • BARCELONA, 1966

147 PÁGS. Ø17,5 x 25,5.



Camilo José Cela
NUEVAS ESCENAS
MARIITENSES (VII)

LOS VERSOS

LUIS JIMENEZ MARTOS

ferencia si no fuese por el cambio de temperatura y por la consecuente personalización. Desde Gonzalo de Berceo a Juan Ramón Jiménez va mucho tiempo y mucha desigualdad de voces. Tratar de acoplarse a cada una de ellas, para que la elegía sea también homenaje, supone un ejercicio que hay que admirar decididamente, con independencia del valor de cada pieza.

El poema a Juan Ramón Jiménez, en cuatro tiempos, escrito por los dos poetas, constituye la coincidencia máxima y el máximo logro de esta parte tan poblada del libro. Ahí el sí pleno a un modo de sentir la poesía, que es el de un buen gusto y finura a prueba de temas. Yo apuraría mi opinión diciendo que *Plaza de la memoria* se vence un poco, por aquello de la levedad cancionera, del lado de la poesía de Antonio; pero Carlos aporta a la obra común, aparte su personalidad, una cimentación literaria precisa. Y el contraste entre sus maneras de hacer no es, por supuesto, uno de los menores atractivos de la permanencia en esta plaza, en esta unidad de intención, en que un par de poetas de verdad han dicho sus palabras sobre paisajes y hombres. Las *paredes* —léase la edición— alzadas por Angel Caffarena, el exquisito editor malagueño, son también otro homenaje a la vista y a la materia que incluyen.

MIGUEL LUELMA CASTÁN: *Poemas en voz baja*. El Bardo. Barcelona, 1966. Ø13,5×21Ø. 64 páginas. Spm.

En el libro anterior del autor —*Sólo circunferencia*— había una interiorizada e incierta búsqueda, una sentimentalidad reflexiva, un romanticismo al que creo no sería absurdo llamarle consciente. Esa interioridad, esa propensión a la confidencia, se mantienen aquí, sobre todo en la primera parte del libro, que, sin duda, continúa el espíritu de aquellos poemas iniciales. Ahora bien, hay una diferencia clara: Luelma Castán, sin salirse de un clima melancólico, muy marcado en versos como *Me canso de abrazarme a mi tristeza / y de decirle adiós a mis escombros*, amarra en mayor medida sus palabras, evita decir más de lo justo, sencillamente. Pero si nos fijamos en su lenguaje, advertimos la presencia de *estanques de plata, lágrimas, atardecer de hojas enfermas*, etc., no precisamente hallazgos de expresión, y sobre todo señales indicadoras de un estado de espíritu, un sí es no es decimonónico.

Sin embargo, Luelma Castán supera, más adelante, esa situación de su poesía; de dos maneras: tratando de sa-

lir de sí hacia temas como la vida de un pueblo determinado o bien preocupándose por darle al poema una forma atendida a algún rigor; esto último ocurre en la última parte titulada *El secano*, escrita en endecasílabo libre. Esa exigencia, según suele ocurrir, resulta positiva, da al traste con el deshilachamiento antecedente, obliga —el poeta habrá sido el primero en observarlo— a no decir la poesía de cualquier manera. (Con esto no defiendo a ultranza ninguna fórmula, sino que me atengo a lo que la obra me muestra.) Hay algunos fallos de medida; pero eso no importa absolutamente

nada si el autor va camino de dejar en la cuneta una atonía y vaguedad muy poco recomendable. Luelma no deja por ello de ser lírico; se asoma, desde su íntima perspectiva, a otras perspectivas. *Poemas en voz baja* es un libro en que se observa una evidente transición desde la introvertido a una captación más concreta de la realidad exterior.

ENRIQUE BADOSA: *La lírica medieval catalana* (Antología y traducción). Adonais CCXXVIII-IX. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1966. Ø11×17Ø. 192 páginas. 50 ptas.

En la abundancia de antologías que hoy se da, la presente es una excepción por cuanto nos despega de lo con-

temporáneo para permitirnos recorrer un panorama que casi podríamos decir estaba inédito en la lengua catalana y no digamos en la castellana. Este es un hecho objetivo, que no precisa de insistencia alguna. A Enrique Badosa le caracteriza una preocupación por hacer llegar al resto de España y, naturalmente, a Hispanoamérica la obra de grandes poetas catalanes, y así ha antologado y vertido al castellano a J. V. Foix y a Salvador Esprín, que son, permítanme recordarlo, figuras capitales de la generación del 27 y del 36, respectivamente.

Ahora, el empeño de Badosa abarca todo un mundo de poesía. Si lo medieval nunca ha dejado de ser objeto de particular atención por parte de los estudiosos, sabido es, o debía serlo, que tuvo en Cataluña unas dimensiones excepcionales. Aportó al ámbito común un grupo de poetas cuya simple refe-

REGLONES DE MUESTRA

Canciones o retratos de poetas muertos, y juvenil tristeza. Esto es lo que hay en los libros de los que extraigo hoy la materia antológica, el verbigracia de la crítica. Agua pasada si mueve molino, aunque la verdad es que, como dijo en prosa Heráclito, nunca es la misma agua.

TOLEDO

*Contigo, amor,
en Toledo.*

*Contigo por esta magia
—Zocodover, Tajo, Greco—,
por estas calles que tienen
sus cuatro esquinas de acero.*

*¡Qué bien que me quedaría
contigo, amor, en Toledo;
en esta fiel maravilla
de piedra al cielo,
que me recuerda
tanto a mi pueblo!*

(Plaza de la memoria.)
ANTONIO MURCIANO

MEMORIA Y SOMBRA DE BECQUER LA NOCHE DE NAVIDAD

*Cruzas junto al Belén. Un niño canta
coplas que el corazón te enseñaría.
Brilla la lumbre en la cristalería
y el reloj de la sangre se adelanta.*

*Cruzas, Gustavo Adolfo, y se agiganta
tu sombra en la pared. ¿Quién me diría
a mí que en esta noche de alegría
me iba a quemar tu nombre en la garganta?*

*Pero ya que has llegado, no te quedes
ahí: ven a sentarte con nosotros
y cuéntanos la historia de tu pena.*

*Que tú, por muerto y por poeta, puedes
venir, triste, al mundo de los otros
a hacernos más feliz la Nochebuena.*

(Plaza de la memoria.)
CARLOS MURCIANO

EL SECANO

*Por indolentes grises —sin ranura—,
escupiéndome mi paso en el asfalto,
me nace una tristeza y me silencio
este indócil desfile de tomillos.*

*La hora agonizante se diluye
por espartos, camino articulado,
como un largo mensaje concluido,
diente roto de mi tierra baldía.*

*¿Qué rumores caminan un calvario
bebiéndose su eterno olvido inmóvil,
y qué arsenal se pierde por los surcos
para poder hablarle a la esperanza?*

*La meseta rodada, atormentando
largos sueños de grano y agua dulce,
con sus cuatro paredes, sin espacios,
se sumerge en el viento y se suicida.*

*Todo recuerdo nace en esa herida,
sudario de la arcilla que la cubre,
y evidencia que un algo ha desertado
de la infértil llanura agonizante.*

*Alguien pasó, descabalgando alientos,
como un anochecer, inexpresivo,
como un ayer partido, sin responso,
hacia un fetal concierto de esqueletos.*

(Poemas en voz baja.)
MIGUEL LUELMA CASTÁN

ALFAGUARA • MADRID, 1966

PLATERO Y YO
NAUTA • BARCELONA, 1966
151 PÁGS. Ø21×30Ø

ENSAYO

Groupe Lyonnais

PERSPECTIVAS Y LÍMITES
DE LA EXPERIMENTACIÓN
CON EL HOMBRE

RAZON Y FE • MADRID, 1966
229 PÁGS. Ø13,5×19,5Ø. 170 PTAS.

E. Paulhus

LA EDUCABILIDAD
RELIGIOSA DE LOS
DEFICIENTES MENTALES

FAX • MADRID, 1966
355 PÁGS. Ø13,5×19,5Ø. 170 PTAS.

Franco Fornari

LA VIDA AFECTIVA
ORIGINARIA DEL NIÑO

FAX • MADRID, 1966
242 PÁGS. Ø13,5×19,5Ø. 120 PTAS.

José Alberich

LOS INGLESES Y OTROS
TEMAS DE PÍO BAROJA

ALFAGUARA • MADRID, 1966
179 PÁGS. Ø15×21Ø. 150 PTAS.

JULIO CARO BAROJA

LA CIUDAD
Y
EL CAMPO



HOMBRES, HECHOS E IDEAS
ALFAGUARA-MADRID-BARCELONA

Julio Caro Baroja

LA CIUDAD Y EL CAMPO
ALFAGUARA • MADRID, 1966

225 PÁGS. Ø15×21Ø. 150 PTAS.

Angel del Río

ESTUDIOS
SOBRE LA LITERATURA
CONTEMPORÁNEA
ESPAÑOLA

GREDOS • MADRID, 1966
320 PÁGS. Ø11,5×19Ø. 120 PTAS.

rencia indica su importancia: Ramón Llull, Jaime March, Peires March, Andreu Febrer, Ausias March, Jordi de San Jordi y Joan Rois de Corella. Estos son los que Badosa ha elegido para traducirlos y antologizarlos, seguro, según dice, de que su plenitud de contenido lírico es válido también para nuestros días. *Válido, sin duda, tanto por ser ejemplos permanentes de poesía, como porque los temas esenciales de la misma—Amor, Muerte, Dios—nos dicen sobre el espíritu común de la Edad Media, tantas veces mal interpretado. Desde nuestra contemporaneidad ha de llamarnos la atención el modo con que estos líricos se expresan. Si lo religioso supone un techo altísimo, no por ello estos líricos dejaron de mostrar un interior estremecido, unas razones simplemente humanas, una vertiente, en fin, conjugada de lo divino y lo profano en asombrosa unidad.*

La tarea de Enrique Badosa, como traductor, es auténticamente creadora, y como antólogo revela una exigencia propia del caso. El poeta, el traductor y el antólogo han ido sencillamente de acuerdo.

Y, ADEMÁS, ANOTAMOS

LA VOZ QUE NO CONOCES, de Vicente Marrero (Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1966), anticipo de *Por la luz obligado*, libro próximo de este conocido ensayista e incipiente poeta. Lo aquí mostrado es una serena y tierna narración de los años de infancia, con cruce del presente. Lenguaje cuidadoso, en ritmo de endecasílabo libre. Marrero, tan dado a la polémica, es un lírico sin tempestades. De su sensibilidad ya había pruebas en sus obras sobre Picasso, la danza, Unamuno, etc. Sea bienvenido a la faena del verso.

VALLE-INCLAN, de José López Ruiz (edita también la Librería Anticuaria, es decir, Angel Caffarena). Un retrato de don Ramón el de los esperpentos; al modo que el firmante de este

cuaderno hiciera hace poco de Ramón. Trazos ágiles y precisos, abundoso en imaginería de lenguaje, bien entendido el modelo *angélico, litúrgico y satánico*. Muy a punto la aparición de estos poemas como homenaje de centenario.

LOS PEQUEÑOS SERES, de Teresa Soubriet (*El Toro de Barro*, Carboneras de Guadazón). Un bestiario que abarca mar, tierra y aire, en pequeños poemas de corte descriptivo, muy recortados de dicción y que denotan capacidad para crear un lenguaje figurado; así de las arañas dice *Pálidas/espadañas dibujadas*, del gorrión: *arquitectura simple/para el silbo*, etc. La impresión es positiva y no exenta en bastantes ocasiones de gracia poética. Teresa Soubriet, que da su primer libro, se mues-

tra preparada para empeños de mayor calado.

NUMERO 13 de la revista *Claraboya*, de León. Lo integran Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas, que se presentan formando un grupo cohesivo—Grupo 66—, cuyas características define el prologuista, José Angel Lubina. Estos muchachos quieren la objetivización de la poesía *pase lo que pase*, aunque ellos siguiendo poetizando por lo común sobre asuntos íntimos. Claro que ello debe de ser una simple preparación para lo otro. Aguardemos los resultados, en grupo o de cada cual por su cuenta. Las fotografías de estos poetas con inquietud son de primerísima calidad y el número tiene una textura lujosa, pero elegante.

AL CURIOSO LECTOR

WALDO FRANK HA MUERTO. Es curiosa la trayectoria seguida en su hispanismo por este escritor norteamericano. Una trayectoria que difiere radicalmente de la habitual en los hispanistas europeos. El escritor fallecido a los setenta y siete años en una residencia para ancianos de White Plains (Nueva York), fué sin duda el más «hispanico» de los hispanistas, porque su interés por la cultura de España refleja la precedente por la de los países hispanoamericanos. El que fué llamado «embajador literario en Hispanoamérica», en título que justifican sus libros *América Hispana* y *Bolívar: nacimiento de un mundo*, y la columna diaria que durante varios años publicó en numerosos periódicos hispanoamericanos, se encontró con que para dar pleno sentido a sus hallazgos en los países hispánicos era necesario acudir al manantial del que procedían. Y, claro, vino a España. Una y otra vez. El resultado fué un libro de gran resonancia: *España virgen*.

«EN ESPAÑA, AUTORES DE PRESTIGIO». Con este título, la revista americana *Visión* ha publicado un artículo sobre la situación actual de la literatura española. En él hace el comentarista referencia a las diversas causas que dificultan el normal desarrollo de la profesión literaria en nuestra Patria: tiradas reducidas, ediciones piratas, escasas bibliotecas públicas, competencia de autores latinoamericanos y un amenazador desamparo en la vejez son las razones por las que, «salvo pocas excepciones, para poder vivir—los escritores españoles—tienen que alternar la pluma con el plumero».

«Así y todo—prosigue el articulista—, por vocación, vanidad, fama o fortuna,

la producción literaria en España es abundante. En 1965 unas 750 casas editoras de libros (casi todas establecidas en Madrid y Barcelona) lanzaron al mercado unos 17.000 títulos, por valor equivalente a 30 millones de dólares. El 28 por 100 de esta producción se exportó a América, siendo Argentina, México, Colombia, Estados Unidos y Brasil, en este orden, los principales clientes. El resto se vendió en España en unas 2.800 librerías.»

«**SANTO LAICO DE NUESTRO CALENDARIO CIVICO**» llama a fray Bartolomé de las Casas, en un artículo publicado en la revista mexicana *Aspectos*, Jesús Romero Flores. En dicho trabajo, el «protector de los indios» sirve una vez más de escudo para ofrecer una versión absolutamente negativa de la obra colonizadora de España. ¿Habrá leído Romero Flores el estudio biográfico que del Padre Las Casas ha escrito Menéndez Pidal? (El Padre Las Casas. Su doble personalidad. Espasa-Calpe, Madrid, 1963). Remitimos al curioso lector a la crítica que de dicho libro hizo *LA ESTAFETA* en su número 307, páginas 19 y 20.

BAJO EL CUIDADO Y DIRECCION DE LEONARDO ROSA HITTA se publican en Cádiz unas hojas poéticas que llevan un botánico nombre: *Tarayal*. Llega a nosotros el número 2, dedicado a unas machadianas coplas del joven poeta andaluz Juan Cervera Sanchis, tituladas *Canciones sin ton ni son*.

DESDE NAPOLES y de Beatrice Palumbo Caravaglios, presidente de la Asociación *AMICI DELLA SPAGNA*, recibimos el cuaderno núm. 8, correspondiente a enero, de la revista que

edita—con el mismo título—la entidad que dirige. Contiene: Apertura del VIII Año Social de los «Amigos de España»; Itinerario de España (la provincia vasca), por Lia de Majo; María Cristina de Borbón Sicilia, reina de España, por Amalia Bordiga; Releyendo la lírica de García Lorca, por Rita Malato Scarlata y La ópera de Leandro Fernández de Moratín, por Emma Gianturco. Gracias.

REVISTA, revista madrileña que radica en General Mola, 90, 5.º, B, dirigida por María Dolores G. Molleda—reciente Premio Nacional de Ensayo—al frente de una redacción compuesta por escritoras, acaba de publicar su número de enero. La impresión que causa esta primera salida de 1967 es alentadora. Su presentación es excelente: confección e ilustración de Juan Barberán y V. Coloma. De su interesante contenido destaca el artículo de sus páginas centrales, de Angeles López Mora, *Problemas de la vida en grupo*, tema de palpitante actualidad. Igualmente secciones orientadoras en torno a la mujer y sus ambientes de vida; trabajos de Ana María Pacheco, María Dolores Pérez-Camero y Leticia Escardo. La crítica de libros ocupa buen espacio, con reseñas de Mercedes Gómez del Manzano y María Dolores de Asís, de la novela *Ha estallado la paz*, de Gironella, y de la obra de Gertrudis Von Le Fort, respectivamente, *Los 85 años de Picasso*, tres exposiciones en París, titula un juicio crítico María Angeles Alonso. Mercedes Gordon entrevista al psicólogo Poveda Ariño, quien habla también del problema de la vida en grupo. La política es comentada en esta publicación, de concepción femenina, por Carola Osete, analizando la situación

alemana. De Ciencia se encarga Adela Jiménez, con un reportaje sobre los vuelos espaciales. Rafaela Rodríguez, D. P.-C. y Felisa Elizondo escriben de cine y televisión; Dolores Gracián, un comentario—a modo de editorial—: Un nuevo aprendizaje del convivir. El cuento *La zamorra*, pertenece a una firma masculina, la de Javier Martínez. Agradecemos a *REVISTA LITERARIA* en su sección *Revista de revistas*, al comentar el artículo *La visión trágica de Pío Baroja*, de María Embieta, publicado en nuestro número 359.

PROFIL POETIQUES DES PAYS LATINS, la revista poética y trimestral que dirige en Niza—Henri Barbier, 86, Boulevard de Cessole—nuestro amigo el poeta Henri de Lescoët, al servicio de la divulgación en francés de la poesía española actual, sigue adelante. En el cuaderno últimamente publicado y primero de este año, se ofrecen poemas del peruano Marcos Yauri Montero y del ecuatoriano Diego Oquendo. A la par que acusamos recibo de este número, ponemos de relieve la meritoria labor editorial de Lescoët.

INTERESANTE LA SEPARATA del número 3—junio 1966—de la revista *CUADERNOS DE LA BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE TETUAN*, conteniendo Notas sobre el tema árabe en la poesía española actual, de Pedro Martínez Montávez, que señala versos de Romero Murube, Ricardo Molina, Domenechina, Trina Mercader, Max Aub y Joaquín Benito de Lucas, inspirados o influidos por lo arábigo, así como vocablos y nombres utilizados por nuestros poetas.

Varios

VISION CATOLICA DE LA HERENCIA PROTESTANTE

FAX ● MADRID, 1966

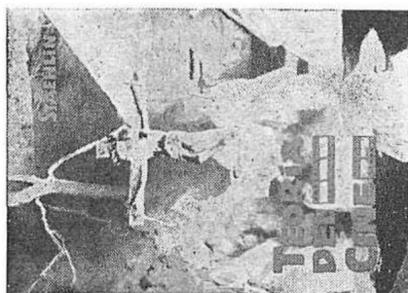
238 PÁGS. Ø12,5 x 19,5 Ø. 128 PTAS.

Michel de Langre

ALMA HUMANA Y CIENCIA MODERNA

FAX ● MADRID, 1966

258 PÁGS. Ø12,5 x 19,5 Ø. 135 PTAS.



Stachlin

TEORIA DEL CINE

RAZON Y FE ● MADRID, 1966

340 PÁGS. Ø14 x 19,5 Ø. 260 PTAS.

Groupe Lyonnais

LA ACCION DEL HOMBRE SOBRE EL PSIQUISMO HUMANO

RAZON Y FE ● MADRID, 1966

215 PÁGS. Ø13,5 x 19,5 Ø. 125 PTAS.

Antonio Risco

LA ESTETICA DE VALLE-INCLAN

GREDOS ● MADRID, 1966

278 PÁGS. Ø14,5 x 20 Ø. 120 PTAS.

Joaquín Casaldueño

SENTIDO Y FORMA DEL TEATRO DE CERVANTES

GREDOS ● MADRID, 1966

290 PÁGS. Ø14,5 x 20 Ø. PTAS.

Carlos Guillermo Plaza

TECNICA Y HUMANISMO DE LA EMPRESA

RAZON Y FE ● MADRID, 1966

182 PÁGS. Ø16 x 22 Ø. 140 PTAS.

TEATRO

JUAN EMILIO ARAGONES

«¡¡¡AMOOOR!!!», COMEDIA EXPERIMENTAL



Murray Schisgal

Las tres oes y los otros tantos signos de admiración que José Luis Alonso ha puesto en el título de la obra de Murray Schisgal, que adaptó para su representación en el teatro Marquina, son elementos de antemano indicativos de la mucha trastienda que hay en la pieza del joven autor americano. Una pieza, como a mí vez anticipé en el epígrafe, experimental, de laboratorio. Lo cual no ha sido obstáculo para que, en el momento de redactar este comentario, la comedia avance segura hacia sus cien representaciones.

Señalo esta circunstancia porque es muy expresiva de la actitud del público español y del considerable viraje que en los últimos años venimos observando en él. Y no cabe hablar de excepción, como verá el lector en la siguiente crítica al espectáculo de dos obras de Harold Pinter que Luis Escobar programa en el Eslava. Si a ello unimos el prolongado éxito de *Madre Coraje* y el arrollador empuje con que Valle-Inclán se ha instalado en el María Guerrero, habrá que admitir como un hecho incontestable el de la vigorosa transformación acaecida en la mentalidad media del público teatral en España. Si los críticos y tratadistas que en un pasado inmediato sostenían que el mal radicaba exclusivamente en la deficiente estructura de la sociedad española quieren ser honestos y consecuentes, verán ahora que estaban equivocados. (Y sí, de paso, advierten los empresarios que calidad artística y rentabilidad económica no son factores antipódicos, mejor que mejor).

Y, ahora sí, es llegado el momento de centrar la cuestión en el enjuiciamiento de ¡¡¡Amoor!!!

Tres personajes y un perro—que es perra, porque en esta acción dramática nunca son del todo sus elementos lo que aparentan ser—sobre el puente neoyorquino han basta-

do a Schisgal para poner en solfa, una tras otra, las varias tendencias del teatro más comúnmente aceptado y glorificado en nuestros días. Con ser esto mucho, no es el principal mérito del autor, sino el de que lo haya conseguido sin retrotraerse al teatro a la manera tradicional. Es decir, que esta parodia de las búsquedas hacia nuevas fórmulas expresivas de la dramaturgia es, al tiempo, una tentativa más hacia el hallazgo de tales fórmulas. Schisgal se burla donosamente del teatro social, del psicoanalítico, del teatro del absurdo y del de deliberada tónica sexual... y a la postre comprobamos que el resultado es—también—teatro nuevo, una especie de ejercicio para tres personajes con mucho de humanos y algo de clowns... y que la materia con la que experimentan está constituida por el público, por todos y cada uno de los espectadores.

Entre los dos hombres y la mujer que intervienen en la acción trenza Schisgal el consabido triángulo amoroso. Ahora bien: un triángulo que en nada se parece a los usuales. Por eso la farsa se denomina ¡¡¡Amoor!!! y no escuetamente *Amor*. Es divertida la competitiva relación que de las desventuras y miserias de sus infancias hacen los dos amigos y hay una visible sátira de las perversiones sexuales como materia dramática cuando Ellen dice: «En lugar de ser una aberrada sexual, fregaba los platos», o cuando se sirve de una especie de organigrama funcional y de un puntero para probar, primero a Milt y luego a Harry, las causas en que fundamenta su insatisfacción. Y diálogos dislocados, y reproches abstractos a la sociedad... Sin embargo, no hay en todo ello intención crítica por parte del autor. Simplemente es una consecuencia de su técnica teatral. «Hay muchos autores dramáticos—declara Schisgal—que escriben sus comedias partiendo de una idea o de una situación. Yo escribo partiendo de mis personajes. Los tres personajes de *Luv*—escrito así, *Luv*, y no *Love*—están compuestos de retazos de diversas personas que he conocido, pero ninguno de ellos es el retrato de una persona viva o real. Los tres estuvieron durante un tiempo en mi mente hasta que un buen día, sin ninguna razón, empezaron a agitarse y a llamarme a gritos.»

José Luis Alonso, en la dirección escénica, cuida al máximo los detalles: ritmo, ambientación—¡qué decorado tan simple y expresivo el de Mampaso!—y adecuación del lenguaje a cada personaje, si bien es cierto que cuenta para ello con tres intérpretes de excelentes dotes histriónicas: Amparo Soler Leal, de extrema ductilidad, y José Luis López Vázquez y José María Prada, impecables en sus respectivos cometidos, a los que se entregan plenamente.

DOS HERMETICAS PIEZAS BREVES DE H. PINTER

HACIA los años cuarenta, el único teatro revelador de los vientos que soplaban por entonces en la dramaturgia mundial que pudimos ver los espectadores de Madrid nos lo ofreció el teatro María Guerrero, que entonces codirigían Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con traducciones de Wilder, Priestley, etc. Ahora—ya como empresario privado, con lo que el mérito se acrecienta—Luis Escobar insiste en el propósito de presentar al público madrileño obras de vanguardia ultrapirenaicas. El estreno de dos obras de Harold Pinter—El

amante y La colección—en el teatro Eslava supone una plausible y arriesgada iniciativa que merece elogios sin reserva alguna, al igual que su tarea de traductor de ambas piezas.

Lamentablemente, el acierto no lo ha acompañado en la dirección de *El amante*, farsa que Escobar conduce como si de una comedia se tratase. Eso hace que la breve pieza pierda gran parte de su intencionalidad. Hay momentos en los que los actores deben caricaturizar al máximo sus personajes, y Escobar no lo ha entendido así. Una lástima.

Como ya expuse en el número 340 de *LA ESTAFETA LITERARIA*, cuando Daniel Bohr montó esta misma obra, *El amante* es una farsa anticonvencional, que Pinter denomina «entretenimiento picante». Un matrimonio muy inglés—muy carente de dotes imaginativas, por tanto—se ve precisado a adoptar una doble personalidad para mantener vivo el fuego—y el juego—amoroso. El se desdobla en «amante» y ella en «querida» para justificar dedicaciones que en un matrimonio no estarían bien vistas.

La colección es pieza más hermética, y paradójicamente en ella alcanza más diáfana concreción la tesis de Pinter... porque ésta radica en un apriorístico confusiónismo. Lo ha dicho él mismo: «No hay distinción clara entre lo que es verdadero y lo que es falso. Las cosas no son necesariamente verdaderas o falsas; pueden ser a la vez verdaderas y falsas. A mi entender es inexacta la suposición de que es fácil verificar lo que ocurre o ha ocurrido. Un personaje que no pueda presentar argumentos convincentes o plausible información acerca de su experiencia pasada... es tan legítimo y tan digno de consideración como el que cumple todos esos requisitos. Cuanto más viva sea la experiencia, menos coherente es su expresión.»

En La colección nadie presenta «argumentos convincentes o plausible información» del hecho pasado que da origen al conflicto escénico. Pero tampoco queda claro si ocurrió como lo explica la mujer de Horne o si todo es producto de una absurda invención femenina, según pretende hacer creer Bill a su encelado «protector» Harry. Ante éste, la mujer confiesa que nada hubo entre ella y Bill: todo lo inventó ella... no sabe por qué. Pero cuando Horne regresa y pide a su mujer que le ratifique la nueva versión, recibe por toda respuesta una enigmática sonrisa. Horne y Harry se quedarán sin saber si se produjo o no el hecho. Y los espectadores lo mismo. Y es que «cuanto más viva sea la experiencia—en el caso de que la haya habido—menos coherente es su expresión.»

Harold Pinter nos obliga a penetrar en el mundo mágico donde ya no existen límites que separen a la realidad de lo imaginativo, porque fantasía y realidad coinciden, se funden y confunden en la vida de sus criaturas dramáticas.

María Cuadra, Miguel Angel y Sancho Gracia logran sendas creaciones en la interpretación de sus partes. Gustavo Rojo, irregular. Su dicción tiene en los momentos culminantes matices que resultan impropios de la situación.

EJERCICIO MONODRAMATICO

DIARIO de un loco, monodrama estrenado en el Beatriz, es una adaptación teatral realizada por Daniel Bohr sobre una de las «novelas cortas petersburguesas» de Nicolás Gogol. Pero, sobre todo, es un electrificante ejercicio de dirección de un



entusiasta actor joven—Carlos Pereira—, en el que dirigido y director realizan una tarea tan agotadora como meritoria.

Daniel Bohr *siente* el teatro. He asistido a sus diversas experimentaciones para lograr una aportación de fórmulas inéditas que vengán a enriquecer la gama de posibilidades expresivas del arte escénico y doy fe que en ninguna tentativa se ha ido de vacío. Es in-

teligente y tiene una sensibilidad especialmente apta para extraer el máximo partido teatral aun elaborando con elementos muy poco afines para el logro de los propósitos que lo animan.

Diario de un loco escenifica, paso a paso, el proceso de un hombre hacia la demencia, impulsado por un amor imposible y platónico. Carlos Pereira obtiene una matización precisa

y esforzada de la demencia, desde sus primeros síntomas hasta la camisa de fuerza. A juzgar por ésta y otras interpretaciones suyas en Madrid, siempre dirigido por Daniel Bohr, hay en Carlos Pereira un alevín de importante actor, capaz de muy variados registros.

La primera parte del monodrama—que se representa ininterrumpidamente—adolece de cierta lentitud, pero el esfuerzo físico a que se ve obligado el protagonista es tan intenso que si se le diera un mayor ritmo a la media hora inicial, quedaría sin fuerzas para expresar la enorme tensión de los últimos minutos. Aun así y todo, Carlos Pereira ofrece un curso de envidiable resistencia física.

El clima de la novela de Gogol, con sus violentas transiciones de la ternura a la angustia y de la esperanza a la depresión, ha sido respetado por Daniel Bohr en su adaptación escénica, que hasta suscita el candente interés de los españoles de hoy en sus referencias al «trono vacante» en nuestra patria, al que el orate Ausencio Ivanovitch Propriev se cree con derecho.

AL PAÑO

TEU DE MADRID

Las agrupaciones teatrales de las Facultades o Escuelas Especiales madrileñas de Medicina, Farmacia, Derecho, Filosofía y Letras, Arquitectura, Aeronáutica, Obras Públicas, Montes, Minas, Industriales, Navales y Caminos han resuelto integrarse en una sola entidad, con el nombre de TEU de Madrid, a fin de dar coordinación y regularidad a las representaciones; lograr una mayor calidad escénica mediante la selección de intérpretes y, sobre todo, llevar a efecto una programación común. Lo que no excluye la posibilidad de que el TEU madrileño tenga varias compañías, especializadas

cada una de ellas en la puesta en escena de un determinado contenido dramático.

TEATRO MINORITARIO

Quizá fuese más justo haber titulado estas líneas Teatro para minorías, pues ya no puede establecerse con la misma facilidad que se hacía años atrás la línea divisoria entre lo que es «teatro comercial» y «teatro minoritario». Muchas veces, obras presentadas para círculos reducidos y a las que se da una sola representación, serían susceptibles de llegar a los escenarios comerciales y alcanzar en ellos un notable número de representaciones. Pero aquí

vamos a informar de la actividad última de diversos teatros no profesionales, y esta condición justifica el título.

El TEU del Colegio Mayor San Pablo ha representado en sesión conjunta *La curva*, de Tankred Dorst, e *Historias del zoo*, de Edward Albee, piezas representativas de las jóvenes tendencias dramáticas de Alemania y USA, respectivamente. Fulgencio López las dirigió, teniendo como intérpretes a Pedro Alonso, Juan Antonio Molina, Eduardo Infante, Luis J. Baqué y Jesús Real.

El 1 de febrero en el Ateneo de Madrid y dos días después en el Liceo Francés, el grupo «Los Goliardos» ha

escenificado tres piezas breves de Samuel Beckett—*Vaivén*, *¿Eh, Joe?* y *Palabras y música*—, con la colaboración del compositor Agustín González de Acilu. Si mi información no es errónea, se trata de tres textos que Beckett redactó recientemente para la televisión. Su traslado al campo de la expresividad escénica supone un valioso ejercicio experimental.

El Teatro Forum «Javier Dastis» ha elegido para su sesión número 71 la obra *La Excepción y la Regla*, de Bertolt Brecht. A continuación de la lectura expresiva del texto brechtiano, dirigida por José Luis Yzaguirre, Fingal efectúa la crítica de urgencia de la obra para dar paso al coloquio.

MUSICA

CARLOS JOSE COSTAS

otro Director, otro Premio: ENRIQUE GARCIA ASENSIO



NO hace todavía un año que Enrique García Asensio, triunfante de pruebas y reprobadas, fué nombrado co-director de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española. Ahora, hace sólo unos días, ha vuelto a vencer, en esta ocasión en el concurso Dimitri Mitropoulos, en los Estados Unidos. Resultado: medalla de oro, cinco mil dólares y el puesto de director adjunto de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington.

Reproducir la noticia, y comentarla, es una satisfacción, una oportunidad que en la dirección de orquesta, como entre nuestras cantantes, se está haciendo frecuente. La carestía de unos años atrás, reducidos a dos o tres nombres, aunque fueran de absoluta garantía, convierte estas salidas a la competencia en un tema de excepción.

Enrique García Asensio, valenciano, está ahora atado también a Madrid y a Washing-

ton. La corta carrera con sucesión de triunfos le ha aportado una seguridad en sí mismo que mejora su calidad general. El mismo reconoce que quedan metas por cubrir. ¡Naturalmente! Pero veintinueve años son muy pocos si se piensa en lo duro de la competición en la que han intervenido dieciséis países, con un total de cuarenta y dos directores aspirantes. El bache de los años pasados en la dirección de orquesta en España es otra adjetivación, si se quiere, del triunfo de García Asensio.

Su próxima intervención al frente de la Orquesta de la Radio Televisión en homenaje a su paisano Eduardo López Chavarri, tras una previa dentro de los conciertos habituales de sábados y domingos, servirá si no se hace en este primero, de extensivo homenaje a las dos figuras valencianas. Nos complace que un equipo de fútbol o la selección nacional triunfen en el extranjero, pero en el mundo de la música y de la cultura nos causa una muy especial satisfacción. Enrique García Asensio ha sido protagonista. Y a todos nos corresponde un poco de ese triunfo, como ayer nos llegó el de Theo Alcántara.

La Orquesta Filarmónica de Madrid, cuyas actuaciones esperamos y deseamos que sean más frecuentes en la etapa de subvención por la Dirección General de Bellas Artes, y Odón Alonso, su director titular, también deseado dentro del grupo de jóvenes que enriquecen el panorama actual de nuestras figuras, han sido los colaboradores imprescindibles del concierto a beneficio del Viaje Fin de Carrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

La participación de Narciso Yepes, en el Concierto, para guitarra y orquesta, de Castelnuovo-Tedesco, fué otro aliciente del programa. Este «concierto», después del de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, es uno de los más bellos en la música del siglo. Y decimos «después» porque no podemos ocultar que siempre hemos sentido una especial debilidad por el de Rodrigo, a la que su calidad sirve de fundamento.

El amor brujo, de Falla, y la Séptima, de Beethoven, completaban el programa, con un carácter muy relacionado con la promoción perseguida. En este tipo de conciertos es en los que las obras más conocidas tienen sus mejores posibilidades, pensando en la mayoría del público que suele asistir.

Por la Dirección General de Bellas Artes se han dado a conocer las bases de los premios nacionales para 1967, y entre ellos el de Música. El importe es de 30.000 pesetas para una composición para órgano y orquesta de cámara que no exceda de veinticinco minutos. El plazo de presentación se extiende desde el 15 al 30 del próximo mes de abril, entre seis y siete de la tarde, en la expresada Dirección General en el Ministerio de Educación y Ciencia.

La cifra no es elevada, pero la importancia del premio sirve de importante compensación. Por otra parte, el pie forzado de la instrumentación ha sido elegido

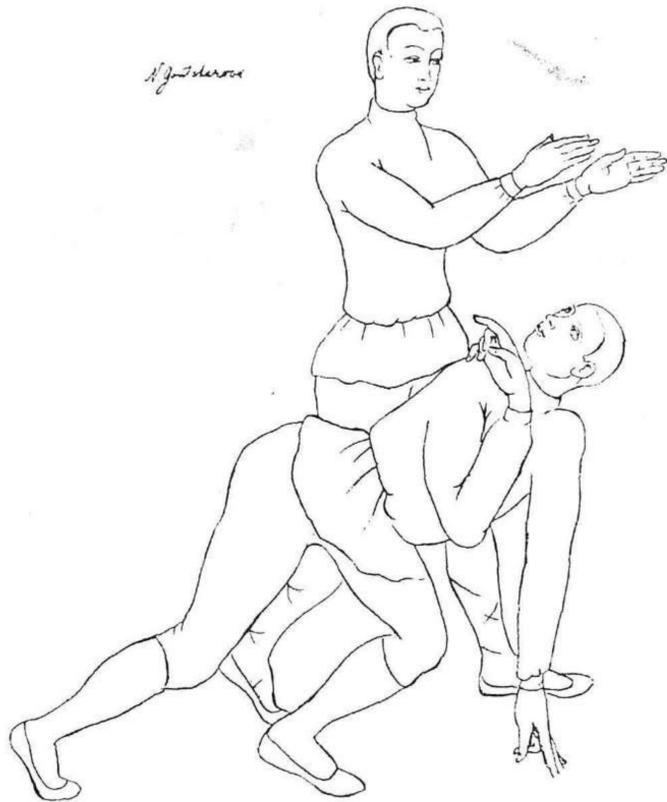
con gran acierto. No abundan estas características de distribución en la música contemporánea española, cuando la combinación es francamente sugestiva.

Ahora bien, a nuestro juicio —y creemos que muy razonable, aunque no precisamente, por ser nuestro—, los premios nacionales de Música deberían ser estrenados dentro de la temporada siguiente a la concesión, plazo más que suficiente para incluirlos en la programación. Que no suceda lo que con el estreno de la Suite Arabarra, de José María Sanmartín, que se comenta por separado, premiada en 1963 y que ha llegado al público de Madrid con cuatro temporadas de retraso.

Por ser premio nacional y por ser de un escritor español, merecía un trato de preferencia. Lo que no significa que dejemos de formularnos una pregunta como consecuencia: ¿Cuándo se interpretará por segunda vez en Madrid...?

El aula de Música del Ateneo de Madrid, que dirige el crítico del diario «El Alcázar» Fernando Ruiz Roca, ha organizado un ciclo de conferencias sobre el tema «La ópera, hoy», en el que, tras la inauguración a cargo de monseñor Federico Sopena, que ha ofrecido «La colección del nacimiento de la ópera», siguen los nombres de José Casanovas, Manuel Yusta, Manuel Valles, Luis de Pablo, Enrique Llovet, Antonio Fernández Cid, Angel Vegas, Ramón Barce y Cristóbal Halffter, cuyas actuaciones se extienden hasta el 19 de abril. El tema ha sido subdividido en tres secciones: Historia; la ópera, hoy, y el futuro.

Al margen del interés intrínseco del tema, la ópera lo tiene por actualidad. Por un lado, se arrastran muchos viejos moldes que crean para muchos una imagen de algo fuera de nuestro tiempo a la hora de considerar la producción contemporánea. Por otro, esa misma situación



obliga a un replanteamiento de las fórmulas, porque la ópera participa en proporción muy superior del «virus» del repertorio que padecen las salas de concierto. Las obras de los últimos años son poco conocidas, salvo las que, sin considerar la actualización del tema, siguen más o menos la línea tradicional.

Creemos que el hecho de la variedad de conferencias va a asegurar un recorrido total de la problemática de la ópera desde todos los puntos de vista, puesto que el conjunto de los participantes incluye compositores, críticos, comentaristas y hombres de teatro.

El interés de los últimos conciertos de la Orquesta Nacional se ha centrado exclusivamente en los directores y solistas. De la programación, nada ha tenido inquietud o un mínimo de novedad. Karl Melles, Otterloo,

Del Pueyo y León Ara son, pues, los nombres destacables en pura justicia, aunque por lo que se refiere a los títulos se ve que se trata más de una política de programación tradicional que de una coincidencia accidental.

En dos conciertos sucesivos de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española ha habido tres novedades o estrenos a cargo de Igor Markevitch y Antonio Ros Marbá, que, como tales novedades, es preciso comentar.

En el primero alternaron Epifanía, de Andre Caplet, y La vida por el Zar (segundo acto), de Glinka. La obra de Caplet, para violoncelo y orquesta, fué interpretada en su parte solista por Dimitri Markevitch, y representa el interés como conocimiento de la corta producción de su autor, dedicado fundamentalmente a las labores de dirección. Unas dimensiones me-

nos dilatadas producirían mejor impresión, sobre todo teniendo en cuenta que el interés de su materia se muestra más en ciertos pasajes que en el conjunto. Dimitri Markevitch tuvo ocasión de mostrar su calidad, con el tanto favorable que las secciones mejores corresponden a las intervenciones del violoncelo.

La vida por el Zar sólo es admisible por su carácter pintoresquista y con las explicaciones de Manuel Yusta en sus «notas al programa». Aún así no conserva mucho interés. Su valor histórico, dentro del nacimiento y evolución de los nacionalismos, no es bastante para pasar la barrera de exigencias de un concierto sinfónico.

De José María Sanmartín nos llegó su Suite Arabarra, que en 1963 recibió el Premio Nacional de Música. Al aclarar el tipo de danzas que la componen, las califica de «de Corte y Profanas». La inspiración popular, desdibujada en la creación imitativa o, mejor, alusiva, sirve de fundamento a los distintos aires, servidos de una instrumentación airosa, dentro de un estilo que ya hemos de llamar tradicional.

El tiempo de las obras, el momento en que fueron creadas, cuenta mucho en lo contemporáneo, cuya visión no puede prescindir del propio sentido de evolución de cada uno y cuando no hay distanciamiento suficiente para valoraciones de cierta objetividad. Por esto, insistimos en la necesidad de los estrenos inmediatos. Las demoras se explicarán siempre para las obras que por las causas que sean han permanecido dormidas en un cajón, pero no es este el caso de un premio nacional como el que recibió Santamaría por su Suite Arabarra.

CRONICA SOCIAL DE LA FAMILIA LITERARIA

El maestro Enrique García Asensio, uno de los directores titulares de la Orquesta Sinfónica de la RTV Española, al que le fué concedido el premio Mitropoulos recientemente, actuó en un concierto de gala celebrado en el Philharmonic Hall (Lincoln Center). En el curso de la audición le fué entregada por Leonard Bernstein la Medalla de Oro conquistada. El éxito del director español ha sido caluroso.

A Tomás Borrás se le ha ofrecido un homenaje el 7 de este mes. *Historias de coral y de jade* es la obra con la que ganó el último premio nacional de Literatura «Miguel de Cervantes»,

Carlos Arias Navarro, Manuel Blanco Tobío, Jaime Campmany, Alejandro Fernández Sordo, Manuel Fraga Iribarne, Inés García Escala, Rafael García Serrano, Gaspar Gómez de la Serna, Donato León Tierno, José Luis Martín-Abril, Aquilino Morcillo, Bartolomé Mostaza, Carlos Robles Piquer, Jesús Unciti, Felipe Ximenes de Sandoval y Tomás Zamora eran los firmantes del homenaje al que se sumaron muchas personalidades de las artes y de las letras.

Juan José Plans, jefe de información de LA ESTAFETA, ha sido el ganador del primer premio del I Concurso

Nacional de Ciencia Ficción creado en Murcia por su cuento *El retorno*. Nos congratula esta noticia, así como el que Raúl Torres, colaborador nuestro, haya recibido el segundo de los premios por su relato *El magnetófono*.

Una encuesta, realizada entre los turistas extranjeros en Italia y llevada a cabo por el Ente Nacional de Industrias Turísticas (ENIT), ha demostrado que los libros sobre Italia representan «un factor decisivo de especialísima importancia» para los visitantes de la península. La lectura ha representado, en 1966, un factor determinante para la llegada del 16,5

por 100 de ingleses, del 13 de los americanos, del 10 de los irlandeses, del 11,7 de los suecos, del 9,5 de los alemanes, del 9,1 de los austriacos, del 9,5 de los procedentes de los Países Bajos, del 8,5 de los belgas, del 8,4 de los españoles, del 8,2 de los finlandeses y del 7,5 de los griegos. Para algunos turistas bastan los artículos en las revistas, con particular referencia a los estadounidenses. Es interesante esto de que los escritores y periodistas atraigan a su país al turista extranjero. Es interesante y digno de tener en cuenta, por lo que pueda representar para el nuestro.



estafeta de los hispanoamericanos

RAUL CHAVARRI

MARECHAL Y MURENA

Dos autores argentinos entran en la primera línea de la actualidad literaria iberoamericana, los dos por características diferentes, pero en ambos casos advertimos la afirmación de una gran personalidad de nuestras letras. Leopoldo Marechal, nacido con el siglo en Buenos Aires, ha obtenido numerosos premios de poesía, tiene estrenadas diversas obras de teatro y es también autor de la novela «Adán Buenosayres», que empezó a escribir en 1931 y terminó y publicó en 1948. Esta novela es la que hoy le coloca en la primera línea de la actualidad, al ser en todas las listas editoriales argentinas el libro más vendido de los últimos meses y por números absolutos uno de la más amplia difusión en toda Iberoamérica.

Entre los novelistas argentinos surgidos después de 1952 H. A. Murena es personalidad que brilla con luz propia; sus novelas, «La fatalidad de los cuerpos» y «Las leyes de la noche», han constituido puntos importantísimos en la trayectoria de la literatura iberoamericana, pero también sus incursiones en el mundo del ensayo, en particular el libro «Homo Atómicus», han representado sólidas afirmaciones de una gran personalidad literaria.

Si a Marchal lo ha puesto de moda una novela aparecida hace casi veinte años, la llegada a estas páginas de Murena la justifica una novela de muy reciente edición: «Los herederos de la promesa». Estas son las razones por las que traemos a nuestra Estafeta a dos grandes hombres de letras argentinos, buscando en ellos ni un paralelismo ni una bipolaridad, sino una muestra brillante de las mejores letras iberoamericanas contemporáneas.

LOS HEREDEROS DE LA PROMESA

Murena, como ha señalado el crítico Noé Jitrik, planifica la llegada a la religión por cualquiera de las puertas, anchas o estrechas, abiertas o semicerradas. Naturalmente, no es tan directo como para discutir esa posibilidad y menos aún para exponer el objetivo. Traza largas metáforas teñidas por el fatalismo, detrás del cual reinan las «Leyes de la noche», inalcanzables e incomprensibles para los meros seres humanos, pero que son dictadas por alguien, legislador o divinidad.

Entre tanto, los personajes muestran sus fallas en una uniformidad a veces desconcertante. No es maniqueísmo ni simplificación, sino un sentimiento de nihilismo frente a las acciones humanas. Monocorde, la vida no puede sino deparar hechos desagradables o violentos.

De ahí la profusión de catástrofes que agobian a sus novelas, catástrofes que no surgen de la libertad de juego de los personajes, sino, muchas veces, de la arbitrariedad del autor que los recorta en una descripción constante y les traba sus movimientos al impedir sistemáticamente el diálogo y al hacerse cargo de la totalidad de lo que dicen, sienten y piensan.

El relato de Murena se extiende con plasticidad y sencillez. En la naturalidad encuentra una hermosa veta para resolver su necesidad de seducción, indispensable, además, para convencernos, otra vez sin discusión, de su inconfesada tesis. La seducción es la propia de todo lenguaje, pero en él está, además, aumentada por la reiteración, la cantidad de palabras y la firmeza con que sostiene la forma elegida. Pero no llega a la riqueza en esta línea sino que explota mecanismos a veces tan forzosamente espectaculares como el frustrado suicidio de Elsa, en «Las leyes de la noche», que se arroja de un tercer piso y, en lugar de estrellarse,

es milagrosamente salvada por dos astas de bandera consecutivas, que al frenarle el impulso le dan también claridad sobre el misterio que venía persiguiendo. Este misterio, por otra parte, era el de la inutilidad de «su» y de «toda» existencia, sentimiento de soledad que se arrastra desde el principio al fin de la novela sin que ningún condicionante concreto sea ni remotamente considerado como posible explicación.

Precisamente, de esta forma de considerar el ser humano, estática y cristalizada, surge la pasividad de los personajes, a los cuales siempre les cae el rayo sin que lo llamen ni lo rechacen. Pasividad que es una ideología ayudada por ese mutismo que además le impone. Fondo y forma se unen, evidentemente, en la creación de una obra con objetivos prefijados, que se trata de disimular por medio de una llaneza engañadora como puede serlo la que procede de un lenguaje a veces periodístico pero que no sale casi nunca de climas metafísicos.

Las dos novelas están emparentadas en sus personajes centrales y aparecen uno y otra en ambas. El personaje femenino, incidental en «La fatalidad de los cuerpos», es protagónico en «Las leyes de la noche» y a la inversa. Esto señala por lo menos una tendencia: hacer de las novelas una obra única, una unidad de sentido dividida en unidades temáticas. En cada una de ellas el lenguaje difiere, así como el ritmo novelístico, pero hay una identidad ideológica que el autor no ha querido ocultar. Lo cual significa que no hay progreso, como así tampoco salida, a pesar de que para lo que quiere decir se aprovecha con gran habilidad de elementos provenientes del exterior. En este sentido conserva su conexión con el exterior, pero la adultera como cuando establece una oposición solapada entre lo individual y lo colectivo, disyuntiva gracias a la cual viste lo individual de suprema delicadeza y lo colectivo de la máxima brutalidad. Si recordamos que sus personajes no hablan y son pasivos y que lo colectivo son expresiones furiosas de multitudes groseras, podemos rápidamente concluir la concepción de la sociedad y, por tanto, de la novela que ha de tener Murena, por otra parte muy desesperanzado en cuanto a las posibilidades del hombre y a la labor que puede realizar.

Murena ha publicado cuatro libros de poesía, «La vida nueva», en 1951; «El círculo de los paraísos», en 1958; «El escándalo y el fuego», en 1959; «Relámpago de la duración» y «El demonio de la armonía», tiene también dos colecciones de cuentos, «Primer testamento», de 1946, y «El centro del infierno», de

1956, pero sin duda alguna su aportación más importante está en la novela, donde, después de las dos obras citadas, «La fatalidad de los cuerpos», de 1955, y «Las leyes de la noche», de 1958, ha publicado en 1965 «Los herederos de la promesa», probablemente una de las novelas más importantes que ha producido Iberoamérica en los últimos años.

«Los herederos de la promesa» es una historia aparentemente elemental, gentes desajustadas con su medio ambiente, de agría, difícil y casi asocial convivencia, aquejados por el complejo de inferioridad típico del intelectual en una sociedad subdesarrollada. Estas personas que no se encuentran en el diálogo, ni en el sufrimiento, ni en el amor, dejan que les desborde su propia anécdota, su odio circunstancial a veces teñido de metafísica; uno de los personajes afirma que odia a su padre porque «al ver el mundo al que lo han traído, uno se da vuelta y lo más sólido para odiar que encuentra es aquel que lo empujó adentro». Otro más burlón aconseja para tener la conciencia limpia «no usarla nunca». Y en unas y otras existencias vemos dibujarse, no el cuadro reducido de una sociedad argentina exactamente localizada, sino la muestra de unos grandes sectores desarraigados y desvertebrados de la sociedad de nuestro tiempo.

Pero la obra contiene también el germen de una gran esperanza, estos personajes casi dejados de sí mismos, históricos, exaltados, sensuales y materialistas, son los destinatarios de una promesa, doble promesa de amor y dolor que se ha hecho a los hombres y que, aun cuando las palabras y los sentimientos la hayan vaciado, sigue vigente; por ello, aun después de negarse a reconocer su propia condición dolorida, acaban por aceptar la promesa en su totalidad y, aun negándose en un principio a ser los testigos de sus propios afectos y de su propio amor, terminan aceptando la promesa en totalidad, al mismo tiempo que adquieren conocimiento de que sólo iniciando la búsqueda, dando vueltas en rededor de sí mismos, pueden volver a ser auténticos herederos de la promesa.

La obra es profundamente iberoamericana y al mismo tiempo densamente argentina; la desconfianza, la falta de diálogo, los pequeños rencores, envidias y rencillas que caracterizan la mayoría de nuestras sociedades, se encuentran, amplia y magistralmente, descritos; pero también es una obra profundamente argentina, la evasión a la confesión directa del amor y del dolor, fenómenos típicos de la jactancia argentina, tienen en los herederos de la promesa función y carta de naturaleza de protagonista.

Muchos son los aciertos de esta obra, descriptiva de un encuentro que en ocasiones no es más que la unión de dos fugas, de una convivencia traumática y patológica, a



la que sólo se asoman duras soledades reunidas.

Pero con todo ello, «Los herederos de la promesa» es una gran novela de nuestro tiempo y de nuestra lengua, una rica ficción que al hacernos participar en la maestría de su estilo y en la incendiada esperanza de su contenido hace mucho por ayudarnos a entender mejor la hora en que vivimos.

ADAN BUENOSAYRES

Marechal, es uno de los literatos en los que la proximidad al robar-nos perspectiva nos impide cono-

cerle en toda su dimensión, estamos quizá demasiado próximos a él y sus libros son en cierta medida nuestros contemporáneos, siendo así que, lo mismo que es difícil mantener relación de contemporaneidad con un acontecimiento, es prácticamente imposible ser contemporáneo de un gran libro, porque una obra como Adán Buenosayres, desborda las circunstancias del espacio y del tiempo en que se producen, no es argentina ni iberoamericana a pesar de definirse desde su circunstancia nacional, las coordenadas de la existencia humana; no es tampoco de un tiempo determinado, se ha gestado

en una época, publicado en otra, es ahora cuando alcanza su éxito más señero demostrando que cualquier tiempo es bueno para que sea entendida una obra literaria.

Pero Adán Buenosayres no pertenece al año de 1948, de su publicación, ni a este 1966 de su éxito; es, en una gran medida, un mito, el mito del hombre en la gran ciudad, del Adán que todavía intenta soñar cuando a su alrededor todo le va urgiendo quehaceres; el hombre que aún observa y contempla buscando la realidad de las cosas, incluso cuando éstas cambian de una manera celerada, hiriéndonos con su apresurada metamorfosis.

Lo que sí es reivindicable, es el castellanismo de la obra de Marechal; que se inserta en el mejor tronco de la literatura española, no sólo con su lenguaje irreprochable, sino por sus modos de manejar las diversas modalidades de la acción y por su sutil hilván entre la realidad y la leyenda.

Por ello, la novela de Marechal, llena de poesía, de correcto lenguaje, profundamente humana, creadora de un mundo extenso y completo, alcanza un éxito que no es sino la retribución a todas sus dotes positivas, a su feliz interpretación de un mundo complejo en enorme convulsión renovador.

Desde Barcelona

De nuestra Delegación

LOS AMIGOS CATALANES DE UNAMUNO

Se ha hablado, con cierta ligereza, de la poca comprensión del rector de Salamanca hacia los problemas de Cataluña y de sus hombres. No faltó quien, aprovechando el choque dialéctico entre Unamuno y Antonio Gaudí, a raíz de la visita del primero, acompañado de Juan Maragall, al Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, montase toda una tesis de incompatibilidades regionales.

Sin embargo, la bibliografía unamuniana se va enriqueciendo con aportaciones epistolares, demostrativas, hasta la saciedad, del amoroso cuidado que puso don Miguel en el análisis de los problemas de Cataluña y la cordial amistad, lazo fiel unitivo con sus hombres más egregios y representativos. Hace unos años, y gracias al vigilante celo de la familia Maragall, se daría a la estampa el rico epistolario cruzado entre el magno poeta catalán del *Cant espiritual* y el inolvidable autor del poema al *Cristo de Velázquez*. Revela el insistente carterío la comunión de dos grandes almas que divergen, a veces, en el planteamiento de la vida política del país en unos momentos de grave crisis nacional; pero toda sombra de posible conflicto queda orillada de la noble correspondencia.

UNAMUNO Y PERE COROMINAS

No tan conocido como el anterior epistolario es el establecido entre otra personalidad relevante de nuestro «98», Pedro Corominas y el rector salmantino. Parte del mismo fué dado a la luz por el ilustre filólogo, hijo del gran intelectual catalán, Juan Corominas, en el «Bulletin Hispanique», de Burdeos (1960-1961). En esta *Correspondence entre Miguel de Unamuno et Pere Corominas*, iniciada en 1877, puede verse cómo el autor del *Sentimiento trágico de la vida* confía, en su amigo barcelonés, los problemas más íntimos de su profunda crisis religiosa. El mismo Pere Corominas, a la orilla de la muerte de don Miguel, en un artículo titulado *La trágica fi de Miguel de Unamuno*, nos habla de estas cartas. «Eran largas cartas—escribe—siempre encabezadas con una cruz. En ellas me explicaba todos los detalles de su conversión como no creo que lo hiciera con nadie jamás.»

Pues bien, ahora, un distinguido y cultísimo investigador y escritor barcelonés, José Tarín Iglesias completa, con un libro jugoso titulado *Unamu-*

no y sus amigos catalanes el cuadro amical de don Miguel con los intelectuales de la región, a la vez que nos ilustra con el hallazgo de una nueva correspondencia unamuniana: la cruzada con Valenti y Camps, extraordinaria figura de editor e ideólogo. Este nuevo epistolario está salpicado de nombres de amigos catalanes de Unamuno—Ramón don Perés, director de «L'Avenc»; Emilio Guanyavents; José María Jordá; Casas-Carbó; Ernesto Moliné, etc.—y aporta inéditos detalles sobre el proceso de elaboración de determinadas obras de Unamuno; por ejemplo, *Amor y pedagogía*, así como el tratado de «cocotología» que completaba la primera edición, debido a que el editor barcelonés, señor Henrich, le pedía más cuartillas para completar, tipográficamente, el volumen.

APARICION DEL EPISTOLARIO

¿Cómo ha aparecido este rico epistolario unamuniano? José Tarín-Iglesias lo explica cumplidamente. Fué reunido por el poeta Joaquín Muntaner y formaba parte del legado de los papeles de éste al Municipio. Ello le sirve a Tarín-Iglesias para abocetar una biografía de este singular poeta extremeño, vinculado profundamente a las cosas de la Cataluña «modernista» y al que conocimos en sus últimos años en las tertulias literarias del «Café Liceo» y «Horchatería Turia», junto a otro gran olvidado; José María Junoy.

También Tarín-Iglesias traza, de mano magistral, antes de estampar la correspondencia encontrada, una silueta literaria de Salvador Valenti y Camps, el destinatario de las cartas de don Miguel. Lo vemos, así, hacer de «hombre bueno», entre las flacas finanzas del editor Henrich y las apetencias dinarias de los escritores. Formar parte del consistorio; redactar libros filosóficos, más eruditos que personales. Respirar ese idealismo, tan consustancial con el alma de bastantes catalanes.

¿Cuántos detalles inéditos nos revela este epistolario! Por ejemplo, Unamuno estaba redactando un prólogo para la obra *Resurrección* de Tolstói, que debe haberse perdido, pues no aparece en sus *Obras completas*. En una larga epístola fechada en Salamanca 8 de abril de 1900, Unamuno se autobiografiaba al mismo tiempo que da noticias sobre las obras escritas hasta entonces y las que tiene en cartera, así como de sus ideas filosóficas en dicho momento.

En su una de las cartas apunta sus preocupaciones. «De la cuestión catalana hace tiempo que nada sé. Preocúpame ahora lo de América, naciones con las que cada día tengo más relaciones. Al catalanismo le vamos viendo ya lo que de artificioso tiene.» En su epístola del 12 de marzo del año siguiente informa a Valenti y Camps de sus luchas en el rectorado salmantino, porque el claustro se ha vuelto contra él. «Por ahora—escribe—no lograrán que dimita, lo que a ellos tiran.» Sobre la cuestión feminista dice que la mujer modelo le parece la «Maximina» de Palacio Valdés. Elogia la sección de Daniel Ortiz «Doys» en «La Publicidad» y pide informes sobre dicho periodista. En otra carta da cuenta que el señor Soler le ofrece por los manuales que él le escribe «quinientas pesetas». (Por *Amor y pedagogía* cobrará del editor Henrich y Girona, dos mil pesetas). El 31 de enero de 1902 le habla de haber escrito dos dramas: una para la Guerrero y otro para Emilio Thuillier.

El 26 de abril de 1902 informa a Valenti y Camps que está muy disgustado, pues se ha descubierto un desfaldo en el Rectorado; ello le costará, por su descuido, cinco mil pesetas. «Esto hará que trabaje más, y, al cabo, el público lo pagará» dice, conformándose, filosóficamente. Se interesa por la obra de Apeles Mestres; volcado Unamuno sobre los temas catalanes, elogia *Flors de Maria* de Verdguer, aparecido en «La Publicitat». Acusa de envidioso a Baroja y «Fray Candil». Señala, en 1903, que su «mejor amigo es Maeztu». En 1904 confiesa, con un punto de melancolía, a su amigo catalán Valenti y Camps: «Toda insinceridad me repugna: por ello voy quedando sólo (aunque en espléndida soledad) motejado de blanco por los negros y de negro por los blancos y de incomprensible por muchos.» «Cada día, amigo Valenti, me siento más solo» (1905).

Así morirá, muchos años después, en la arriesgada Salamanca de una guerra civil. Pero no en soledad, porque el roce de su caja de muerto sin muerte descansó sobre las hombreras de un puñado fiel de camisas azules.

Bello libro el de José Tarín-Iglesias, completador de una visión unamuniana desde el ángulo barcelonés. Conventría, ahora, recuperar las cartas de don Miguel a Joaquín Muntaner, hoy en poder de su sobrino con lo que el noticiario catalán del rector de Salamanca se ampliaría considerablemente.



El pintor Casas—uno de sus amigos catalanes—retrató así a Unamuno

LUIS BAGARIA: UN OLVIDADO QUE VUELVE

Una sala de arte barcelonés ha tenido una feliz idea: exponer un puñado de caricaturas de Luis Bagaria. El ilustre dibujante, al alcanzar su fama desde las páginas de «El Sol», de Madrid, quedó eclipsado como representante muy firme de una generación barcelonesa: la del «Novecentismo». Nació Bagaria en la ciudad condal el 29 de agosto de 1882. De familia acomodada, sufrió los reverses de la crisis colonial, de la que su economía no se repuso nunca.

Formó en la vanguardia artística catalana, junto a Gosé, Opisso, Casagemas y tantos otros. Figuró en el grupo de «Els quatre gats». Con otros ilustres dibujantes barceloneses: Pere Ynglada, Junoy, colaboró en «La rière de París».

Durante su estancia barcelonesa pertenecía a la famosa Peña de la «Maison Doree», en la que figuraban Utrillo, el pintor Casas, don Miguel Santos Oliver, Vilumara. Allí recalaba, en sus estancias catalanas, el exquisito don Gregorio Martínez Sierra.

En la exposición admiramos muchos retratos de barceloneses de la época: Eugenio d'Ors; Utrillo; Melfrent; Cambó; el músico Enrique Granados; la bailarina Tórtola Valencia.

Sus últimos días españoles los pasó en su Barcelona natal, dibujando para «La Vanguardia», cuando ya las tropas nacionales avanzaban por el naranjal dorado de Valencia. Moriría en Cuba, en 1940. Pero ya no era más que un trágico recuerdo; la sombra de una sombra.

Toda una época brota de sus líneas flexibles, blandas, de sus cuerpos deshuesados, con ese sentido muelle de almohadón, atavismo, quizá, de su desmayada voluntad, bohemia y perezoza.



CORDOBA

HOMENAJE AL PIANISTA RAFAEL OROZCO.—El gran pianista cordobés Rafael Orozco Flores, que obtuvo recientemente el Primer Premio Internacional de Leeds (Inglaterra), uno de los más codiciados y famosos del mundo, ha sido objeto de un entrañable homenaje en su patria chica, coincidiendo con una actuación musical suya. El Salón Liceo del Círculo de la Amistad, totalmente abarrotado de público, fué escenario del brillantísimo concierto de este cordobés de veintiún años, en el intermedio del cual recibió el homenaje de la ciudad con la solemne entrega del título y medalla de miembro correspondiente de la Real Academia de Córdoba, así como del de socio de honor de la Sociedad de Conciertos.

El fabuloso Rafael Orozco interpretó ante sus paisanos un programa de gran lucimiento y dificultad, que comprendía la Suite Inglesa de Bach, una Polonesa y dos

Nocturnos de Chopin, y sendas Sonatas de Brahms y Prokofieff. Las interminables ovaciones de sus paisanos hicieron que la actuación se prolongara con tres composiciones más. Una memorable jornada musical.

DIBUJOS DE FRANCISCO ZUERAS EN LA GALERIA CESPEDES.—Con el título de «Dibujos de cinco poetas españoles» ha celebrado Francisco Zuera una exposición en la Galería Céspedes, primicias de la que va a celebrar en París. La muestra de este destacado pintor y crítico ha constituido un verdadero acontecimiento en la ciudad cordobesa, sumando unos cuantos miles de aficionados los que desfilaron por esa galería. Zuera ha tomado como temática el planteamiento expreso de la poesía española en los últimos setenta años, a través de las figuras de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Rafael Alberti.

Entre otras cosas, dijo en

el diario «Córdoba» el crítico de arte, Manuel Medina González: «Nosotros estamos con esta forma de expresión del arte más que con otras que no aportan nada a la sociedad, tan necesitada de claridad. Nosotros estamos del lado del misterio que tiene sus fuentes en la verdad del arte y en la vida. Por eso Francisco Zuera, al realizar estas obras que nos ofrece ahora, se sitúa en un plano de avanzada social española que pocos artistas escalaron.»

El crítico y académico Dionisio Ortiz Juárez dijo en *Informaciones* lo siguiente: «Treinta y tres obras que densifican el ambiente y transportan el alma con la presencia de Antoñito el Camborio, de Platero, de los campos de Soria, de aladas alegorías, de madres famélicas, de idílicas visiones de los campos andaluces y de ayes patéticos de hombres que mueren. Toda la gama expresiva de que es capaz la poesía de estos cinco poetas está allí sabiamente captada y capturada por Zuera, que en cada momento ha puesto

su alma en sincronía emotiva con la del poeta y ha vibrado con él.»

CONFERENCIA DE MARY CARRILLO.—En uno de los salones del Círculo de la Amistad, Liceo Artístico y Literario, ha pronunciado una conferencia la destacada actriz Mary Carrillo, figura ilustre de nuestra escena, bajo el título de «Recuerdos y memorias». Con acertadas ilustraciones audiovisuales—diapositivas de acontecimientos y figuras trascendentes del teatro español y grabaciones de las voces de sus más importantes intérpretes—, Mary Carrillo vino a descubrir un poco el teatro por dentro, a través de lo que ella ha vivido y lo que oyó a los que con ella han vivido ese mundo de la escena. Con su brillante dicción y amenidad, esta actriz salpicó su conferencia además con recitados de pasajes importantes de distintas obras. Cautivó al público y fué premiada con una gran ovación.

ZT

GUIPUZCOA

CERTAMEN.—He aquí algunos datos de la actividad cultural desarrollada últimamente. Premio de Cuentos Ciudad San Sebastián, en su novena edición. Fundado por el grupo Veteres, pero que por reciente contrato ha pasado a manos del Centro de Atracción y Turismo. En el jurado vemos los nombres de Ricardo Fernández de la Reguera, José Miguel Velloso, José María Mendiola, Fernando Orlando... Se presentan 283 originales. Hecha una previa selección de 47 cuentos, pasan a la final 27. En la noche del 17 de diciembre corresponde el primer premio de 20.000 pesetas y medalla de oro a Andrés Recio Beladiez por *Suaves minutos de una hora*. El autor se encuentra actualmente en El Aaium, Sahara español. Segundo premio y medalla de plata a la señorita María Teresa García Sánchez, de Valladolid, por *La Poste*. Para el próximo año el concurso incluirá un premio especial para el primer escritor guipuzcoano clasificado, fundado dentro del premio por Veteres.

CONFERENCIAS.—La nueva Junta rectora del Ateneo guipuzcoano ha comenzado una serie intensa de actividades; la primera de ellas, la confección de un calendario conjunto con otras asociaciones culturales para colaboración y respeto de fechas determinadas.

Podemos señalar en el Ateneo local la conferencia de Miguel Delibes «Tres promociones de la novela española actual» (desde la autodidacta de los años 40, la objetivista y formalista de los años 50 y la social realista de los 60). Ricardo Fernández de la Reguera habló sobre los «Episodios Nacionales de Galdós». André Girard, de «L'œuvre littéraire de Jean Paul Sartre». Don Julio Campal disertó acerca de la «Poesía de vanguardia en la actualidad», con ilustraciones grabadas. Y sobre sí «Debe ser politizada la literatura», el doctor Jesús Rodríguez del Castillo, vicepresidente del Ateneo.

En otras entidades: El Círculo Cultural, en los locales de Galerías Barandiarán, presentó «Un pensador español original: Unamuno», con palabras de Carlos Santamaría. En las mismas Galerías, el poeta Javier Ortiz, sobre «Poesía social», aludiendo a una poética de nuestro tiempo y a las perspectivas del folk-song.

Señalemos las actividades del Seminario de Estudios Barojianos sobre la figura de don Pío. La sección del Ateneo «El libro del mes», con el estudio del último premio «Goncourt», *Olvidar Palermo*, de Edmonde Charles Roux.

EXPOSICION.—Se celebró en los bajos del Ayuntamiento la IV Exposición de Literatura Belenista, con obras españolas y extranjeras; vino a la apertura el señor Stefa-

Carta desde Valencia

EN EL CENTENARIO DE BLASCO IBAÑEZ

RODRIGO RUBIO

Hacia tiempo que queríamos hablar con don Vicente Blasco-Ibañez Tortosa, nieto del que fuera gran novelista. Queríamos visitarle por varias razones, pero la más importante era la que nos empujaba a saber algunas cosas de la recién resucitada Editorial Prometeo, otrora dirigida por Blasco Ibañez.

Cuando vamos al despacho de la calle Garrigues, número 8, de Valencia, son visperas de los actos que con motivo del centenario del autor de *La barraca* iban a tener lugar en la ciudad del Turia. Cuando estas líneas aparezcan impresas, los actos hará ya algún tiempo que se celebraron. Durante nuestra visita a lo que ahora es, de nuevo, Ediciones Prometeo pudimos hablar con el nieto del escritor, aunque no tanto como hubiésemos querido, precisamente por lo ocupado que en esas fechas se encontraba.

Pudimos saber, sin embargo, que la editorial se había puesto de nuevo en funcionamiento, precisamente con la aparición, el día 22 de abril de 1966, del libro de Blasco Ibañez *Discursos literarios*. Desde esa fecha acá, la renacida editorial ha mantenido su programa de publicaciones.

Don Vicente Blasco-Ibañez Tortosa, abogado y director-gerente de la editorial, nos habla de lo realizado y de lo que en breve van a realizar. Sobre los actos conmemorativos del centenario no cabe hablar, puesto que ya pasaron y ni siquiera como noticia puede interesar a los lectores de nuestra revista.

Sobre la editorial, supimos:

Que lo primero que pensaron fué crear un premio de novela que llevase el nombre del famoso autor. Este premio se convocó el año pasado por primera vez, fallándose el día 15 de marzo. Su ganador fué un veterano y muy hecho escritor, admirador desde siempre de Blasco Ibañez: Sebastián Juan Arbó, con su novela *Entre la tierra y el mar*. Finalista, Víctor Chamorro, con *Amores de invierno*. El premio se ha convocado por segunda vez y será fallado el día 9 de marzo del corriente año. Han recibido más de un centenar de originales, con abundante participación de plumas sudamericanas.

Además del premio, y de la colección que bajo este nombre se inició publicando la novela ganadora y la finalista (lo mismo que harán este año), la editorial puso

en marcha otra colección de novela, titulada «Novelistas de hoy», y en la que han aparecido tres obras: *Tiempo en un reloj de arena*, de Juan Pla; *El hombre que inventó un año*, de José Gabaldón Medina, y *El buey en el matadero*, de Ramón Hernández. Estas obras se editan en rústica, pero muy bien presentadas, y el propósito del editor es dar a conocer nuevos valores de la narrativa española contemporánea. Nobles deseos, que ojalá pueda mantener por largo tiempo.

Después, el nieto de Blasco Ibañez nos habla de otras colecciones, puestas en marcha ya. Una, llamada «Orbita», estará dedicadas a libros de narraciones, reportajes, viajes, etc. Por ahora ha aparecido un título, *Gentes del rincón*, de la periodista valenciana María Angeles Arazo (reportajes sobre los habitantes del Rincón de Ademuz), y está en preparación un volumen de narraciones, *Palabras muertas sobre el polvo*, del autor de estas líneas.

Otra colección, llamada «Biblioteca de Cultura Contemporánea», estará dedicada al ensayo y libros de divulgación. Han aparecido: *Los médicos*, de Azorín; *El amor, las mujeres y la muerte*, de Schopenhauer; *Máximas y pensamientos*, de Chamfort, y hay en preparación títulos de Maeterlink, Jean Finot, Nietzsche, Ruskin, Taine y Darwin.

Decimos que los propósitos de Editorial Prometeo nos parecen ambiciosos, y entonces su director-gerente, hombre joven que quiere dar impulso nuevamente a la que en tiempos pasados fuera renombrada editorial, nos habla de dos colecciones más. Una llamada «Clásicos universales», y en la que van a aparecer en breve *La Iliada* y *La odisea*, de Homero, y otra denominada *Luxe*, que estará dedicada a libros lujosamente presentados y en la que se anuncian dos obras: una biografía de Blasco Ibañez, por José Luis León Roca, y una antología de narraciones cortas de Hispanoamérica.

Esto es lo realizado en poco tiempo y lo que va a realizar en breve Ediciones Prometeo. El libro que de momento absorbe por completo al editor es la biografía, obra muy completa, según nos dice, donde se hace un detenido estudio del escritor, su vida y su tiempo.

Esperamos, pues, que todos estos proyectos del nieto del famoso novelista puedan ser llevados adelante, pues hace mucho tiempo que Valencia languidecía en el campo editorial.

nucci, presidente de la Federación Internacional Belemnista.

TEATRO.—Funcionan diversos grupos teatrales: Antígona, Argi, Los Lorquianos, San Sebastián, Jarrain, TEU, Tablado, Ez Dok Amairu. El Grupo Tablado, del Ateneo, presentó *Cándida*, de B. Shaw. El TEU, la obra de Buero Vallejo *El concierto de San Ovidio*. En la capital y varios pueblos de la provincia, repetidamente, el Cuadro de Arte de la Escuela de Lengua y Declamación Vasca, del Ayuntamiento de San Sebastián, la obra *Iru-garren Itza (La tercera palabra)*, de Casona, adaptada al euzkera por María Dolores Aguirre.

MUSICA.—Al III Festival de la Canción Vasca se presentaron 132 canciones, de ellas, la mitad, con ritmo moderno. En la Escuela de Ingenieros, don Francisco Escudero, director del Conservatorio local, habló sobre «Mecanismo y proceso evolutivo de la trompa», con ilustraciones a cargo de Antonio Domingo, de la orquesta del Estado de Nuremberg. El Orfeón Donostiarra, recientemente condecorado en sus setenta y cinco años fundacionales con la Corbata de Isabel la Católica y la Encomienda para su actual director, señor Gorostidi, ofreció el *Requiem*, de Verdi. La cantante alemana Gisela Ohrt, acompañada al piano por José Peris, interpretó *Lamento d'Arianna*, de Monteverdi, y el *Oratorio de Navidad*, de Bach. El pianista ruso Vladimir Ashkenazy, en Cultura Musical, realizó *Sonatas*, de Beethoven, y *Scherzos*, de Chopin.

Se celebró una subasta de obras de arte, cedidas por sus autores, en el Museo de San Telmo, para ayuda de Florencia. A esto se añaden los donativos de diversas entidades y el envío de dos artistas guipuzcoanos para colaborar a la obra de rescate artístico.

JMB

HUESCA

ORENSANZ TRIUNFA NUEVAMENTE EN PARIS. Recientemente se le acaba de otorgar al joven escultor altoaragonés, Angel López Orensanz, becario que fué de la Diputación Provincial, el premio «Everitube», dotado con 120.000 pesetas, en la exposición de Dammary-les-Lys, en la que figuraban obras de Picasso, Morvan, Fuyeron, etcétera. Hace unos días que ha clausurado una importante exposición de más de veinte esculturas de diversos tamaños y materiales en la Galería Paul Cézanne, situada en el elegante barrio parisino de Faubourgs Saint-Honoré. Esta muestra artística de Orensanz ha sido acogida extraordinariamente en todos los medios artísticos y culturales, siendo numerosos los encargos y adquisiciones. Asistieron a la inauguración numerosas personalidades del mundo cultural hispano-francés, destacando la presencia de la marquesa de Villaverde, princesa Shiro-Hito del Japón y varios académicos. Con motivo de la imposición de la Medalla de Oro de la Sociedad de Artes y Letras de París, hablábamos en un largo artículo sobre la

Carta desde Jerez

CANTE EN EL ATENEEO

MANUEL RIOS RUIZ



Hace poco más de un año que sostuvimos—Joaquín Villatoro, Juan de la Plata y quien suscribe—una sustanciosa charla, aquí, en el café La Vega, con los ateneístas madrileños José María de Cossío—presidente—y Ramón Solís—secretario general—, en presencia del presidente del Ateneo santanderino. Expusimos nuestros deseos de crear en Jerez de la Frontera un Ateneo que regulara nuestras actividades artísticas y literarias. Nos aconsejaron que los mismos estatutos del Centro Cultural Jerezano, ligeramente reformados, y un simple cambio de denominación, bastaría para dar forma al empeño. Así lo hicimos, y ya el Ateneo de Jerez es una realidad, bajo la competente presidencia de Tomás García Figueras, el hombre a quien los jerezanos deben la mejor labor cultural de todas las épocas, realizada durante el tiempo que ocupó la alcaldía.

Y el Ateneo ha comenzado sus actividades, dando preferencia a la cultura popular, a la cultura creada por el pueblo, al arte flamenco, organizando su Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos

Andaluces, el IV Curso de Arte Flamenco, continuando su labor de revalorización y difusión del cante puro y sus valores espirituales y humanos. La lección inaugural estuvo a cargo de Domingo Manfredi Cano, actualmente director del Centro Emisor del Sur de Radio Nacional en Sevilla, quien desarrolló el tema El mundo flamenco que vio Carlos Reyles. La segunda conferencia la ofreció Amós Rodríguez Rey, escritor y cantaor gaditano, sobre El cante en la Navidad andaluza. Y la tercera, de sumo interés, correspondió a Juan de la Plata, director de la cátedra, bajo el título Los gitanos de Jerez, en la Historia del Flamenco, igualmente intervino durante el curso, con su peculiar conocimiento de la materia, el flamencólogo José Luis Pantoja.

El curso tuvo además otras dos sesiones, la audición pública del disco La gran historia del cante gitano andaluz y la entrega de los Premios Nacionales de Flamenco de 1966, correspondiente al siguiente fallo; Baile: Antonio, por sus actuaciones en la Unión Soviética; Cante: Aurelio Sellé, por su dedicación al cante puro durante toda su vida artística; Guitarra: Melchor de Marchena, por sus méritos como acompañante; Disco: La gran historia del cante gitano andaluz, interpretado por Antonio Mairena y grabado por Columbia, S. A.; Flamencología: Anselmo González Climent, por su gran labor analizadora y divulgadora reflejada en sus obras; Poesía: «Perfil del Cante», libro de Antonio Murciano; Prensa: José Monleón, por sus reportajes publicados en el semanario «Triunfo»; Radio-TV: Radio Peninsular de Sevilla, por su programa divulgativo; Enseñanza: Academia Enrique El Cojo, de Sevilla. Estos galardones fueron entregados por el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo, Rafael Landín Carrasco, y seguidamente el cantaor Aurelio Sellé ofreció un recital de cante. Los actos tuvieron lugar en el salón cultural de la Caja de Ahorros, durante los días 19, 20, 21, 22 y 23 de diciembre, constituyendo el ciclo el primer éxito del Ateneo jerezano, cuyos componentes se proponen llevar a cabo una intensa tarea cultural.

personalidad de Orensanz, en sus orígenes pastor en su pueblo natal de Larué (Huesca), aparecido en el número 319 de LA ESTAFETA LITERARIA de fecha 5 de junio de 1965.

Angel López Orensanz, por su edad, es quizá el artista español que ha sabido situarse más rápidamente en el mundo artístico internacional. Nuestra sincera y cordial enhorabuena.

EXPOSICION DE JOSE GENERELO.—En la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros, el artista oscense José Generelo ha presentado una muestra de pintura en la que figuraban paisajes, retratos y bodegones con un total de treinta y ocho obras. Esta es su primera exposición individual, aunque hace años que viene participando en certámenes colectivos. La exposición estuvo patrocinada por el Instituto de Estudios oscenses. FFG.

LAS PALMAS

LAS PAGINAS LITERARIAS EN LA PRENSA LOCAL.—El matutino «El Eco de Canarias» ha cubierto el vacío que se estaba dejando sentir en sus páginas. De la mano del poeta Fernando Ramírez y bajo el título «El séptimo día», por ser éste el día de descanso, cuando nos sentimos ajenos de nuestras cotidianas ocupaciones, nos viene esta página, al igual

que en el vespertino «Diario de Las Palmas» nos la ofrece el también poeta Lázaro Santana —ambos directores de la colección poética «Tagoro». De esta forma la juventud actual conocerá a nuestros poetas, escritores y artistas y se llenará de ese caudal maravilloso de la cultura. No faltan tampoco en las páginas de estos diarios las críticas de libros que van apareciendo en los escaparates de nuestras librerías, así como las secciones dedicadas a arte y actos culturales.

D. LUIS DORESTE SILVA.—Al ilustre escritor canario se le han reconocido sus méritos, y la Corporación Municipal, a propuesta del concejal señor León Castellano, le ha nombrado Miembro de Honor de la citada Corporación «teniendo en cuenta que concurren en la persona del ilustre poeta y escritor, cronista oficial de la ciudad, merecimientos bastantes, unánimemente reconocidos por todos los canarios; él se complacía y tenía el honor de que, como premio a tales merecimientos y virtudes ciudadanas, se le nombrara miembro honorario de la Excm. Corporación Municipal, haciéndole en su día solemne entrega de un pergamino en que se contenía el texto del acuerdo».

CONFERENCIA.—Los Amigos de Galdós, que dirige el profesor don Alfonso Armar Ayala, se reunieron en El Museo Canario para escu-

char a la profesora de la Universidad de Poitiers, señorita Josette Blanquat, la cual prepara un libro sobre este insigne canario, bajo el título *Galdós ante sus contemporáneos*.

DIALOGOS DE CONVIVENCIA.—Organizados por la revista «Mujeres en la isla» y dirigidos por María Teresa Prats de Laplace, han dado comienzo en el Gabinete Literario los «Diálogos de Convivencia», interviniendo en la primera sesión, como ponentes, Trinidad Montesinos, directora de la Escuela de Asistentes Sociales, y Alvaro Rodríguez Báez, psiquiatra. En la segunda sesión intervino el ilustre pedagogo, doctor Folc Camarasa. La tercera y última, hasta el momento de redactar esta crónica, fué ofrecida por el biólogo canario doctor Carlos Bosch Millares, desarrollando el tema «Unidad esencial de las razas y futuro de la humanidad». En las tres sesiones actuó de coordinador el licenciado en Derecho Enrique González Araña.

EXPOSICIONES.—A beneficio de la clínica de San Juan de Dios y organizada por el joven pintor Servando Cabrera, tuvo lugar en el Real Club Náutico una exposición colectiva de pintura en la que han colaborado pinceles de renombrado prestigio, tales como Julio Viera, Felo Monzón, Jane Millares, Rubén Darío Velázquez, Francisco Acosta y otros. La asistencia fué numerosa, ob-

teniéndose un resonante éxito.

El catalán Germinal nos presenta su quinta muestra en esta capital, en la que predominan, como tema preferido del pintor, las marinas, estando compuesta esta exposición por 29 pinturas.

En un céntrico hotel—las salas dedicadas a exposiciones están contratadas para largo rato—expone el norteamericano Donald Fiedeke. Su muestra la constituyen 46 retratos, especialidad del pintor.

CONCIERTO.—Con carácter popular y gratuito—gesto generoso de nuestro Ayuntamiento—la Sociedad Filarmónica ofreció un concierto dirigido por Marçal Gols, interpretando obras de Weber, Turina, Bartok y Beethoven. AOR

Navarra

ESTHER BRAUN EN EL COLEGIO MAYOR GOIMENDI.—Durante tres días ha permanecido en este Colegio Mayor femenino la conocida profesora de yoga, Esther Braun. El sábado, día 21, explicó con demostraciones prácticas, su especialidad, el Hatha-yoga, ante un numeroso público compuesto por estudiantes y personas de la ciudad interesadas en el tema. Los días 22 y 23 ofreció clases a las universitarias. OIN

(Viene de la pág. 2)

PUEDEN JUGAR

FOTOGRAFIA
Total en premios:
5.000 ptas.
ATENEOS DE GIJÓN

Podrán participar todos los fotógrafos profesionales o aficionados residentes en España.

Las fotografías se presentarán en tamaño mínimo de 30x40 cm., indistintamente en color, blanco y negro u otro procedimiento, excluyéndose las reproducciones.

El tema será libre.

Cada autor presentará un máximo de 4 fotografías no premiadas en otros concursos ni publicadas.

A las obras acompañará plica con lema y en su interior tarjeta con títulos de las obras, nombre y dirección del autor, y, si procede, sociedad fotográfica a que pertenece.

Se cierra el plazo de admisión el 20 de marzo de 1967, debiendo enviarse las obras a «II Semana de Cine Amateur y Fotografía. Ateneo Jovellanos. Gijón».

Las obras serán examinadas por un Jurado de Admisión. El Jurado calificador lo formarán cinco miembros, actuando como Secretario un miembro de la Junta Organizadora.

Las fotografías serán exhibidas en exposición pública del 3 al 8 de abril. Las obras se devolverán a los treinta días de la clausura y las premiadas quedarán de propiedad del Ateneo, que podrá exhibirlas libremente.

Se concederán los siguientes premios: 3.000 pesetas y medalla de plata «Ateneo»; 2.000 pesetas y medalla de plata «Ateneo», y medalla de plata «Ateneo».

Se concederá un llamado «Premio Asturias» a la mejor fotografía de motivo asturiano o paisaje urbano asturiano, y una medalla de plata a la mejor fotografía presentada por un socio del Ateneo, así como un premio a la mejor fotografía exhibida fuera de concurso y no premiada en otros certámenes.

Se pondrá el máximo cuidado en la manipulación de las obras, pero la Junta Organizadora no se responsabiliza de los posibles daños sufridos en los envíos. Se ruega a los miembros de las sociedades fotográficas hagan sus envíos colectivamente.

CINEMATOGRAFIA
Total en premios:
7.000 ptas.
ATENEOS DE GIJÓN

Podrán participar cuantas personas lo deseen con una o más obras cada una.

Los filmes serán de 8 mm., blanco y negro o color, mudos o sonoros, sin limitación de metraje o duración.

El tema es libre: documental, argumento y fantasía, excluyendo los temas político y quirúrgico.

Será requisito indispensable que las obras presentadas no hayan participado en otros concursos.

Las obras se remitirán con el boletín de inscripción consignando: título del filme, autor, domicilio, duración, fecha de realización, si es blanco y negro o color, mudo o sonoro.

Se cierra el plazo de inscripción el 20 de marzo de 1967. Deben enviarse los filmes antes de ese día a la «II Semana de Cine Amateur y Fotografía. Ateneo Jovellanos. Gijón».

El Jurado, cuyo fallo será inapelable, se constituirá por tres personas como mínimo y cinco como máximo, actuando de Secretario un miembro de la Junta Organizadora.

Los filmes se exhibirán en sesiones públicas en el Salón de Proyecciones del Ateneo.

Se concederán los siguientes premios: 4.000 pesetas y medalla de plata «Ate-

neó»; 2.000 pesetas y medalla de plata «Ateneo», y 1.000 pesetas y medalla de plata «Ateneo».

Se concederá una medalla de plata a la mejor película presentada por un socio del Ateneo y un premio al mejor filme exhibido fuera de concurso, no premiado en otros certámenes. A cada película proyectada en la Semana se le entregará un diploma de participación.

La Junta Organizadora cuidará extremadamente los filmes, pero no se responsabiliza de anomalías por defectos ajenos a la proyección de los mismos.

NOVELA
Premio: 96.000 ptas.
ESPAÑA ERRANTE

Pueden concursar todos los escritores de lengua española, cualquiera que sea su nacionalidad o país de residencia.

Las novelas deberán ser inéditas, escritas a máquina a doble espacio, y con un mínimo de extensión de 200 hojas.

El Premio consistirá en un trofeo metálico representando al caballero Don Quijote, con el nombre del ganador grabado en la base.

Además, el autor de la novela premiada recibirá, en efectivo, la cantidad de 20.000 pesos mexicanos (equivalentes a 1.600 dólares), por concepto de derechos de autor correspondientes a los primeros 10.000 ejemplares de su obra.

España Errante se reserva el derecho de publicar cuantas ediciones de dicha novela estime conveniente, abonando a su autor el 10 por 100 del precio de cubierta de los ejemplares vendidos que excedan de los mencionados 10.000.

El tema de la novela es libre, pero se dará preferencia a las obras cuyo espíritu y contenido tiendan al enaltecimiento de los ideales de libertad, justicia y dignidad humana defendidos por Don Quijote.

Si a criterio del jurado ninguna de las novelas presentadas se hiciera merecedora del galardón de Don Quijote, el concurso será declarado desierto.

España Errante queda facultada para publicar cualquiera de las obras presentadas y no premiadas, liquidando a su autor el 10 por 100 del precio de cubierta de los ejemplares vendidos.

Los originales deben remitirse por duplicado, con el nombre y domicilio del autor, a: España Errante. Apartado Postal 30-574. México 4, D.F., con la indicación: «para el premio Don Quijote». Se extenderá un recibo al autor que así lo solicite.

El plazo para recibir originales comienza a partir de la fecha de la presente convocatoria, y se cierra el 15 de julio de 1967.

El jurado emitirá su fallo, que será inapelable, el día 12 de octubre del mismo año, dándose a conocer el resultado a través de la prensa. Para garantizar la absoluta imparcialidad del fallo, la identidad de los miembros del Jurado permanecerá secreta en todo momento.

A partir del 12 de octubre los autores no premiados, ni sujetos a la facultad de edición de España Errante señalada en el Estatuto 8, podrán retirar sus originales previa presentación del recibo. España Errante no se responsabiliza por pérdidas o extravíos de originales.

Para lograr la máxima difusión internacional, la editorial España Errante promoverá (de acuerdo con sus autores) la traducción a otros idiomas y, cuando ello fuera practicable, la adaptación al cine y al teatro de las novelas, premiadas o no, que vieren la luz pública a través del presente concurso.

El premio «Don Quijote» se fundó con carácter institucional, y será otor-

gado anualmente. Se admitirán originales a partir del 1 de enero de cada año. Se cerrará el plazo de admisión el día 15 de julio, y el fallo se dará a conocer el 12 de octubre del mismo año.

GUIONES
Premio: 20.000 ptas.
cada guión
seleccionado
TVE

Con objeto de fomentar el acercamiento de los escritores españoles a la TVE y dotar a ésta de un

plantel de guionistas especializados en la utilización de sus peculiares medios expresivos, TVE convoca su III Concurso Permanente de Guiones Originales para la temporada 1967, en el que podrán participar todos los escritores de habla española que lo deseen, con guiones originales cuya duración, una vez traducido en imágenes, sea, aproximadamente, de una hora.

Si bien los guiones habrán de pertenecer al género «ficción dramática», la temática de cada uno de ellos queda a la elección de los autores. Asimismo, será plenamente aceptable cualquier modalidad expresiva que se juzgue más conveniente para el desarrollo de la idea argumental.

Los guiones deberán estar concebidos para su realización con telecámaras, si bien se admite la posibilidad de utilizar insertos cinematográficos, siempre que su realización sea factible.

Los originales que se presenten al concurso deberán enviarse, por triplicado, en copia mecanografiada o a multicopista, a doble espacio y en dos columnas, la de la izquierda para los diálogos, efectos de sonido y montaje musical, y la de la derecha para las indicaciones relativas a la acción. En la cubierta de cada ejemplar figurará el título, autor y dirección de éste.

Un jurado calificará los guiones enviados por los concursantes, atendiendo a su calidad literaria, adecuación a los medios expresivos peculiares de la televisión, valor cultural, social y humano del contenido, posibilidades de realización, etc.

De entre todos los originales recibidos el jurado calificador seleccionará tres, que serán programados semanalmente durante los meses de julio, agosto y septiembre, en un espacio que TVE habilitará para este fin.

TVE abonará la cantidad de veinte mil pesetas por cada uno de los originales seleccionados.

Una vez emitidos los guiones seleccionados, el jurado calificador volverá a considerar estos trece guiones para señalar, de entre ellos, un único premio de cien mil pesetas.

Los guiones serán remitidos a la Secretaría General de las Comisiones Asesoras de Televisión Española—Centro de Producción de Programas de Prado del Rey. Madrid-11—, haciendo constar en el sobre «Para el Concurso Permanente de Guiones Originales».

La fecha límite de recepción de guiones originales con destino a la duración de la temporada expirará el día 30 de mayo de 1967, por lo que todos los trabajos recibidos después de esa fecha serán devueltos a su autor.

TVE se reserva el derecho de declarar desierto el concurso.

INFANTIL-JUVENIL
Total en premios:
170.000 ptas.
DONCEL

La Editorial Doncel convoca los premios de literatura juvenil e infantil para el año 1967.

Se establecen los siguientes premios:

Premio *Doncel* de 50.000 pesetas para una novela o conjunto de narraciones juveniles o infantiles.

Premio *Doncel* de 50.000 pesetas para una biografía sobre un personaje contemporáneo que resulte ejemplar para la juventud.

Premio *Doncel* de 50.000 pesetas para un original de actividades re-

creativas (manuales, entretenimientos o juegos activos).

Premio *Doncel* de 10.000 pesetas para uno o varios cuentos juveniles.

Premio *Doncel* de 10.000 pesetas para uno o varios cuentos infantiles.

Todos ellos a conceder a escritores de habla española, con obras inéditas, destinadas a jóvenes de diez a diecisiete años (juvenil) o menores de diez años (infantil).

Sobre los derechos de autor y colección en que se publica la obra:

Los premios *Doncel* de novela o conjunto de narraciones juveniles o infantiles, de biografía y de actividades recreativas, amparan los derechos de autor de la primera edición con una tirada de 5.000 ejemplares, dentro de las colecciones que estime la editorial.

Los premios *Doncel* de cuentos juveniles e infantiles, respectivamente, suponen la cesión de los derechos de autor para su publicación en la colección *Cultura Popular Juvenil*.

La editorial se reserva la exclusiva de la edición de los libros premiados durante un plazo de cinco años, a partir de la fecha de la firma del contrato de edición.

La editorial podrá seleccionar para su publicación cualquier otro original, firmando el correspondiente contrato.

El fallo se hará público el 30 de mayo de 1967, «Día de la Juventud», y la entrega de los premios se efectuará dentro de la Semana del Libro Juvenil e Infantil del mes de diciembre de 1967.

Los concursantes deberán remitir a la Editorial *Doncel*, José Ortega y Gasea, 71, 3.ª planta (tel. 276 23 52), Madrid-6, antes del 15 de abril de 1967, los originales inéditos con los que desean concursar, presentados en folios mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, en triple ejemplar, acompañando una carta que suscriba las bases del concurso y dando su nombre completo y domicilio. No se autoriza concurrir con seudónimo.

Los que concurren al premio de actividades recreativas deberán acompañar al original la ilustración gráfica (fotos, dibujos, esquemas, etc.) que lo complementen.

La extensión de los originales será:

a) Para los Premios *Doncel* de novela o conjunto de narraciones, biografía y actividades recreativas, de 100 a 150 folios.

b) Para los cuentos juveniles o infantiles, entre 15 y 20 folios.

El autor premiado conserva sus derechos en cuanto a adaptaciones radiofónicas, televisivas y cinematográficas, así como a las traducciones en idiomas extranjeros, según el acuerdo que pueda estipularse en el contrato con la editorial.

POESIA
Premio: 3.000 ptas.
BAYOAN

La revista Bayoan ofrece tres mil pesetas por el mejor poema sobre Ru-

bén Darío o un tema rubendariano, en ocasión del homenaje que habremos de dedicar al poeta nicaraguense con motivo del centenario de su nacimiento, que se celebra este año en el mundo de habla hispánica. Condiciones: El poema puede ser un soneto o cualquier otro tipo de poema, siempre que no pase de los cien versos. Puede ser en verso libre o estar sujeto a los cánones clásicos. El poema seleccionado aparecerá en portada. Las demás colaboraciones sobre Darío o el tema dariano serán publicadas conjuntamente. Fecha límite de envío de originales, marzo 20 de 1967.

CUENTO-ARTICULO
Total en premios:
150.000 ptas.
FUERZA NUEVA

La revista «Fuerza Nueva» ha convocado un premio nacional dotado con pesetas 100.000

para una narración que hable de la paz a través de un relato referente

a nuestra guerra de Liberación, y otro, dotado con 50.000 pesetas, para un artículo que exponga la razón de la actualidad de los ideales que justificaron el Alzamiento del 18 de julio de 1936.

Al premio para narración podrán concurrir cuantos escritores españoles o extranjeros lo deseen, que publiquen sus escritos en castellano y con firma verdadera. Los originales se enviarán a «Fuerza Nueva».

La opción al premio de 50.000 pesetas queda limitada a los autores españoles.

Los trabajos para los dos premios han de ser inéditos, y «Fuerza Nueva» adquiere el derecho de publicar los primeros premios. El fallo se hará público antes de primeros del año próximo.

INVESTIGACION
Total en premios:
40.000 ptas.
GRAN CANARIA

Para conmemorar con mayor esplendor aún el 29 de Abril de 1483, día en que los

canarios se unieron amistosamente a los conquistadores, día en que Tasarte y Bentejui prefirieron morir abrazados antes que perder su independencia, el Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria convoca un concurso para investigaciones históricas que aspirarán a los premios expresados a continuación:

- 1.º 25.000 pesetas.
- 2.º 15.000 pesetas.

Podrán participar los autores de libros o monografías inéditos en los que se estudian aspectos relacionados con la historia de nuestras islas, singularmente con la Gran Canaria, Lanzarote o Fuerteventura.

Las obras se presentarán por triplicado, escritas a máquina a doble espacio, debidamente cosidas o encuadernadas, firmadas por su autor, quien indicará su nombre, apellidos y domicilio.

La extensión de los estudios no podrá ser inferior a 30 (treinta) folios.

Los trabajos se remitirán al Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria (Comisión de Educación y Cultura), o también a la representación de dicho Cabildo en Madrid, calle Argensola, 2, con la indicación «Optante al premio ANSITE de Investigación Histórica».

El Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria designará los miembros que han de componer el jurado y que serán elegidos entre personas de reconocido prestigio en el conocimiento de la historia de Canarias y estará presidido por el presidente de la Comisión de Educación, actuando de secretario el de la propia Comisión.

El plazo de admisión se cerrará el 28 DE FEBRERO de cada año a las doce del día.

El fallo se hará público el 15 de abril siguiente, y los premios se entregarán el 29 del mismo mes.

Los tres ejemplares de las obras premiadas quedarán en poder del Excelentísimo Cabildo Insular, quien podrá publicarlas en su serie de ediciones.

POESIA
Total en premios:
40.000 ptas.
NACIONAL
UNIVERSITARIO

El certamen comprenderá las siguientes modalidades y premios:

Poesía castellana. Do-

tada con un premio de 10.000 pesetas.

Poesía gallega (patrocinado por las Diputaciones Provinciales de Galicia). Premio, 10.000 pesetas.

Poesía catalana (patrocinada por las Diputaciones Provinciales de Barcelona, Lérida y Tarragona). Premio, 10.000 pesetas.

Poesía vascuence (patrocinado por la Diputación Foral de Alava y la Diputación Provincial de Vizcaya). Premio, 10.000 pesetas.

Cada concursante debe presentar, por lo menos, tres poemas originales

e inéditos de tema, forma y estilo libres. No tendrán limitación alguna en extensión y deben ser remitidos mecanografiados a doble espacio por una sola cara. De cada poema o grupo de poemas habrán de remitirse seis ejemplares.

Los trabajos se recibirán en la Delegación-Comisaría para el SEU de Santiago de Compostela—plaza de los Literarios, Casa de la Parra—hasta las catorce horas del día 31 de enero de 1967. Todos los trabajos deben llegar bajo lema en sobre cerrado, indicando «Certamen Nacional Universitario de Poesía». En plica adjunta deberán ser remitidos el nombre, domicilio, nacionalidad y estudios del autor, bajo el mismo lema. En la parte derecha superior de la primera página de cada poema figurará el lema escogido, prescindiéndose rigurosamente de toda otra indicación.

Oportunamente se hará pública la composición del Jurado, que estará dividido en cuatro grupos, correspondiente cada uno de ellos a las cuatro modalidades de este concurso, y que podrá declarar desierto cualquiera de los premios.

La entrega de premios se efectuará en el transcurso de las tradicionales «Fiestas Minervales» de Santiago de Compostela, en cuyo acto los poetas galardonados leerán sus composiciones. La asistencia al acto será obligatoria para los galardonados en cualquiera de sus modalidades.

INVESTIGACION
Total en premios:
980.000 ptas.
C. S. I. C.

Se convocan los premios correspondientes a 1966 para recompensar la investigación científica realizada en España.

Los premios «Francisco Franco» se otorgarán a quienes hayan realizado contribuciones a la investigación técnica o científica.

Serán los siguientes:

Premio «Francisco Franco» de Le-

tras, Ciencias e Investigación Técnica, dotado cada uno con 100.000 pesetas.

Premio «Francisco Franco» de Investigación Técnica de Equipo, dotado con 150.000 pesetas.

Por cada Patronato se otorgarán dos premios para recompensar trabajos de investigación:

Los premios «Raimundo Lulio», «Marcelino Menéndez Pelayo», «Diego de Saavedra Fajardo», «José María Quadros» (estudios locales), «Santiago Ramón y Cajal», «Alonso de Herrera», «Alfonso el Sabio», «Juan de la Cierva», dotados con 60.000 pesetas cada uno.

Los premios «Antonio de Nebrija», «Juan Sebastián Elcano», «Gregorio Marañón», «Antonio de Gregorio Rocabalano», «Leonardo Torres de Quevedo», dotados con 10.000 pesetas cada uno.

Los candidatos a los premios «Francisco Franco» serán seleccionados por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas entre los investigadores nacionales que se hayan distinguido por su contribución a un tema determinado. Cada candidato será propuesto por dos señores consejeros, quienes elevarán un escrito al presidente del Consejo en el cual hagan constar los datos del candidato, premio para el cual se propone y tema del cual es merecedor. Acompañarán al escrito un ejemplar de las obras o trabajos publicados por el candidato.

Los candidatos a los otros premios lo solicitarán por sí mismos presentando una instancia al presidente del Consejo con sus datos personales concretos y el premio a que optan. La citada obra puede ser editada o sin editar, con fecha anterior al 1 de enero de 1964.

El plazo de admisión finaliza a las cinco de la tarde del 15 de febrero de 1967. La remisión de los trabajos y escritos se hará personalmente o por mediación de una persona autorizada, por correo certificado o envío al señor secretario general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CORRESPONDENCIAS

ISMAEL - DALÍ

QUERIDO ISMAEL: Proliferan tanto los autotitulados genios que traen en sus alforjas la literatura del futuro, que satisface ver cómo tú, llevando en esa guitarra medieval la música del pasado, modestamente te atribuyes la mitad del abundoso adjetivo. Cuando tu visita a LA ESTAFETA te llamábamos, ¿recuerdas?, «juglar de siglo XX». Nada extraña que hayas catequizado musicalmente a Salvador Dalí, aunque te infundan tan bien fundadas reservas sus místicas proclamaciones de misticismo. Que salga pronto esa grabación con versos modernistas de Rubén, a la que, prometiéndonosla, te obligas. Gracias.

Querido Ponce de León:

Te envío dos fotografías hechas en esta ciudad, en las cuales estamos conversando dos genios, o genio y medio, según prefieras: Salvador Dalí y yo.

Como tú sabes, yo soy de Segovia, el sitio ese del Acueducto. Romanos, cochinitos y corderos. Edad Media, en fin. A Salvador Dalí le ha embriagado mi guitarra medieval. Va y dice que yo soy surrealista. Si lo soy, es que España lo es.

Tal vez he reconstruido, dentro de mis pocos años, a Salvador Dalí. ¿Recuerdas que Verlain-

ne saludaba a sus amigos con un verso de Góngora, «A batallas de amor, campos de pluma»? Pues ahora Dalí saluda a sus visitas con una



de mis canciones: «Dame la mano, dame la mano y la flor, que te doy mi amor».

También sabrás que Dalí odiaba la música. Pues ahora la quiere. La culpa de esta conquisista la tiene, creo yo, mi guitarra. Por eso me abraza—nos abraza—tan tiernamente. De Beethoven, nada. De Wagner, nada. Solamente del Padre Tomás Luis de Vitoria.

Estoy contento. Porque, con mis canciones (así me lo ha dicho Dalí) le devuelvo a su mundo interiorísimo, allí donde se juntan, con los debidos respetos, Santa Teresa, San Juan y él. Dalí piensa que es el mayor místico español; que puede pararse a los pies de San Juan de la Cruz y de Teresa de Avila. No se que haría con sus millones a los pies de estos santos que casi son mis paisanos.

Por mi parte, sigo tan pequeño, peso 54 kilos, incluido el pelo y la guitarra. Visto levita, porque es de Larra y en París piensan que es la vestimenta española.

Llevo grabados cuatro discos. Con lo de siempre. Música tradicional y popular española. El próximo será con versos de Gutierre de Cetina, Luis de Góngora, Lope de Vega, Jorge Manrique, Garcilaso y Boscán...

Pero, como tan atareado andas en LA ESTAFETA con Rubén Darío, te prometo y me prometo que mi siguiente grabación intentará pasar a mi guitarra medieval los versos modernistas de Rubén.

Que Dios te bendiga,

ISMAEL PEÑA

Principio Tienen las Cosas

Al igual que en el número anterior, hoy sustituimos nuestro habitual PRINCIPIO QUIEREN LAS COSAS por un PRINCIPIO TIENEN LAS COSAS. Marta Portal (autora de *A tientas y a ciegas*, Premio Planeta 1966) ha estado en nuestra Redacción, y en las líneas siguientes cuenta sus principios; habla de su personalidad humana, mientras la reseña de su novela ganadora aparece en la página 26 del presente número.

Mientras tanto, Víctor Chamorro, finalista en varios concursos y, en cierta manera principiante, ha ganado el valioso premio Urriza. En Lérida, donde este premio se otorga con un jurado de críticos de toda España, los periódicos provinciales y las emisoras de radio se han enterado el día 4 de febrero de la joven vida y los jóvenes milagros de Víctor Chamorro gracias a nuestra revista. Allí nos calificaban de sagaces. Sagaces hemos sido puesto que el día 28 de enero habíamos consagrado esta página al extremeño Chamorro, en forma de una entrevista que le hizo nuestro amigo y corresponsal Valeriano Gutiérrez Macías. Hoy cuenta sus principios Marta Portal, como en el número pasado los contaba Víctor Chamorro.

Desde hoy, alentados por estos ejemplos, seguiremos admitiendo en nuestro espacio a los principiantes, por desconocidos que sean. ¡Adelante! ¡Principio Quieren las Cosas! ¡Principio Tienen las Cosas!

SOBRE LA SOLEDAD Y EL ABURRIMIENTO

MARTA PORTAL

Entre las muchas felicitaciones, cartas, telegramas, peticiones de autógrafos (y de dinero) que he recibido estos días, está —y no es despreciable— la súplica de un comunicante de Reus que me insta amablemente a que le revele «la fórmula mágica que poseo para amenizar mi soledad». Refiriéndose a mi contestación a Manuel del Arco en La Vanguardia Española, a su pregunta: «¿Se aburre usted? Y mi respuesta: «A veces entre gente; nunca estando sola.»

Bien, pues no ha sido el comunicante de Reus el sólo extrañado por mi respuesta; sino muchos y suspicaces conocidos que han interpretado mi contestación como una denuncia de mi aburrimiento estando en su compañía, y por lo que, naturalmente, se sienten un poco ofendidos.

El desconocido corresponsal y los recelosos amigos me han hecho cavilar y analizar lo que para mí es el aburrimiento y cuándo llega a producirse en mi ánimo.

El aburrimiento es una rebelión del espíritu y de la naturaleza contra una dictadura moral o material que nos obliga a hacer, decir o pensar cosas que nos contrarían. El aburrimiento nace de no poder hacer algo. Es una actitud negativa en sí misma, forzosamente negativa. No creamos nada porque no nos dejan hacerlo. Esta impotencia para contemplar y gozar de los anhelos momentáneos de nuestra alma, para modelar la arcilla que apetecen nuestras manos, o para comunicar las dudas y descubrimientos de nuestro intelecto, nos produce un estado síquico de fastidio, fracaso e inacción que, para mí, es el constitutivo de eso que llamamos aburrimiento.

Cuando yo digo que sola no me aburro nunca —cosa, por otra parte, que a mucha

gente parece naturalísima— es porque, sobre todo, disfruto de libertad. Libertad, no de acción, pues a veces aun estando sola he de hacer cosas que no me apetecen, pero estando sola nadie me fuerza a pensar o decir lo que no quiero. Hago venir a mi imaginación las ideas o personas más idóneas a mi estado de ánimo. «Tengo a mis amigos en mi soledad / cuando estoy con ellos, ¡qué lejos están!»

Montaigne dice que el hombre es la más sociable criatura por naturaleza y la más insociable también. Aclara, que, esto último, es por vicio. Yo digo rematando el refrán español: «Siempre vale más estar bien acompañado que solo.» El espíritu se enriquece con la comunicación con otros espíritus. Aprendemos a conocer a los demás y a la vez a nosotros mismos. Todos hemos notado en compañía de ciertas personas o, en alguna ocasión, leyendo un libro, como si el alma se nos ensanchase, se desperezase. Y de esta comunicación con los demás se enriquecerán posteriormente nuestras soledades.

¿Cómo se apodera de nosotros el aburrimiento? Pues, quizá sentados a una mesa, obligados —la atención coaccionada accidentalmente— a escuchar una disertación que no nos atañe, detenidos en un embotellamiento, esperando un tren o un autobús que no llega, etc... O sea, privados circunstancialmente del libre movimiento físico, o escuchando y respondiendo a cuestiones que no nos interesan, y sabiendo, intuyendo mejor, que estamos malgastando nuestro tiempo, postergando en la actitud y el pensamiento acciones e ideas que nos atraen profundamente. Teniendo que permanecer «clavados» en un espacio limitado y limitar nuestro discurrir a cauces trazados por otras personas. En estos momentos se apo-

dera de nosotros un estado de ánimo rebelde que solemos llamar aburrido.

Pero generalmente, somos esclavos del progreso, de la sociedad, de la cortesía y hasta de la caridad, y no nos atrevemos a romper las cadenas. Nuestro aburrimiento no llega a cuajar en cólera, en esfuerzo que, de un tirón, nos libre de los eslabones que nos tiranizan. Y, además, si consiguiéramos este rompimiento, nos daríamos cuenta de que siempre, aunque libres, llevaríamos un trozo de cadena colgando del pescuezo. Y asustados, volveríamos la vista atrás en más de una ocasión; nuestra imaginación no estaría completamente emancipada, pues el recuerdo y el temor la atosigarían frecuentemente.

El secreto de no aburrirse a solas, creo que está en no aburrirse consigo mismo; en tener fe en sí mismo, en nuestra propia capacidad para inventar un quehacer, crear un sueño, o rastrear otras huellas que nos reclaman; es decir, estar a bien con uno mismo. Hay quienes no pueden sufrir a sí mismos y, naturalmente, han de buscar, incessantes, la compañía de los prójimos. Pero estas personas son dignas de lástima, pues al final todos estamos solos. Debemos vivir con los demás y gozar y disfrutar de su compañía —como de las riquezas, de la salud o del éxito— pero sabiendo, haciéndonos a la idea, de que también podemos pasar sin ellos.

«Yo soy yo y mi circunstancia». El ideal sería estar en paz y concordia con el «yo» y que la circunstancia no llegase a ser un lastre, que «flotase», para que en un momento dado de naufragio, al salvarnos nadando, la circunstancia siguiera a nuestro lado hasta alcanzar la orilla, resistencia a la marea, sin esfuerzo por nuestra parte.