

la
estafeta

literaria
revista de libros, artes y espectáculos

nº
462

15 febrero 1971

15 ptas.

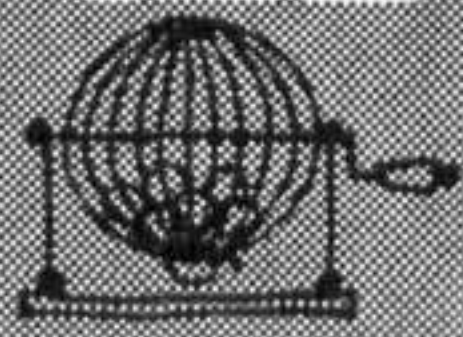
LITERATURA DE QUIOSCO

**BUERO VALLEJO,
estudio y bibliografía**

**BECQUER: POSDATA
DE UN CENTENARIO**



LOTERÍA DE las artes y las letras



**PUEDEN
JUGAR**

CONCURSO DEL COMITE EJECUTIVO DEL I MARATHON FUTBOLISTICO INTERNACIONAL

La Asociación Benéfica Provincial de Padres de Subnormales de Baleares convo-

ca dos premios de carácter nacional: uno para prensa y otro para guiones de radio y televisión, con motivo de la celebración del I Marathon Futbolístico Internacional. La dotación de los mismos, 5.000 pesetas en ambos casos, correrá a cargo de la donante, doña Margarita Miranda, viuda del doctor G. Peñaranda.

taurus
ediciones, s. a.



Plaza del Marqués de Salamanca, 7
Teléfs. 2758448-2757960-2763413
Madrid-6 - Apartado 10.161

Delegación: Consejo de Ciento, 167
Barcelona-15 - Teléfono 2544786

Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - Madrid-6

Ricardo Gullón TECNICAS DE GALDOS

Col. «Ensayistas de hoy», n.º 68, 150 ptas.

José Luis Aranguren EL CRISTIANISMO DE DOSTOIEVSKI

Col. «Cuadernos», n.º 100, 50 ptas.

Rodrigo de Reynosa COPLAS

Col. «Temas de España», n.º 89, 50 ptas.

taurus

Consejo de Ciento, 167 - Barcelona-15

BASES

1.ª Podrán concurrir a los premios todos los trabajos literarios y guiones de radio y televisión referentes a la celebración del I Marathon Futbolístico Internacional publicados desde el día 27 de enero de 1971, en que se dio a conocer la celebración del mismo, hasta una semana después de celebrado este evento deportivo.

2.ª Los artículos sin firma, o firmados con seudónimo, deberán acompañarse de la oportuna certificación de autor, expedida por la dirección de la publicación en que haya visto la luz.

3.ª Los artículos y guiones concurrentes, dos como máximo por autor, deberán ser remitidos por duplicado a la Asociación Benéfica Provincial de Padres de Subnormales, calle Matías Montero, 14, Palma de Mallorca, antes del 1 de junio de 1971.

4.ª El tema de los mismos será, obligatoriamente, sobre cualquiera de los aspectos del mencionado Marathon Futbolístico Internacional.

5.ª Se establecen dos premios: uno para artículos publicados en la prensa española y otro para guiones de radio y televisión. La cuantía de los mismos es de pesetas 5.000.

6.ª El fallo del jurado se hará público el día 15 de junio de 1971.

7.ª La Organización no mantendrá correspondencia ni se hace responsable del extravío o de la devolución directa de los originales que le hayan sido remitidos.

8.ª No se establecen normas fijas para la duración de los guiones ni para la extensión de los artículos.

9.ª El jurado, compuesto por tres personalidades idóneas, será dado a conocer en la misma fecha en que se publique el veredicto.

V PREMIO «CIRCULO 2» (MINICUADROS-MINIESCULTURA)

BASES

1.ª Podrán optar al «Premio Círculo 2» todos los artistas, pintores y escultores, cualquiera que sea su nacionalidad o residencia.

Los artistas que así lo deseen podrán presentar obras fuera de concurso.

2.ª Cada artista podrá presentar hasta dos obras, medida máxima de tres figuras (27x22), debiéndose presentar las pinturas enmarcadas; la medida, incluido el marco, no podrá pasar de 50 centímetros.

Las esculturas, la medida máxima será de 40 centímetros, incluida la base.

3.ª Las obras deberán ser presentadas en la Galería «Círculo 2», calle de Manuel Silvela, 2, del 8 al 27 de marzo de 1971, de once y media a una de la mañana y de cinco a ocho de la tarde; siendo de significar que los artistas residentes fuera de Madrid presentarán sus obras bien personalmente o por mediación de las personas en quienes deleguen, advirtiéndose expresamente que «Círculo 2» no se hará cargo de embalajes ni sostendrá correspondencia referida a la recepción o devolución de las obras concurrentes.

4.ª Los autores, a la presentación de sus respectivas obras, acompañarán a cada una de ellas duplicada nota comprensiva de los siguien-

tes datos: Nombre y apellidos, domicilio, teléfono, título de la obra y precio en que la valora.

5.ª La exposición de las obras seleccionadas se celebrará en «Círculo 2», del 13 de abril al 8 de mayo de 1971.

6.ª Las obras expuestas serán susceptibles de venta, reservándose la Galería, en concepto de comisión, el porcentaje habitual.

7.ª Será nombrada una Comisión de Admisión de las obras y un Jurado de Calificación.

8.ª Se concederán los siguientes premios:

Sección de Pintura: Primer premio, Medalla de Oro. Segundo, Medalla de Plata.

Sección de Escultura: Primer premio, Medalla de Oro. Segundo, Medalla de Plata.

9.ª Las obras galardonadas continuarán siendo propiedad de sus autores.

10. Las obras no seleccionadas deberán ser retiradas por sus autores en el plazo máximo de cinco días, a contar desde el siguiente a la fecha inaugural de la Exposición del Premio; asimismo, en el plazo de quince días, a contar de la fecha de clausura de la Exposición, los autores de las obras no vendidas deberán proceder a la retirada de las mismas.

11. El sólo hecho de concurrir a este Premio presupone el pleno sometimiento y aceptación de estas bases por parte de los artistas que consursen.

AYUDA DE INVESTIGACION SOBRE LA «FESTA D'ELIG»

Con motivo de conmemorarse este año el VI Centenario de la Venida de la Virgen, la ciudad de Elche se dispone a celebrar tan importante efemérides con una serie de actos en los cuales quiere participar este Instituto de Estudios Alicantinos de la Excelentísima Diputación Provincial. Y, para ello, su Sección de Filología y Literatura convoca una Ayuda de Investigación con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán optar a ésta todos los investigadores de cualquier país. El trabajo será presentado en lengua castellana.

2.ª El tema será: «Bibliografía crítica de la Festa o Misteri d'Elig».

3.ª El trabajo incluirá todos los aspectos bibliográficos del tema —libros, folletos, artículos de prensa y revistas, poemas, etc.—, acompañados de su correspondiente comentario crítico.

4.ª El importe de esta ayuda será de 50.000 pesetas.

5.ª Los solicitantes presentarán antes del 31 de marzo de 1971, y al Instituto de Estudios Alicantinos, de la Excelentísima Diputación Provincial, los siguientes documentos:

a) Instancia dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y Literatura de dicho Instituto, solicitando su participación;

b) Memoria del trabajo a realizar, y

c) Currículum vitae del solicitante.

6.ª Antes del 15 de abril de 1971, la Sección de Filología y Literatura designará al investigador que a su juicio, merezca la ayuda convocada.

7.ª La ayuda se concederá del modo siguiente:

1.º En el momento de la

concesión, el investigador percibirá 10.000 pesetas.

2.º Otras 10.000, en la segunda quincena de septiembre de 1971, previa exposición de lo realizado ante la Sección de Filología y Literatura.

3.º El resto, a la entrega del trabajo completo, plazo que expirará el 31 de marzo de 1972.

8.º La propiedad intelectual de este trabajo pertenece a su autor y el IDEA se reserva el derecho de publicar la primera edición del mismo en el plazo de un año.

9.º Las decisiones tomadas a este respecto por la Sección de Filología y Literatura serán inapelables.

CERTAMEN NACIONAL DE DIBUJO «PANCHO COSSIO»

Preámbulo

En homenaje al gran pintor santanderino Pancho Cossio se convoca este certamen nacional de dibujo. Habrá un premio único, denominado Gran Premio «Pancho Cossio» 1971, cuyo importe será de 25.000 pesetas, con medalla conmemorativa.

Es intención de la Institución Cultural de Cantabria repetirlo en los próximos años.

El premio será indivisible, y se dará a conocer a través de la prensa y por escrito a todos los participantes.

Asimismo, se convoca un premio especial, denominado Premio Beca «María Blanchard» 1971, dotado también con 25.000 pesetas, pagaderas en dos plazos, y para aquel artista que reúna las siguientes condiciones:

a) No ser artista de re-

PREMIO DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS Y BELLAS ARTES DE CORDOBA

La Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba ha instituido un premio anual dedicado a la memoria del académico Antonio Marín, que será otorgado por un trabajo original de Ciencias Morales y Políticas, Ciencias Históricas, Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Bellas Letras o Nobles Artes.

El premio de este año corresponde a Ciencias Morales y Políticas, y está dotado con 10.000 pesetas. La admisión de trabajos se cerrará el 30 de junio.

conocido renombre en el ámbito nacional.

b) Que el jurado considere interesante la posible evolución del artista.

c) No es excluyente esta modalidad a la del gran premio.

d) Condición indispensable es la de presentarse en el plazo máximo de seis meses, a partir de la concesión del premio, de los dibujos del mismo tamaño y calidad reconocida que el premiado y elegidos libremente por el artista, momento en el que esta Institución le hará efectivo el último plazo de la beca.

e) La dirección del certamen se reserva la posibilidad de facilitar al ganador del Premio Beca «María Blanchard» una sala de exposiciones entre las habituales de esta capital, en las fechas y condiciones que

previamente se le comunicarán por escrito, bien entendido que los gastos y montaje correrán por cuenta de esta Institución.

Bases por las que se rige

Primera.

De los participantes:

Podrán concurrir a certamen todos los artistas españoles y extranjeros residentes en España en el día de la publicación de estas bases.

Segunda.

Del plazo y modo de presentación:

El plazo de presentación de los originales es del 15 de mayo de 1971 al 30 de junio del mismo año, ambos inclusive.

Los originales se presentarán sin ningún tipo de montaje (marco, cristal, bastidor, etc.), siendo lógicamente, necesario el perfecto embalaje del envío, y no respondiéndose por los daños ocasionados por un deficiente embalaje.

Tercera.

De las medidas:

Se fijan unas medidas máximas de 60 x 50 centímetros, en cualquier formato (no siendo obstáculo estas medidas para composiciones más amplias, bien sean polípticos...).

Cuarta.

Del modo de presentación: Los dibujos han de presentarse debidamente firmados. En la parte posterior del dibujo se indicará: nombre, apellidos, dirección y teléfono.

Quinta.

Preselección:

Habrán un jurado de preselección, que se encargará de admitir los dibujos que considere aptos para pasar a la fase siguiente.

Sexta.

De las técnicas y estilos:

El jurado preseleccionador, y más tarde el jurado dictaminador, dejan en plena libertad a los artistas para el uso de cualquier técnica, estilo y temática empleados.

Séptima.

De los jurados:

Habrán, pues, un jurado de preselección para el certamen y un jurado dictaminador de los premios, cuyos componentes serán necesariamente distintos. Los jurados, constituidos por relevantes figuras relacionadas con el arte, se darán a conocer el día de la concesión de los premios.

Octava.

De la exposición de las obras preseleccionadas:

Con las obras que pasen la preselección y, por tanto, opten al premio, se montará una exposición, durante los meses de verano, en Santander. Para la publicación que con motivo de ella se realizará es necesario que junto con las obras se envíen datos biográficos.

Novena.

De la propiedad y devolución de las obras:

Los dibujos premiados pasarán a ser propiedad de esta Institución. A partir de la clausura de la exposición, y en el plazo máximo de un mes, los participantes deberán reclamar sus dibujos (caso de no ser premiados); entendiéndose que de no hacerlo así pasarán a

la estafeta literaria

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

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid - 14
Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74 :-: Administración: San Agustín, 5 :-: Edita: EDITORA NACIONAL :-: Suscripción anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 700 ptas. (avión), 490 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.800 pesetas (avión), 770 ptas. (ordinario)

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

Sumario n.º 462

ANTONIO BUERO VALLEJO, ACADEMICO (estudio y bibliografía), por Juan Emilio Aragonés. (Págs. 4 a 11.)

POSDATA FINAL PARA UN CENTENARIO (Bécquer), por José Gerardo Manrique de Lara. (Págs. 12 a 15.)

BIBLIOGRAFIA DE BECQUER. (Pág. 15.)
EL ESCRITOR, AL DIA: ALEJANDRO NUÑEZ ALONSO, por Arturo del Villar. (Páginas 16 a 19.)

LITERATURA DE QUIOSCOS: LOS FASCICULOS, por Juan José Plans. (Págs. 20 a 22.)

LA MUJER (cuento), por Jesús Frago del Toro. (Págs. 23 y 24.)

EUGENIO D'ORS EN SU HOMENAJE, por Enrique Azcoaga. (Págs. 28 a 30.)

PUREZA CANELO, PREMIO «ADONAI» 1970, por Arturo del Villar. (Págs. 30 y 31.)

LOS PINTORES Y EL CINE, por Angel Falquina. (Págs. 32 a 34.)

VILLASEÑOR Y LA TERRIBLE CLARIDAD, por Luis López Anglada. (Pág. 44.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... 2

EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... 19

CARTA DE BARCELONA, por Julio Manegat ... 25

ESTAFETA NOTICIAS ... 26

CINE: «GOYA, HISTORIA DE UNA SOLEDAD», por Luis Quesada ... 32

PAPELETA DE LECTURA: «VIAJE POR ITALIA», por Eusebio García Luengo ... 38

ARTE: ITINERARIO DE EXPOSICIONES, por Carlos Areán ... 39

ESTAFETA LIBROS (Suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 465 a 480.)

Portada de Esplandiú.



CONCURSO DE CUENTOS LA FELGUERA 1971 (22 LITERARIO)

Esta Sociedad de Festejos, con la ayuda económica de la Dirección General de Cultura Popular, y Espectáculos, convoca, por decimosexta vez, su concurso anual de cuentos. Se otorgará al mejor que se presente un premio de treinta mil pesetas.

Las bases por las que se regirá el concurso son las siguientes:

1.º Podrán concurrir todos los autores que lo deseen, nacionales o extranjeros, sea cualquiera su residencia, siempre que el cuento esté escrito en lengua castellana.

2.º El tema será de libre elección de los autores y el cuento ha de ser rigurosamente inédito.

3.º Los originales se firmarán con seudónimo, llevando un lema al frente. Junto con ellos vendrá el nombre y dirección del autor en sobre cerrado, y en el exterior de éste, figurarán el seudónimo y el lema.

4.º Los trabajos se presentarán por triplicado, mecanografiados por una sola cara y a dos espacios. La extensión será de seis a quince folios.

5.º El premio no podrá ser dividido ni declarado desierto.

6.º El galardonado procurará estar presente en el acto de la recogida del premio el día 26 de junio próximo.

7.º El plazo, improrrogable, de admisión de originales finaliza el día 10 de abril próximo, admitiéndose los trabajos que se hayan presentado en las estafetas de Correos con esta fecha. El envío se hará al apartado 96 de La Felguera (Asturias).

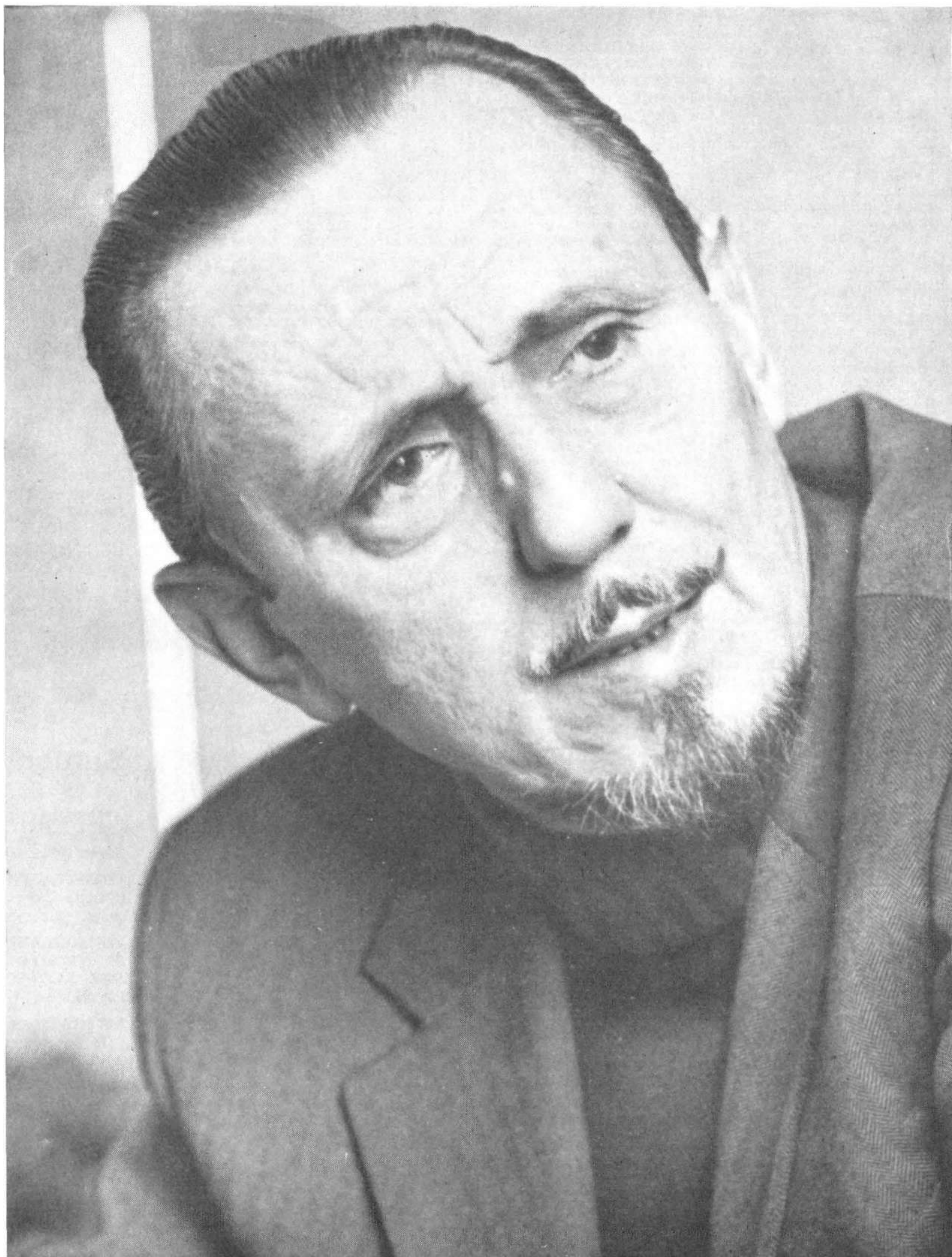
8.º El cuento premiado queda a disposición de la Sociedad de Festejos de San Pedro, que lo editará, sin intención de lucro, en la revista anual de fiestas. Los demás concursantes pueden solicitar la devolución de sus trabajos antes del día 31 de julio; pasada esta fecha, se destruirán.

9.º Todos los concursantes recibirán amplia información sobre el desarrollo del concurso.

10.º El jurado calificador estará integrado por figuras literarias de prestigio nacional, siendo su fallo inapelable.

(Pasa a la pág. 35)

del
costumbrismo
trágico
a la
tragedia
esperanzada



YA está en la Real Academia Española y se le han hecho entrevistas en todos los suplementos literarios de la prensa y en todas las revistas. También yo se la hice, pero no voy a transcribirla sino muy informalmente, y al hilo de lo que me sugiera el repaso de su producción dramática. De una producción que, con sólo 16 títulos estrenados en España, ha acumulado méritos suficientes como para ser llamado el dramaturgo a ocupar el sillón X de los «inmortales», que a su muerte dejara vacante Rodríguez Moñino.

—Era muy amigo mío—responde a mi pregunta—. Con su muerte, tan impensada, pierde España una de las grandes figuras de la bibliografía. La última vez que lo vi, sin que yo pudiera suponerlo, fue el día de su discurso de ingreso en la Academia, al que me invitó.

En la sala de su casa de Hermanos Miralles, hay visibles vestigios de su inicial vocación pictórica: un gran cuadro de Viola, otro de Paredes Jardiel, un retrato de Bue-

Por Juan Emilio ARAGONES



(Fotos: UBEDA)

ro efectuado en 1956, de firma ilegible que es innecesario descifrar, y dos obras del propio dramaturgo: un bodegón y el retrato que le hizo a Miguel Hernández en 1940, con dedicatoria autógrafa a su compañero de entonces.

Porque cuando Buero vino a Madrid después de cursar el bachillerato en Guadalajara—donde nació el 29 de septiembre de 1916—, comenzó a estudiar Pintura en la Escuela de Bellas Artes. La guerra civil interrumpe sus clases, y después de las zozobras de posguerra ya no las reanuda, aunque se ayuda de la pintura para sacar unas monedas, y empieza a escribir teatro.

Al igual que años antes le ocurriera a Rafael Alberti con la poesía, Buero suple con la creación dramática su vocación primera. Si el poeta de Puerto de Santa María supo

Antonio Buero Vallejo puede cantar también a los pinceles su «amor interrumpido», tras haberlos trocado por la pluma, aunque no para versificar—al menos en lo fundamental, que, de vez en cuando, también Buero escribe sonetos—, sino para construir su obra escénica. Cara al público, comienza la noche del 14 de octubre de 1949, con el estreno de *Historia de una escalera* en el teatro Español. Y escribió «cara al público» porque no es ésta su primera obra escrita, sino *En la ardiente oscuridad*, estrenada al año siguiente en el teatro nacional María Guerrero. Mas parece oportuno seguir el orden cronológico de estrenos, toda vez que una pieza dramática no lo es plenamente hasta su escenificación.

Ocupante de una de las localidades reservadas a la *claque*, pude ver por vez primera a un Buero de treinta y tres años, que, con su natural palidez, acentuada quizá por la emoción, se adelantaba al proscenio para recibir las ovaciones del público. Le recuer-

do ahora que, en uno de esos adelantamientos, el telón se le vino encima.

—Sí, es cierto. Acaso esa incidencia contribuyó a que los espectadores, en muestra de simpatía, arriesgaran en sus aplausos.

Lo dice muy sinceramente, sin falsa modestia ni garrambainas, pero lo cierto es que aquel estreno supone el primer gran acontecimiento—entendiendo por tales los que llevan aparejada la revelación de un nuevo autor—de la escena española en estos treinta años de posguerra. Tanto, que, presentada la obra con poca antelación a la fecha correspondiente a la tradicional reposición del *Tenorio*, se estimó oportuno mantener en cartel la obra del entonces novel autor, suspendiéndose—caso insólito en la historia del teatro Español—las anuales representaciones donjuanescas. De eso hace poco más de veinte años, y Buero Vallejo ha estrenado hasta el momento 17 obras propias—una fuera de España—y dos traducciones; es autor de elaboración lenta, pero la parquedad del número queda sobradamente compensada por la estatura artística de las dianas propuestas y generalmente acertadas. Por eso ha resultado distinguido reiteradamente con premios nacionales de Teatro, del Espectador y la Crítica a la mejor obra del año, March, etc.

Historia de una escalera es, además de la obra reveladora del dramaturgo que hay en Buero, el primer peldaño firme en la línea del realismo costumbrista que el autor ha seguido cultivando después con acierto—*Madrugada* y *Hoy es fiesta* pueden nombrarse como paradigmas—y que tantos precedentes ilustres cuenta en el teatro hispano, desde los clásicos hasta Galdós. Por consiguiente, no es obra de caracteres, sino de tipos y situaciones, así como de un ambiente pasmosamente recogido en su esencialidad. El Buero de *Historia de una escalera* es ya el autor de dramas costumbristas—o de sainetes dramáticos, por más que a él no acabe de gustarle esta última denominación—que después ha probado ser en forma eminente, aun sin ser ésta su única ni su más personal modalidad expresiva.

Su cercana reposición en «Estudio 1», de Televisión Española, ha permitido que conozcan la pieza los jóvenes que eran niños o no habían nacido el día de su estreno, y el contraste resulta muy satisfactorio para el autor. La víspera de ir a su casa, un diario de la mañana publicó una adhesión entusiasta en su sección de «Cartas al director», por el hecho de haber sido designado académico electo el autor, más una nota editorial sobre el mismo tema. Cuando se lo digo confiesa:

—Pues, mira, eso se me ha escapado.

A mi pregunta de si ha de entenderse como un indicio de que está llamado a ser un académico popular, responde:

—¿Cómo puedo saberlo? Sin embargo..., nada deseo tanto.

Las palabras en la arena es el título de la pieza en un acto con la que el autor obtuvo, casi a la vez que el «Lope de Vega», el primer premio en un concurso convocado por los Amigos de los Quintero. Es obra extremadamente densa; glosa de un cono-

Tampoco puede mantenerse la idea de que el destino trágico —aunque sea justo— es siempre adverso. El hombre es un ser vivo y activo a quien ni siquiera en la tragedia, contra la opinión vulgar, le son negadas las posibilidades de lucha y victoria. Ya la superación espiritual, el ennoblecimiento interno que el dolor puede acarrear, son por lo pronto aspectos en los que siempre se reconoció una salida resolutoria del conflicto trágico hacia más dulces formas del sino. Pero las posibilidades de reacción individual que posee el protagonista de una tragedia son aún más definidas: pueden llegar hasta el vencimiento del hado. En esto, como en casi todo, los griegos nos brindan la más luminosa lección. Pues si ellos ponían al comienzo de todo destino trágico un acto de libertad, también nos han legado ejemplos en los que el destino trágico se resuelve en un final acto de libertad.

ANTONIO BUERO VALLEJO

(De «Enciclopedia del Arte Escénico». La tragedia.)



cido episodio evangélico, al que dota de pleno contenido actualizador. Sobre las palabras de Jesús «... el que esté libre de pecado, que tire la primera piedra», Buero inventa los personajes para los que se pronunciaron —es decir, para los que pudieron haber sido dichas—, y prueba con portentosa eficacia dramática el enorme trecho que hay entre lo que cada uno de ellos cree ser y lo que realmente es o acabará siendo. Ante uno de los presuntos lapidadores, llamado Asaf, Cristo escribe la palabra *asesino* cuando aún no había matado a nadie. Comete el crimen al cabo, porque en él había un potencial asesino, cosa que él ignoraba, pero que no podía escapar a la infalibilidad de Cristo. En la breve, enjuta y enjundiosa obra queda bien claro que si Asaf mató no fue por la premonición, sino al contrario: Jesús se lo predijo porque lo conoció proclive al asesinato.

La tercera obra escenificada es la que Buero escribió primero: *En la ardiente oscuridad*, drama amargo —pero en modo alguno pesimista— y simbólico. No costumbrista, sino trascendente. El hombre de teatro que hay en Buero encontró ya en su inicial pieza la fórmula para expresar dramáticamente algo tan sutil e intangible como es el límite entre voluntad y posibilidad del hombre. Para expresar plásticamente esta barrera con la que topa siempre la condición humana, el autor recurre a una limitación física —la ceguera— que le servirá de símbolo. El conflicto dramático surge cuando el grupo de jóvenes ciegos que viven felices en un centro de reeducación, conformados con su carencia sensorial, se incorpora otro consciente de es-

tarla padeciendo, que no quiere resignarse. Y el factor trágico: la consciencia que de su desgracia tiene Ignacio no puede devolverle la luz ni dársela a los otros ciegos; pero sí está en condiciones de hacerles comprender su limitación, y, recuperándolos del orbe convencional en que vivían, les proporcionará al menos, por remota que sea, la esperanza de la luz. Este podría ser un primer ejemplo de lo que el propio Buero Vallejo denominase su concepto de la «tragedia optimista». Al insinuárselo, el autor aclara:

—Sí. Le había dado tal denominación, un poco influido acaso por la necesidad del contraste polémico. Ahora pienso que, en verdad, el adjetivo que más conviene a tal tipo de tragedia no es el de optimista, sino esperanzadora.

A lo que se advierte, el académico comienza a hilar fino en cuestiones lingüísticas. Mas también a eso pone sus reparos:

—Como alguna vez he dicho en broma, carezco de la hormona de la Academia. No soy exactamente un lingüista, sino un escritor que procura para su obra un español exento de barbarismos. Pero existen precedentes.

En esa misma línea de esencialidad cabe situar las tres obras que en su producción siguen: *La tejedora de sueños*, *La señal que se espera* y *Casi un cuento de hadas*. Ninguna de estas piezas alcanzó el lisonjero triunfo que acompaña a las anteriores, y esto indujo a no pocos a la creencia de que Buero estaba acabado como dramaturgo. Ignoro hasta qué punto tal predicción provenía de los fallos de las obras —que tampoco eran

tantos— o de la íntima desilusión del público al advertir cómo el autor se apartaba de la tendencia social y realista de *Historia de una escalera*.

Al hacer memoria de aquella circunstancia, Buero me dice:

—Los detractores fueron muchos. Quizá por eso recuerdo especialmente un inteligente y perspicaz comentario publicado por Dámaso Santos en no sé bien qué revista (Escorial, quizá), en el que advertía del error en que pudiera incurrir si, atento a los críticos y al público, volvía a la línea del realismo costumbrista, «porque Buero —venía a concluir Dámaso Santos— puede obtener muy buenos logros en esa otra línea más profunda y esencial de su teatro».

Dámaso Santos publicó dicho artículo, efectivamente, pero no en *Escorial*, sino en *La Hora*, dirigida por Miguel Ángel Castiella, tan prematuramente desaparecido.

Con todo, Buero, seguro de lo que aspiraba a conseguir, en sus dos siguientes obras —*Madrugada* e *Irene o el tesoro*— siguió más afín al esencialismo que al realismo, quizá por haber llegado a la convicción de que en la ejecutoria humana también cuentan «las posibilidades activas de la fe». *Madrugada*, no obstante, tenía aún signos realistas, y su acción iba acorde al minuto con las manecillas de un reloj en marcha. Tal sincronismo es dato muy a tener en cuenta al valorar a un dramaturgo. *Irene o el tesoro* es, como certeramente escribió José María Escudero, «la posibilidad de poner nombre al misterio». Estas piezas suponen una doble incursión del autor hacia temas permanentes y difíciles, afrontados con ambición.

Con *Hoy es fiesta* se produce un retorno al ambiente y a los tipos de *Historia de una escalera*. La obra obtuvo los premios María Rolland, Nacional de Teatro y March, siendo acogida fervorosamente por los partidarios del primer Buero. Y, sin embargo, sólo en lo ambiental, en la apariencia externa, coinciden *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*. El pesimismo de 1949 es relevado en 1956 por un aferramiento a perspectivas mejores cara al futuro, por lo que esta obra podemos incluirla en su ya citado concepto de la «tragedia esperanzada». Su siguiente estreno, *Las cartas boca abajo*, implica un paso más en la misma dirección.

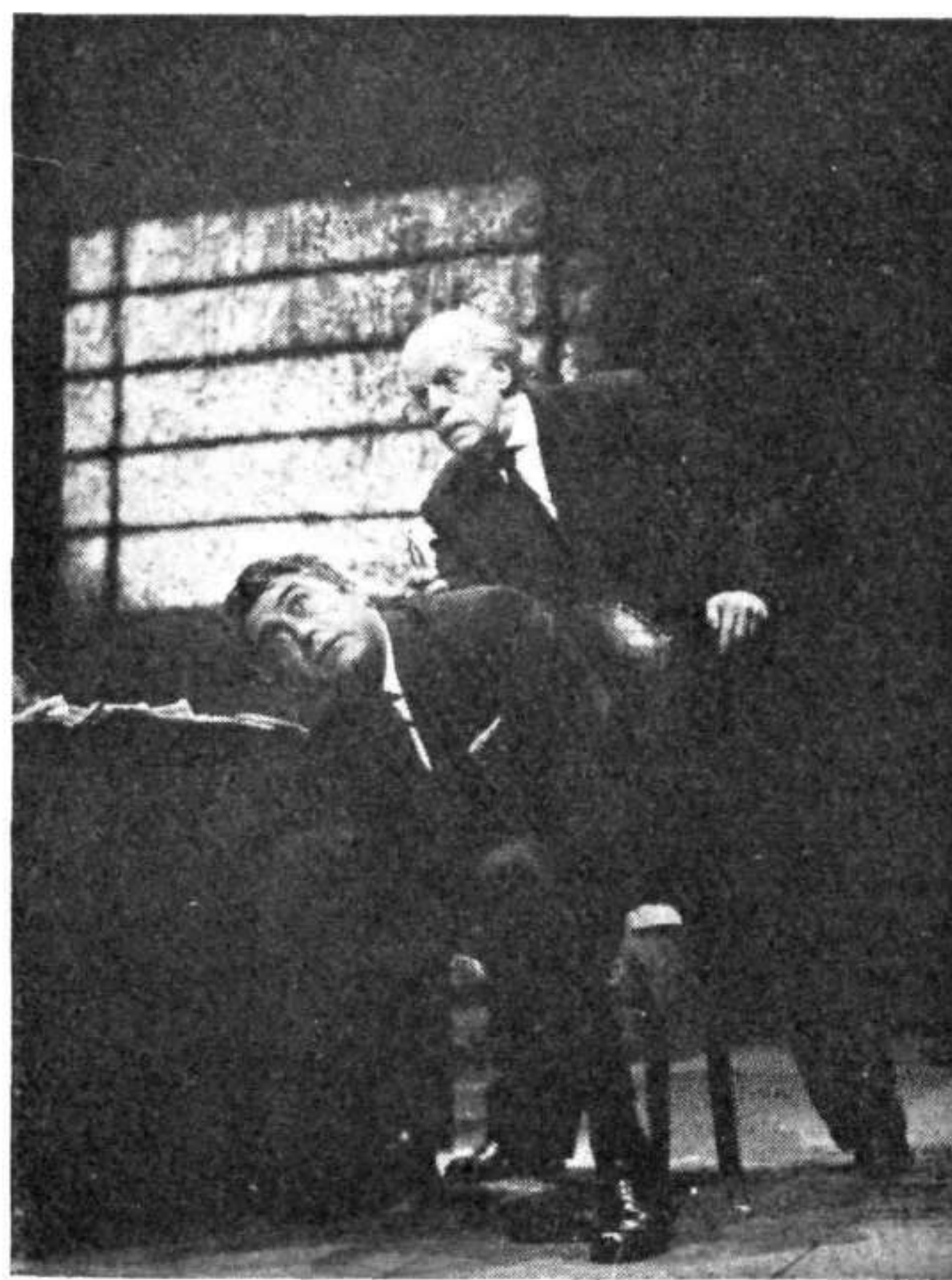
Y quedan, en esta rápida revisión del teatro de Buero Vallejo, seis títulos, cuatro correspondientes al ciclo que, para entendernos de algún modo, llamaremos «histórico» —a sabiendas de que es un encasillamiento alicorto e inexacto—, en el que entran *Un soñado para un pueblo*, *Las meninas*. El concierto de San Ovidio y *El sueño de la razón*. Las dos restantes son *Aventura en lo gris*, una de las primeras escritas, aunque su estreno se demoró hasta 1963; se trata de un elemental intento de teatro político, con fallos que no ha podido excluir del todo, aunque sí aminorar, la revisión del autor, catorce años después de concebida, con vistas a su escenificación, junto a otra, *El tragaluz*, que exige más detenido examen. Pero antes veamos el ciclo histórico con algún detenimiento.

«La tragedia —dejó dicho Aristóteles en su *Poética*— es imitación no tanto de los hombres como de los hechos, y de la vida, y de

la ventura y desventura.» Según lo cual, «es manifiesto asimismo que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente». Así, el ciclo historicista de Buero no supone tanto rememoranza de unas determinadas peripecias humanas cuanto de unos hechos, y no escenifica éstos tal como sucedieron, sino que se sirve de ellos para exponer cómo debieron haber ocurrido.

Las cuatro obras, pero en especial las dos primeras, hicieron recaer en Buero graves reconvenciones de algunos comentaristas, más apegados a la verdad histórica que a sus posibles derivaciones dramáticas. La hipersensibilidad de algunos hacia la fiel transcripción de los personajes de nuestro pasado se sintió herida por la recreación que Buero hizo del príncipe Esquilache en *Un soñador para un pueblo* o del pintor Velázquez en *Las meninas*.

Ya *El concierto de San Ovidio* proporciona menos oportunidad para tales irritaciones, porque, si bien la trama está basada en un hecho histórico, todos los personajes—salvo uno, de muy breve intervención—son imaginarios, y además sitúa la acción fuera de España: seis ciegos del hospicio son contratados por un mercachifle sin es-



“El tragaluz”

crúpulos para formar una orquestina de barraca de feria. Esta verídica y angustiosa anécdota ha bastado a Buero para construir su tragedia, con implacable utilización de

todas las posibilidades dramáticas, pero también con desbordante amor hacia unas criaturas a las que su insuficiencia física facilita un destino de involuntarios payasos. Lógicamente, el desigual litigio entre la fatalidad y el hombre ha de resolverse a favor de aquélla, pero no es menos cierto que, a causa de su enfrentamiento con las limitaciones que le venían impuestas, la felicidad negada al protagonista de la obra—poder leer, escribir y componer música al igual que los que ven—será alcanzada, a plazo más o menos largo, por los ciegos. Escrita la pieza cuando ya éstos pueden hacer todo cuanto el protagonista deseaba—la acción transcurre en París y en 1771—, el contenido social de esta tragedia contemporánea de gran aliento es, sin lugar a dudas, resueltamente esperanzador.

Y, por fin, en febrero de 1970, retorna Buero a la tendencia «histórica»—las comillas son aquí ineludibles—, y, al igual que en *Las meninas*, es centro de su obra un pintor. Ahora, Goya. La acción logra mayor efectividad teatral, por el uso que hace el autor de todos los elementos que la moder-

BIBLIOGRAFIA

Obras dramáticas. Ediciones en español

HISTORIA DE UNA ESCALERA.

Drama en tres actos. Premio Lope de Vega de 1949. Teatro Español: 14-10-49.—Colección Manantial que no cesa. Janés. Barcelona, 1950.—«Teatro Español 1949-50». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1951. Colección Teatro núm. 10. Escelicer. Madrid, 1952.—The Scribner Spanish Series for Colleges. Scribner. New York, 1955. «A. B. V. Teatro II». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1962.—University of London Press Ltd. London, 1953.—Teatro Selecto de A. B. V. Escelicer. Madrid, 1966.

LAS PALABRAS EN LA ARENA.

Tragedia en un acto. Primer premio de los «Amigos de los Quintero» de 1949. Teatro Español: 19-12-49.—Colección Teatro número 10. Escelicer. Madrid, 1952.—Dos dramas de Buero Vallejo. Appleton-Century-Crofts. New York, 1967.

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD.

Drama en tres actos. Teatro María Guerrero: 1-12-50.—Colección Teatro núm. 3. Escelicer. Madrid, 1951.—«Teatro Español 1950-51». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1952.—The Scribner Spanish Series for Colleges. Scribner. New York, 1954.—«A. B. V. Teatro I». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1959.—«Teatro» (Festival de la Literatura Española Contemporánea). Ediciones Tawantinsuyu. Lima, 1960.—Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1967.

LA TEJEDORA DE SUEÑOS.

Drama en tres actos. Teatro Español: 11-1-52.—Colección Teatro número 16. Escelicer. Madrid, 1952.—«Teatro Español 1951-



52». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1953.—«A. B. V. Teatro II». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1962.

LA SEÑAL QUE SE ESPERA. Comedia dramática en tres actos. Teatro Infanta Isabel: 21-5-52.—Colección Teatro núm. 21. Escelicer. Madrid, 1953.



CASI UN CUENTO DE HADAS.

Una glosa de Perrault, en tres actos. Teatro Alcázar: 10-1-53. Colección Teatro núm. 57. Escelicer. Madrid, 1953.

MADRUGADA.

Episodio dramático en dos actos. Teatro Alcázar: 9-12-53.—Colección Teatro número 96. Escelicer. Madrid, 1954.—«Teatro Español 1953-54». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1955.—«A. B. V. Teatro I». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1959.—A Blaisdell Book in the Modern Languages. Blaisdell. U. S. A., 1969.

IRENE, O EL TESORO.

Fábula en tres actos. Teatro María Guerrero: 14-12-54.—Colección Teatro núm. 121. Escelicer. Madrid, 1955.—«Teatro Español

Marín: «Literatura Española». Tomo 2. Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1968.

HOY ES FIESTA.

Tragicomedia en tres actos. Premio «María Rolland» de 1956. Premio Nacional de Teatro de 1957. Premio «Fundación March» de 1959. Teatro María Guerrero: 20-9-1956.—Colección Teatro número 176. Escelicer. Madrid, 1957.—«Teatro Español 1956-57». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1958.—«A. B. V. Teatro I». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1959.—George G. Harrap. London, 1964.—«A. B. V. Teatro». Colección El Mirlo Blanco. Taurus. Madrid, 1968.—Studentlitteratur. Lund (Suecia), 1970.

LAS CARTAS BOCA ABAJO.

Tragedia española en dos partes. Premio Nacional de Teatro de 1958. Teatro Reina Victoria: 5-11-57.—Colección Teatro número 191. Escelicer. Madrid, 1957.—«Teatro Español 1957-58». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1959.—«A. B. V. Teatro I». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1959.—Teatro Selecto de A. B. V. Escelicer. Madrid, 1966.—Prentice-Hall, Inc. New Jersey, 1967.

UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO.

Versión libre de un episodio histórico, en dos partes. Premio María Rolland de 1958. Premio Nacional de Teatro de 1959. Premio de la Crítica de Barcelona de 1960. Teatro Español: 18-12-58.—Colección Teatro núm. 235. Escelicer. Madrid, 1959.—«Teatro Español 1958-59». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1959.—«A. B. V. Teatro II». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1962.—W. W. Nor-



1954-55». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1956.—«A. B. V. Teatro II». Colección Gran Teatro del Mundo. Losada. Buenos Aires, 1962.—Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1967.—Diego

**Un
Señador
para un
pueblo**
DE
Antonio Buero Vallejo
COLECCION TEATRO N.º 235

ton. New York, 1966.—Teatro Selecto de A. B. V. Escelicer. Madrid, 1966.

LAS MENINAS. Fantasía velazqueña, en dos partes. Premio María Rolland de 1960. Teatro Español: 9-12-60.—Colección Teatro núm. 285. Escelicer. Madrid, 1961.—Primer Acto núm. 19. Madrid, enero 1961.—«Teatro Español 1960-61». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1962. The Scribner Spanish Series for Colleges. Scribner. New York, 1963.—Teatro Selecto de A. B.

V. Escelicer. Madrid, 1966.—A. B. V. Teatro. Colección El Mirlo Blanco. Taurus. Madrid, 1968.

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO.

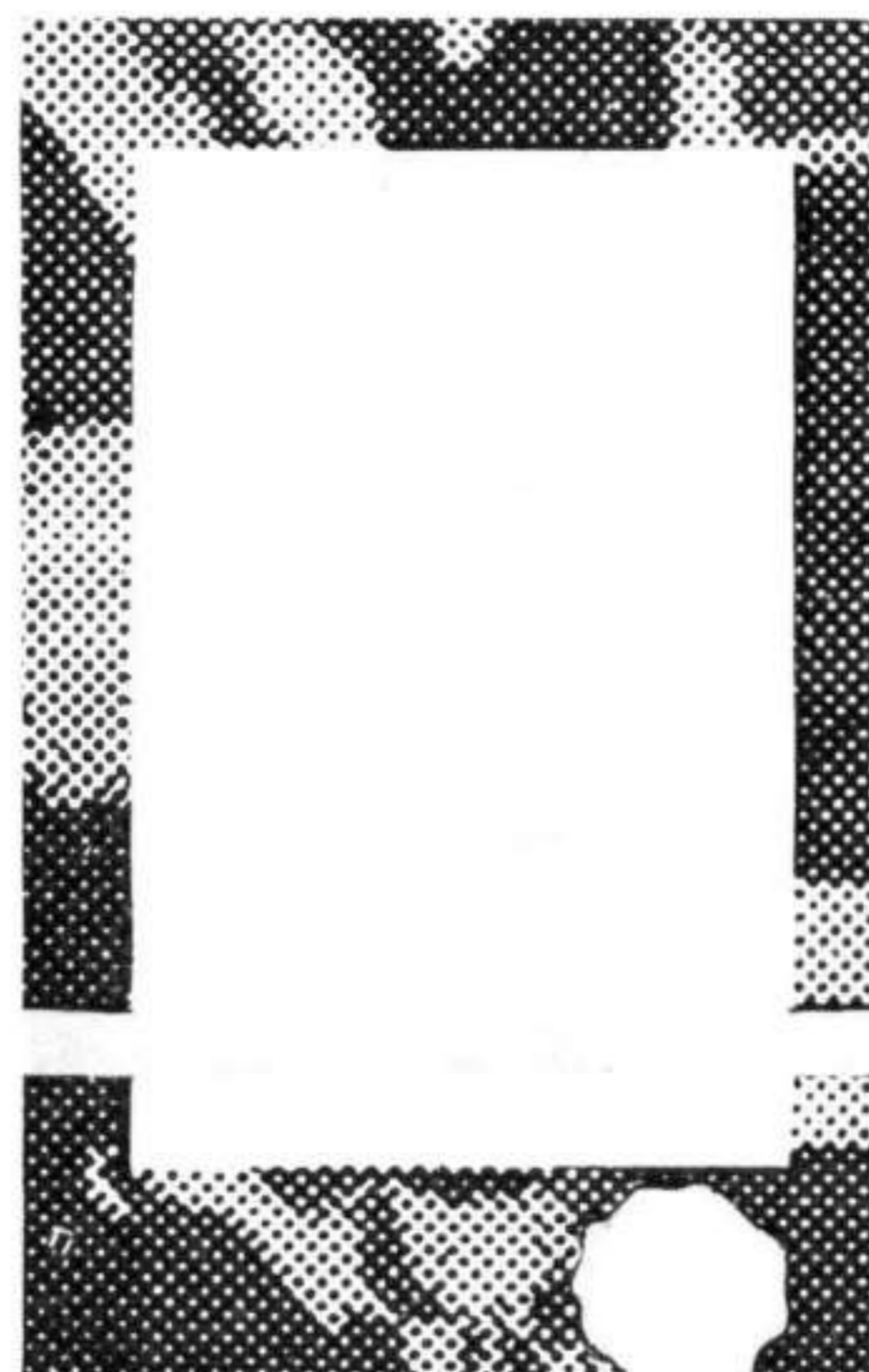
Parábola en tres actos. Premio Larra 1961-62. Teatro Goya: 16-11-62.—Primer Acto número 38. Madrid, diciembre 1962. Colección Teatro núm. 370. Escelicer. Madrid, 1963.—Colección Voz Imagen. Aymá. Barcelona, 1963.—«Teatro Español 1962-63». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1964.—The Scribner Spanish for Colleges. Scribner. New York, 1965.—Teatro Selecto de A. B. V. Escelicer. Madrid, 1966.

AVENTURA EN LO GRIS.

Dos actos y un sueño. Teatro Recoletos: 1-10-63.—Primera versión: Revista «Teatro» núm. 10. Escelicer. Madrid, 1954; y Colección Escena. Ediciones Puerta del Sol. Madrid, 1955.—Versión definitiva estrenada: Colección Teatro núm. 408. Escelicer. Madrid, 1964; y Dos dramas de Buero Vallejo. Appleton-Century-Crofts. New York, 1967.

EL TRAGALUZ.

Experimento en dos partes. Premio de «El Espectador y la Crítica» de 1967. Premio Leopoldo Cano, de Valladolid, de 1967-68. Teatro Bellas Artes: 7-10-67.—Primer



Acto núm. 90. Madrid, noviembre 1967.—Colección Teatro número 572. Escelicer. Madrid, 1968.—A. B. V. Teatro. Colección El Mirlo Blanco. Taurus. Madrid, 1968.—«Teatro Español 1967-68». Colección Literaria. Aguilar. Madrid, 1969.—Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1970.

LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY. Relato escénico en dos partes. (Versión inglesa

en el Gateway Theatre de Chester: 22-11-68.)—Artes Hspánicas núm. 2. Autumn 1967. Indiana University.—The Center for Curriculum Development Inc. Philadelphia, 1970.

MITO. Libro para una ópera.—Colección Teatro núm. 580. Escelicer. Madrid, 1968.—Primer Acto números 100-101. Noviembre-diciembre 1968. Madrid.

EL SUEÑO DE LA RAZON. Fantasía en dos partes. Teatro Reina Victoria: 6-2-70.—Primer Acto número 117. Madrid, febrero 1970.—Colección Teatro número 655. Escelicer. Madrid, 1970. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1970.

Versiones estrenadas

HAMLET, PRINCIPE DE DINAMARCA, de Shakespeare. Teatro Español: 14-12-61.—Colección Teatro núm. 345. Escelicer. Madrid, 1962.—2.ª edición corregida: Clásicos Nauta. Barcelona, 1967.

MADRE CORAJE Y SUS HIJOS, de Bertolt Brecht. Teatro Bellas Artes: 8-10-66.—Colección Teatro núm. 560. Escelicer. Madrid, 1967.

na técnica pone a su alcance, al extremo de que *El sueño de la razón*—premio El Espectador y la Crítica a la mejor obra de autor español del pasado año—puede calificarse como el primer espectáculo del llamado «teatro total» producido por un autor hispano. Por este Buero recién llegado a la Academia, que, pese a cuanto de él se ha dicho, es político en tanto que hombre—y hombre de teatro—, pero no se sirve de la escena para hacer politiquería de tres al cuarto, sino para pregonar desde ella, muy honestamente, sus más firmes convicciones. En *El sueño de la razón*, el público asiste a un pleno empleo de todos los valores plásticos, de tal modo que cada espectador es otro Goya anciano e impulsivo, sordísimo y alucinado, que participa de aquellas «vocecicas», escenificadas mediante efectos sonoros, labios que modulan frases inaudibles y espléndidas diapositivas, en las que se reproducen las pinturas goyescas que a la acción convienen: *Saturno devorando a su hijo*,

La Leocadia, *Dos mujeres*, *Lucha a garrotazos*, etc., más el aquelarre fantasmagórico en el que cobra vida el *Capricho*, que da título a la obra.

Es de anotar el hecho de que de nuevo emplea el autor una insuficiencia sensorial—aquí, la sordera—como testimonio escénico de primer orden. Y tampoco está ausente la poesía. La escena de mayor y más patético lirismo es aquella en la que Leocadia, en un largo parlamento, intenta justificarse ante Goya. El deja que se explaye, y, cuando concluye, le dice algo así como: «Ignoro lo que has dicho, pero te comprendo.»

Este reiterado uso de insuficiencias sensoriales como elemento dramático en la obra de Buero, suscita mi curiosidad por la que haya podido suscitar el tema en cuantos se han ocupado de su teatro, que son muchos, aparte las incontables tesis doctorales, entre las que riza el rizo una en torno a *La música en el teatro de Buero Vallejo*.

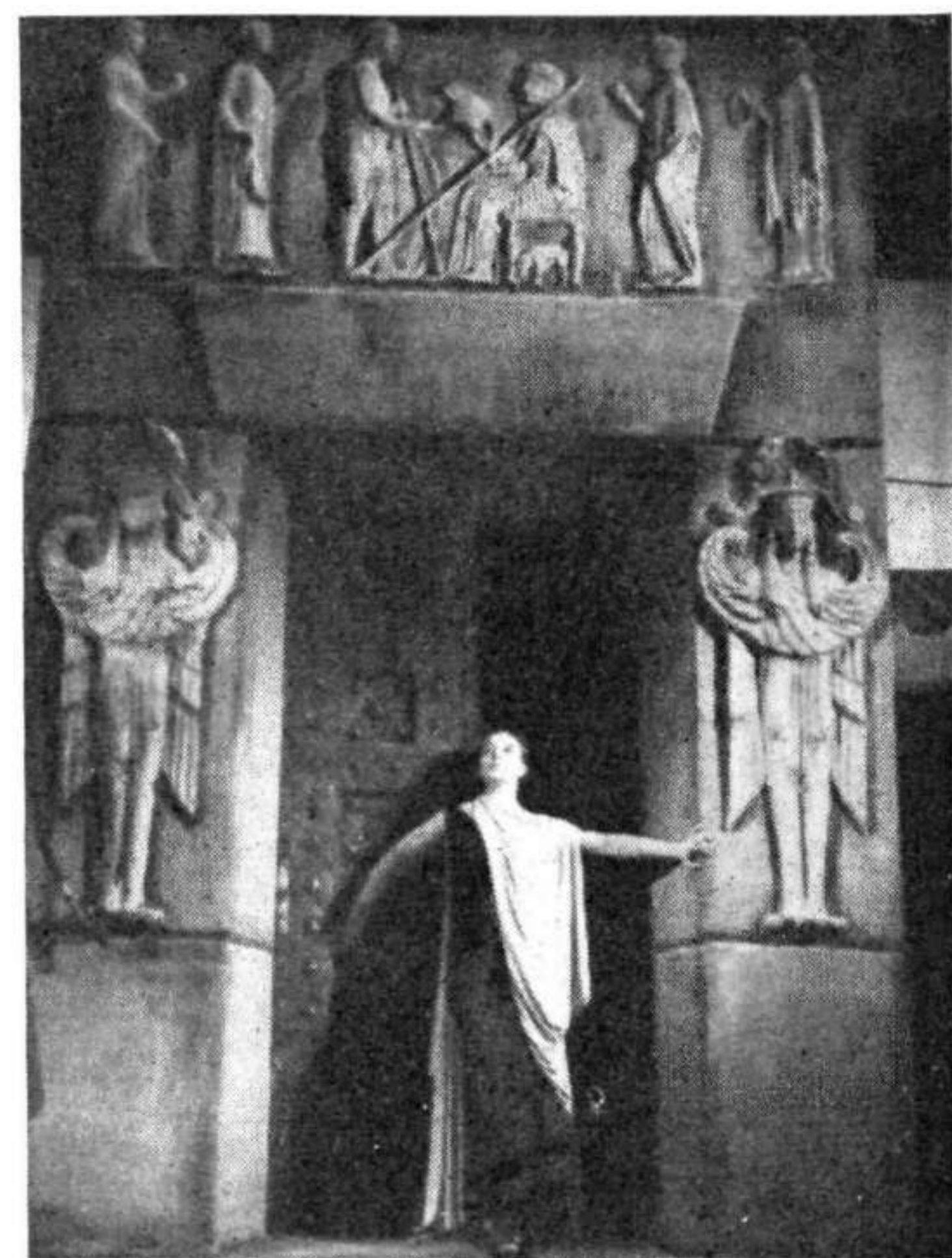
—Si he de serte sincero, opino que ese

aspecto concreto de mi producción, que adecuadamente resalta, no ha concitado gran interés. Resulta extraño, pero así es. De esta general inadvertencia debo exceptuar al suizo Borel, cuyo libro *El teatro de lo imposible* (editado en versión española por Guadarrama) revela un cabal entendimiento de mi obra y su significación.

He transgredido el orden cronológico de estrenos para agrupar las obras de Buero de modo tal que las cuatro basadas en hechos históricos se examinaran consecutivamente. Entre *El concierto de San Ovidio* y *El sueño de la razón* pudimos conocer otra obra suya: *El tragaluz*, estrenada el 7 de octubre de 1967. Es la crónica escenificada de una familia de los vencidos en 1939, descrita por el autor hondamente, sin recargar las tintas ni falsear datos. Llegado el momento dramáticamente aconsejable, Buero no escatima lo que en la desdichada vida de los habitantes del semisótano pudiera tener origen en un resentimiento pertinazmente sostenido. Sin ne-



8 "Aventura en lo gris"



"La tejedora de ensueños"

cesidad de alistarse en partisanismo alguno, Buero se manifiesta en *El tragaluz* consecuente con sus personales criterios. Su clara intuición dramática ha hecho que Buero conciba la trama como una visión que de nuestros días se ofrece desde el futuro, como una investigación de la actualidad hispana hecha en tiempos venideros, que nos da, explícito ya, el interrogante que con insistencia se formula el viejo alineado ante las figuras humanas que aparecen en las amarillentas postales: «¿Quién es éste?» En esos dos marginales personajes que, a siglos de distancia, reviven la historia de una familia madrileña actual, Buero ha querido decirnos qué es lo que hay debajo de la máscara de hipocresías sociales de nuestros coetáneos. Hay en esta pieza escenas, como la de la entrevista de los enamorados en el cafetín de sus encuentros, que pueden figurar sin desdoro en cualquier antología del teatro español de todos los tiempos.

Hasta aquí, la obra en marcha de Antonio Buero Vallejo. Y ahora, la Academia. ¿Cómo repercutirá en su producción futura?

—No creo que influya en sentido alguno, y mucho menos que la frustre. Porque yo en nada he cambiado.

Me repite lo que ya ha dicho en tantas entrevistas para diarios y publicaciones semanales: que hay escritores que se pasan media vida despotricando contra la Academia y otra media mendigándola; que él no ha hecho ni una cosa ni otra; que hubo tentativas de propuestas años atrás y las estimó prematuras...

—Y, sobre todo, yo no lo he pedido. No por desdén, sino porque entiendo que esas cosas no deben pedirse. Cada cosa, a su tiempo. Y adoptar actitudes previas es gastar pólvora en salvos.

¿Asistirá el académico electo regularmente a las sesiones?

—Mis intenciones son buenas. Cuando se acepta algo, hay que aceptar las obligaciones que comporta, aunque quizá yo no sea de gran utilidad en esas reuniones. Con todo, pienso ejercer mi condición académica, porque los problemas del idioma me han afectado siempre. Y creo que en mi obra hay, por lo menos, cierta preocupación de tersura, cierta pureza.

¿Proyectos teatrales?

—Estoy en una nueva obra, aún sin título. En cuanto a su tendencia, estará más próxima a las últimas estrenadas que a las de mi

primera etapa, como es lógico. Pienso dotarla de efectos de suave conexión entre público y escena. Y me han propuesto insistir en las posibilidades de estreno de la única obra mía desconocida en España: La doble historia del doctor Valmy, cuya versión inglesa se dio a conocer en mil novecientos sesenta y ocho en el teatro Gateway, de Chester, en su inauguración.

Durante nuestra informal entrevista, Ubeda se ha despachado a gusto. Y ahí están los testimonios gráficos. En uno de ellos aparece Buero con su mujer, Victoria Rodríguez, y con sus dos hijos: Carlos y Enrique, de diez y nueve años, respectivamente. La actriz y el autor se casaron en 1959, en la parroquia de San Sebastián. El mayor de los chicos es un tanto sabihondo, y por eso Enrique lo llama «Pitagorín». Pero ¿quién sabe? De tal palo, tal astilla, suele vaticinar el pueblo. Que se cumpla el refrán, para bien de España y de su teatro.

Y deseado esto, uno se va por donde ha venido. El excelentísimo señor académico me acompaña hasta la puerta. Durante mi visita, Victoria ha liberado a su marido de ciertas servidumbres telefónicas.

«Historia de una escalera»:

GESCHICHTE EINER TREPPE. Versión de Doris Deinhard y Florian Stern. Städtischen Bühnen. Dortmund. 22-10-55.

ARU K Aidan no Monogatari. Versión de Minako Nonoyama. Grupo Nigatsuzo. Tokio. Febrero de 1964.

HISTORIA DE UMA ESCADA. Versión de Guilherme de Almeida. Editora VOZES limitada. Petrópolis. Brasil, 1965.

«Las palabras en la arena»:

LE PAROLE SULLA RENA. Versión de Gilberto Beccari. Radiaciones. Palcoscénico núms. 45-46. Milano, 1954.

ECRIT SUR LE SABLE. Versión de Jean Camp. L'Avant-Scène número 183. París, 1958.

WORDEN IN ZAND GESCHREVEN. Versión de Br. Victorinus. SPEEL número 1. Maart, 1956. Bussum, Holanda.

«En la ardiente oscuridad»:

IN THE BURNING DARKNESS. Versión de Samuel Wofsy y Theodore Hatlen. Assoc. Students Body. Riviera Auditorium. Santa Barbara, California. 4-12-52.

IN THE BURNING DARKNESS. Versión de Marion Holt. The University Players. University of Missouri-St. Louis. Benton Hall Theatre. October, 17, 18, 19, 1959.

GLÜHENDE FINSTERNIS. Versión de Marianne Becker y Edda Schlabach. Theater Club. British Centre. Berlín. 3-2-54.

L'ARDENTE OBSCURITÉ. Versión de Odile Chavert. Nouveau Théâtre de Poche. París. 29-11-57.

OBRAS ESTRENADAS O PUBLICADAS EN OTROS IDIOMAS



BRENNANDE MÖRKE. Versión de Einar Christensen. Norske Teatret. Oslo. Marzo, 1962.

EGETŐ SÖTÉTSÉG. Teatro Universitario. Budapest. 1962.

«La tejedora de sueños»:

LA TESSITRICE DI SOGNI. Versión de Gilberto Beccari. Radiaciones. Palcoscénico núm. 53. Milano, 1955.

ITACA NO OJI. Versión de Minako Nonoyama. Grupo Shimbutai. Tokio. Marzo, 1964.

THE DREAM WEAVER. Versión de William I. Oliver. Masterpieces of the Modern Spanish Theatre. Collier Books. New York, 1967. Northwestern University Theatre. Chicago. 22-5-58.



«Madrugada»:

MADRUGADA. Versión de Mario Bonito. Teatro Experimental do Porto. 26-5-62.

LO TOCTOI PAHKY. Versión de Leon Olevski al ucraniano. BGEGBIT núm. 3. Kiev. 1966.

«Irene, o el tesoro»:

IRENE OU O TESOURO. Versión de Correia Alves. Teatro Universitario do Porto. Marzo 1961.

«Las cartas boca abajo»:

CARTAS NA MESA. Versión de Egito Gonçalves. Teatro Variedades. Lisboa. 9-4-69.

«Un soñador para un pueblo»:

UN IDEALISTA PER UN POPOLO. Versión de Angela Bianchini. Radiaciones. 1955.

«Las Meninas»:

DVORNÉ DÁMY. Versión de Vladimír Oleríny al eslovaco. T. V. de Bratislava. 1957. DILIZA. Bratislava, 1967.

«El concierto de San Ovidio»:

IL CONCERTO DI SANT'OVIDIO. Versión de María Luisa Aguirre d'Amico. Teatro Stabile di Genova. San Miniato, 26-8-67. SIPARIO núms. 256-257. Milano, 1957.

THE CONCERT AT SAINT OVIDE. Versión de Farris Anderson. Modern International Drama número 1. September 1967. The Pennsylvania State University Press. Grand Valley State College, Allendale, Michigan, 14-11-68.

AN ORCHESTRA FOR ST. OVID. Versión de Victor Dixon. Manchester University, Stage Society. 28-5-68.

KONCERT NA SVATEHO OVIDIA. Versión de Vladimír Oleríny al eslovaco. T. V. de Bratislava. 1970. DILIZA. Bratislava, 1969.

«La doble historia del doctor Valmy»:

THE DOUBLE CASE HISTORY OF DOCTOR VALMY. Versión de Farris Anderson. Hispanic Arts núm. 2. Autumn 1957. Indiana University. Gateway Theatre, 22-11-68. Chester.

«El sueño de la razón»:

IL SONNO DELLA RAQIONE. Versión de María Luisa Aguirre d'Amico. San Miniato, 25-9-70.

escritos varios, no dramáticos

Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico. (En «Viaje por España», de Charles Davillier. Ediciones Castilla. Madrid, 1949.)

Palabra final. (En «Historia de una escalera». Janés. Barcelona, 1950.)

Comentario. (A cada una de sus obras, desde «Las palabras en la arena» hasta «Hoy es fiesta». Primeras ediciones de Colección Teatro. Escelicer, Madrid. No figuran en las reediciones de la misma colección.)

Cuidado con la amargura. «Correo Literario» núm. 2. 15-6-50. Madrid.

La juventud española ante la tragedia. «Papageno» núm. 1. Za-

agoza, 1958. (Reproducido en «Cuadernos de Teatro Universitario» núm. 1. Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU. Madrid, 1965. Y en «YORICK» núm. 12. Febrero 1956. Barcelona.)

Neorrealismo y Teatro. «Informaciones» 8-4-50. Madrid.

Lo trágico. «Informaciones» 12-4-52. Madrid.

Teatro anodino: teatro escandaloso. «Informaciones» 24-3-51. Madrid.

La farsa eterna. «Semana» 19-2-52. Madrid.

¿Cómo recibió su premio? «Índice» 15-4-52. Madrid.

La función crítica. «A B C» 18-5-52. Madrid.

Teatros de Cámara. «Teatro» (Revista Internacional de la Escena) núm. 1. Noviembre 1952. Madrid.

Ibsen y Erlich. «Informaciones». Sábado de Gloria de 1953. Madrid.

A propósito de «Aventura en lo gris». «Teatro» (Revista Internacional de la Escena) número 9. Septiembre-diciembre de 1953. Madrid.

Apariencia y realidad. «Informaciones» 17-4-54. Madrid.

Eurídice: Pieza Negra. «Teatro» (Revista Internacional de la Escena) núm. 11. Abril-mayo-junio de 1954. Madrid.

El teatro de B. V. visto por B. V. «Primer Acto» núm. 1. Abril 1957. Madrid.

Esperando a Adamov. «Informaciones» 20-4-57. Madrid.

¿Por qué y para qué escribe? «Revista del Mediodía» núm. 1. Marzo-abril 1958. Córdoba.

La tragedia. (En «El Teatro. Enciclopedia del Arte Escénico», de Guillermo Díaz-Plaja. Noguer. Barcelona, 1958.)

Dramaturgos en el umbral. «Triunfo» enero 1959. Madrid.

Tres preguntas a Buero Vallejo. «Insula» núm. 147. Febrero de 1959. Madrid.

Buero Vallejo nos respondió a estas seis preguntas. «Cuadernos de Arte y Pensamiento». Revista de las Facultades de Filosofía y Letras, núm. 1. Mayo 1959. Madrid.

Homenaje a Antonio Machado. «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura». Suplemento del número 36. Mayo-junio 1959. París.

Gaudí en su ciudad. «Papeles de Son Armadans» núm. XLV bis. diciembre 1959. Madrid-Palma de Mallorca.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE LA OBRA DEL DRAMATURGO

(Una relación completa de los escritos publicados sobre la producción dramática de Buero Vallejo necesitaría mucho más espacio del que disponemos. Como, por otra parte, el lector interesado puede consultar cuanto en publicaciones españolas se ha escrito al respecto en las hemerotecas, optamos por incluir aquí solamente los artículos aparecidos en revistas y diarios extranjeros. De las ediciones españolas, únicamente figuran los estudios que constituyen libros analíticos—en todo o en parte—de su obra.)

ALFARO, María:

Madrid. Regards sur le monde. «Les Nouvelles Littéraires». 28-6-51. París.—Madrid. Regards sur le monde. Les Menines sortent de leur cadre. «Les Nouvelles Littéraires». 26-1-61. París.

ANDRADE, João Pedro de:

Realidade e Fantasia o as duas faces da verdade na obra de Antonio Buero Vallejo. «Comércio do Porto». 13-5-58.

ARRABAL, Fernando:

In particular Buero Vallejo. «Cuadernos de Agora», núms. 79-82. Mayo-agosto 1963. Madrid. (Número monográfico dedicado a Buero Vallejo, con trabajos, además, de Borel, Campos, Fraile, Gala, Garcíasol, García Nieto, García Pavón, Lagos, Mantero, Martín Vivaldi, Muñiz, Olmo, Sitjá, Soriano.)

ARRABAL, Luce:

Enetretien avec A. B. V. «Les Langues Modernes». May-Juin 1966, núm. 3. París.

AUBERT, Claude:

Pour A. B. V. les escaliers ont aussi leur histoire. «La Tribune de Genève». 14-8-53.

AUZ CASTRO, Víctor:

Panorama du théâtre espagnol contemporain. Le Théâtre dans le monde. Vol. 12, núm. 3. Automne 1963. Inst. Inter. du Théâtre. Bruxelles.—Os novos autores espanhóis. «Estrada Larga» Porto Editora, núm. 3. Porto, 1962.

BERGAMIN, José:

Máscaras vivas de verdad. «El Nacional». Febrero 1958. Caracas.

BERNARD, Marc:

L'Ardente Obscurité. «Les Nouvelles Littéraires» 15-12-57. París.

BOREL, Jean-Paul:

Théâtre de l'Impossible (Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XX^e siècle). «La Baconnière». Neuchâtel 1963.—El teatro de lo imposible. (Traducción española.) «Guadarrama». Madrid, 1966.—Buero Vallejo ¿vidente o ciego? (Prólogo a «El concierto de San Ovidio»). Colección Voz Imagen. Aymá. Barcelona, 1963.—Quelques aspects du songe dans la Littérature Espagnole. «La Baconnière». Neuchâtel 1965.

CANO, José Luis:

Velázquez, personaje dramático. «El Nacional». 19-1-61. Caracas.—Buero Vallejo y su «Concierto de San Ovidio». Asomante. XIX. número 1. San Juan de Puerto Rico, 1963.

CASTELLANO, Juan R.:

Un nuevo comediógrafo español: A. Buero Vallejo. «Hispania». Marzo 1954. U. S. A.—Introduction. (A «En la ardiente oscuridad»). Scribner. New York, 1954.—Estado actual del teatro español. «Hispania». XLI, 1958. U. S. A.—Introduction. (A «Las Meninas»). Scribner. New York, 1963.—Introduction. (A «El Concierto de San Ovidio»). Scribner. New York, 1965.)

CERUTTI, Lucía María:

Interpretazione del teatro di Antonio Buero Vallejo. «AEVUM». Fasc. III-IV. Anno XL. Milano, 1966.

CLEMENTELLI, E.:

Nueva Antología, núm. 1845. Roma, 1954.

CLEMENTS, Robert J.:

European Literary Scene. «Saturday Review». May, 2, 70.

CORTINA, José Ramón:

El arte dramático de Antonio Buero Vallejo. Gredos. Madrid, 1969.

CHAVERT, Odile:

Antonio Buero Vallejo. «Les Lettres Françaises». Janvier 1958. París.

DEVOTO, Juan Bautista:

Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno teatro español. Editorial Elite. La Plata, 1954.

DIAZ-PLAJA, Guillermo:

La tejedora de sueños. (En «La voz iluminada». Instituto del Teatro. Barcelona, 1952.)—Velázquez, personaje teatral. (En «Cuestión de límites». «Revista de Occidente». Madrid, 1963.)

EMBEITA, María:

Tema y símbolo en «Historia de una escalera». «Armas y Letras». Año 9, núms. 3-4. Universidad de Nuevo León. México.

FERNANDEZ SUAREZ, A.:

Dos autores de teatro. Ficción 2. Buenos Aires, 1958.

FOSTER, David William:

Historia de una escalera: A tragedy of aboulia. «Renascence». Vol. XVII, núm. 1. Fall. 1964. U. S. A.

GALLINA, A. M.:

Irene o el tesoro. «Quaderni Ibero-Americani». III. 19/20. Torino, 1956. 1962.

GARCIA PAVON, Francisco:

Teatro social en España. «Colección Persiles». Taurus. Madrid, 1967.

GIULIANO, William:

The role of man and of woman in Buero Vallejo's plays. «Hispanofila», núm. 39. Mayo 1970. Chapel Hill, N.r.

GUERRERO ZAMORA, Juan:

Le théâtre de langue espagnole a cheval sur deux continents. Le Théâtre dans le monde. volumen 11, núm. 4. Hiver 1962-63. Institut Inter. du Théâtre. Bruxelles.—Buero Vallejo y la esperanza. (En «Historia del teatro contemporáneo». Tomo IV. Juan Flors Editor. Barcelona, 1967.)—Reality versus illusion Ibsen's «The Wild Duck» and Buero Vallejo's. («En la ardiente oscuridad»). «Contemporary Literature». Vol. 11, núm. 1. University. Wisconsin Press.

HALSEY, Martha T.:

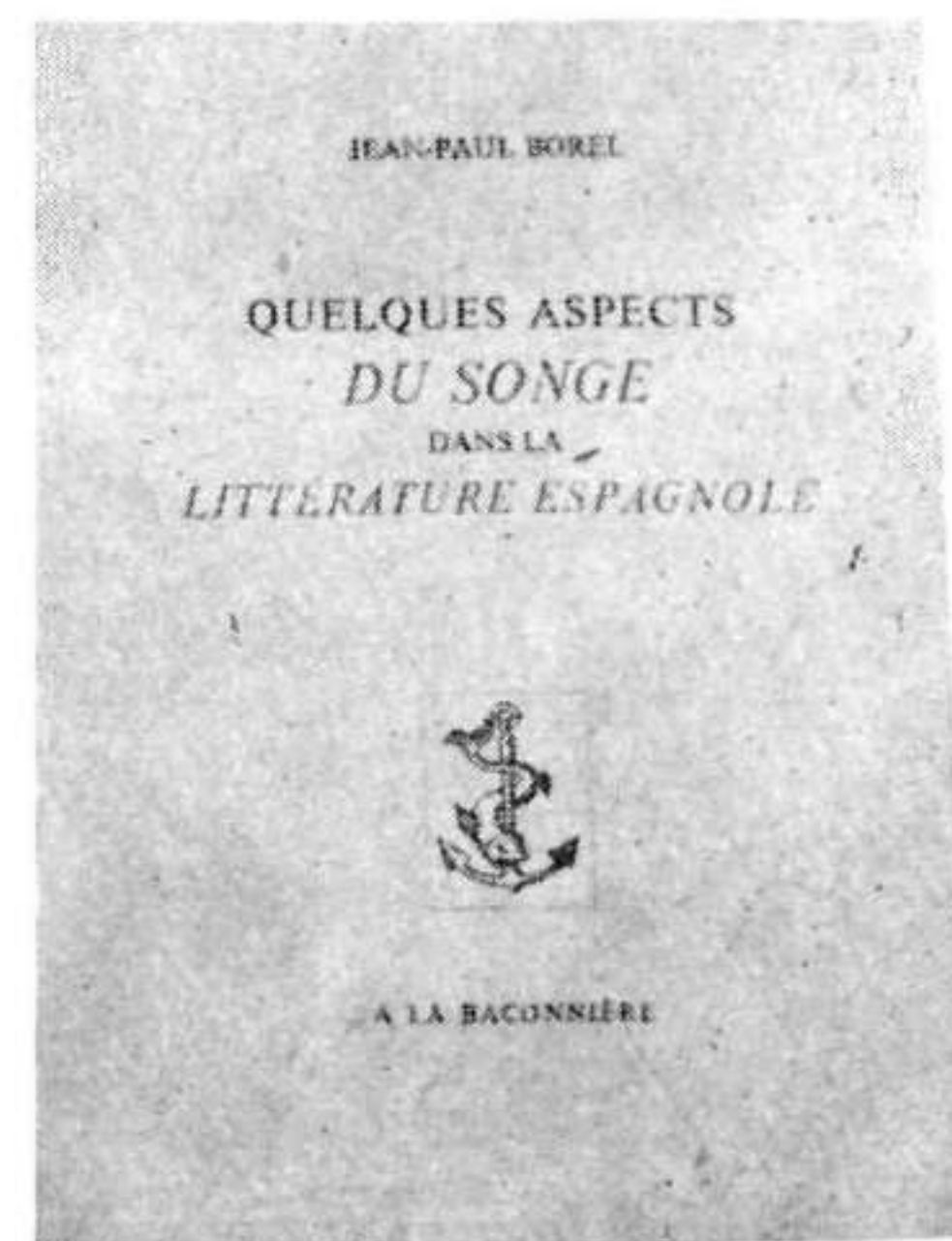
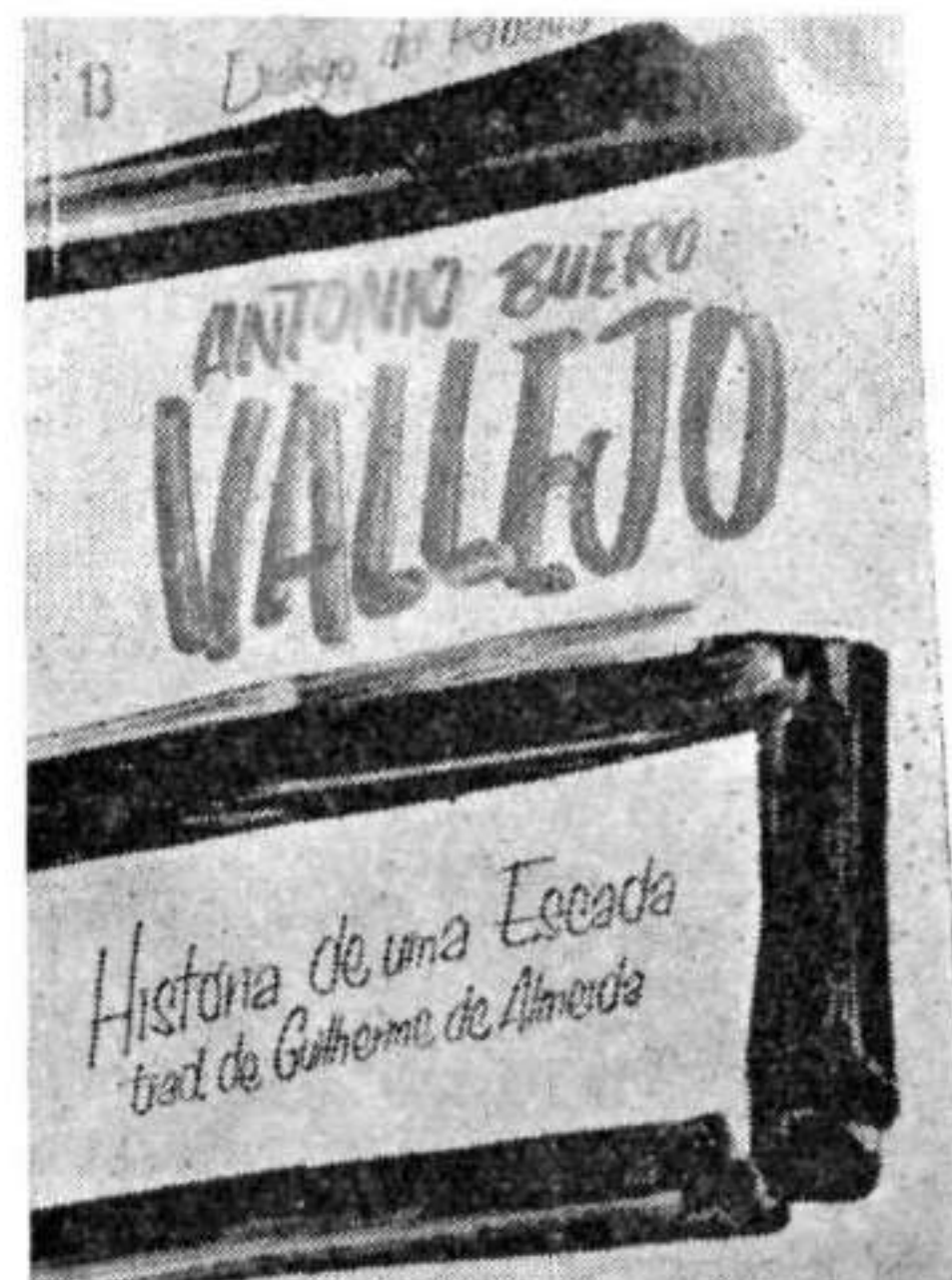
«Light» and «Darkness» as dramatic symbols in two tragedies of Buero Vallejo. «Hispania». Volumen L, núm. 1. March 1967. U. S. A.—Buero Vallejo and the significance of hope. «Hispania». Vol. LI, núm. 1. March 1968.—The dreamer in the tragic theater of Buero Vallejo. «Rev. de Estudios Hispánicos». Vol. II. Noviembre 1968, núm. 2. University of Alabama Press.—The Rebel Protagonist Ibsen's An Enemy of the People and Sver's. («Un soñador para un pueblo»). «Comparative Literature Studies». Vol. 6, núm. 4. U. S. A.—Lack of communication in two plays of Buero Vallejo. Romance Notes. Vol. X, núm. 2. U. S. A.—More on «Light» in the tragedies of B. V. Romance Notes. Vol. XI, núm. 1. U. S. A.

ILARRAZ, Félix G.:

Introduction. (A «Las cartas boca abajo»). Prentice-Hall, Inc. New Jersey, 1967.)

KRONIK, John W.:

Cela, Buero y la generación de 1936. Symposium. Summer 1968. U. S. A.



Buero Vallejo nos habla. «Negro sobre Blanco». Boletín de la Editorial Losada, núm. 12. Abril 1960. Buenos Aires.

Una encuesta de Insula (Sobre Moratin). «Insula» núm. 161. Abril 1950. Madrid.

Obligada precisión acerca del imposibilismo. «Primer Acto» número 15. Julio-agosto 1950. Madrid.

Un poema y un recuerdo (Sobre Miguel Hernández). «Insula» número 168. Noviembre 1950. Madrid.

Dos sonetos. «Cuadernos de AGORA» núms. 57-58. Julio-agosto 1961. Madrid.

Tres sonetos en la lluvia y Velázquez (soneto). «Grímpola». Año V, núm. 5. Julio 1961. Aula de Cultura. ENAG. Madrid.

Encuesta sobre el teatro de Valle-Inclán. «Insula» núms. 176-177. Julio-agosto 1961. Madrid.

Captación intelectual del arte pictórico por un ciego. «Sirio» (Revista tifológica). Año, I, número 4. Organización Nacional de Ciegos Españoles. Junio 1962. Madrid.

El público de los teatros. LA ES-TAFETA LITERARIA. Diciembre (II) 1962. Madrid.

Antonio Buero Vallejo answers seven questions. «The Theatre Annual». Vol. XLX. 1962. The Press of Western Reserve University. Cleveland, Ohio.

A Tragédia. «Estrada Larga. Porto Editora» núm. 3. Porto, 1962.

A propósito de Brecht. «Insula» números 200-201. Julio-agosto 1963. Madrid.

Sobre teatro. «Cuadernos de AGORA» núms. 79-82. Mayo-agosto 1963. Madrid.

Muñiz. (En «Teatro», de Carlos Muñiz. Colección Primer Acto. Taurus. Madrid, 1963.)

Cuatro autores contestan a cuatro preguntas sobre teatro social. «Arriba» 14-4-63. Madrid.

Sobre la tragedia. «Entretiens sur les Lettres et les Arts» núm. 22. (Número de «Hommage a la Littérature Espagnole Contemporaine».) Subervie Editeur. Rodez, 1963.

Día del autor (Sobre Jacinto Grau). «Argentores». Boletín de la Sociedad General de Autores de la Argentina. Julio-diciembre 1963, núm. 118. Buenos Aires.

Aleluyas a Vicente. (En «Homenaje a Vicente Aleixandre». El Bardo. Barcelona, 1964.)

Unamuno. «Primer Acto» núm. 58. Noviembre 1964. Madrid.

Tó trajicó, ene problema tou ispanicoú theatrou. «EPOXES» número 20. Dekembrios 1964. Atenas.

Me llamo Antonio Buero Vallejo. «La Palabra». Discos. Aguilar. Madrid, 1964.

Seis dramaturgos leen sus obras. «La Palabra». Discos. Aguilar. Madrid, 1965.

Enquête sur le Réalisme 1965. «Le Théâtre dans le monde». Vol. XIV-2. Mars-Avril 1965. Inst. Inter. du Théâtre. Bruxelles.

Brecht dominante, Brecht recesivo. «YORICK» núm. 20. Noviembre 1966. Barcelona.

De rodillas, en pie, en el aire. «Revista de Occidente». (Número de homenaje a Valle-Inclán), números 44-45. Noviembre-diciembre 1966. Madrid.

Problemas del teatro actual. «Boletín de la Sociedad General de Autores de España». Abril-mayo-junio 1970.

El espejo de «Las Meninas». «Revista de Occidente» núm. 92. Madrid, 1970.

Problèmes du théâtre actuel. «Interauteurs» núm. 180, 3.^{er} trimestre de 1970. Tournes trimestriel de la CISAC. Paris.

LEFEBVRE, A.:

Algunas noticias de un dramaturgo español. «Atenea», número 375. Chile, 1957.

LESTER, H. (and ZABALBEASCOA, J. A.):

Introduction. (A «Historia de una escalera»). University of London Press. London, 1963.)

LOTT, Robert E.:

Scandinavian reminiscences in Antonio Buero Vallejo's theater. Romance Notes. Vol. VII, núm. 2. Spring 1966. University of North Carolina.

LYON M. A., J. E.:

Introduction. (A «Hoy es fiesta»). G. G. Harrap. London, 1964.)

MANCINI GIANCARLO, Guido:

Figure del Teatro Spagnolo contemporaneo. «Quaderni de critica e storia della letteratura». Luca, 1950.

MANZANARES DE CIRRE, Manuela:

El realismo social de Antonio Buero Vallejo. «Revista Hispánica Moderna», núms. 3-4. Junio-octubre 1961. Columbia University. New York.

MARQUERIE, Alfredo:

Prólogo. (A «Historia de una escalera»). Janés. Barcelona, 1950.)

MARRA LOPEZ, José R.:

Conversación con Buero Vallejo. «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura», núm. 42. Mayo-junio 1960. París.

MONLEON, José:

Un teatro abierto. (En «Teatro», de A. B. V.) Taurus. 1968.

MONTERO, Isaac:

El tragaluz, de Antonio Buero Vallejo. «Nuevos Horizontes», números 3-4. Enero-abril 1968. Ateneo Español de México.

MONTGUERRE, Jean Marc:

Critique. Artaban. Diciembre 1957. Paris.

NICHOLAS, Robert L.:

The history play: Buero Vallejo's experiment in dramatic expression. «Rev. de Estudios Hispánicos». Vol. III, núm. 2. Noviembre 1969. University of Alabama Press.

NOBLE, Beth W.:

Sound in the plays of Buero Vallejo. «Hispania». Marzo 1958. U. S. A.

O'CONNOR, Patricia W.:

Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre. «Educational Theatre Journal». Vol. XVIII, núm. 4. December 1966. U. S. A.—Censersstrip in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo. «Hispania». Vol. LII, núm. 2. May 1969. U. S. A.

PANIKER, Salvador:

Conversaciones en Madrid. (Páginas 175-139.) Editorial Rairo. Barcelona, 1969.—De símbolos a ejemplos. Sirio. Enero 1963. Madrid.

PEREZ MINIK, Domingo:

Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos. Guadarrama. Madrid 1961.

PICCOLO France-co:

Buero Vallejo. «Il Giornale d'Italia». 31 enero-2 febrero 1962. Roma.

PORTO, Carlos:

Sobre algún teatro de Antonio Buero Vallejo. «O Comercio do Porto». 12-4-60.

REBELLO, Luiz Francisco:

Antonio Buero Vallejo e o moderno teatro espanhol. «Diario Ilustrado». 30-7-57. Lisboa.—Imagens do teatro contemporáneo. Edições Atica. Lisboa, 1961.

RIAL, José Antonio:

El nacionalismo y los exiliados. «El Universal». 5-2-61. Caracas.

RUPLE, Joelyn:

Angustia. Historia de una escalera, by A. B. V. «Hispania». XLVIII. 1965. U. S. A.—Individualism and dignity. El concierto de San Ovidio, by A. B. V. «Hispania». XLVIII. 1965. U. S. A.

SASTRE, Alfonso:

Le Théâtre espagnol contemporain. Preuves, núm. 123. Mayo 1961. Paris.

SHEVILL, Isabel M.:

Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo. Hispanófila, núm. 7. 1959. U. S. A.—Introduction (A «Dos dramas de Buero Vallejo»). Appleton-Century-Crofts. New York, 1967).

SCHWARTZ, Kessel:

Buero Vallejo and the Concept of Tragedy. «Hispania». Vol. LI, núm. 4. December, 1968. U. S. A.

SHELNUTT, Wm. L.:

Symbolism in Buero's «Historia de una escalera». Hispania. XLI. March 1959. U. S. A.

SOLANO, F. de P.:

O teatro de Buero Vallejo. Rumo. Lisboa, 1959.

SUAREZ SOLIS, Rafael:

Un dramaturgo. Diario de la Marina. 1-12-57. La Habana.

TENTORI, Francesco:

La Sagnia. Un nuovo scrittore di teatro. Storia de una scala. La Fiera Letteraria. 28-10-51. Roma.

TORRE, Guillermo de:

Dos dramas fronterizos. (En «Al pie de las letras»). Losada. Buenos Aires, 1967.)

TORRENTE BALLESTER, G.:

Teatro Español Contemporáneo. Guadarrama. Madrid, 1957.

VALBUENA PRAT, Angel:

Historia del Teatro Español. Noguer. Barcelona.

VALLAIRE, Stéphane:

Un drame terriblement réel. Les Lettres Françaises. Diciembre, 1957. Paris.

VAN PRAAG + CHANTRAINE, Jacqueline:

Tendances du Théâtre espagnol d'aujourd'hui. Synthésés, números 178-179. 1961. Bruxelles.

VIAN, Francesco:

Il teatro di Buero Vallejo: Vita e Pensiero. Marzo 1952. Milano.

VILAR, Sergio:

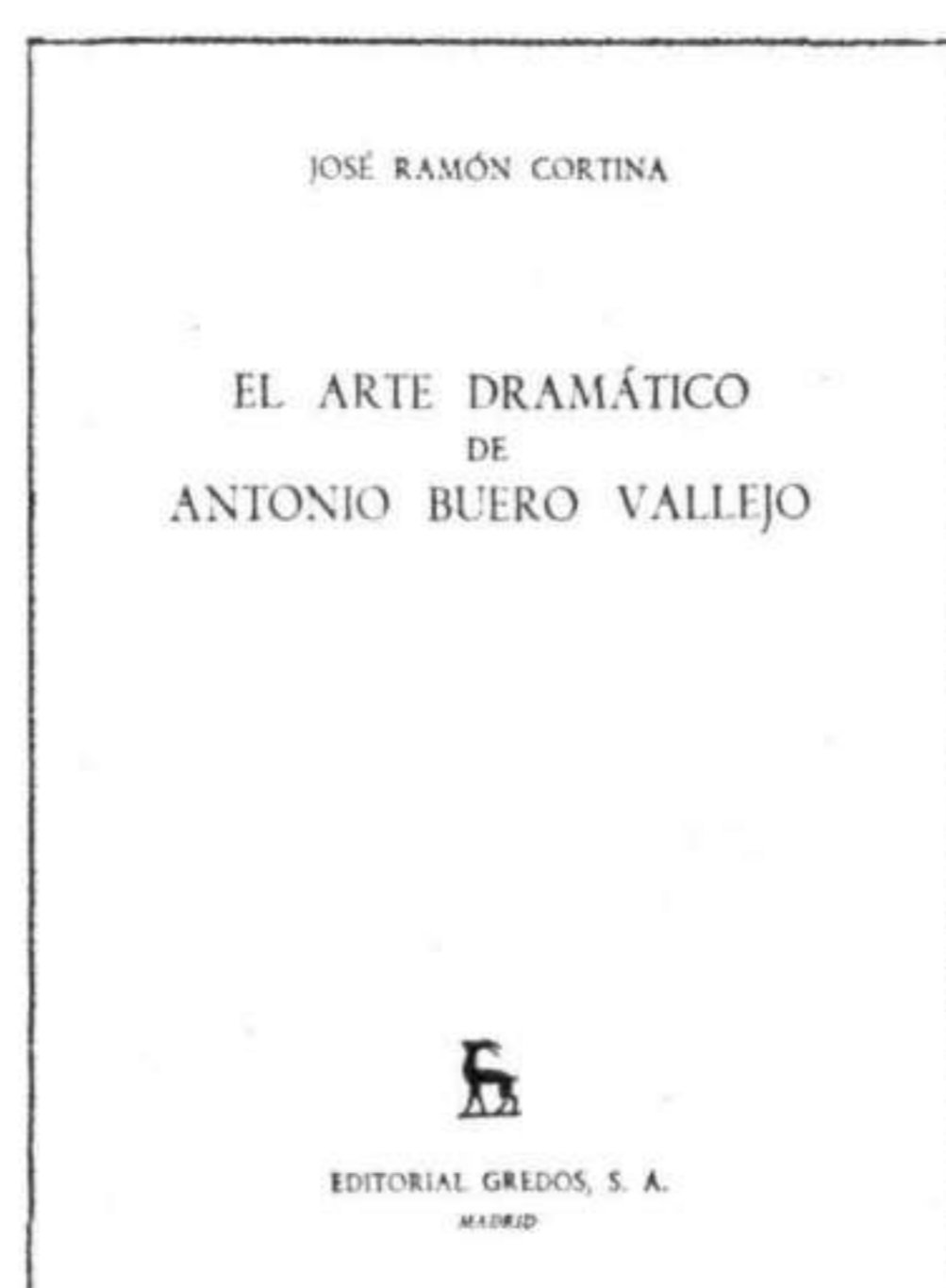
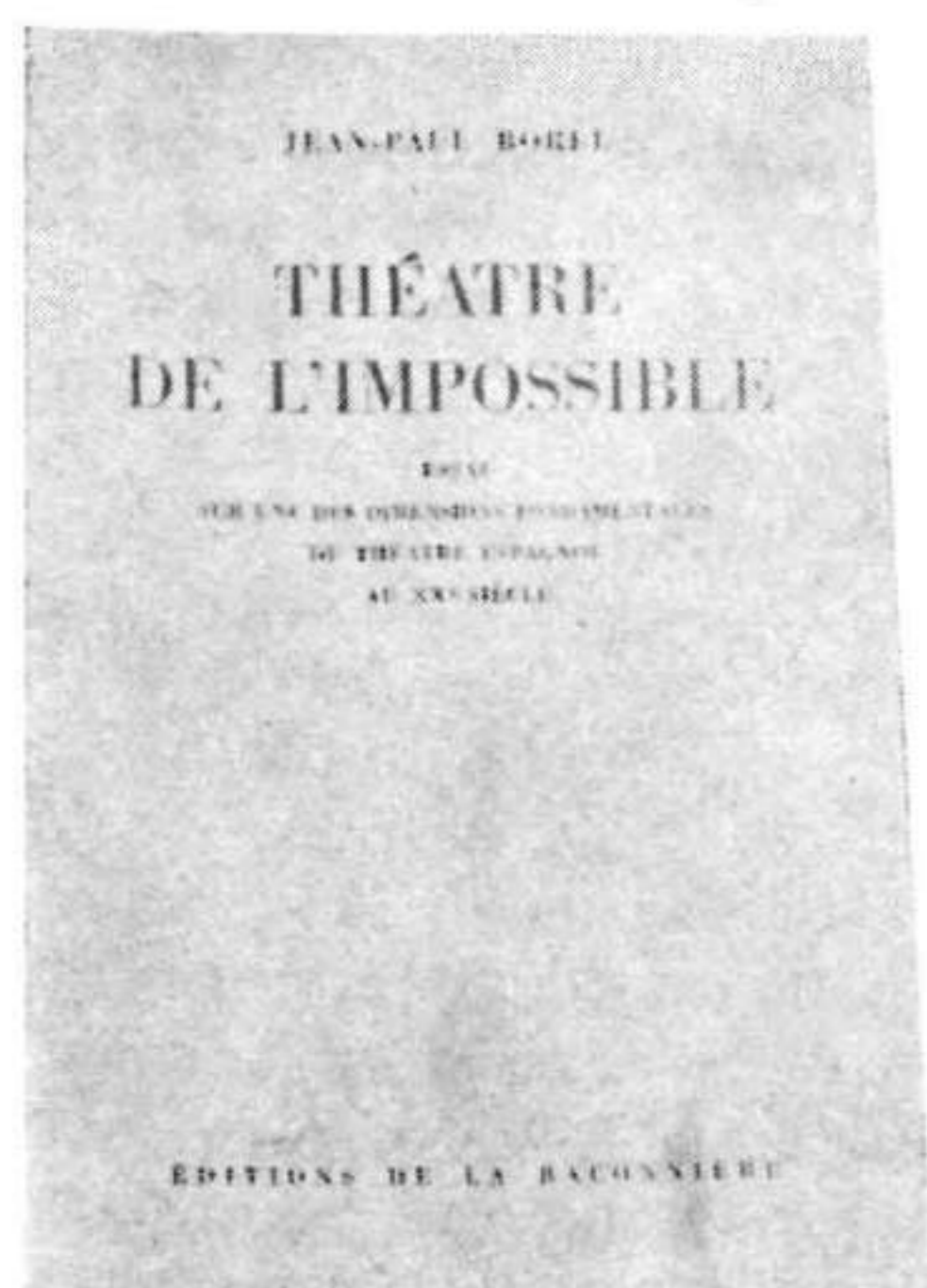
Manifiesto sobre Arte y Libertad: Las Américas. Publishing Company. New York, 1963.

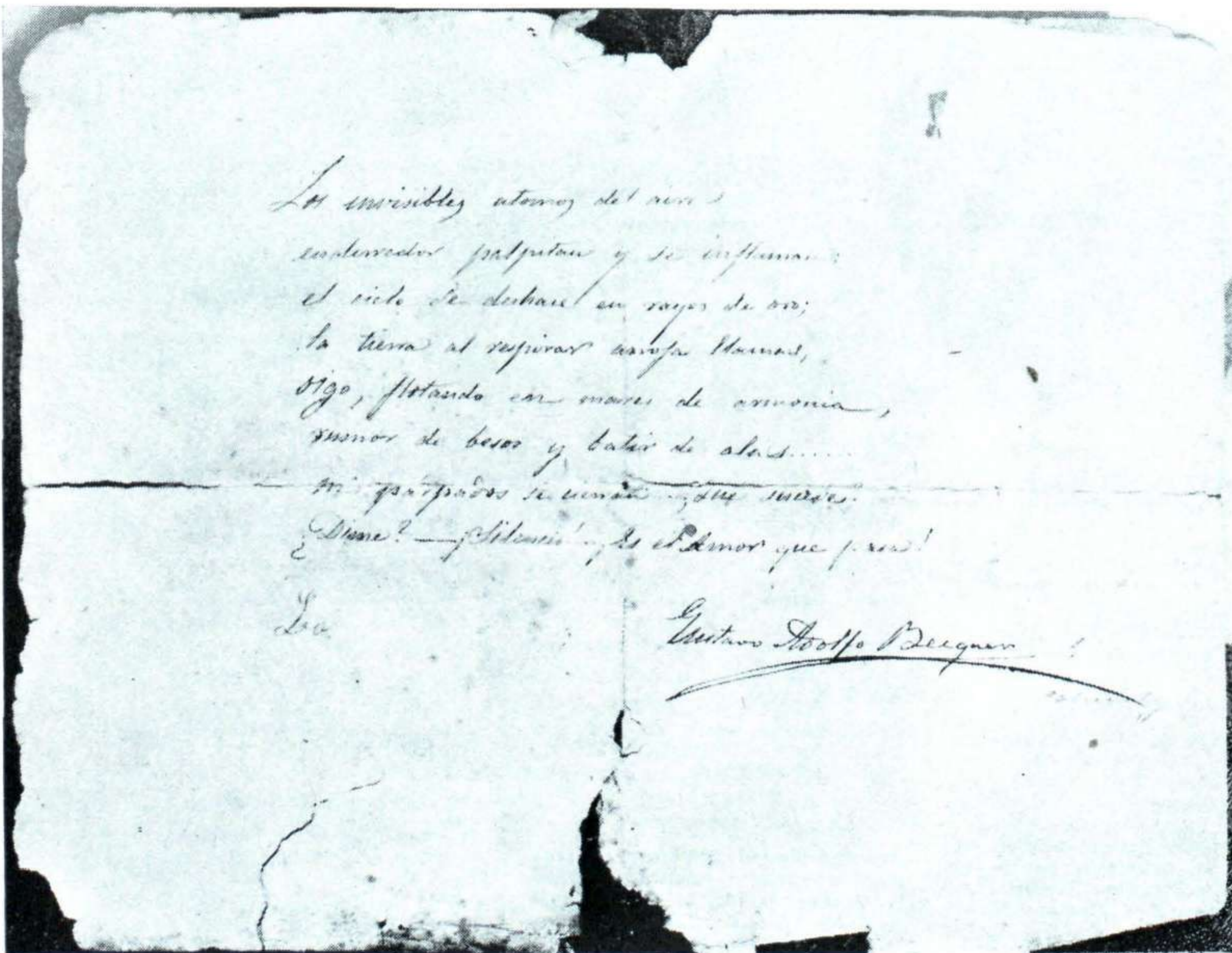
VILLAVARDE CABRAL, Manuel:

Notas sobre el teatro de Buero Vallejo. Jornal de LETRAS Y ARTES, núm. 97. 7-8-63. Lisboa.

ZABALBEASCOA BILBAO, J. A.:

Antonio Buero Vallejo. The New Vida Hispánica, núm. 3. London, 1962.





ES EL AMOR QUE PASA

ANTONIO J. Onieva, con su celo exquisito de biógrafo profesional, ha tenido la gentileza de poner en mis manos algo de tan preciado sabor conmemorativo como es el texto autógrafo de la **rima** de Gustavo Adolfo Bécquer, X (46), cuyo conocido primer verso reza como sigue:

Los invisibles átomos del aire

Son esos «átomos» que se despiertan en el polvo impalpable del tiempo para tomar vida propia sobre el recuerdo. Son los que han hecho decir a Dionisio Gamallo Fierros que Bécquer fue el precursor de la era atómica. En esa **rima** hay ciertamente un estremecimiento que parece venir de un misterioso epicentro para hacer explosión en los ámbitos de un ensueño erótico. Ciertamente Bécquer imprime a esos átomos un sibilino poder de fuerza cegadora, tras de cuyo artificio surgirá un verso de pie quebrado que es como el corolario de la estrofa:

¡Es el amor que pasa!

Pero esta **rima** original que me brinda 12 Onieva, y que aquí se reproduce en fac-

simil, es probablemente anterior a la reconstitución del libro perdido en el asalto de los revolucionarios al despacho del ministro González Bravo. En ese manuscrito —**El libro de los gorriones**— el verso de pie quebrado aparece como un perfecto endecasílabo que, de haberlo respetado el autor, constituiría palmaria excepción en el corte típico de sus más notorias **rimas**. La cuidadosa caligrafía becqueriana y sus limpios añadidos y supresiones permiten conocer la evolución de su proceso creador. En este caso Bécquer ha tachado celosamente con una regla —un trazo para cada palabra— «¿Dime?... ¡Silencio!», con lo que consigue con toda limpieza el verso heptasílabo con que quiebra el período estrófico.

El quinto verso de la rima autógrafa propiedad de Onieva tampoco coincide enteramente con la correspondiente al **Libro de los gorriones**. Dice así: «Oigo, flotando en mares de armonía». La falta de coincidencia se refiere únicamente a la última palabra del verso que figura, sin lugar a dudas, en plural («armonías»). Estimamos que la rima de Onieva es anterior al texto de la reconstitución. Es por supuesto más poética y acertada la expresión en singular.

La hoja de papel en que está escrita esta **rima** corresponde al álbum de Julia Espín. Su texto inspiró a los hermanos Álvarez Quintero el argumento de una

comedia de femeniles esperanzas frustradas. El título constituye una clara alusión. Fue voluntad de los dramaturgos sevillanos que el importe obtenido con su representación se destinase a costear el monumento proyectado por Gullaut Valera, que en Sevilla había de erigirse a Gustavo Adolfo.

Pero existen dos maneras de que «pase» el amor. Una, la ya descrita en la intención dramática de los Quintero al defraudar a unas muchachas enamoradas. La otra es cuando el amor ha dejado de tener consistencia por una serie de razones que no son separables pero sí acumulables. Casta, mujer hermosa, elemental y esquiva, fue un amor que «pasó» por una falta de coordinación cordial con algo que sin duda correspondía a un mundo de relación afectiva, a la ética aparenial del trato común, totalmente perdida por los irreparables estragos que el tiempo suele hacer en un espíritu poco cultivado. Cuando Casta abría la boca, Bécquer advertía indudablemente esa falta de la delicadeza que él necesitaba para poder entender todas las cosas. Sus amigos más íntimos, García Luna y Correa, cuando de Casta se trataba —sobre todo cuando se trataba de tener que escucharla— se echaban a temblar. Sólo había en ella una mujer.

Le sucedía como a esas fincas hermosas pero abandonadas, con sus estancias sin amueblar y llenas de tediosas telarañas. Terribles telarañas espirituales ya imposibles de desterrar. Gustavo, sin embargo, toleraba su presencia sin entusiasmo pero sin rivalidad, comprendiendo que las piedras sobreexisten en solitario estatismo a diferencia de las plantas que se mudan y metamorfosean. Casta estuvo mucho tiempo callada —excesivo tiempo para su voraz temperamento— y se preñó de hastio en esos tetricos nueve meses de estancia en el Monasterio de Veruela. ¿Se tramó allí su infidelidad? ¿Fue «el diablo» el que dejó la semilla de la gran tragedia? Una prueba evidente de su resentimiento se advierte en ese libro siniestro que Casta publica en 1884 y que titula **Mi primer ensayo. Colección de cuentos con pretensiones de artículos**. Sin duda su libro fue supervisado y «arreglado» por alguna alma caritativa —que siempre las hay cuando de faldas se trata— ante la escasez evidente de sus pocas luces. Y prueba de que Casta, intelectualmente, no había evolucionado lo más mínimo, es la carta que dirige en el mismo año, después de la publicación de su libro —el 21 de abril de 1884— a sus padres. Esta carta la facilita don José Cerrada a su sobrina Carmen Cerrada, que la reproduce, por cierto, en **Hogar y Pueblo**, de Soria, con fecha 10 de julio de 1970. La plaga

A UN CENTENARIO

Por José Gerardo Manrique de LARA



de disparates ortográficos, la ausencia de estilo y la parvedad de concepto son tales que repugna su transcripción.

Reproducimos aquí, también en facsímil, la portadilla de su libro con el autógrafo completo de Casta. Figuran en ella el sello de la Biblioteca Nacional, a la que hoy pertenece el volumen, y un sello del Ministerio de Fomento, del registro de la propiedad intelectual. El libro aparece firmado en el interior de sus páginas reiteradamente, por lo que se infiere, sin lugar a dudas, que este ejemplar fue el presentado a registro.

Está dedicado a la excelentísima señora marquesa del Salar. En su dedicatoria alude la autora a los sacrificios que ha tenido que hacer para atender a los gastos de su impresión: «privándome hasta de lo más preciso de la vida». Sin duda la afirmación que hace respecto a su enfermedad, queda comprobada por su muerte a consecuencia de una dolencia meningítica que ocurrió poco después de la publicación de este libro.

Antes de entrar en lo que pudiera llamarse el texto, la autora escribe como pórtico **Dos palabras a mi sexo**. En ellas hace gala de un exaltado feminismo con un despliegue de citas cultistas sobre la mujer. Se citan por ejemplo desde Semíramis, de Asiria, hasta madame de Sevigné, reproduciendo íntegramente las célebres cuartetas de sor Juana Inés de la Cruz y proponiendo, posteriormente, una unión o alianza entre las personas de su sexo para hacer la guerra al hombre que deprava y escarnece a los seres de su condición. «Imitemos la conducta del sexo fuerte, y lo seremos tanto o más que el suyo, con acciones nobles y entereza de alma, y no dudéis de que el hombre os amaré, admirará y respetará más, siendo grandes, fuertes y elevadas que bajo el bochornoso título de sexo débil que hoy nos llaman...»

El texto contiene doce narraciones: **Un sueño en Triana, La mano, No hay principio sin fin, ¡La boda H!, Un encuentro feliz y desgraciado, Historia de un pobre duro, Los aficionados, La romería de San Isidro en Madrid, Una carta del otro mundo, ¿Existe el amor?, La muralla de carne y La portera.**

El estilo de sus narraciones es brusco y desgarrado. Dialoga con soltura y gracejo y sus acotaciones son casi siempre anecdóticas y corresponden a hechos y sucesos muy concretos, donde chispea un humor socarrón, violento, burdo y hasta escatológico. Todas estas historias están trazadas en una línea sainetesca o costumbrista, y sorprenden, especialmente, determinadas procaces alusiones a engaños de la mujer al marido y a otras marrullerías por el estilo.

En **La portera** (primera parte), cita textualmente lo siguiente: «... pero como



yo no soy terca, porque los asuntos de la vida me han hecho ceder mil veces contra mi voluntad, y doblar la cabeza ante las exigencias de este pícaro mundo, cuando yo la hubiera querido conservar más erguida que nunca...»

Como puede verse en la portadilla del libro, Casta se hace figurar como viuda de Bécquer, título que no le correspondía, por cuanto era entonces la viuda de su segundo marido. Tampoco cabe pensar que un afecto romántico le aconsejara unir su recuerdo a la memoria del poeta por cuanto en el libro no existe alusión alguna que revele esa afección, sino todo lo contrario: amarga queja por su suerte. La verdad es que utilizó el apellido como reclamo para darse a conocer y para convencer de algún modo de que ella había permanecido en la sombra ignorada y despreciada y que entonces era el momento de revelar su verdadero valor.

Las cartas que de ella se conocen, especialmente las últimamente descubiertas, demuestran su analfabetismo y su falta de sensibilidad.

El feminismo de Casta, sus alusiones a la infidelidad conyugal, su excesiva desenvoltura en una época de limitaciones y cortapisas, hacen difícil cohonestar ciertas circunstancias al parecer incompatibles. Si en la tragedia de Noviercas, Casta no hubiese tenido parte de culpa como opinaron ciertas gentes del lugar defendiendo su nombre, se hace raro suponer que esta mujer tan audaz y desenvuelta estuviese totalmente sometida a la autoridad de Valeriano y que fuese éste quien determinase la conducta

que había de seguir su hermano Gustavo Adolfo. El poeta no era amigo de imponer su personalidad y más bien era norma suya ceder a todo cuanto le presentaba contienda. Esta aseveración se comprueba cuando a la muerte de Valeriano el matrimonio vuelve a unirse y Casta obtiene el perdón.

No está en mi ánimo oscurecer la memoria de Casta Esteban y Navarro. Al contrario. Estoy convencido de que han sido muchas las afirmaciones gratuitas que se han hecho en detrimento de esta mujer que, si no fue absolutamente ejemplar—ténganse en cuenta los testimonios de Palacio frente a los de Carpintero y Balbín—, si tuvo en su favor circunstancias atenuantes dignas de ser sopesadas. No insistiremos en ellas. Diremos solamente que esa coalición de Gustavo y Valeriano, enamorados del arte y preocupados únicamente de sus respectivas ambiciones, dejaron a una mujer llena de temperamento y de vida, totalmente al margen de esas preocupaciones. Posiblemente Casta no tuvo la comprensión suficiente para salvarse de sus propias tentaciones, pero no era ella la mujer que correspondía a un poeta como Gustavo Adolfo Bécquer.

Casta fue para Gustavo un amor impuesto fatídicamente. El no hubiera sido nunca capaz de discutirlo. Lo aceptó como conjuro para su terrible soledad, para su caótico desorden. Y ese fue su error. Pero ese amor, que sin duda había «pasado», a la hora en que Bécquer más duramente experimentaba su soledad, volvía al hogar con un hijo rechazado, que había sido piedra de escándalo, y

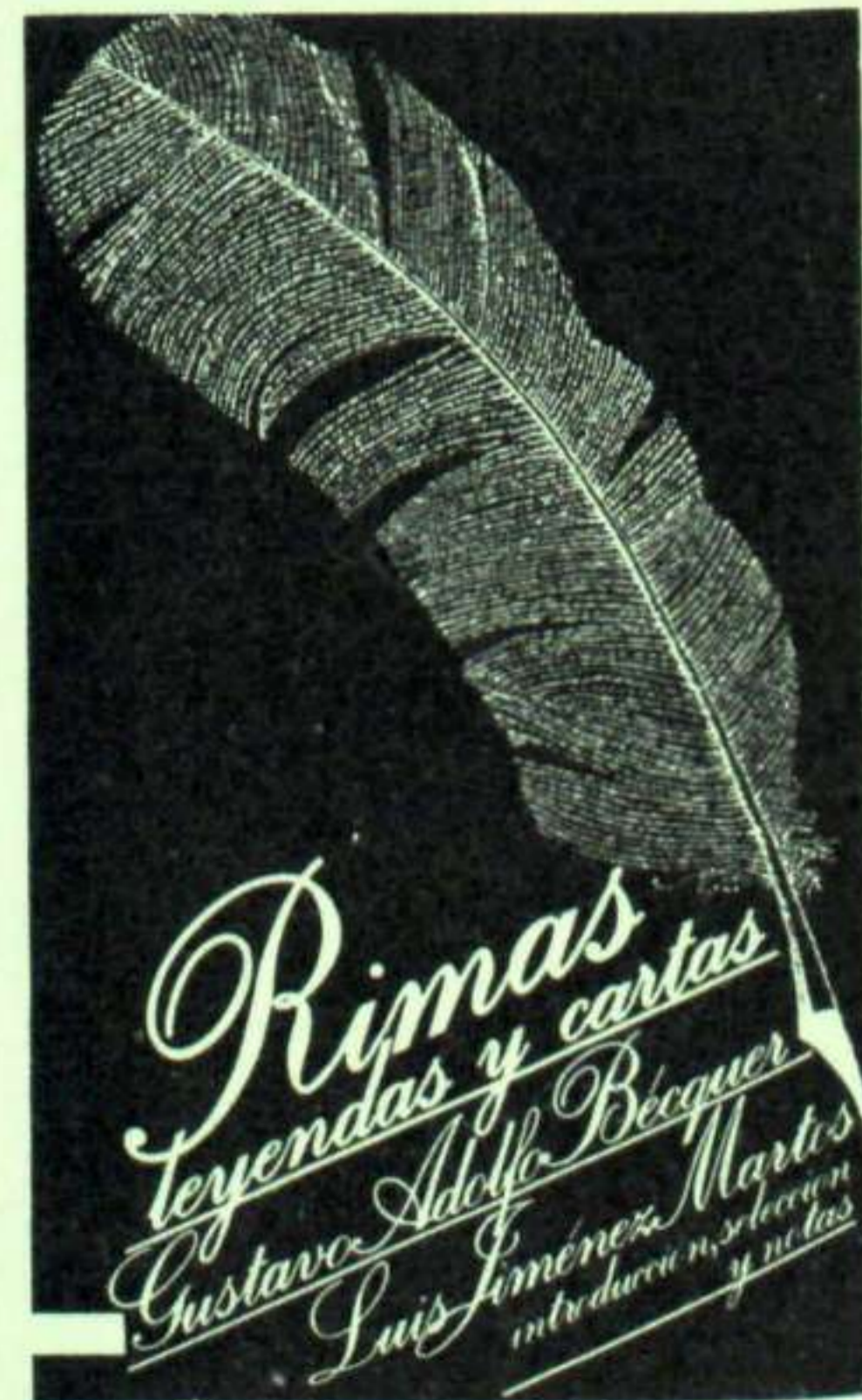
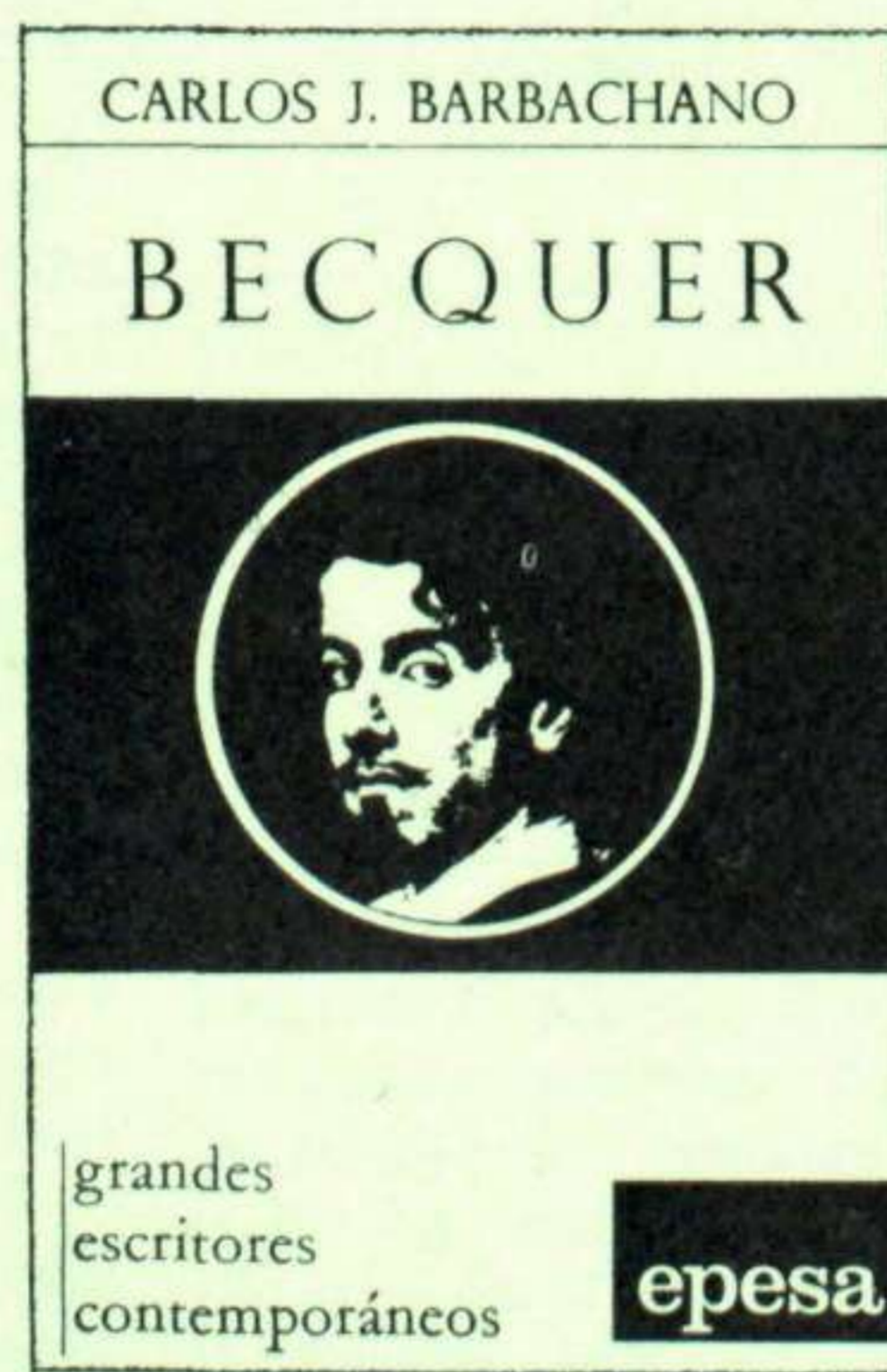
que ahora, muerto ya el fiscal acusador que fue para Casta su cuñado Valeriano, volvía a formar parte de la intimidad de Gustavo encarado nuevamente con la realidad y dispuesto de un modo definitivo al perdón. ¿Era aquél el amor que «volvía»?

SOBRE LA MUERTE DE VALERIANO BÉCQUER

Otro punto aclaratorio sobre la fecha del fallecimiento de Valeriano, quiero tratar como posdata a mi labor becquerista a lo largo del año del centenario. Hasta ahora, para la determinación de la muerte de Valeriano Bécquer, se contaba como referencia con el valioso testimonio de las memorias de su sobrina Julia, refrendado por Santos Torroella y Pompey (1). Son evidentemente muy valiosas esas memorias por constituir una experiencia viva y directa, aun cuando el hecho de la poca edad de Julia da lugar a ciertas imprecisiones y desmesuras imaginativas, sujetas, por tanto, a errores de apreciación más de cronología que de concepto. Era muy escasa su edad en la época en que se produjo la convivencia de Julia con su padre y su tío y fue, sin embargo, muy tardía su decisión para dejar fijados sus recuerdos en el texto de unas memorias.

Así, por ejemplo, uno de los errores mejor conocidos y más perfectamente desmontados por la crítica corresponde

(1) Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid, IX, 33 (1932), 76-91.



ESCAPARATE DE LIBRERIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE BÉCQUER (Selección)

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: Obras completas. (Prólogo de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.) L. 1.268 págs. Ed. Aguilar. Madrid, 1969.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: Antología. (Selección y prólogo de Heliodoro Carpintero.) Libro RTV, núm. 53. 172 págs. Salvat Editores y Alianza Editorial. Madrid, 1970.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: Rimas y prosas. (Prólogo de Balbín de Lucas y Roldán.) Ed. Rialp. Madrid, 1969.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: Rimas y leyendas. (Selección, estudio y notas de Ildefonso Manuel Gil.) Editorial Ebro. Zaragoza, 1962.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: Rimas, leyendas y cartas. (Introducción, selec-

ción y notas de Luis Jiménez Martos.) E. M. E. S. A. Madrid, 1970.

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS: Historia y antología de la poesía castellana. Aguilar. Madrid, 1964.

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS: Ensayo de un Diccionario de la Literatura. (Escritores españoles e hispanoamericanos.) Vol. II. Aguilar. Madrid, 1968.

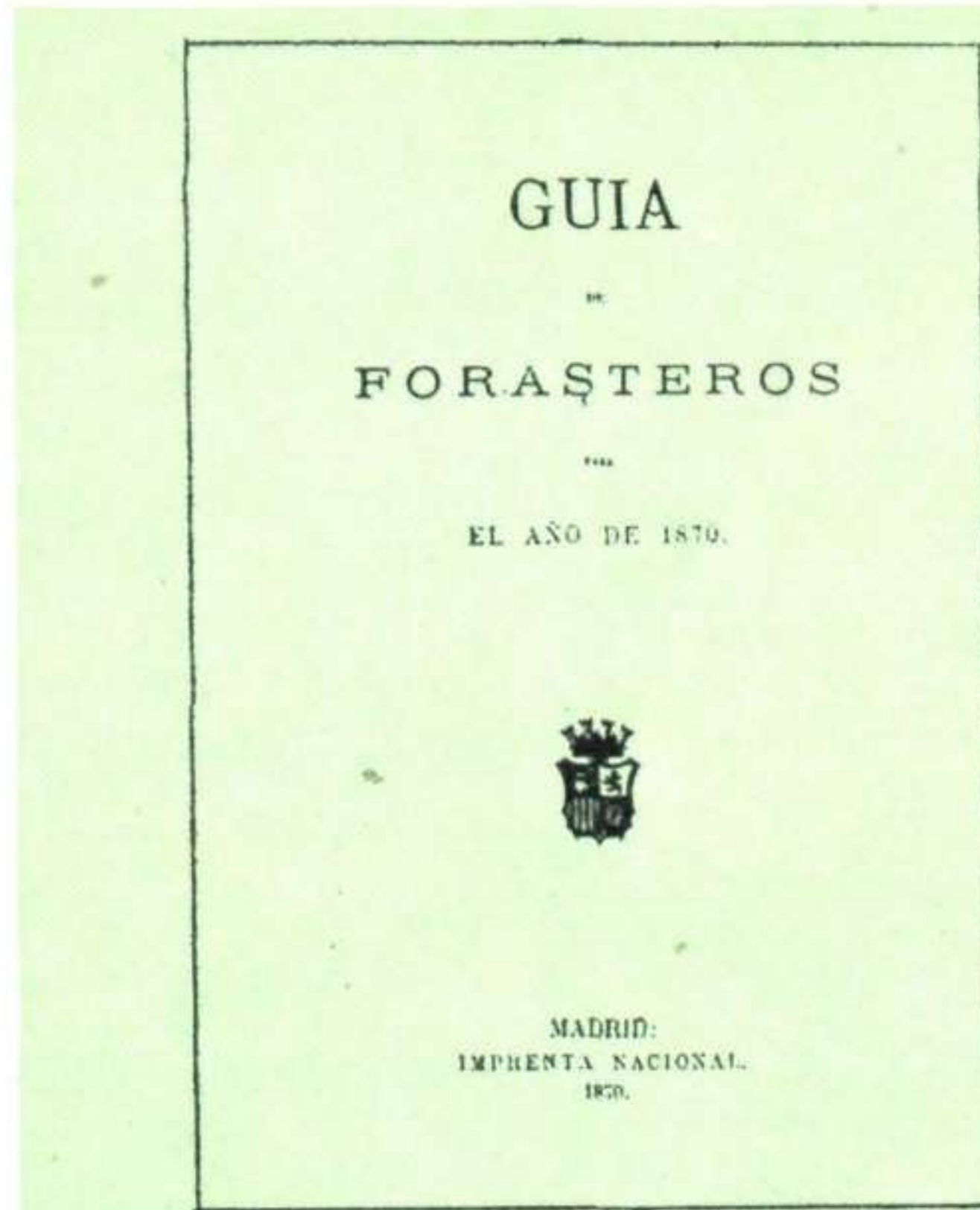
GAMALLO FIERROS, DIONISIO: Páginas abandonadas de Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid, 1948.

ALONSO, DAMASO: Originalidad de Bécquer, en (Poetas españoles contemporáneos). Gredos. Madrid, 1952.

ALONSO, DAMASO: Un diario adolescente de Bécquer, en (Del Siglo de Oro

a la siguiente afirmación de Julia Bécquer: «El padre de Casta había sido un buen oculista que ejerció en Madrid, y Gustavo la conoció con motivo de ir a curarse a su casa en ocasión de encontrarse mal de la vista». El doctor Esteban no era oftalmólogo y sólo podría tener relación la enfermedad que pudiese padecer Gustavo en la vista con otro tipo de dolencia orgánica que secundariamente la originase. Bien es verdad que para la memoria de una niña y para el superficial conocimiento que ella tenía de la cuestión, el error resulta disculpable.

Pero no es esto precisamente lo que nos ha traído a puntualizar un aspecto mucho más concreto y de mayor proyección en el orden biográfico. Nos referimos a la afirmación que hace Julia en el párrafo que a continuación se transcribe: «Una mañana (23 de septiembre, **domingo**), al saltar de la cama y cuando me estaba calzando, oí llantos y ayes de dolor». ¿Por qué esa precisión al querer puntualizar el día de la semana en que tuvo lugar tan fatídica circunstancia? Pocas son las personas que pueden recordar el día de la semana en que acaeció la muerte de un ser querido. Es una circunstancia muy episódica y aleatoria esa pequeña ordenación de los días para tenerla luego presente a través del tiempo. El día de la fecha es indeleble, pero el día de la semana es apenas recordable a no ser que existiese una circunstancia especial que justificase el parar la atención en ese pequeño detalle. Por ejemplo, el domingo está íntimamente asociado a la fiesta del Señor y al rito

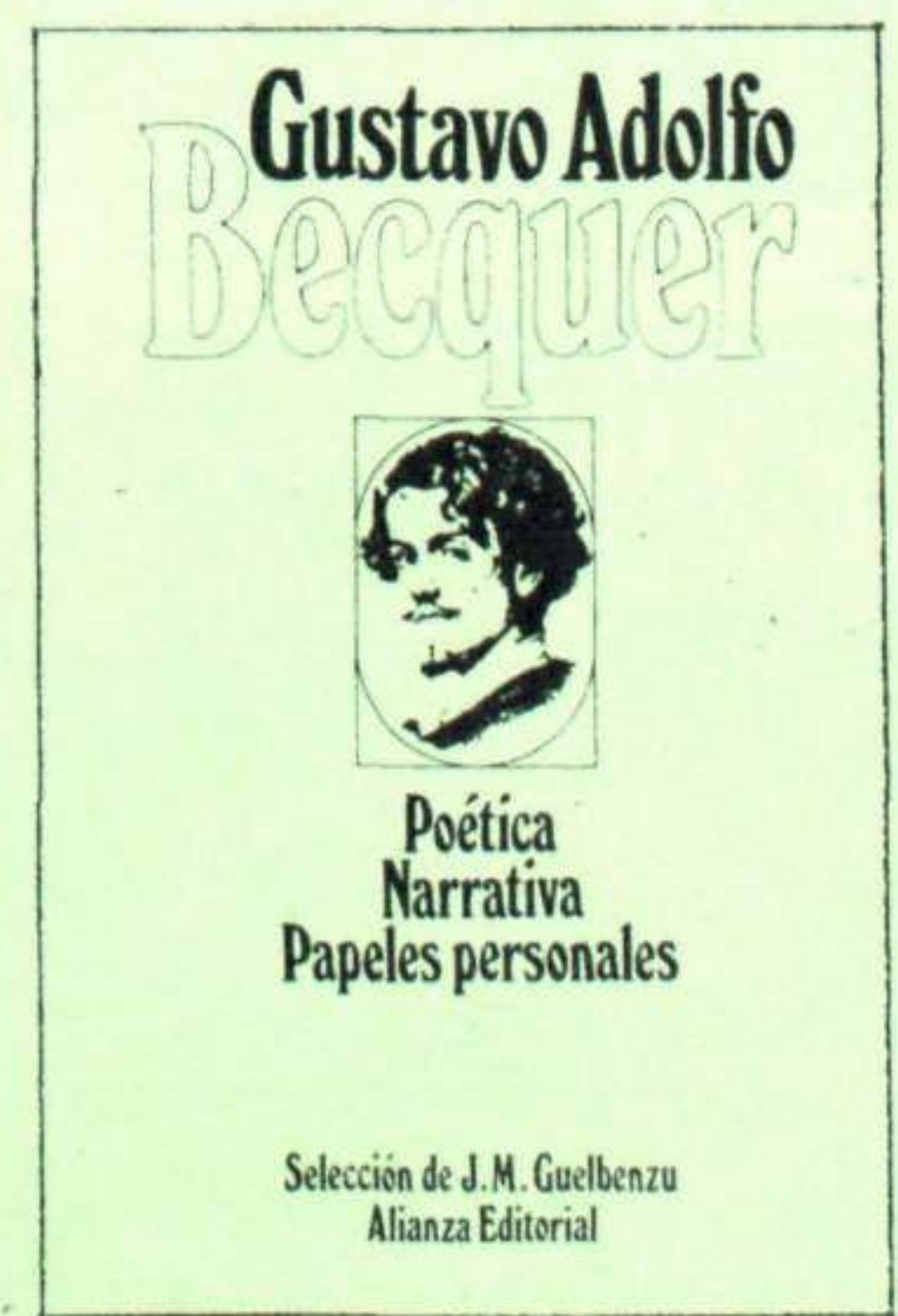
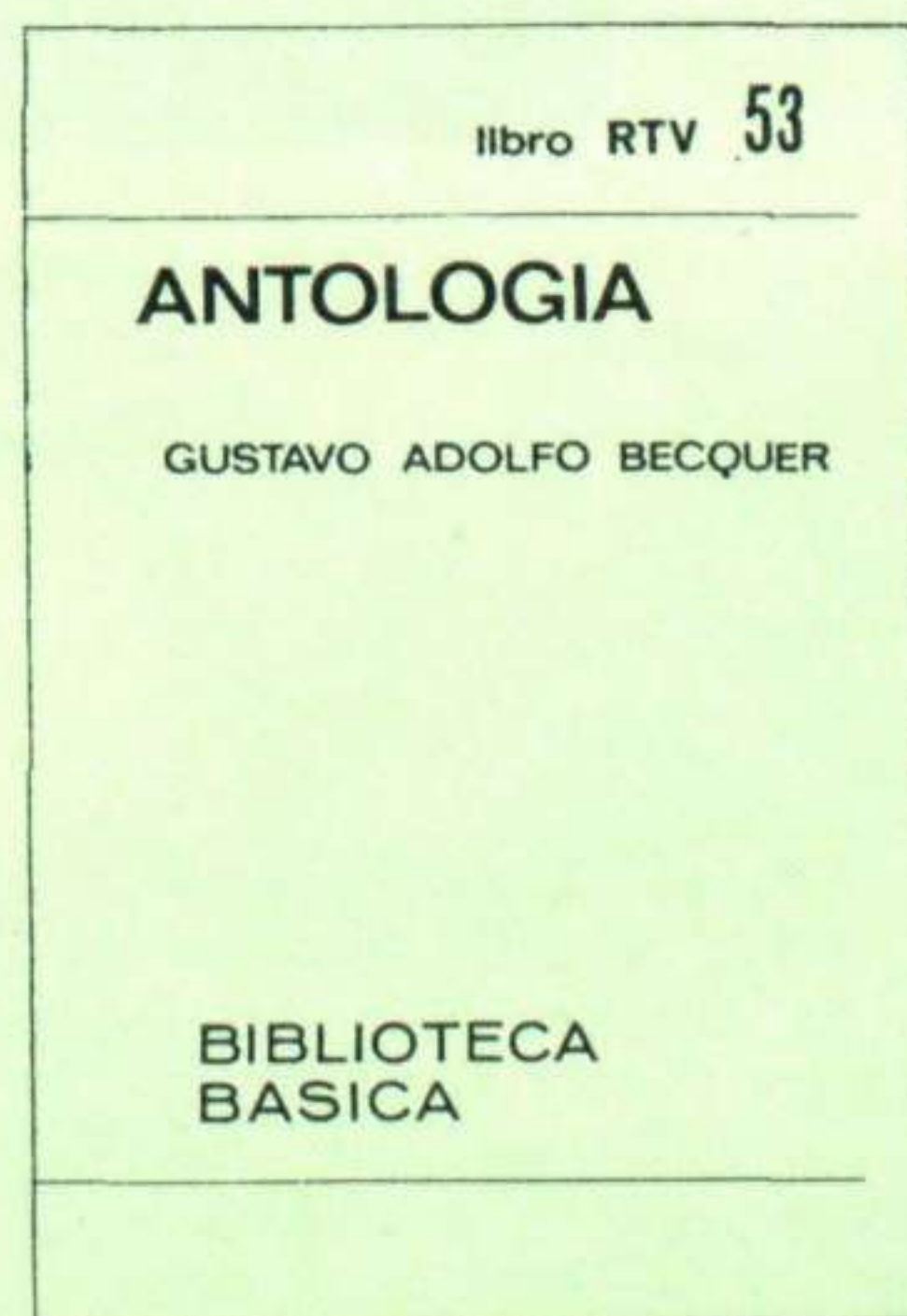
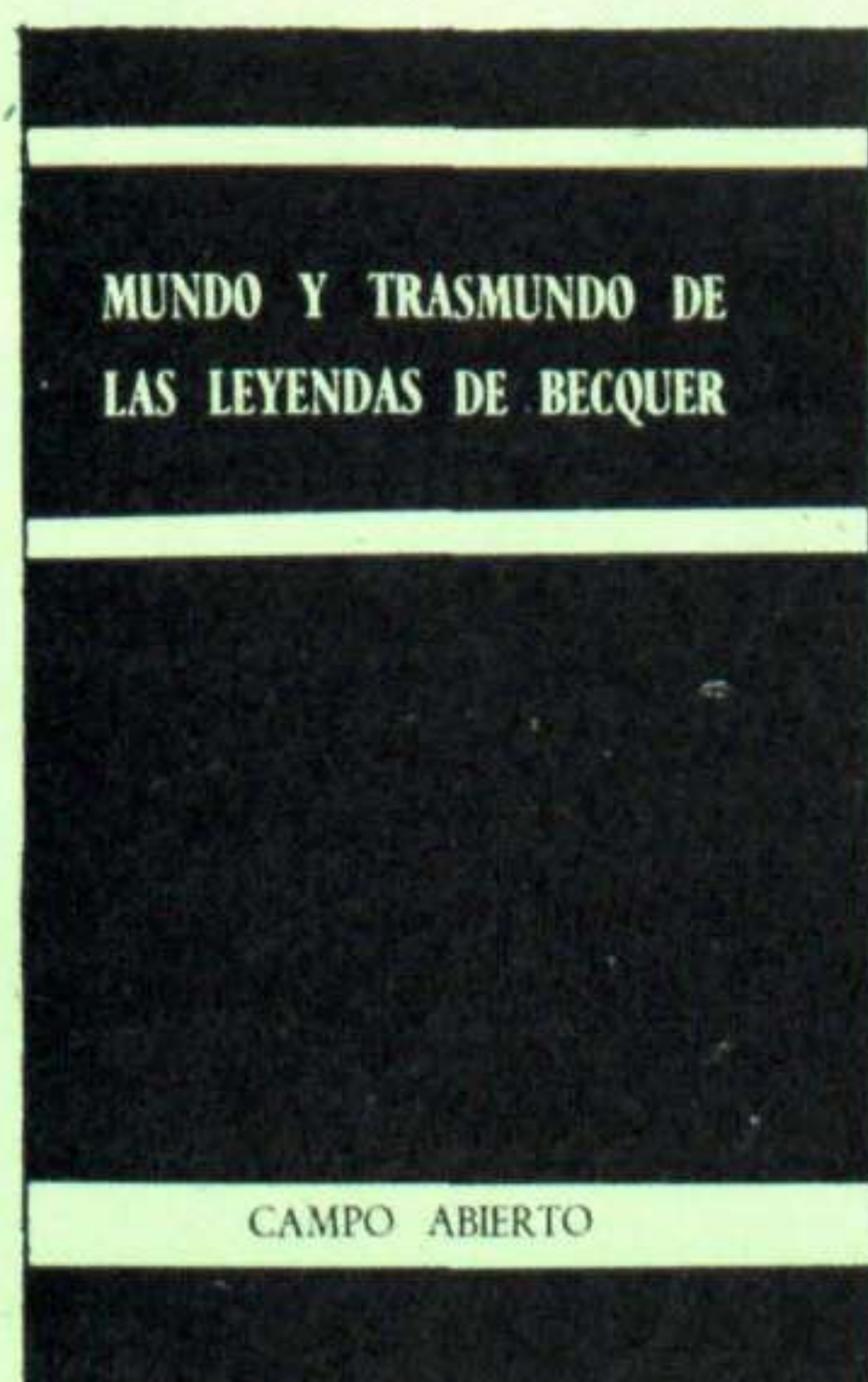
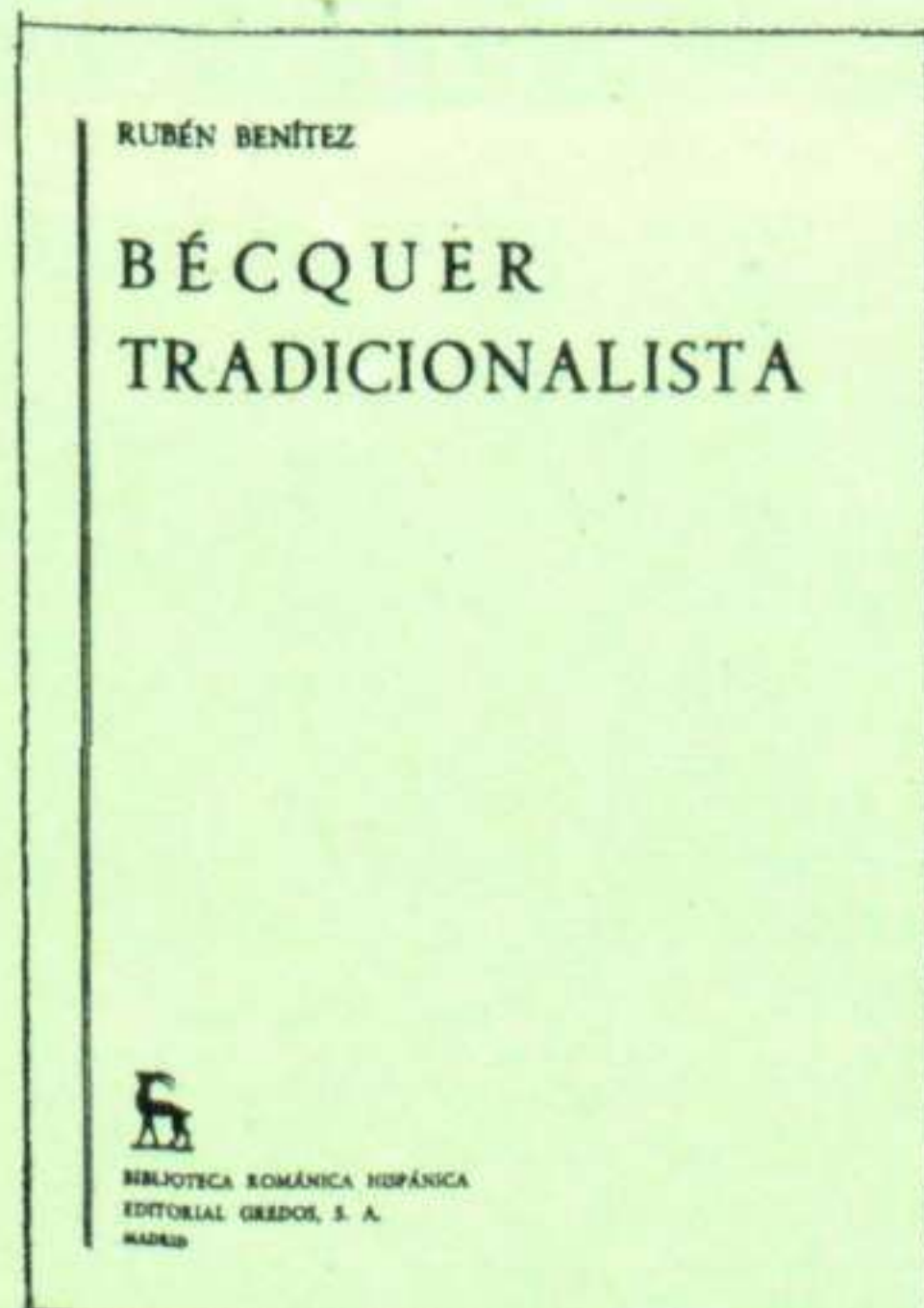


de la misa y es posible que se produjese en el chalet de las Ventas del Espíritu Santo algún pequeño acontecimiento como pudiera ser la visita del clérigo y que la niña Julia asociase su presencia con la fiesta dominical. Lo cierto es que la manifestación resulta totalmente errónea puesto que en la **Guía de forasteros para el año de 1870**, editada en Madrid por la Imprenta Nacional, aparece la fecha del fallecimiento de Valeriano, según puede apreciarse en la reproducción en facsímil que, juntamente con la portadilla de la guía, se hace de la página 26, donde aparece el mes de septiembre. La fecha corresponde al número de orden 266 —días transcurridos de 1870— y el día 23, cuando ocurrió la muerte

de Valeriano, era viernes y correspondía a la onomástica de los santos Lino, presbítero y mártir, y santas Tecla y Polígenera, vírgenes. Por tanto, sólo cabe la posibilidad de que, si el error fuese numérico, el óbito hubiese ocurrido el día 18 o el 25, ya que ambos correspondían al domingo.

No obstante y por razones de contraste que aconsejan aceptar el día 23 como la real fecha del fallecimiento de Valeriano, sólo cabe desechar la circunstancia de que este día correspondiese al domingo.

Aun cuando el hecho no es realmente trascendente, desde el punto de vista biográfico creo que constituye una aportación.



a este Siglo de Siglas). Gredos. Madrid, 1962.
BALBIN LUCAS, RAFAEL: El tema de España en la obra de Bécquer. Universidad de Oviedo, 1944.
BALBIN LUCAS Y ROLDAN: Poética becqueriana. Prensa Española. Madrid, 1969.
CASALDUERO, JOAQUIN: Estudios de literatura española. Gredos. Madrid, 1962.
LUIS CERNUDA: Poesía y literatura. Seix Barral. Barcelona, 1965.
BARBACHANO, CARLOS J.: Bécquer. Epesa. Madrid, 1970.
COSSIO, JOSE MARIA: Poesía española. (Notas de asedio.) Espasa-Calpe. Madrid, 1952.
VALERA, JUAN: Obras Completas. Volumen II. Aguilar. Madrid, 1961.
DIEZ ECHARRI Y ROCA FRANQUESA:

Historia general de la literatura española e hispanoamericana. Aguilar. Madrid, 1960.
JIMENEZ, JUAN RAMON: Españoles de tres mundos. Aguilar. Madrid, 1969.
BOUSOÑO, CARLOS: Las pluralidades paralelisticas de Bécquer. (Seis calas en la expresión poética española.) Gredos. Madrid, 1951.
ZARDOYA, CONCHA: Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer a una nueva luz, en (Poesía española contemporánea). Guadarrama. Madrid, 1961.
GARCIA VIÑO, MANUEL: Vida y obra de Bécquer. Publicaciones Españolas. Madrid, 1969.
GARCIA VIÑO, MANUEL: Mundo y tras-mundo de las leyendas de Bécquer. Gredos. Madrid, 1970.

GUSTAVO ADOLFO BECQUER: Libro de los gorriones. (Edición facsímil.) Manuscrito 13216 de la Biblioteca Nacional. Madrid. Contiene: «Introducción sinfónica». «La mujer de Piedra». «Rimas». Nota preliminar y transcripción de los textos en prosa de Guillermo Guastavino Gallent. Estudio y transcripción de las rimas por Rafael de Balbín y Antonio Roldán. Edición de lujo, encuadernado en piel, cuarto mayor. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1970.
GUSTAVO ADOLFO BECQUER: Poética. Narrativa. Papeles personales. (Selección de J. M. Guelbenzu.) Alianza Editorial. Madrid, 1971.



ALEJANDRO NÚÑEZ ALONSO

el escritor, al día *

ALEJANDRO Núñez Alonso es conocido por sus novelas históricas, mejor que por sus otras facetas, por las demás orientaciones de su novelística. Cada uno de los títulos que ha dedicado a *Benasur de Judea* o a *Semíramis* han sido otros tantos éxitos de venta, pese a que cada novela ocupa un lugar bastante amplio en la biblioteca, y suele decirse que los libros gruesos echan para atrás a los lectores en estos tiempos de prisa. Lo cierto es que la experiencia histórica ha sido rentable para Núñez Alonso.

—La serie de *Benasur* y *Pecado original* son mis libros más populares—me explica—. Mis novelas no son best-sellers en el momento de su aparición, aunque al cabo de los años alcanzan una buena tirada, porque suelen ser de lectura constante.

16 El escritor tiene una casa en Madrid, en la calle de Hermo-

silla, y otra en Ginebra, donde vive su único hijo. La casa madrileña es grande, como antigua que es, y está llena de libros, como es lógico, y de cuadros. Núñez Alonso se dedica a la pintura desde hace años, desde que estaba en Méjico; parece que en su estilo ha influido bastante Dalí y algo Chirico; dice que pinta por puro capricho, para distraerse, sin ánimo de presentar al público sus cuadros. Tiene bodegones, paisajes, pinturas de colorido vivo; hay una vista de Efeso, realizada antes de que el escritor comenzase sus novelas de recreación histórica. También cuelgan en las paredes fotografías de esculturas romanas, de templos, motivos familiares en la pentalogía de *Benasur*.

La casa de Ginebra, en cambio, me dice que es muy moderna, está en las afueras de la ciudad, y que desde ella se ven el Montblanc y el Jura. Antes

viajaba más, pero ahora confiesa que se ha vuelto perezoso para hacer las maletas:

—No es que me sienta viejo, es que me cansa el salir a la calle. Siento pereza de trasladarme a otra ciudad, y cuando llego a ella, me cansa la idea de volver a viajar. Procuro pasar en Madrid las fiestas de fin de año, y estar en las temporadas literarias, en otoño y primavera. El verano lo paso en Gijón: soy un enamorado de la calle Corrida, de Gijón; es la principal, muy anticuada, donde están todos los cafés y bares, que en verano se cierra al tráfico y se convierte en un gran salón de cotilleo. Lo pasamos muy bien allí los viejos gijonenses.

Alejandro Núñez Alonso nació en Gijón, en 1905 («Siempre me ponen confundida la fecha de nacimiento»), pero no ha vivido allí mucho tiempo: primero se trasladó a Madrid, des-

Por Arturo del VILLAR

pues a Méjico, más tarde a otras capitales de Europa, y de nuevo a Madrid. Allí, en Gijón, vio la luz su primer libro, que no era una novela, sino un conjunto de ensayos breves, titulado sencillamente *Páginas*. Tenía el escritor veintiún años cuando apareció, en una edición de 200 ejemplares que hoy son, claro está, inencontrables.

—Es una edición que se empeñó en hacer mi hermano. No me acuerdo muy bien de ella, y ni siquiera tengo un ejemplar, aunque sé de alguna persona que lo conserva. Eran pequeños ensayos de carácter esteticista, sobre Don Juan, Brúmel y el dandysmo, y otros que no recuerdo. En mi adolescencia me sentía inclinado hacia el ensayo, muy influido por Ortega y Gasset.

Y, sin embargo, su primera vocación no fue siquiera de ensayista, sino de dramaturgo. Me explica que ya a los siete años

sus juguetes preferidos eran aquellos teatrillos fastuosos que se hacían entonces, de los que reunió media docena, por lo menos. Sus compañeros de diversión en la infancia fueron personajes de Tirso, Calderón, Molière y Shakespeare. No era un niño precoz, según cree, sino más bien un producto de la educación de la época.

—Aprendí a leer a los tres años en una escuela maloliente, mixta, que estaba instalada en un sótano de Gijón: a ese martirio nos sometían entonces a los niños.

—¿Terminó ahí su vocación de dramaturgo?

—Llegué a escribir una docena de comedias dramáticas o más, cuando tenía dieciocho o diecinueve años, con influencias de autores contemporáneos, de Oscar Wilde, por ejemplo: me alucinaban las paradojas en aquella época. Estuve en Madrid para ver si podía estrenarlas, y charlé mucho con Benavente; me dijo que era inútil intentarlo, mientras no hubiera teatros de ensayo. Además, había una competencia de noveles verdaderamente extraordinaria: todos eran militares retirados o empleados de Hacienda.

Frustrada la vocación dramática, Núñez Alonso se dedicó al periodismo de calle. Trabajó en *El Heraldo* y en *La Libertad*, además de ejercer la corresponsalía de un diario de su tierra, *La Prensa*.

—Con lo que me pagaban por los reportajes y un trabajo fijo en la editorial Atlántida, lograba unos ochenta duros de entonces, que vienen a ser unas veinte mil pesetas de ahora. Me permitía vivir independiente y comer hasta en lugares distin-



El hombre de sílex se siente mortificado. Quizá ha descubrió que bajo la corteza crañeana está la conciencia y no una piedra. Quizá sospecha que ahí debajo puede estar la palabra y no el hacha. Con su olfato cavernario huele que algo se esconde ahí, pensamiento o inteligencia, que debe ser aplastado. Se abalanza sobre mí y con todo el odio que le produce la mansedumbre y mi expresión indulgente, levanta el mazo cavernario y lo deja caer en forma de puño sobre mi cabeza.

Todo huye de mí. Oigo como el residuo de unas risotadas. Me sumerjo, me sumerjo en mi sueño infantil de la caída en el mar. Mi madre se reclina en una concha gigante y tiene en sus manos un pañuelo de espuma de coral.

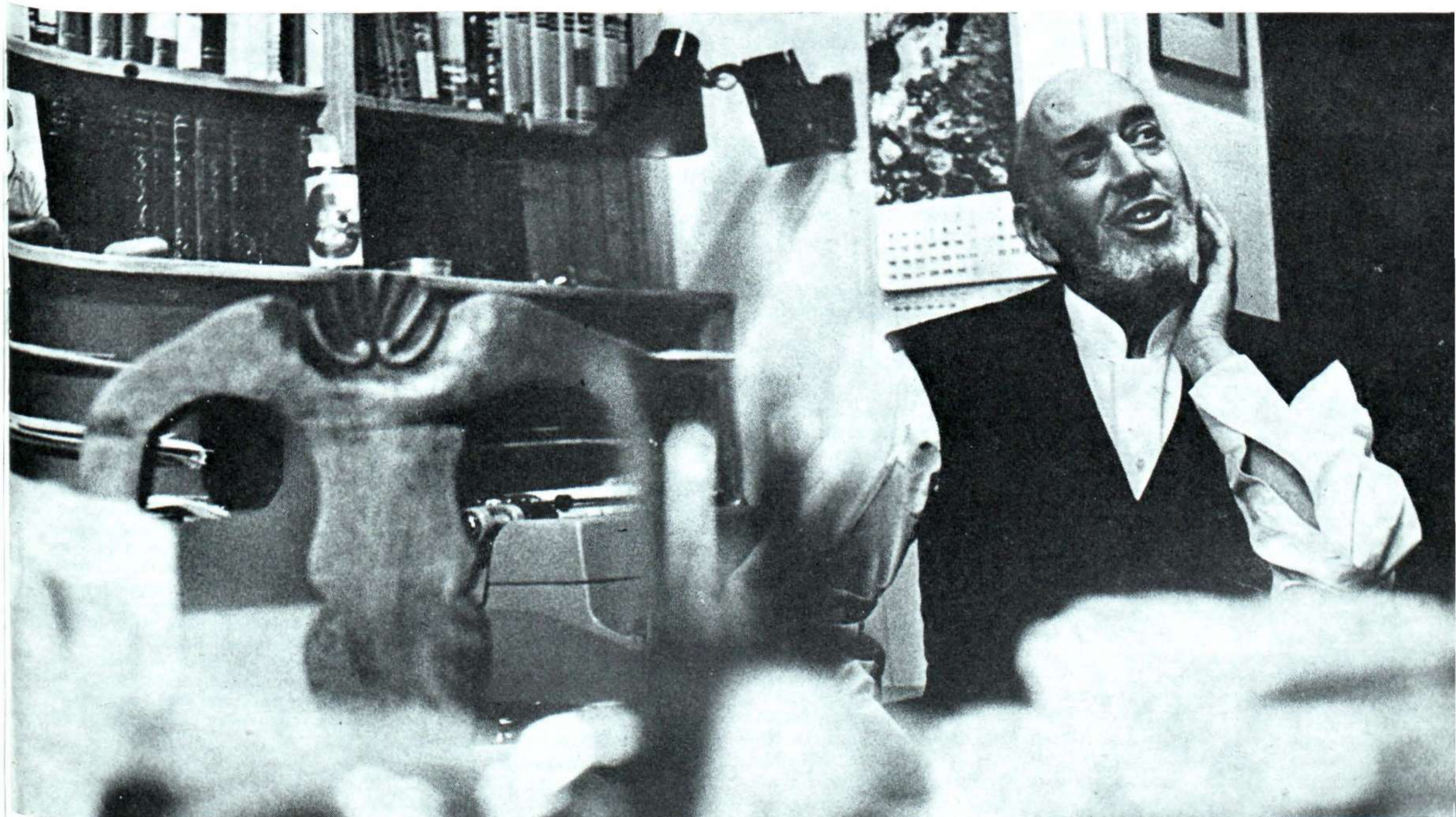
(De «LA GOTA DE MERCURIO».)

guidos, como Botín, donde el menú costaba tres pesetas. Hay gentes nostálgicas de aquel Madrid: la verdad es que era un asco; la mayoría de los madrileños no hacía las tres comidas diarias y no vestía.

Los recuerdos del novelista van ahora a Méjico; se marchó a finales de 1929, atraído en parte por una foto de Pancho Villa que vio en *La Esfera*; el guerrillero entraba en Torreón al frente de sus tropas de revolucionarios, mientras caía sobre ellos un sol de justicia. Allí comenzó a colaborar en el *Excelsior*, y, más adelante, entró en la cadena de los *Universales*, donde fue nombrado secretario de redacción de *El Ilustrado*. Veinte años completos pasó en tierras mejicanas, hasta que en 1950 *Informaciones de México* y *Revista de América*, pertenecientes a la misma empresa periodística, le envían a Roma como corresponsal. Los tres años siguientes los pasa en París, adonde fue trasladado desde Roma, y en 1954 decide pasar las vacaciones en España.

—Sentía siempre nostalgia de España, pero no quería venir, porque se hablaba tanto de la posguerra... Al fin me decidí, fui a ver a mi familia a Gijón, y desde allí mandé *La gota de mercurio* al premio Nadal.

El libro fue finalista del premio, que por entonces tenía fama de feminista; aquel año, en efecto, lo ganó una mujer, Luisa Forrellad. Alejandro Núñez Alonso era desconocido en España, aunque en Méjico había publicado tres novelas; la primera, *Konco*, que vio la luz en 1943, la había escrito el año anterior, es decir, a los treinta y siete años.



BIOBIBLIOGRAFIA de ALEJANDRO NUÑEZ ALONSO

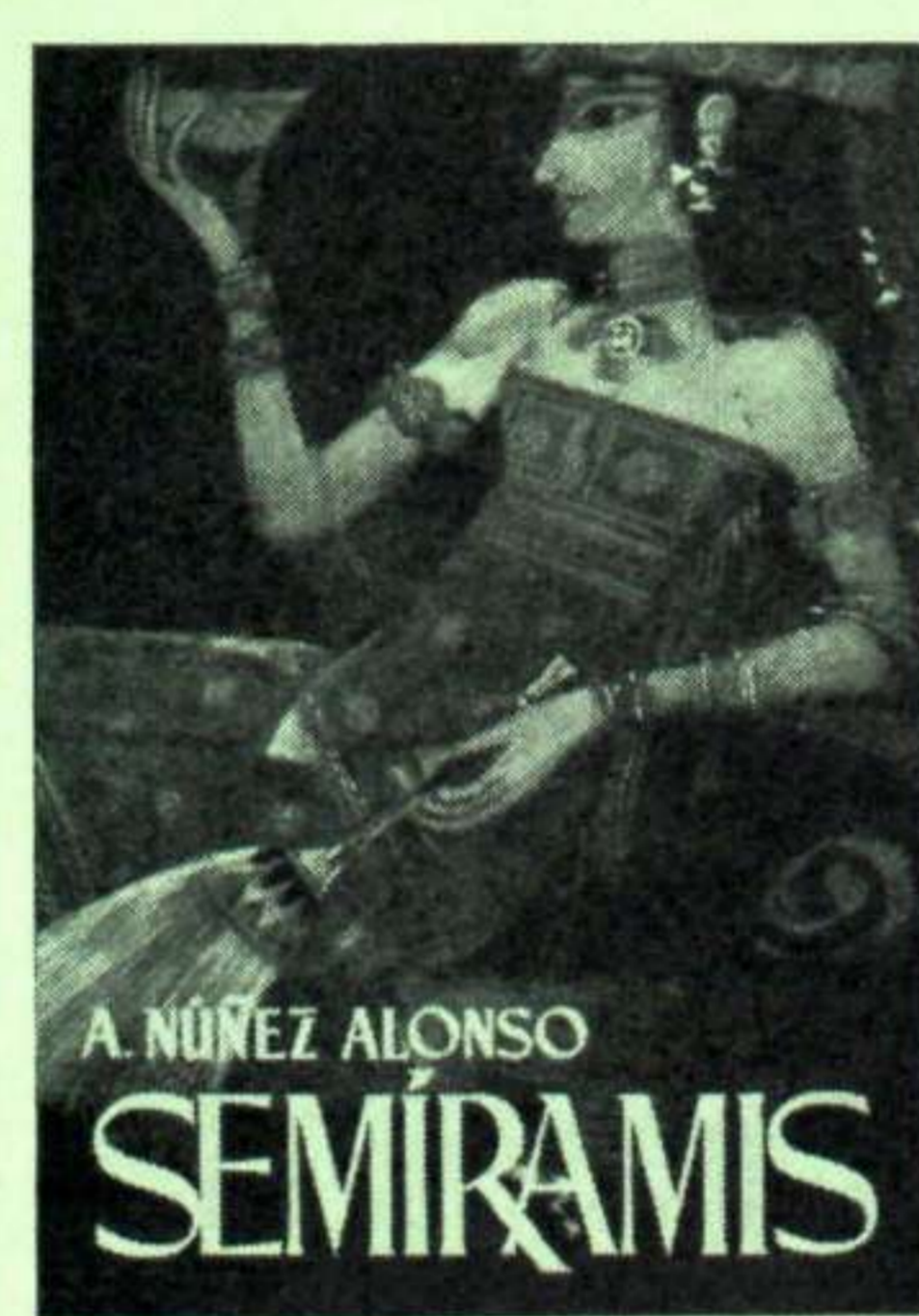
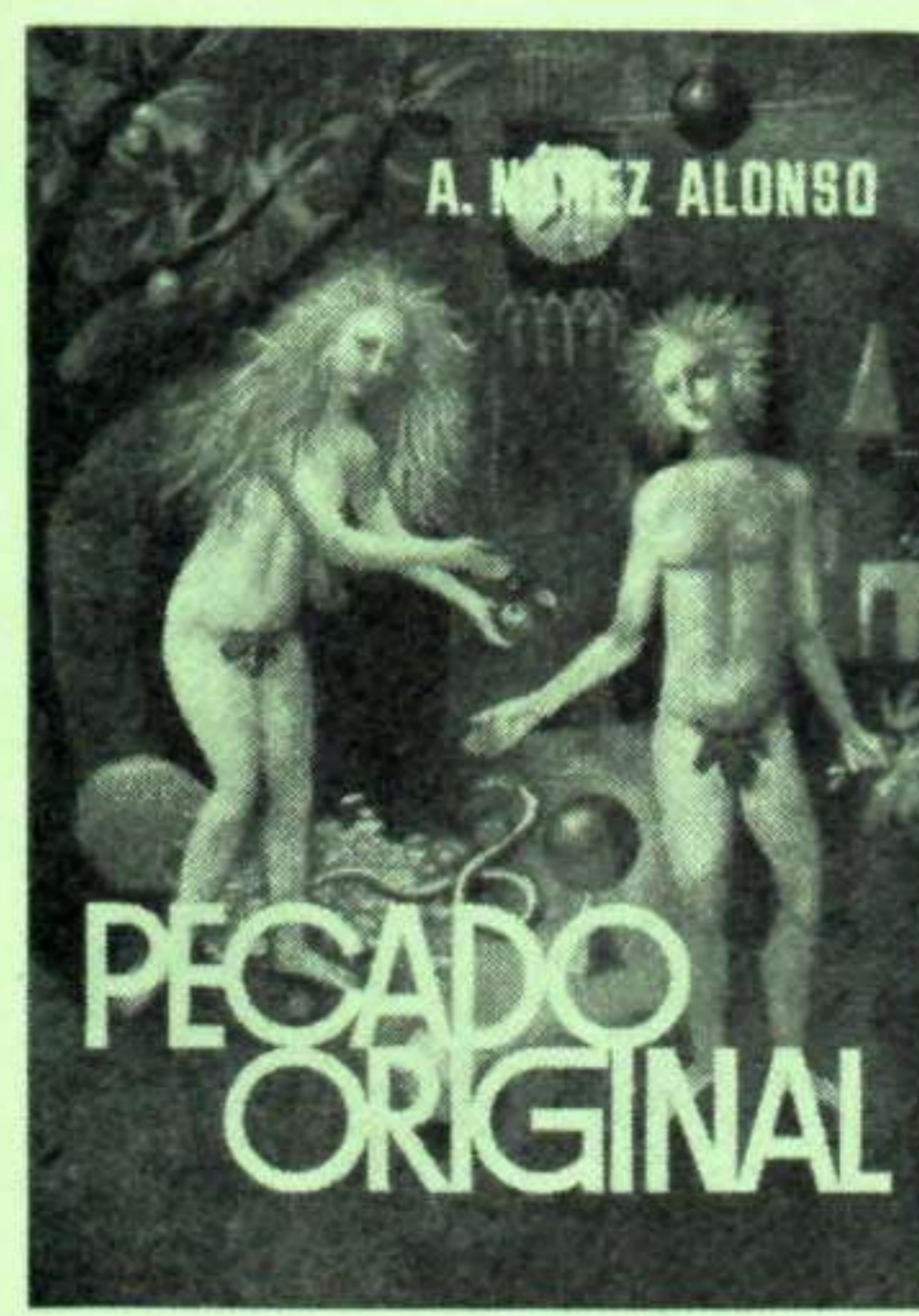


Nace en Gijón en 1905. Vive en México de 1929 a 1949. Corresponsal en Roma de varias revistas mexicanas en 1950; corresponsal en París hasta 1954; desde entonces reside habitualmente en Madrid.

Ha publicado los siguientes libros:
Páginas (ensayos). Gijón 1926.

NOVELAS

- Konco.** Ed. Stylo. México, 1943; 3.ª ed., Bullón, Madrid.
Mujer de medianoche. México, 1945.
Días de huracán. México, 1949.
La gota de mercurio. Ed. Destino. Barcelona, 1954.
Segunda agonía. Ed. Planeta. Barcelona, 1955.
Tu presencia en el tiempo. Ed. Corinto. Barcelona, 1955.
El lazo de púrpura. Premio Nacional de Literatura 1957. Ed. Planeta.
El hombre de Damasco. Ed. Planeta, 1958.
El denario de plata. Ed. Planeta, 1960.
La piedra y el César. Ed. Planeta, 1961.
Las columnas de fuego. Ed. Planeta, 1962.
Cuando don Alfonso era rey. Ed. Bullón, 1962.
Gloria en subasta. Premio de la Crítica. Ed. Fermín Uriarte. Madrid, 1965.
Pecado original. Ed. Planeta, 1965.
Semíramis. Ed. Planeta, 1965.
Sol de Babilonia. Ed. Planeta, 1967.
Visperas sin mañana. En prensa en la Editorial Planeta.



de cobre y evite la guerra; pero él, que es un periodista francés, piensa que en ello hay un ataque a la Humanidad, y hace todo lo contrario. Los investigadores envían a otro, también periodista, hijo de un refugiado español en París, con la misión de evitar la guerra, lo que se puede hacer por medio de un truco histórico; con ello, la Humanidad reflexionará y desaparecerá el virus bélico.

—Ha aprovechado los conocimientos históricos, por consiguiente, para escribir una novela de ciencia-ficción.

—Yo digo que es humanismo-ficción, porque se plantean problemas humanísticos, como el acabar con la guerra y las injusticias. No se trata de una

—Antes había intentado alguna vez novelar un tema, pero me aburría y lo dejaba: mi problema era la impaciencia, así que me sometí a un ejercicio de tipo paciente; estudié informalmente con un arquitecto proyección, planificación y modelismo, y me puse a hacer reproducciones de maquetas. Cuando terminé varios modelos a escala dignos de premio, comencé a escribir la novela.

En Méjico se casó con una joven perteneciente a una ilustre familia universitaria: su abuelo, que fue médico y profesor, tiene una estatua en la capital y una de las avenidas lleva su nombre; su tío fue fundador de la escuela odontológica. Ella es su colaboradora y secretaria.

—El setenta por ciento de mi eficacia se lo debo a ella. Cuando tengo entre manos una novela uso indistintamente la máquina de escribir y el dictáfono; mi mujer lo oye y lo pasa a máquina, y yo corrijo después. No soy metódico en mi vida, pero sí en el trabajo, o, más bien, sistemático. Por la noche me dedico a leer la documentación necesaria para situar a los personajes en un ambiente históri-

co, y a la mañana siguiente lo pongo en orden; por la tarde, en fin, escribo unas seis horas.

Al terminar sus vacaciones españolas regresó a París, donde sólo estuvo seis meses, porque al cabo de ellos vino definitivamente a Madrid, también como corresponsal.

—Envío crónicas de la vida española, como suele decirse de modo vago y poco comprometedor.

—¿Le interesa la política?

—Nunca me interesó activamente. En Méjico estuve afiliado tres años a un partido socialista español; una vez asistí a una junta, y fue horrible, de un tono bajísimo. Sólo voté una vez, por un amigo novelista que era comunista, aunque no por sus ideas, sino porque era amigo.

Además de la pintura, otra distracción de Nuñez Alonso es la lectura; sorprendentemente, me dice que suele leer libros de tipo técnico y poesía más que novelas. Sin embargo, no escribe poemas, excepto algunos sonetos por pura disciplina literaria. Naturalmente, lee obras históricas, que le sirven para situar a sus personajes novelescos en el am-

biente adecuado, en la época de Tiberio o en la Babilonia de los profetas, por ejemplo. Ahora tiene en la imprenta, para salir en unos días solamente, otra novela histórica, *Visperas sin mañana*. Mejor dicho, es histórica, pero también de ciencia-ficción. A grandes rasgos me cuenta el tema:

—Un grupo de científicos consigue mandar hombres actuales al pasado. Un francés, el doctor Magnus, ha descubierto que el tiempo se mueve en órbitas que responden al orden natural de la materia, y que el tiempo es materia. Por su parte, un astrofísico sueco halla grandes canales de vacío en el espacio, donde la materia adquiere una velocidad superior a la de la luz. Y un biólogo español ha logrado duplicar las células. En resumen, dejan un patrón del hombre vivo en una cámara especial y mandan una réplica al tiempo pasado. En los corredores neutros el individuo se trasladada a Troya, mejor dicho, a Chipre, dos años antes de la guerra de Troya. La intención de los investigadores es que intervenga cerca de Cíneas, el rey, para que bloquee los envíos

El nuevo la actualidad de los astronautas. Y ahora, recordar todas esas muestras de puerilidad que han dado algunos preguntadores para saber qué opinaban los poetas después de ver «mancillada su luna». Y también la posibilidad de un nuevo tema. O de una nueva manera de afrontarlo. ¿Una nueva poesía astral? ¿Una distinta manera de «estar en la luna»? ¿Hay que volver a decir que el tema no importa, y que el tratamiento que ofrece el poeta verdadero no es vulnerable ni vulnerado?

Con todo, sí tenía que haber «ya» algún poema esencial —aunque, repitámonos que no hay demasiada prisa— en esa nueva situación del hombre sobre la tierra. Pero no sería poesía más o menos «nueva», como exigen los boquiabiertos de la ciencia, los audi-cerrados del espíritu. ¿Queréis oír conmigo un lenguaje espacial? Escribía Amiel el 17 de abril de 1855:

«La atmósfera se conservaba increíblemente pura, brillante y cálida... Casi dos horas estuve contemplando el magnífico espectáculo, y me sentía en el templo del infinito, en presencia de los mundos, en la inmensa naturaleza, y huésped de Dios. ¡Cuánto me atraían los astros, errantes en el pálido éter, lejos de la tierra, y qué paz inexplicable, qué rocío de vida eterna dejaban caer sobre el alma extasiada! Sentía yo flotar la tierra como un esquife en este océano azul. Es bueno

oposición cavernícola al progreso científico, sino una oposición a la ciencia que atenta contra las leyes naturales y puede deformar al hombre.

—¿Inauguras una nueva etapa en su producción?

—Es posible que escriba algunas novelas de ciencia-ficción. La perspectiva del tiempo me preocupa mucho, y tengo terminada otra novela que sucede en el año tres mil; pero debo reformarla; el futurismo técnico es imprevisible, y a veces se leen cosas muy divertidas en novelas de anticipación.

Este año, es su propósito, terminará la trilogía de Semiramis, con *Estrella solitaria*, y concluirá también *Viva la república*, segunda parte de *Cuando don Alfonso era rey*.

—La crítica distingue varias vertientes en su obra.

—Yo creo que cabe distinguir tres: la histórica, la psicológica y la de testimonio actual. Se puede ver constante en las tres, pero estoy preocupado por buscar una expresión nueva; creo que, independientemente del resultado, es una virtud. Se suele poner como ejemplo de novelista al que es constante; me parece que no es así: Cervantes o Valle-Inclán, por ejemplo, cambiaron de expresión, de estilo.

A Núñez Alonso no le gusta comentar la situación de la novela; dice que el novelista suele dar unas ideas muy lamentables, para la orientación de la cultura, sobre la novelística.

Cree que la importancia de la novela estriba en las dimensiones sociales del país donde reside el escritor, y supone que el momento de la narrativa española será espléndido dentro de unos quince años. Antes de despedirnos aún me hace una confidencia:

—Yo soy novelista porque me divierte cuando escribo una novela, aunque al mismo tiempo sudo y me preocupo mucho por ella; corrijo las pruebas temblando, y eso que tengo ya editado un número bastante como para haber caído en la rutina.

—Por cierto, siempre me ha llamado la atención que cuando tenías una obra considerable de tema actual te trasladaras a la época de Tiberio.

—Recordaba las novelas que leí cuando era niño, *Quo Vadis?*, *Las ruinas de Palmira* o *Los últimos días de Pompeya*, por ejemplo, que son entre románticas e idealistas, y pensaba en la anterior interpretación materialista de la historia. Me propuse poner en claro la vida e instituciones de la época tal como fueron. Además, había observado que España carecía de una novelística de claro sentido histórico. Por eso, en todas mis novelas se ve mi afán de poner de relieve la importancia de España en la antigüedad, resaltando las características del pueblo español como permanentes.

ARTURO DEL VILLAR

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

nutrirse de esta voluptuosidad profunda y tranquila que depura y engrandece al hombre. Con gratitud y docilidad dejé que me arrastrase.»

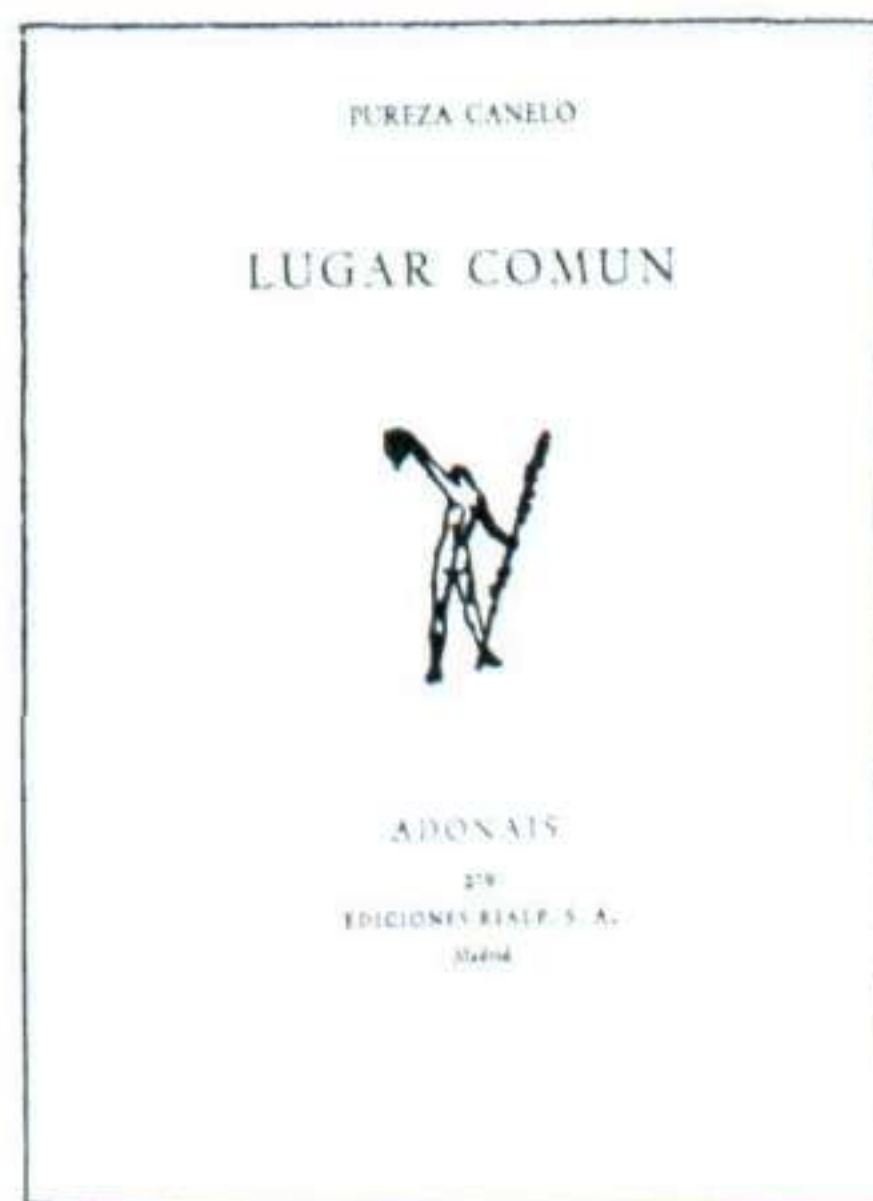
El recuerdo del diario de Amiel se empareja con la presencia del reciente «Diario íntimo» de Unamuno. Sólo siendo poeta se puede escribir un diario trascendente. Y siendo apasionado con uno mismo; pasión cerrada desde lo más íntimo del ser. Un juego noble entre la sospecha de no ser leído y la esperanza de que eso ocurra. Una balanza tensa en su fiel. Siempre el «corazón al desnudo» de Baudelaire. Pero, ¿desnudo para quién? María Bashkirtseff, aquella muchachita rusa, a quien llamaron «nuestra señora del sleeping-car», y que se ha hecho inmortal con su Diario, se hace muy lúcida y felizmente expresiva cuando se plantea este problema: «La idea de ser leída tal vez eche a perder, es decir, haga desaparecer, el único mérito de tal clase de libro. Pues bien, ¡no! Primero porque he escrito largo tiempo sin soñar con ser leída, y es justamente porque espero ser leída por lo que soy absolutamente sincera».

Otra mujer, hija de un compositor español, y que se llama Anaïs

Nin, ha comenzado a publicar su «Journal» en Francia. Son dos los tomos aparecidos, y se nos anuncia una extensión total de páginas que se aproximará a las de Amiel. Lawrence, Henry Miller, Antonin Artaud, y decenas de personajes interesantísimos de ayer mismo y de hoy todavía parece que desfilan por su soledad de niña que se refugia en su intimidad «entre un padre sádico y una madre mártir»... Sí, un diario es siempre una forma de soledad, una salvación hacia dentro. Hay que amarse a sí mismo para escribir, para «escribirse» en esa soledad. Y hay que tenerse compasión. «Amar es compadecerse», decía Unamuno.

«LUGAR común», de Pura Canelo, un libro de misteriosa densidad, donde una casi mágica maestría se organiza desde las más profundas raíces del ser. Y en un reciente coloquio sobre este libro, las preguntas de siempre para obligar al poeta a que explique lo inexplicable. En poesía preguntamos más cuanto más se nos ofrece. Cuanto más fuerte es la luz, más evidente el deslumbramiento, siempre hay alguien que no se conforma con el don. Si hemos dicho muchas veces que la última —y la prime-

ra— razón de toda poesía está inmersa en el propio poema, esta verdad se afirma en los pasos primeros de algunos poetas, siempre que se atrevan con sus descubrimientos. Ese inicial debatirse con su propia inspiración desconocida, esa lucha con el ángel de la expresión, son como aberturas por las que el poeta nos lleva a las salas inefables de su taller.



Como las más claras defensas de este libro son las de su sinceridad y las de lo que podríamos llamar su velocidad de expresión, la autora se vuelve en cada momento a contemplar su propia pa-

labra. Y de ahí surge no sólo su poesía, sino su poética, que podría servir para satisfacer tanta pregunta impaciente, cuando no inoportuna. Más no se puede explicar; más no se puede extender; más no se puede definir. Oigamos, cortando casi al azar, las «razones» de este libro...

«Para volver a hablar de lo que ya está dicho, mucho antes de saberlo mío»...

«Qué lejos estoy de la inocencia, qué cerca»...

«Mi ternura sabe doblar lo oscuro que no conozco del todo»...

«Siempre paso por mi lado»...

«Palabras, oficio que no lo es»...

«De un planeta oscuro que alguien colocó en mi cabeza»...

«Cuando el misterio es tan cercano, hay propio compromiso»...

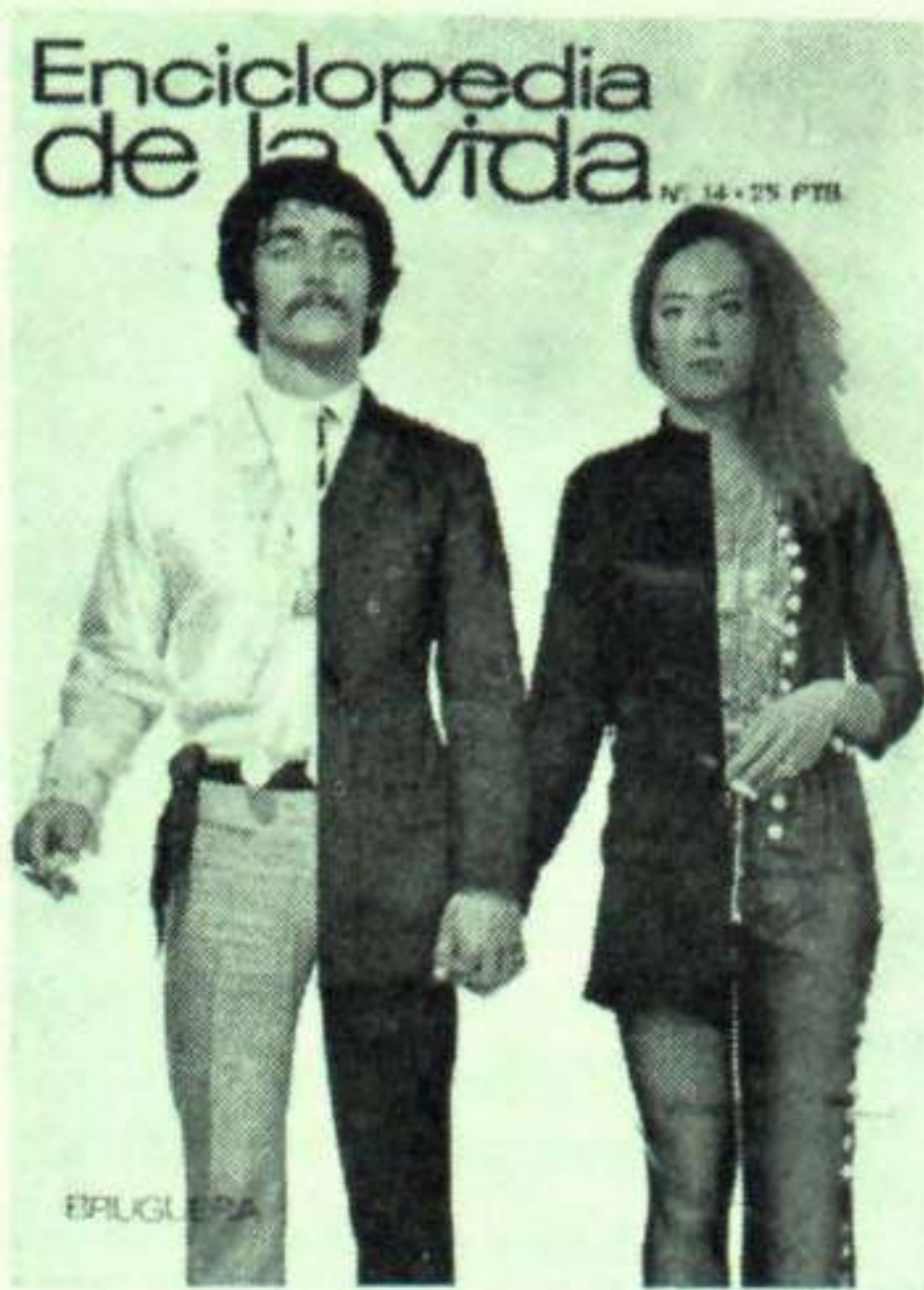
«Este destierro que sé labrar-me»...

Cualquiera de estas expresiones serviría para definir la poesía, si es que algo sirve, repitamos, para extender lo que termina en sí mismo, o lo que es así, sin vuelta de hoja. Hay que defender la verdadera poesía del empujamiento a que quieren someterla los que se encuentran incómodos con su presencia por falta de humildad, por falta de amor. Parece que preguntan por «conocer», y no es una necesidad lo que les mueve, sino cierta soberbia de inconfesables raíces.



LITERATURA de

LOS FASCICULOS



Un tema de interés universal que apasiona a todos y que, ahora, en nuestro mundo, es preciso dominar.

La calidad excepcional que hoy puede y debe exigirse a una obra de arte.

Un precio casi increíble, que pone al alcance de todos una obra de lujo.

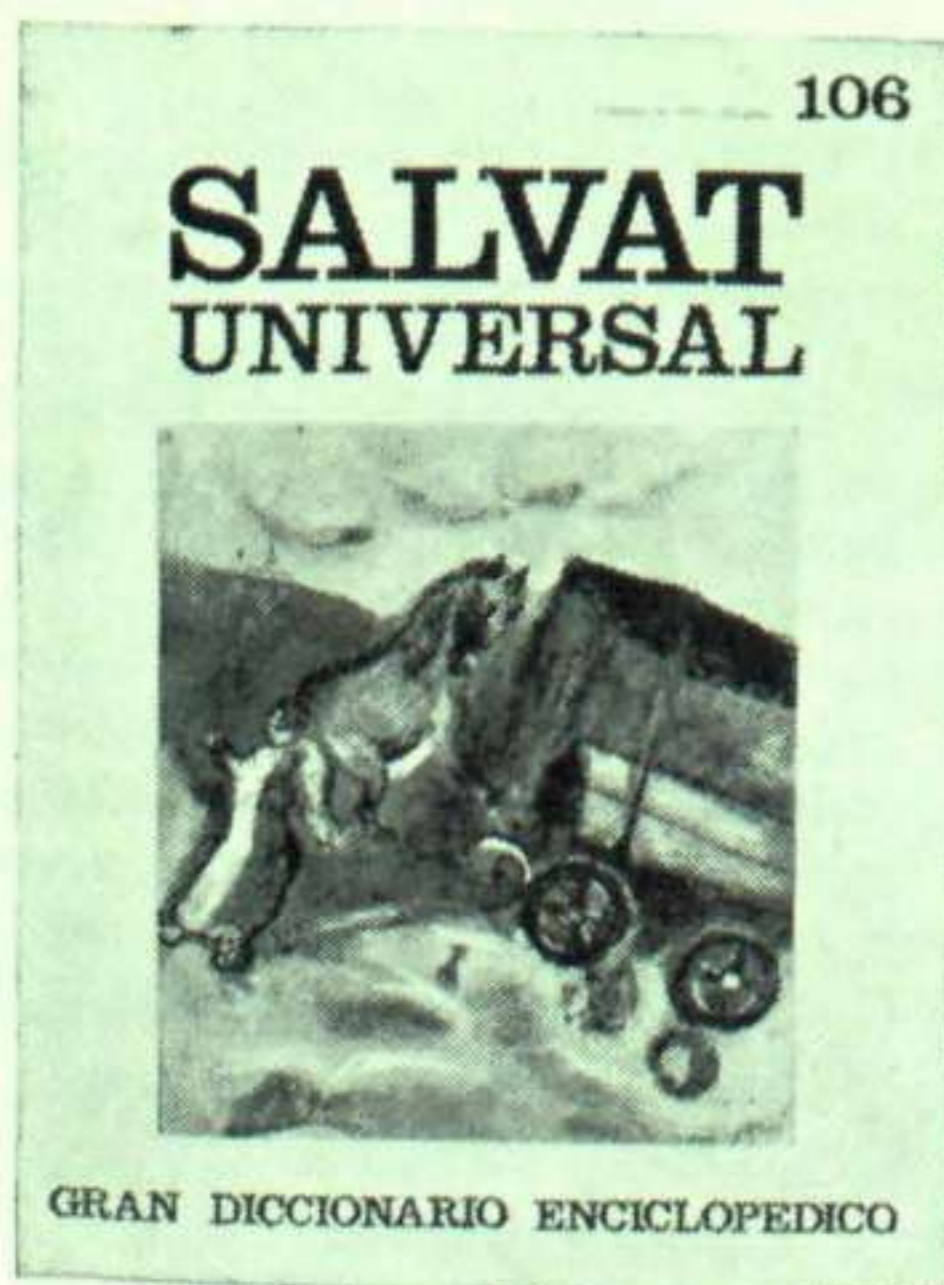
POR SOLO 30 PTAS.

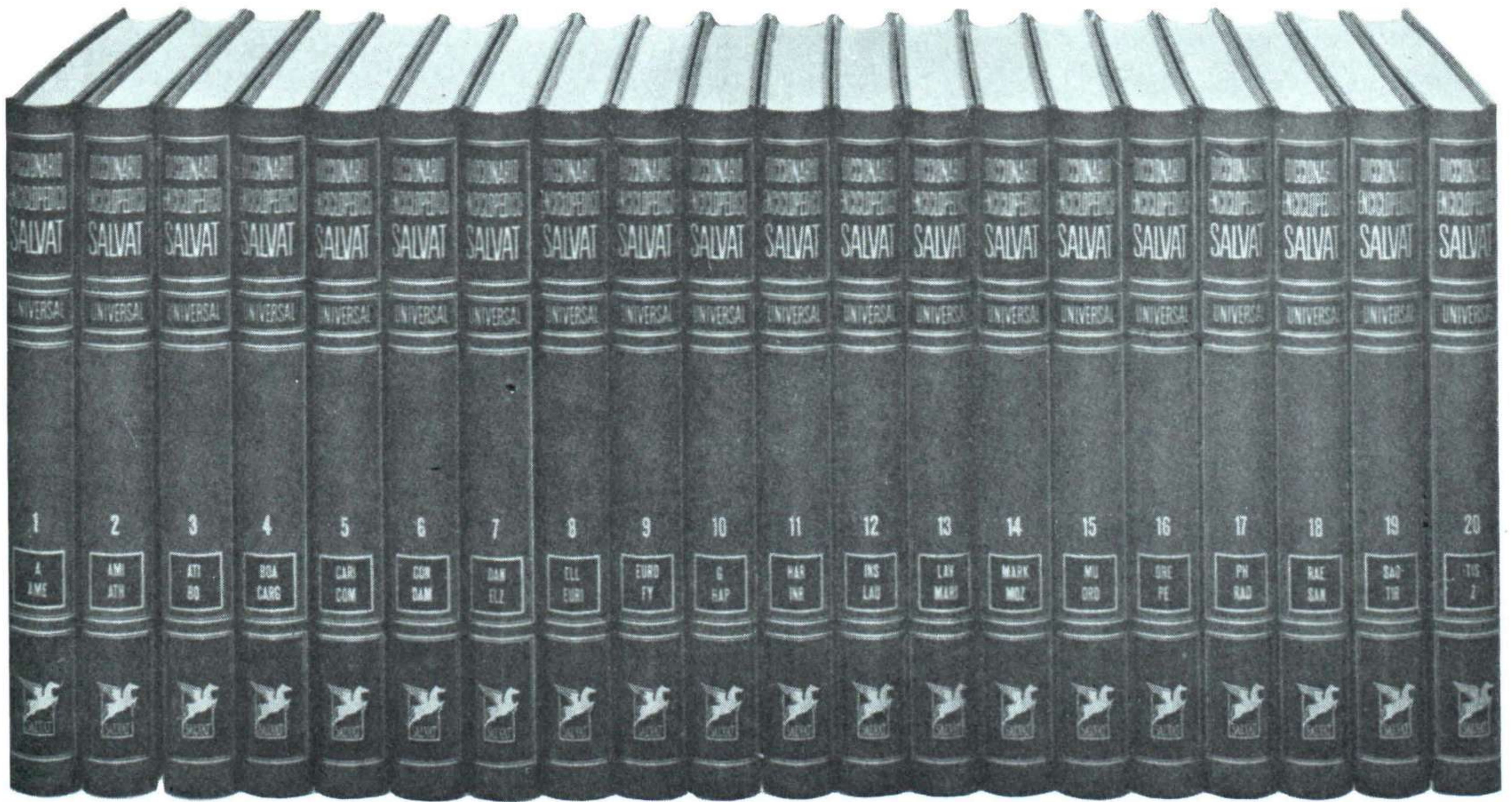
historia del arte
SALVAT

historia del arte
SALVAT

UNA NUEVA GRAN PRODUCCION SALVAT
UNA OBRA QUE USTED DEBE CONOCER

10 TOMOS
264 FASCICULOS
3000 PAGINAS
38000 ILUSTRACIONES A GRAN FORMATO





Fascículos encuadernados del "Diccionario Enciclopédico Salvat"

QUIOSCO (y 2)

Por Juan JOSE PLANS

Si por una parte es realmente muy interesante el hecho de que no pocas editoriales parezcan haberse puesto de acuerdo —y en algunos casos así ha sido— para publicar preferentemente colecciones de bolsillo, medida muy loable por las posibilidades que ofrece para que las grandes obras lleguen a toda clase de lectores, por otra no resulta menos importante el que dichas colecciones hagan acto de presencia en los quioscos, esos pabellones callejeros que son, diariamente, el lugar donde se puede encontrar toda la información que el hombre requiere para estar al tanto de la época en que le ha tocado vivir.

La literatura, desde las obras más clásicas hasta las creaciones más modernas, se encuentra en los quioscos, en esos modernos pabellones que tan bien han sabido aprovechar el espacio de que disponen. Es muy digno de tenerse en cuenta, para un estudio sociológico, el hecho de que en las vitrinas de los quioscos uno pueda buscar tanto *La Eneida* como *Historia de Cronopios y de Famas*. Digamos que, así, la literatura está mucho más presente en la calle. Y, mientras no se demuestra lo contrario, los españoles seguimos siendo muy callejeros.

—¿Tiene usted *El paraíso perdido*? —he oído preguntar hace poco a una jovencita a un quiosquero.

—Lo tenía. Pero ya lo he agotado. No obstante, puedo pedírselo... —le contestó el vendedor.

Esto, hace unos años, era una conversación inusitada. Inusitada porque *El paraíso perdido*, como tantas otras obras, no se hallaban en los quioscos. Y, de encontrarse

por una mera casualidad, seguramente el quiosquero no sabría responder por ellas. Es decir, bajo una capa simple de la realidad, se puede pensar que existe una evolución cultural digna de ser destacada.

Me he tomado la molestia de apuntar todos los títulos que figuraban en una de las vitrinas de un quiosco. Como son bastante los libros que en ella esperaban al posible cliente, solamente menciono unos cuantos: *Espíritu de la letra*, de Ortega y Gasset; *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving; *El americano imposible*, de Graham Greene; *Los cuatro libros clásicos*, de Confucio; *Golleries*, de Ramón Gómez de la Serna... Y, también, cómo no, obras de Aghata Christie, Ian Fleming, Jack London...

Que yo recuerde, hace unos años, solamente había novela «policíaca», del *Far-West*, del género rosa, etc. Creo que, en la actualidad, los quioscos ofrecen una más y mejor gama de títulos. Y esto, pienso, se debe a dos razones: que el lector cuida más su lectura y que las editoriales se preocupan más en llegar, por todos los medios posibles, al lector.

—¿Se venden?

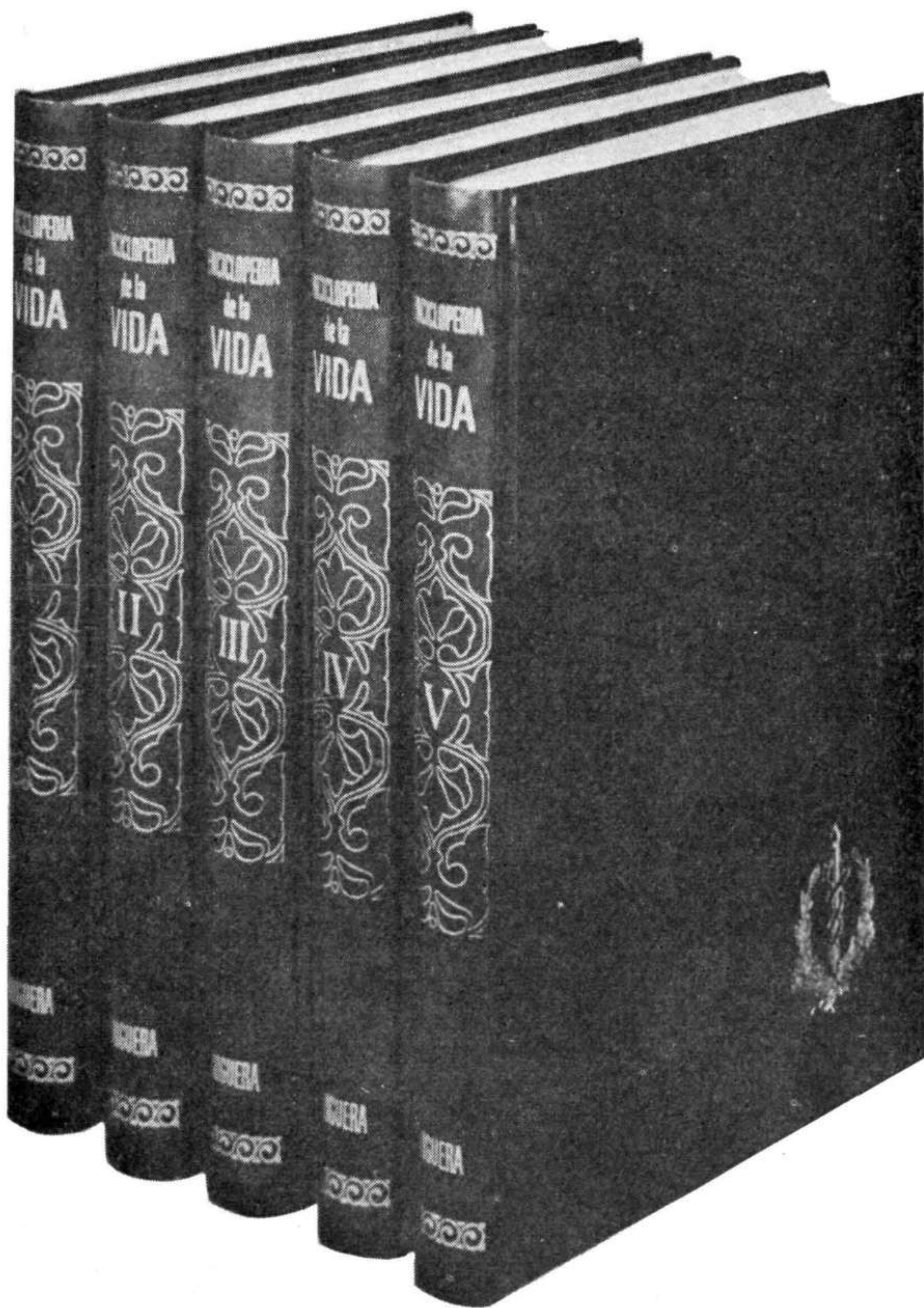
Me refiero a las buenas obras literarias. El quiosquero no duda en decirme:

—Sí, bastante. Los domingos, sobre todo. Hay mucha gente que no se limita a comprar un periódico, sino varios. Y, de paso, curiosean un poco y, junto con periódicos y revistas, se lleva un libro de éstos.

—¿Usted los lee?

—Algunos. Pero, la verdad, es que, por estar atendiendo, apenas tengo tiempo para leer. En cuanto abro un libro, ya llega un





"Enciclopedia de la vida", de Editorial Bruquera. Fascículos encuadernados

cliente. Pero, eso sí, si puedo, me leo uno. Hace poco leí *Cuentos ucranianos*, de un tal Gogol. Me gustaron. Un buen escritor, sí señor. Mire, aquí lo tengo, para vender.

—No obstante, ¿qué más vende?

—Revistas, sobre todo. Los periódicos no los cuento porque creo que, como vienen a ser una necesidad total, no deben ser tenidos en cuenta a la hora de preguntarse qué más se vende. Las revistas, sobre todo las dedicadas a la mujer. Y los foto-romances hacen furor... A mi mujer no le gustan. Y eso que escucha muchos seriales.

—¿Qué público tiene?

—Muy dispar. Aquí compra gente de todas clases. Los más interesados por este tipo de libros son los estudiantes, los universitarios. Lo que más piden son libros como esos de ahí...

—De ensayo...

Pero, en los quioscos, se exhiben más publicaciones. En lugar destacado debemos poner a los fascículos, tanto los semanales como los quincenales. El último que acaba de aparecer, como colección, es *Héroes del Comic*. En este primer coleccionable de la serie se edita la primera aventura de un personaje muy popular: *El hombre enmascarado*. Contiene un poster o cartel de regalo.

El mercado del fascículo comenzó hace unos años. Pionero de este tipo de publicación, que vagamente nos recuerda, por eso de las entregas, a los antiguos folletines, ha sido *Salvat* con su enciclopedia. Pienso que deben ser pocos los hogares españoles que no la tienen. Desde entonces, hasta el presente, se han publicado numerosas series de fascículos. Literatura, arte, historia... Todo

comienza a aparecer en forma de fascículo. Como ven, ahora, hasta el *comic*.

—¿Qué me dice del fascículo? —le pregunto a otro quiosquero.

—Son un negocio.

—Pero, aparte de lo que comercialmente puedan suponer...

—A la gente les gusta este sistema del fascículo. Algunos de mis clientes coleccionan varias de estas publicaciones. Es una forma cómoda de ir haciéndose con una buena biblioteca. Es decir, de ampliar la cultura.

—Pero, el desembolso económico, semanalmente...

—Mire, cuando se quiere, se puede. No digo que todo el mundo, pero sí la mayoría. ¿Cuánto se gasta uno en un aperitivo? Bueno, pues en la economía familiar, se puede hacer un hueco para comprar una enciclopedia por fascículos, una novela por fascículos, una colección de arte por fascículos... Yo lo veo así, porque veo el sistema de comprar de mis clientes. Además, los hay que, si una semana no pueden, se compran a «su aire» la serie.

—¿Qué prefiere la gente que compra fascículos?

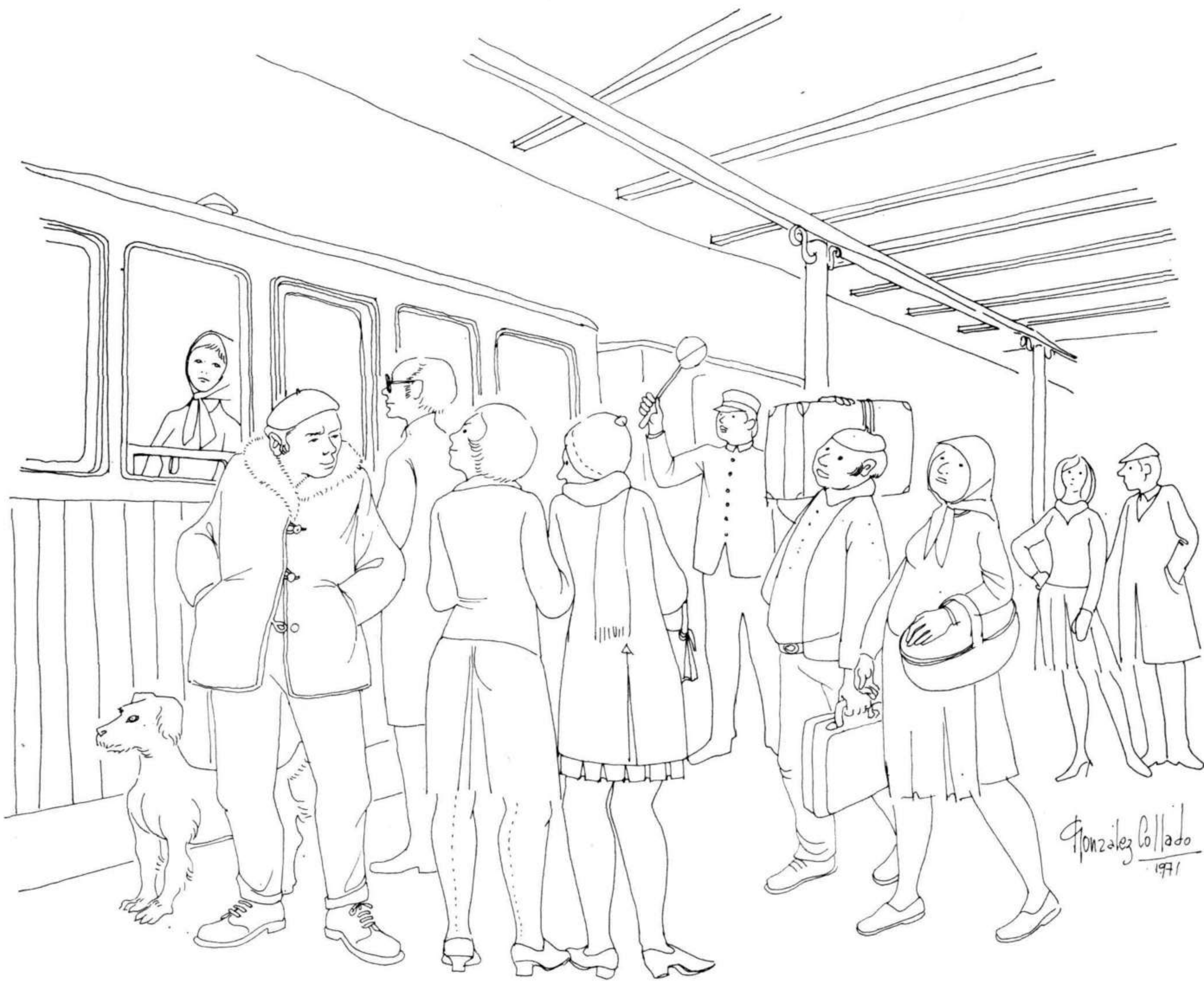
—Enciclopedias, diccionarios... Bueno, ahora, también todo lo que se refiere a los animales. Ese de la televisión, Félix, el amigo de los animales, ha sacado una colección de fascículos. Se venden muy bien. La gente, ya digo, prefiere todo aquello que amplía su cultura.

Enciclopedia de la magia y del misterio, Cíclope, Historia de España... En resumen, en el sistema fascículo, acabaremos por encontrar de todo. Me acaban de anunciar que una editorial no tardará en sacar en fascículos novelas de escritores contemporáneos españoles, con una idea general de cierta añoranza por el clásico folletín, que tanto representó en Europa y América para dar a conocer a los más grandes escritores de su tiempo.

Considero a los fascículos como un buen sistema de ganarse nuevos lectores. Todo aquello que sirva para que la gente se preocupe en leer, resulta válido. Naturalmente, se puede objetar que algunas de estas publicaciones únicamente se destacan por su buena presentación, pero por su escaso interés de contenido. Pero, como me decía un escritor, prefiero que una chica lea a Corín Tellado a que no lea nada. Tal vez, leyendo a Corín Tellado, acabe pidiendo una novela de Dostoyewsky. Y, en el fondo, creo que tiene toda la razón. La mayoría de los aficionados a la lectura hemos comenzado, como correspondía a nuestra edad, por los tebeos. Pero, aunque ahora no los desechemos, sino que les demos el valor que tienen dentro de su género, no nos quedamos para siempre con el *Pulgarcito* o el *Jaimito* en las manos. Los tebeos nos abrieron la capacidad de imaginación y posteriormente iríamos a buscar las obras literarias.

Esta es la historia que se repite siempre. Lo único que me agradaría saber, por adelantado, es lo que se venderá en un futuro en los quioscos. ¿Cómo y en qué materia! se nos presentarán las publicaciones? Tal vez acabemos leyendo todos en microfilmes. O, tal vez, el periódico nos llegue todos los días a casa por medio de la pantalla de televisión. No obstante, creo que, mientras quede algún peatón por las calles, habrá quioscos. Porque el quiosco pertenece al paisaje urbano tanto como el transeúnte.





*La alegría
pasó por tu puerta. Y luego, sombría,
pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.*

(ANTONIO MACHADO)

I patrona, la señora Fernanda, dice que a mí lo que me pasa es que tengo unas ganas locas de estar enamorado; que no importa que yo no me dé cuenta, que esas ganas se tienen porque sí, y que no es preciso que se entienda lo que es. ¡Qué sé yo! Lo único que sé es que me aburro y me aburro, que estoy lleno de solivianto y que ni siquiera en los libros encuentro mija de sosiego.

No hay otra diversión en el pueblo, al menos para mí. Desde que me levanto, con el día, estoy deseando que llegue la hora de bajar a la estación, donde se reúnen los mozos y mozas a ver pasar el expreso. Para ellos, mozos y mozas, el paso del tren es un pretexto, al que le cogen una hora de delantera y le dan coba otra más. Yo llego a la estación con el tiempo justo, veo el tren en ese minuto breve que está allí detenido y, cuando lo pierdo de vista en la curva de la casilla, me vuelvo a casa. Y regreso un a medias contento a medias disgustado.

Mi patrona, la señora Fernanda, me pregunta qué le busco yo al tren, y no sé qué responderle. Hay algo dentro de mí que me

lleva todas las tardes, a la caída del sol, hasta la pequeña estación del pueblo; algo que no me perdonaría una falta voluntaria. Porque faltar, sí he faltado; en el año escaso que llevo aquí, tres veces, que bien que las he contado. La primera, por agosto, cuando tuve que hacer la sangría al señor Daniel, el talabartero; la segunda, por la Navidad, cuando le llegó el chico a la señora Amada, que venía a este mundo con los pies por delante, y la tercera, por marzo, cuando se cayó en el almorrón el tío Minín, y hubo que cogerle seis puntos en la frente.

* * *

Cuando la señora Fernanda, mi patrona, me dice eso de que a mí lo que me pasa es que tengo unas ganas locas de estar enamorado, siento como un culebrín que me anda por el cuerpo. A lo mejor va a tener razón la señora Fernanda. Y claro que va a tener razón, porque desde lo de ayer...

Lo de ayer se cuenta en seguida: bajé, a la atardecida, a la estación, como todos los días. Faltaban apenas dos minutos para que pasara el expreso de las siete y cuarenta; pero, a un cetenar de metros de la estación, el señor Jeremías, el cosario, me advirtió que no me apresurase, que el tren traía un cuarto de hora de retraso, que había tiempo de

sobra, y que, por eso, él se subía hasta el ventorrillo a recoger un paquete que había olvidado.

El expreso, como todos los días, asomó por el puente de la acequia. Todo ocurrió igual que siempre. No se apeó nadie. Subir, sí, que se van para la capital sus dos parejas de vecinos, cargados de gallinas y cestones. El señor Jeremías, que se daba buena maña, fue el primero en subir. Ya estaba asomado a una ventanilla, mirando a todos, como si no fuera a volver.

El señor Jeremías, que conocía al revisor, se colaba siempre en primera, y yo creo que se asomaba para darse importancia.

Fue en la ventanilla de al lado de la que ocupaba el señor Jeremías donde la vi.

Ella era muy hermosa. Tenía un pañuelo de flores anudado al cuello, con gracioso descuido, y llevaba un jersey amarillo, muy amarillo.

Yo siempre he pensado que cada hombre tiene destinada una mujer. Aquella, sin duda, era la mía. Lo supe nada más verla. Sí, era la mía. ¡La mía!

Cada hombre tiene destinada una mujer y se le brinda una sola oportunidad. Allí estaba ella y aquella era mi oportunidad. Ya tendría siempre que rumiar mis pensamientos. Entonces, lo que me urgía era subir al tren, correr a su lado, decirle... lo que se me ocurriera, pero en seguida.



Un minuto es corto, demasiado corto a veces. Cuando descubrí aquella mujer, el minuto de parada ya andaba bien corrido. Yo no sé bien lo que sucedió, pero es el caso que le vi la trasera al furgón de cola cuando todavía no se había movido un músculo de mi cuerpo. Estaba como agarrotado, sin movimiento, como clavado, sintiéndome topeado por los que paseaban. Vi desapare-

cer el convoy por la curva de la casilla. Y se la llevaba a ella.. A ella, que era «la mía».

Ahora, en casa, junto a la ventana que da a la plaza, estoy dándole vuelta a todo esto, sin prisa. Ya no hay un minuto de plazo. Ya tengo toda la vida por delante para llamarme imbécil cuantas veces quiera.

Yo siempre he pensado que cada hombre tiene destinada una mujer y se le brinda una sola oportunidad para no dejarla escapar. Yo tuve a la mujer de mi vida frente a mí, y tuve la oportunidad, pero la desperdicié estúpidamente. Fue todo tan rápido, tan sorprendente, tan inesperado...

¿Qué me creía, que me iban a avisar voces ocultas?, que iba a escuchar: «Hoy, en el expreso, viene ella. Prepárate.» No. Lo de ayer tuvo que suceder así, rápido. Debí adelantarme al tiempo. Ella era para mí y yo para ella. Porque, claro, también cada mujer tiene destinado su hombre. Y yo era el de ella. Y casi me atrevería a decir que ella se dio cuenta, porque sus ojos azules me miraron de manera distinta a como se mira.

No. La historia no se repite. Ya podría yo montar guardia en aquella estación que no la volvería a ver jamás. Aun cuando fuera en el tren. Un minuto ¡es tan corto! Apenas si da tiempo a mirar más de media docena de ventanillas. Por otra parte, el expreso, de vuelta, pasa por aquí de madrugada. No voy a estarme todas las amanecidas en la estación. Puedo hacerlo, pero... ¿volverá?

Sé que era la mujer de mi vida y la dejé escapar. Para siempre.

Mi patrona, la señora Fernanda, dice que voy a enfermar, que a ver si me enamoro y se me pasan todos los males. ¡Qué sabe ella!

Estuve más de un mes yendo a la estación cada madrugada; que ya por el pueblo se corría que andaba mochales; que dejé de ir porque en los pueblos hay que velar por la buena fama, y más cuando se necesita que las gentes tengan fe en uno, como nos pasa a los médicos.

Ahora mismo vengo de la estación. Hoy, el tren ha llegado a su hora en punto. Hacía mucho tiempo que no me dejaba caer por allí. Hoy me han dado ganas.

Ya se por qué me dieron ganas. ¡Bien me las podía haber ahorrado!

El expreso volvió a aparecer por el puente de la acequia. Unos instantes después se detuvo. Comenzaron a subirse las mujerucas y los hombres, con su capazón y sus gallinas. El señor Jeremías, el cosario, ya estaba asomado en su ventanilla de primera, sonriente, dándose importancia. Paseé con la mirada las otras del vagón...

Allí, unas ventanillas más allá del señor Jeremías, volvía a estar ella.

¡La historia se había repetido! ¡La oportunidad se brindaba de nuevo, generosa! Es posible que pensase algo de esto. No lo sé. Sólo sé que, a manotazos, a empujones, sin escuchar las protestas, me encaramé en el vagón, corrí por el pasillo, abriéndome camino a codazos, llegué cerca de ella, que seguía mirando afuera.

¿Qué le diría? ¡Bah! Ahora había tiempo. La seguiría hasta donde fuera preciso. Hasta el fin del mundo. Cuanto más lejos estuviera el final de su viaje, mejor. Me entró una preocupación que me hizo sonreír. ¿Llevaba dinero? Palpé el bolsillo del pantalón. Sí, sí llevaba dinero.

Iba a hablarle, pero se me anticipó aquella mujer vestida de blanco, que le dijo, con tono entre oficial y cariñoso:

—Señorita, hace frío. Debe retirarse de ahí.

Ella se volvió, sumisa. Sus ojos se clavaron en los míos, pero pareció no verme.

Era la suya una mirada ausente.

Como de loca.

LIBROS, PALABRAS Y ESCRITORES EN BARCELONA

Por JULIO MANEGAT

FEBRERO camina entre nieblas matinales y luces espléndidas de primavera. Febrero es algo así como la espera del salto que la vida editorial dará en abril, en su culminación literaria de la, digamos, temporada oficial. Para entonces llegarán la gran fiesta del Día del Libro, una nueva reunión en Barcelona de miembros de la Asociación Internacional de Críticos Literarios, la concesión de los Premios de la Crítica...

Demos tiempo al tiempo y quedémonos con lo que hoy tenemos, que es mucho y daría camino a bastantes páginas de esta crónica que, cada quincena, se queda con palabras en el tintero. En algunas ocasiones es mejor que sea así. En otras, el cronista hace lo posible por remediar el silencio. Vayamos al grano, que siempre habrá quien en él picotee.

MANUEL ARCE NOS VISITA

MANUEL Arce, Manolo Arce, nos ha visitado. De cuando en cuando se viene de mar a mar, Santander-Barcelona, para atender contactos que tienen la doble dirección de la pintura y de las letras. Sala de exposiciones, librería, obra literaria propia, edición de libros de poesía...

Manolo Arce acaba de publicar en Plaza Janés su última novela: **El precio de la derrota**. Poesía, novelas como **Anuelos para la lubina**, **Testamento en la montaña**, **Oficio de muchachos...** Y ahora, como digo, flamante en los escaparates, **El precio de la derrota**. Manuel Arce dice que esta novela es la novela de la generación marginada: «Los tres personajes principales son, cada uno a su modo un caso-límite de una claudicación lamentable. Pertenecientes a una burguesía acomodada, se debaten entre los viejos valores, ya caducos, de su clase, y la conciencia de la nueva realidad. En esta novela he intentado exponer el íntimo conflicto de unos personajes que pertenecen, paradójicamente, a una generación sin conflicto, a una generación sobornada por el sufrimiento de sus mayores y por el canto de un engañoso bienestar material.»

Es un tema interesante. Muy interesante: la novela, supongo yo, de los hombres que no hicieron la guerra, que fueron testigos de ella, pero no protagonistas, y que vivieron y reci-



Manuel Arce

bieron directamente las consecuencias del conflicto.

HACIA LA GRAN FIESTA LITERARIA DE LAS LETRAS CATALANAS

EN mayo se celebrará la III «Festa de Maig», en el transcurso de la cual se otorgará el «Premi d'Honor de les Lletres Catalanes». Se otorgarán también otros premios de ensayo o investigación.

El «Premi d'Honor», dotado con medio milloncete de pesetas, que está dotado por la entidad Omnia Cultural, se creó para distinguir la obra literaria o científica, escrita en catalán, que destaque por su ejemplaridad e importancia. Así también se otorgarán los siguientes galardones: «Premi Nova Terra», de ensayo o investigación sobre el mundo del trabajo, dotado con 60.000 pesetas; «Premi Antoni Balmanyà», de ensayo o investigación de temas pedagógicos, dotado con 50.000 pesetas; «Premi Carles Cardó», para ensayo o investigación de temática religiosa, dotado con la misma suma; «Premi Catalonia», dotado con 30.000 pesetas, para una obra de carácter monográfico sobre estudios comarcales; «Premi Aedos», dotado con 50.000 pesetas para estudios de carácter biográfico, y «Premi Fundació Higuera», dotado con la

misma suma, para estudio acerca de algún aspecto de la lengua catalana.

LIBROS TECNICOS DEL IESE

EL Instituto de Estudios Superiores de la Empresa, IESE, que depende de la Universidad de Navarra, ha presentado su colección de libros técnicos editados por dicho Instituto. Se trata de una colección importante, rigurosamente científica. Hasta el momento, la colección se integra por los siguientes títulos: **Contabilidad para dirección**, de Fernando Pereira; **Retos de la economía moderna**, de Francisco Domínguez del Brío; **La Empresa Multinacional**, de Barto Roig; **Naturaleza y método de la acción política en la empresa**, de José Figuerola, y **Orígenes de la Barcelona Traction**, también de Barto Roig.

EN LA MUERTE DE EDUARD ARTELLS

EN Barcelona ha fallecido uno de los más importantes lingüistas catalanes de nuestro tiempo: Eduardo Artells, discípulo directo del gran Pompeyo Fabra. Artells, el profesor, el estudioso, el científico de la lengua catalana, contaba únicamente sesenta y siete años de edad. Bien puede decirse, en este caso, que desde la misma adolescencia dedicó Eduardo Artells su talento y su sensibilidad al estudio y a la investigación de la lengua catalana. No ha habido aventura científica lingüística en la que Artells no estuviera presente. A él se deben numerosas e importante obras. Entre ellas, además —siempre— de su presencia colaboradora en institutos lingüísticos, publicaciones especializadas, etc., su **Diccionari català-castellà, castellà-català**, que registra hasta 25.000 palabras, todas ellas de grafía diferente en ambas lenguas; **Llenguatge y Gramàtica**, **Lectures escol·lides...**

Una pérdida para los estudios lingüísticos, una pérdida en verdad sensible.

EL BOSCAN DESDE BARCELONA

PARA nuestra revista ha sido una alegría la concesión del último Premio Juan Boscán, de poesía. Una alegría porque ha sido Manuel Ríos Ruiz quien lo ha obtenido con su libro de poemas titulado **El oboe**.

Se habían recibido originales procedentes de toda España y de diversos países de hispanoamérica. En total se presentaban al último Boscán más de setenta libros de poemas. El XXII Premio Boscán... Y uno recuerda aquel primer Boscán: **Nuestra elegía**, de Alfonso Costafreda... Rinconcitos para la memoria del sentimiento.

Aquí se le hicieron preguntas al poeta. Manolo Ríos es optimista respecto a los lectores de poesía en Es-

paña, en la España de hoy. A Ricardo Huertas le dijo:

—Creo que existe un mayor interés hacia la poesía, ya que la formación del español es cada día más completa. Personalmente puedo atestiguar que, en muchos medios existe ese interés, latente. También es significativo el hecho de que, algunas colecciones de poesía, como Adonais concretamente, hayan pasado de los quinientos ejemplares de libros de versos, a los dos millares de ahora. E igualmente demuestra este interés el que varias editoriales editen poesía en colecciones de tipo popular por su formato, presentación y precio.

Desde Barcelona, y con su permiso, señores, un fuerte abrazo de felicitación a Manolo Ríos Ruiz.

Y LUIS MONREAL



ES adelantaba el otro día la inminente entrada, como académico de número, en la Real de Buenas Letras, de Luis Monreal y Tejada. Luis Monreal, que desde ahora ocupa el sillón que dejó vacante a su muerte el gran cervantista don Juan Sedó Perís-Mencheta, es actualmente, entre otras muchas cosas, entre otras muchas dedicaciones, secretario de la Sociedad de Amigos de los Castillos y autor, con Martín de Riquer, de la sensacional obra **Els castells medievals de Catalunya**.

Luis Monreal pronunció su discurso acerca del tema **Ingeniería Militar en las Crónicas Catalanas**. La conferencia ha sido ya publicada. Se trata, y de ahí su importancia, de un tema prácticamente inédito en nuestros índices de estudios históricos de los siglos XIII y XIV. Su trabajo es el fruto de una paciente y rigurosa investigación. El fruto de su dedicación, de su estudio de las crónicas medievales es, en verdad, de excepción.

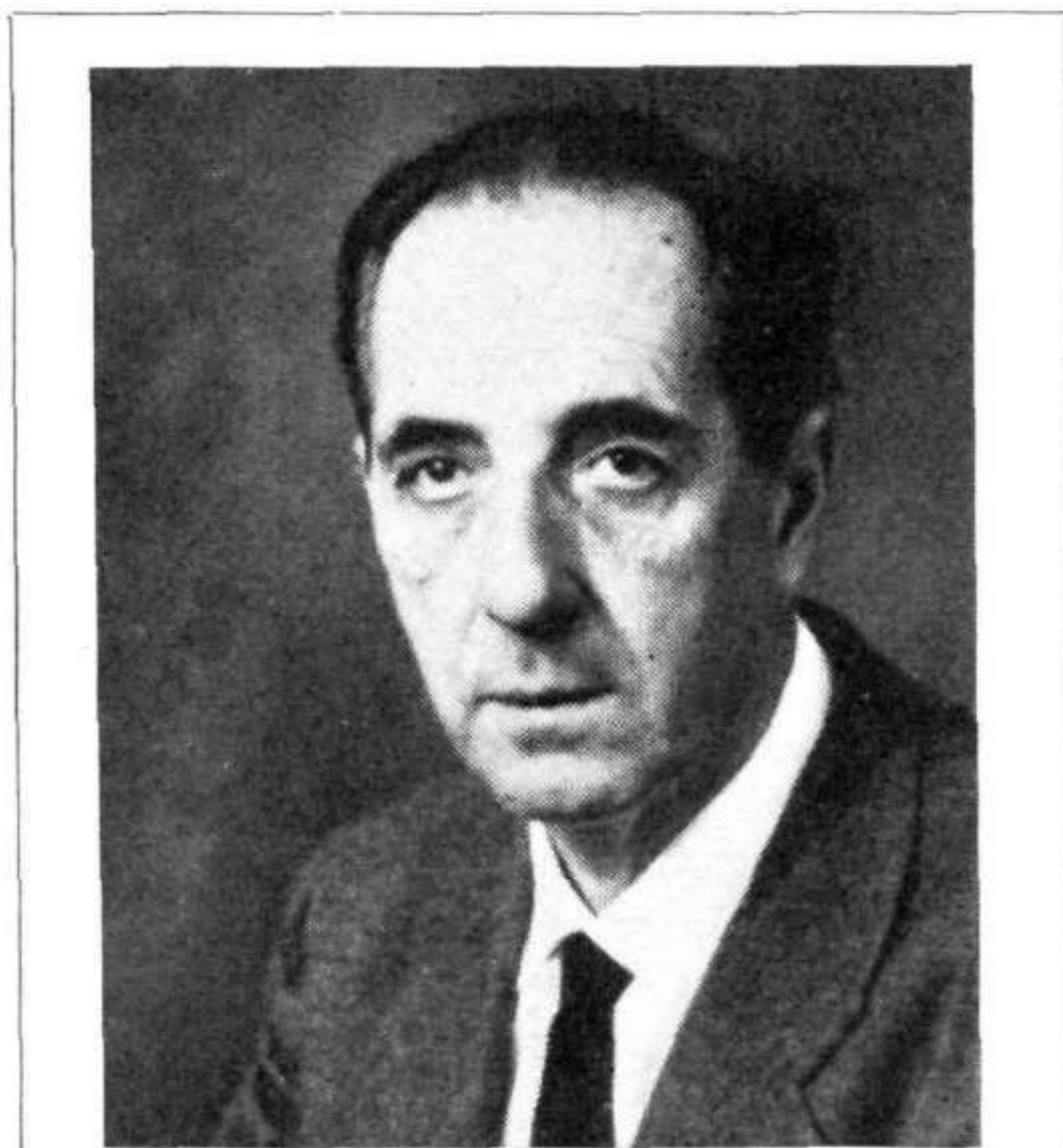
Y esto es todo por hoy, amigos.

FALLO DEL «PREMIO ANGARO» 1971

En la sevillana librería «Al Andalus» se falló el «Premio de Poesía Angaro» 1971, premio que todos los años otorga el grupo literario de dicho nombre, tras convocatoria de bases para escritores de habla hispana. En esta ocasión se presentaron 38 originales. El jurado estaba compuesto por el catedrático de Literatura de la Universidad hispalense don Francisco López Estrada, que presidía, y los escritores María de los Reyes Fuentes, Manuel Fernández Calvo, Tertulino Fernández Calvo, José María Requena, Juan de Dios Ruiz-Copete y José Luis Tejada. Las votaciones de este último fueron emitidas, en su representación, por el escritor Arcadio Ortega Muñoz, que actuaba como secretario. Tras largas deliberaciones, la votación final arroja el siguiente resultado: cuatro votos y concesión del «Premio Angaro» 1971 al libro titulado «Por la imposible senda de tu boca», presentado bajo el lema «Amarillo», cuyo autor resultó ser, una vez abierta la plica, Juan Delgado López, con domicilio en Minas de Riotinto (Huelva); tres votos y concesión de accésit al original «Comunión mineral», de Manuel Terrín Benavides, con residencia en Albacete. La obra premiada se editará próximamente en la colección «Angaro».

GAMALLO FIERROS DISERTO SOBRE BECQUER

El profesor Gamallo Fierros pronunció en el Instituto de España en Londres una conferencia sobre el tema: «El Bécquer dual: el huésped de las sombras y el hijo de la solar Sevilla».



SEVILLA: HOMENAJE POSTUMO A ROMERO MURUBE

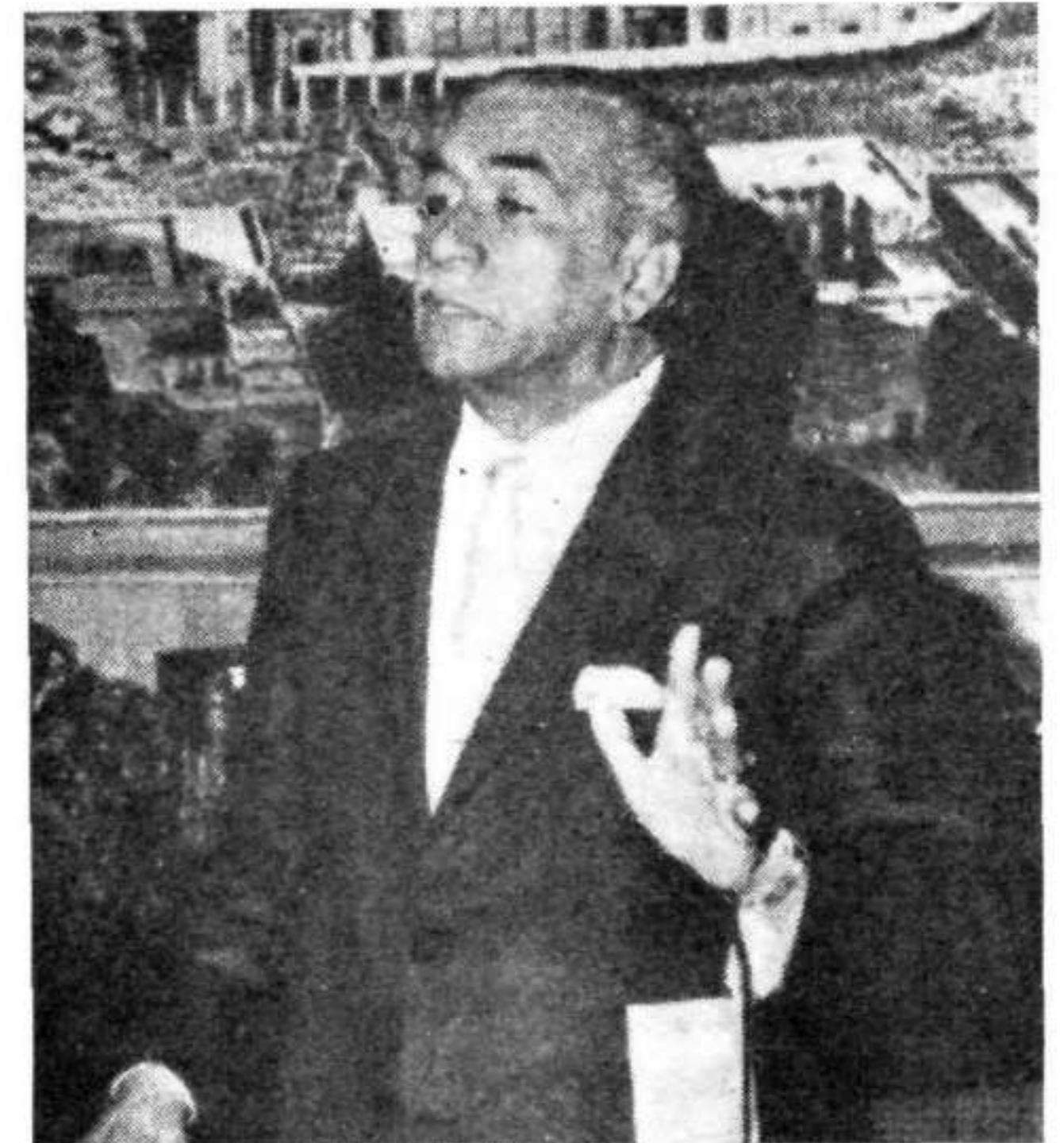
En el Ayuntamiento de Sevilla fue entregado a doña Sol Murube Cárdenas, viuda del poeta sevillano Joaquín Romero Murube, el primer ejemplar del libro *Verso y prosa, antología del escritor, preparada por el catedrático López Estrada, y editada como homenaje póstumo*.

EXPOSICION SANTA TERESA Y SU TIEMPO

Se inauguró en el Casón del Buen Retiro, de Madrid, la exposición *Santa Teresa y su tiempo*. Esta exposición reúne muy valiosas obras de arte de museos españoles e importantes colecciones privadas. Además de mostrar la vida e historia de la santa atiende de modo especial a resaltar al público español el rico momento cultural y artístico del siglo XVI.

JULIAN MARIAS, CORRESPONDIENTE DE LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE PUERTO RICO

La Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico ha nombrado académico correspondiente en España a Julián Marías, miembro de número de la Real Academia Española.



Ernesto Juan Fonfrías

CLAUSURA DEL II CONGRESO PARA LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL

Con motivo de la clausura del II Congreso Internacional para la Enseñanza del Español, el director del Instituto de Lexicografía Hispanoamericana, don Ernesto Juan Fonfrías, correspondiente de la Real Academia Española, ofreció una cena de despedida a la Delegación de Puerto Rico, en el Palacio de Congresos y Exposiciones.

Ernesto Juan Fonfrías pronunció un discurso de exaltación de la Lengua Española y de hondo amor a España. Después dio a conocer las actas del I Congreso de Lexicografía Hispanoamericana, celebrado en Puerto Rico bajo su presidencia.

Hicieron uso de la palabra el director de la Casa de Puerto Rico en España, don Ramón Darío Molinary; el secretario general del Instituto Argentino Hispánico de Buenos Aires, don José Liberal; el secretario general del Congreso, don Manuel Criado de Val; el secretario general de la Asociación de Academias, don Luis Alfonso; el embajador don Ernesto Giménez Caballero, y el secretario general técnico del Ministerio de Información y Turismo, don Ernesto la Orden Miracle.



Los componentes del II Congreso Internacional para la Defensa del Español rindieron un homenaje al poeta Antonio Machado, al descubrir una placa en el vestíbulo del Parador Nacional de Soria que lleva el nombre del poeta sevillano

Madrid

ACTOS LITERARIOS

Durante la quincena última se han celebrado en Madrid numerosos actos literarios. En el Ciclo Politeia, Juan Antonio Gaya Nuño disertó sobre Escultura románica en Europa, y Julián Marrás sobre Ideas y creencias en la Edad Media: la escolástica. Pureza Canelo, reciente premio Adonais, ofreció lecturas de sus versos en la Tertulia Hispanoamericana, en el Aquelarre Poético y en el Colegio Mayor Almudena. Dentro de la Semana dedicada a Puerto Rico, el profesor Criado de Val disertó en el Museo de América sobre Puerto Rico en la evolución actual de la norma lingüística castellana. Carmen Heymann y Servando Carballar recitaron en el Ateneo una selección de poesías. En el mismo centro leyeron poemas originales José María Luelmo y Carlos Frúbeck de Burgos, y en el Colegio Mayor Padre Poveda, Carlos Murciano. De extraordinaria puede calificarse la lectura poética de Luis Rosales en el Mary Ward College, presentado por Eduardo Carranza. Otras conferencias sobre distintos temas literarios fueron las siguientes: Santiago Montero Díaz, Pensamiento artístico y pensamiento mágico (Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo); María Dolores de Asís, Fernández Santos en la novela española (Amistad Universitaria); José Manuel Caballero Bonald, Bécquer un siglo después de Bécquer (Club Pueblo); José Martínez de Velasco, Presentación de César Vallejo (Colegio Mayor Guadalupe); Antonio Fernández-Cid, La ópera en el tiempo (Cámara de Comercio); Carmen Llorca, Mi aportación a la novela de hoy (Biblioteca Cultural); Sebastián de la Nuez Caballero, Las estructuras de voluntad de Galdós en su marco histórico social (Hogar Canario); Julián Marías, Revisión de Ortega: historia, sensaciones y creencias (Arte y Cultura), y Pedro Rocamora, La angustia religiosa en Unamuno (Centro Estudios Montelar). En los martes de la Editora Nacional, fueron presentados los libros Regreso a la humanidad, de Francisco Salgueiro, y España secreta, de José Luis Fernández-Riva, que fueron comentados por Jacinto López Gorgé y Juan Antonio Cabezas, respectivamente.

HOMENAJE A MUÑOZ ALONSO EN ROMA

Se ha celebrado en Roma un solemne acto de homenaje al profesor Adolfo Muñoz Alonso, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Madrid, con motivo de la aparición de su obra en italiano «Letteratura e Filosofia di Spagne». El acto ha sido organizado por la Asociación para las Relaciones Culturales con España, Portugal y América Latina, y en él ha pronunciado una conferencia la escritora Dora Eusebietti sobre el pensamiento y el estilo del profesor español.

ALFONSO CAMIN Y LOS "AMIGOS DE LA CAPA"

Un grupo de los «Amigos de la Capa», presididos por el fotógrafo Alfonso, visitó al poeta Alfonso Camín para hacerle entrega del nombramiento como socio de la citada sociedad.

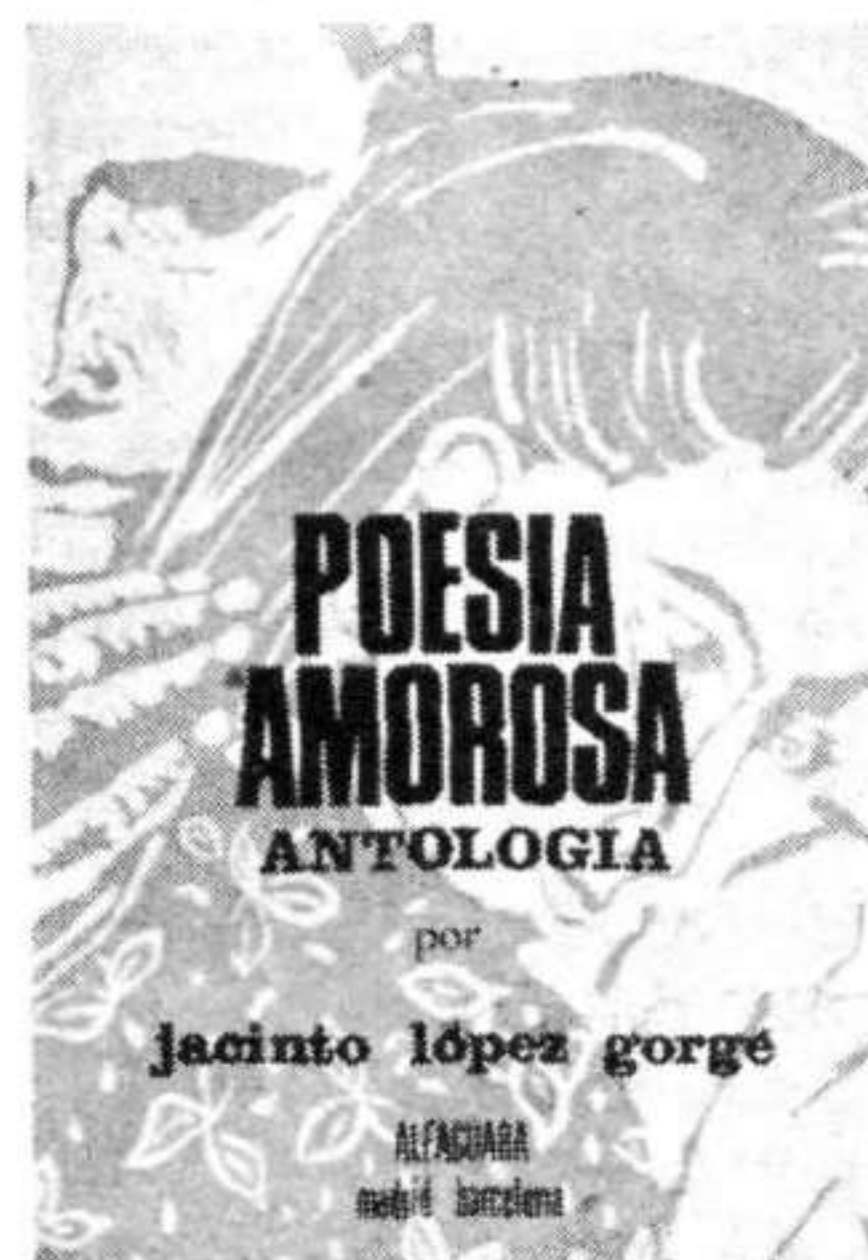


HOMENAJE A EDUARDO CARRANZA

El ministro de Información y Turismo, excelentísimo señor don Alfredo Sánchez Bella, ofreció días pasados un homenaje al poeta colombiano Eduardo Carranza, al que asistieron una auténtica antología viviente de poetas españoles. En la fotografía, junto al poeta homenajeado y al ministro, los poetas Luis Rosales, José María Alfaro, Gerardo Diego, José Camón Aznar, Rafael Morales, Juan Pérez Creus, Ernesto La Orden Miracle, Federico Muelas, Antonio Zubiaurre, Conrado Blanco, Salvador Pérez Valiente, Ginés de Alvareda, Manuel Alcántara, Salvador Jiménez, Francisco Brines, Juan Luis Panero, Gastón Baquero, Carlos Bousoño, José Antonio Medrano, Rafael Montesinos, José María Souvirón, Carlos Murciano, Carlos Rodríguez Spiteri y José María Alonso Gamo. El acto tuvo lugar en el Palacio de Exposiciones y Congresos. En nuestro próximo número publicaremos un amplio artículo de Carlos Murciano sobre la obra de Eduardo Carranza.

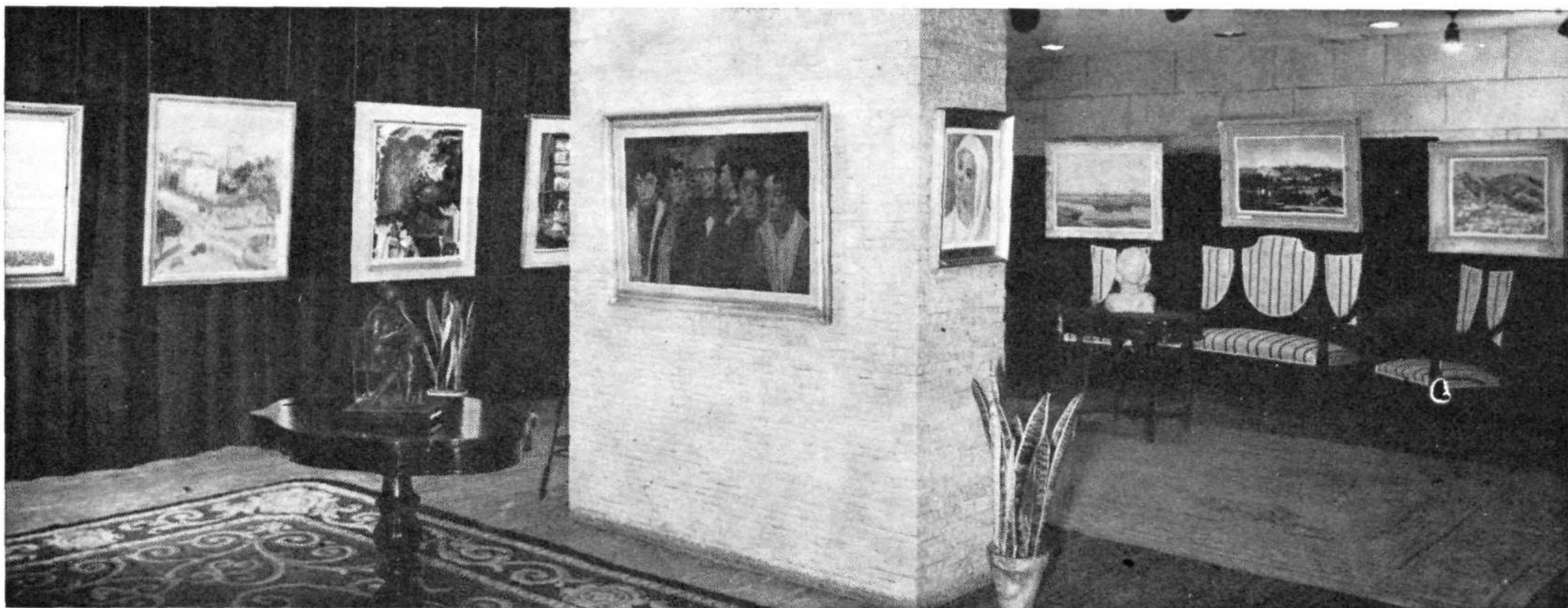
SOBRE EL AMOR EN LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, DISERTO LOPEZ GORGE EN LA CASA DE LA CULTURA DE CIUDAD REAL

El pasado día 5 de febrero, en la Casa de Cultura de Ciudad Real, en donde bajo dirección de Isabel Pérez Valera, son muy frecuentes los actos literarios, pronunció una conferencia el poeta, crítico y antólogo Jacinto López Gorgé. El tema de su disertación versaba sobre «El amor en la poesía española contemporánea: De Juan Ramón Jiménez a Eladio Cabañero», y fue ilustrada con la lectura de significativos poemas de los más destacados poetas amorosos del siglo XX. López Gorgé fue largamente aplaudido por el numeroso público que llenaba el amplio salón de actos de la Casa de Cultura de la capital manchega.



HOMENAJE A RAMON SOLIS

En la Peña Valentín tuvo lugar un homenaje a nuestro director, Ramón Solís, con motivo de haber obtenido el Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes 1970. Durante el transcurso del mismo hicieron uso de la palabra Alfredo Marquerie, José García Nieto, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Manuel Fraga Iribarne y José María de Cossío.



Vista parcial de la Exposición-homenaje a D'Ors en el «Club Urbis»

EUGENIO D'ORS EN

EL homenaje que el «Club Urbis» acaba de rendir a Eugenio d'Ors durante los meses de enero y febrero, ha congregado los nombres—permítaseme la nómina—de Aguiar, Alcaraz, Baeza, Benet, Brodat, Caballero, Cañadas, Ciruelos, Cossío, Delgado, Echevarría, Gómez Cano, Guinovart, Solana, Manolo, Lozano, Lloréns Artigas, Mampaso, Marés, Martínez Novillo, Millares, Mompou, Ortega Muñoz, Palencia, Perceval, Planes, Pruna, Redondela, Romero Escassi, Sunyer, Tapiés, Uranga, Valencia, Vaquero Palacios, Vázquez Díaz, Vicente, Villá y Zabaleta. El recuerdo de la «Academia Breve» y de sus «salones», creados para «desestancar la vida artística española» en momentos que los Lázaros más o menos academizantes aprovechaban circunstancias poco artísticas para combatir todo lo posible e inquieto, nos ha permitido recordar lo que la obra social de D'Ors supuso en momentos que los jurados de las Nacionales de Bellas Artes ponían en duda la categoría de José Gutiérrez Solana y concedían medallas a gentes que nada supondrían más tarde en el desarrollo verdadero del arte moderno español. El 4 de marzo de 1942 se celebraba en Biosca el primer acto público del grupo. La primera exposición de Isidro Nonell se limitaba a un cuadro único, pequeño, perteneciente a Carlos Blanco Soler. Comenzaba así la defensa e ilustración de las corrientes artísticas modernas. Cierta crítica de la hora no tuvo empacho en definir el suceso como algo ocurrido en «un día nefasto para el arte». En vista de ello, se celebró el «Primer Salón de los Once» el 4 de junio

de 1942. Compuesto por obras de María Blanchard, Eduardo Vicente, Pedro Bueno, Fujita, Pedro Pruna, Grau-Sala, Olga Sacharoff, Pedro Mozos, Rafael Zabaleta, Manuel Hughé y Jesús Olasagasti, siendo sus presentadores María de Campoalange, Yakichiro Suma, E. A., Zarega Fombona, José de Baviera, Eugenio d'Ors, Camón Aznar, Carlos Blanco Soler, Luis Felipe Vivanco, Eduardo Lloent y José María Alfaro. El artífice real del mismo intentaba comunicarnos su euforia, más convencido que ninguno de nosotros—nobleza obliga—de que lo que íbamos a hacer de entonces en adelante era algo importantísimo para el porvenir del arte moderno español. El insistente, el nunca desmoralizado, el que llevaba siempre las cosas hasta su consecución definitiva, fue don Eugenio. Porque tenía algo—¡y fíjense los que puedan pensar lo contrario, en el respeto con que lo digo!—de paquidermo indiferente. Andaba por la vida encaminado hacia la cultura—su gran horizonte—, descontando de antemano todo lo negativo, y convencido de que las cosas había que hacerlas, pasara lo que pasase. Siempre me ha sorprendido, y creo justo confesarlo, lo fácil que era a la claudicación social, sobre todo en ciertos planos amables. A nadie, sin embargo, he oído decir cosas más atroces, más incisivas, más incontrovertibles, que a quien, a pesar de sentirse por encima de todo, siempre encontré abierto a cualquier iniciativa artística y cultural. Los «Nueve salones antológicos» del grupo y los «Once Salones de los Once», por él mismo celebrados, fueron creados a pulso, abso-

lutamente a pulso, por ese gigantesco intelectual, para quien serlo era creer y hacer creer en la cultura sobre todas las cosas.

Para entenderle de tal manera, había primero que conocerle y vencer después la fuerza de una leyenda que le negaba. La «Academia Breve» me sirvió para tratar a un Ors que no suele ser muchas veces del que se habla por ahí... Era aquel que una noche, reunida la gente de arte en una modesta tabernilla de la calle de Madrid, actualmente desaparecida, soportó—a pesar de que a D'Ors los pelmas le resbalaran—los alfilerazos de un polizón, narrador por únicas señas. En un momento de la sobremesa, en vista de que el desdén del escritor llegaba a un nivel olímpico, se permitió decirle:

—¡Eugenio...! Eso que acabas de decir, estaba en la glosa de esta mañana...

Para que el glosador impenitente respondiese de manera impresionante y, para mí, dramática:

—Es que yo me repito verbalmente..., porque tengo la conciencia de no ser leído...

Sobre todo, pensamos nosotros, por esa clase de intelectuales que, a pesar de presumir mucho de serlo, les molesta en el fondo «la letra impresa».

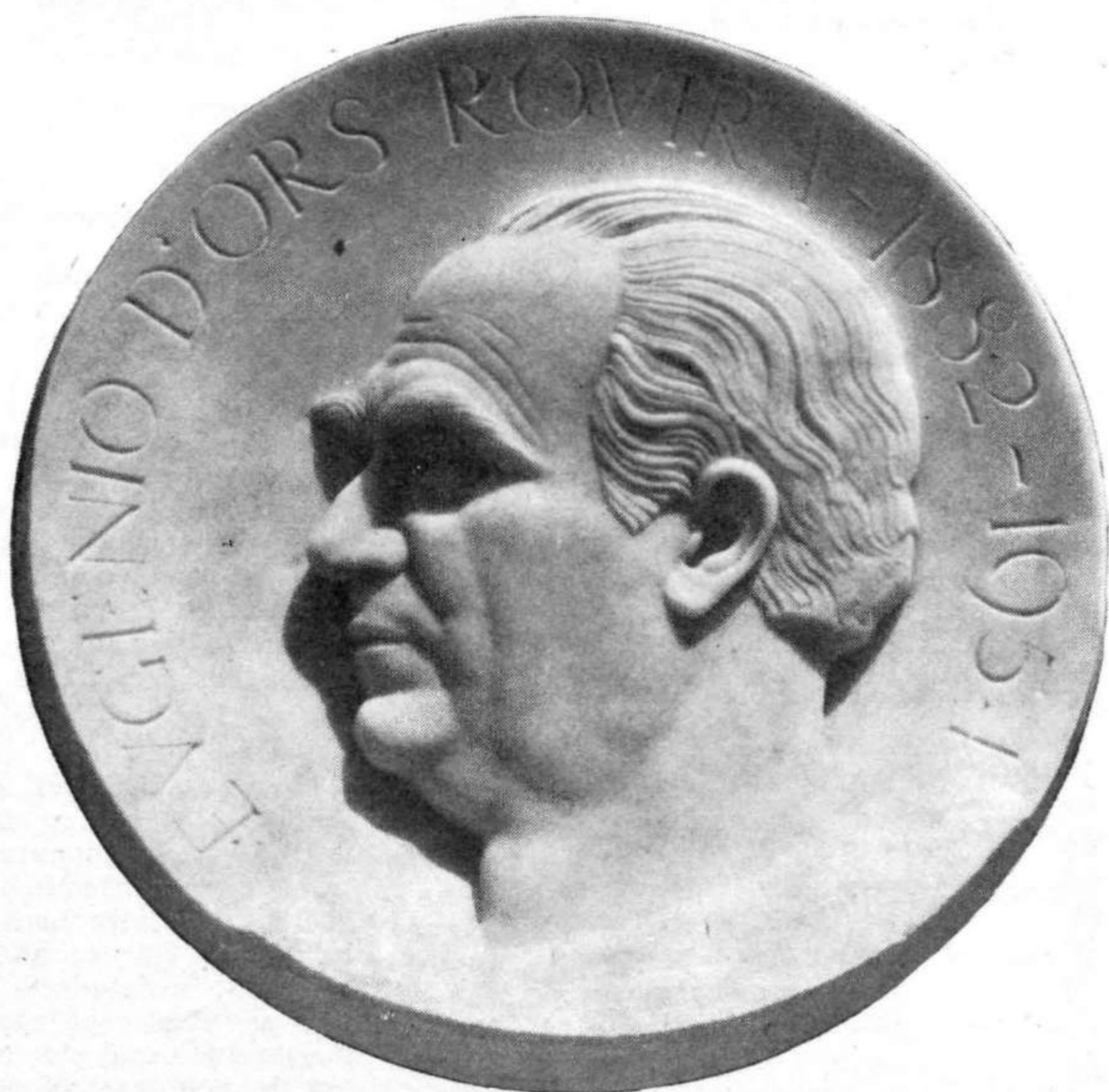
Negar su énfasis literario o su barroquismo expresivo por el que, sin embargo, esencialmente se distinguía, resulta ingenuo. Pero proclamarle «el escritor menos leído de su tiempo» y, sin embargo, el más entusiasta para lo que fuera labor trascendente de la



Dos conferenciantes: Enrique Azcoaga y la Condesa de Campoalange

SU HOMENAJE

Por Enrique AZCOAGA



literatura, es el homenaje que mejor le podemos rendir. Cuando fundamos la «Academia Breve», él era el pionero de todas las iniciativas. Cuando había que dar una conferencia, porque en su criterio resultaba necesaria, quien nunca temía a ese vacío en el que suelen abismarse tantas conferencias, era Eugenio d'Ors. Creía, además y por otra parte, en la sociabilidad, cosa que siempre sorprende en nuestro clima nacional, acreditadamente carpetovetónico. Y pocos, poquísimos hombres con su voz y con su voto, estaban dispuestos a escoger a un joven y «apostar» por él de manera decisiva y absoluta. La parte más aparente de su vida—de una vida de hombre pobre, incapaz de hacer literariamente lo que siempre da más dinero—le valió mediana prensa y leyenda injusta. Lo que en él había de incorruptible entusiasmo por lo naciente, por lo noble, por lo decoroso y, sobre todo, por lo culturalmente posible, es algo que no suelen tener en cuenta los que desde su sencillez mediocre y sórdida no entendieron nunca su pasión por la cultura y, como es lógico, su inevitable complejidad. Socialmente, respetaba para nosotros demasiadas limitaciones y convencionalismos. Intimamente, intelectualmente, constituía casi siempre un tremendo espectáculo—a pesar de sus pavorosos silencios—para quienes creemos que lo inteligente y lo culto no pueden barrerse de la tierra con la chufra desdeñosa de los gamberros intelectuales. Estaba siempre funcionando. Y esto, que parece obligado a gentes adscritas al quehacer inteligente, no suele ser tan corriente como eran usuales, fluidos, pensamiento y genio en el discurrir por sus pasos contados de aquella criatura inolvidable.

Una preocupación tremenda de D'Ors fue la que nos planteó a los escasos asistentes que acudimos a una pequeña comida en su honor, preguntándonos:

—¿Por qué no me dicen ustedes, como el mejor de los homenajes, y ahora que estamos en familia, cuáles son los motivos que les llevaron a ser mis amigos...?

Yo se lo dije sencillamente:

—¡Porque tras el horrible desmoche de la guerra española, usted me pareció siempre

un árbol legítimo de antes que me hacía creer en la cultura, sin parar mientes en enfoques y tendencias...!

Y quizá fue por eso, porque representaba por encima de todo la pasión por la cultura, por lo que una tarde, casi con lágrimas en los ojos, se olvidó del motivo académico que nos había reunido y me enseñó emocionado el mazo de cuartillas que constituía el original de Aranguren, «La filosofía de Eugenio d'Ors».

Contra todo lo que pueda decirse de su espectáculo personal, de su manera de producirse en público, destacaba su creencia de que los que confían demasiado en sus discutibles valores, se convierten en ridículos insolentes. Por lo que pocas como la siguiente anécdota expresa para mí su gracia. Víctima Eugenio d'Ors de un comentarista irresponsable, al que debió dar réplica violenta e inmediata, nos confesó:

—Lo hubiera hecho... ¡Pero es que era el «Día de la madre»...!

El respeto que tenía por lo lúcido, por lo inteligente, aunque en ocasiones se le volviera en contra suya, se patentiza en la confianza que nos hizo un día cuando, muerto de risa con alguien que se preocupaba en exceso por los enemigos intelectuales, nos informó, con regocijo de payés por un lado y de verdadero intelectual por otro, que lo que más le había divertido una vez como creador de sus célebres «glosas» era que alguien hubiera dicho que a la hora de su muerte sus últimas palabras posibles podían ser las siguientes:

¡Ay, que me desgloso...!

Pues bien; este hombre que tanto hacía creer en la cultura, creó la Academia Breve de Crítica de Arte para librar a la pintura a la escultura y a la arquitectura de todos los significados que no fueran estrictamente culturales. El sabía perfectamente que lo que no le perdonaban sus adversarios de derechas e izquierdas era la lucidez, el desvelo, que da la fe en la cultura por encima de todo. En una sociedad que cometía muchas veces la insolencia de perdonarle, pendiente hasta la náusea de los precios, defendió en todo momento la primacía de los valores. Por lo que, al frente de la «Academia Breve de Crítica de Arte» en la ocasión recordada, no hizo otra cosa que diferenciar valoración y subversión, más o menos admitida; arte debido al instinto, a la inconsciencia y, en el mejor de los casos, al ratimaguerismo artesano de aquel otro que por diferentes caminos exige un puesto en la órbita cultural de los tiempos. Es natural que cuando hay tantos a quienes la cultura aún produce risa, un hombre que la había elegido como referencia inasible de todo lo que hacía, siga sorprendiendo a esos falsos cultos de nuestro tiempo, que prefieren el éxito de las folklóricas a lo pleno; el laurel determinado por propagandas y promociones casi siempre discutibles, al paso silencioso, bien encaminado, del espíritu que, instalado en el área de la creación exigente, no pudo creer en la baratura del triunfo demasiado brillante. Fue valorador y heraldo. Y... Entre nosotros se exponen estos días, en el Museo de Arte Moderno, cuadros y esculturas pertenecientes al belga Constant Permeke. Pues bien; yo recuerdo perfectamente la cara que me puso un intelectual de pacotilla el día que yo celebré como se merecía una glosa dorsiana sobre este pintor fabuloso, con el que nuestro amigo contaba por estar en la cultura y porque, en definitiva, enriquecía a la tradición. Duele intensamente, en verdad, que su famoso «todo lo

que no es tradición es plagio», haya servido de lema a conformistas y cochambrosos del arte. Explotar lo tradicional siempre es pecado, y lo único que interesa, por consiguiente, es enriquecerlo, ensancharlo, merecerlo, que es lo que los artistas hacen cuando al crear se dan cuenta que lo que realizan no se produce en un vacío, sino en una órbita enriquecible, cada vez más importante y más vasta, como alguien dijo, a la que llamamos cultura. Todo lo que no enriquece, lo que no se sitúa en intención a la altura de lo universal, es discutible localismo. Por eso cuando D'Ors comparaba, cuando D'Ors nos sorprendía con sus ecuaciones todavía válidas, los cultos con sospechoso respeto por las fronteras nacionales, los cultos «ma non troppo», consideraban oscurantismo lo que era desconocimiento por su parte, y extranjerizante, a veces, lo que no era otra cosa que el resultado de una residencia respetabilísima en el mundo de los valores auténticos.

Ors no era víctima, como ocurre aún, por desgracia, en nuestro medio literario y artístico, de esas comparaciones taurómacas en virtud de las cuales fulano es el mejor, entre otras cosas, porque la cultura supone, por fortuna, lo más alejado del campeonismo y de la «vedettería». La «Academia Breve de Crítica de Arte», actualizada en el homenaje que ha suscitado estas líneas, solamente señalaba a los que pretendían ser en la cultura, añadir algo a la cultura y denunciar sin apenas intentar a los que, validos de un oficio y de un gusto alérgico a la búsqueda y a las tentativas heroicas, explotaban lo tradicional administrando taimadamente sus soluciones expresivas. Para elevar «la anécdota a categoría», empeño mucho más importante que «el de la obra bien hecha», generalmente mal interpretado, es forzoso sentirse dentro de la cultura. Para convertir unas flores, unos núcleos pictóricos o un juego lineal y cromático aparentemente poco importante en caminos elevadores introductores, por otra parte, al misterio, al milagro, todo lo que no tiene voluntad de enriquecer la cultura es virtuosismo inútil, y si no, ahí está cierta pintura moderna, tan académica, tan externa como la académica, contra la que el impresionismo, el expresionismo y el abstraccionismo en última instancia reaccionaron. ¿Eran únicos los artistas, por tanto, que la «Academia Breve» destacó en su lucha desde su trinchera templada y crítica...? Pertenecían simplemente a los que dentro de España negaba una crítica ciega. ¿La positiva discriminación cultural de los «Salones» de la «Academia Breve» supuso un afán de celebrar lo que llamaríamos un arte distinguido...? En distinción exclusiva es precisamente en lo que queda todo lo que se realiza al margen de la cultura. Al intelectual que cree en ella por encima de todo, le cuesta mucha sangre no coincidir con niveles sociales que creen saber de arte en cuanto saben un poco de estilos y en cuanto manejan con familiaridad una nómina de artistas más o menos a la moda. La pintura es una «cosa mental», como se dijo, porque es arte, cultura o simplemente artesanía. Puesto que no vale, como creen demasiados, con intelectualizar aparentemente un concepto de lo artístico para valorizar el arte auténtico, ni creer que éste se hace en la medida que se pedantizan sus planteos y sus significados, sino comprender con Eugenio d'Ors que cualquier motivo cotidiano se categoriza en arte cuando, por la intensidad de la expresión y la capacidad de desciframiento de unas formas personales, enriquecemos lo más posible el exigente y aventurado camino del conocimiento.

PUREZA CANELO, PREMIO “ADONAIS” 1970

- «Escribo porque lo necesito, como el comer o mirar.»
- «Cuando escribo, vivo, y al revés.»

Lugar común acaba de llegar a los escaparates de las librerías; ha aparecido al mismo tiempo que febrero, arropado con una faja que indica «Premio "Adonais" 1970». Ahora ya podemos hablar del libro, en vez de discutir el fallo. La verdad es que se ha comentado de muy diversas maneras el último «Adonais», y que algunos diarios madrileños han estado a punto de negarle el pan y la sal en sus columnas. Hasta ahora tales disensiones sólo se producían por algunos premios millonarios para novelistas, pero no por un minoritario premio poético.

Pureza Canelo Gutiérrez es la autora de *Lugar común*. Hacía mucho que el «Adonais» se mostraba algo antifeminista, desde que María Elvira Lacaci lo obtuvo hace catorce años. Ahora ha vuelto a obtenerlo una mujer, en este caso muy joven, puesto que nació el 9 de diciembre de 1946, casi el mismo día en que suele ser fallado el premio de poesía de la Editorial Rialp. Pureza es extremeña, exactamente de Moraleja (Cáceres); es morena, lleva el pelo



cosa mía que ha resultado ser un premio. ¿Tienen que ver estas dos cosas juntas? A mi me cuesta esfuerzos unir las. Yo soy la primera sorprendida de todos.

—Aclaremos entonces lo que significa para ti haber logrado el «Adonais».

—Un susto, como acabo de decirte. Y ahora, tratando de ser objetiva, si es que puedo serlo, me parece algo realmente importante.

—Antes de seguir hablando, dime si prefieres que te llame poeta o poetisa, porque ahora hay disparidad de opiniones.

—Me es exactamente igual.

—Pues bien, poeta, dime cuándo empezaste a escribir versos.

—A los catorce años; desde entonces he escrito prácticamente de manera ininterrumpida. La poesía para mí es una forma de vivir, de ser; incluso se me olvida a veces que tengo libros escritos, terminados, y todo eso. Desde el sesenta y ocho tengo tres, entre los que se encuentran el «Adonais» y Celda verde, que será publicado en breve por la Editora Nacional.

Pureza Canelo estudió el bachillerato en Salamanca y Madrid; en la capital siguió los cursos de Turismo, pero dice que era ajena a ellos por completo. Además de Magisterio, ha seguido un cursillo de Literatura infantil, y confiesa una gran preocupación por la educación estética de los niños.

—¿Has publicado trabajos en prosa?

—Bueno, he escrito muy poco en prosa; suelo cansarme. Hago una cuartilla, y, como nunca creo terminarla del todo, la dejo y la pierdo entre los papeles. Una vez se me ocurrió escribir un cuento para niños, pero creo que no debía de valerles: era para mayores (esto lo he entendido más tarde).

—Pero tú, ¿por qué y para qué escribes?

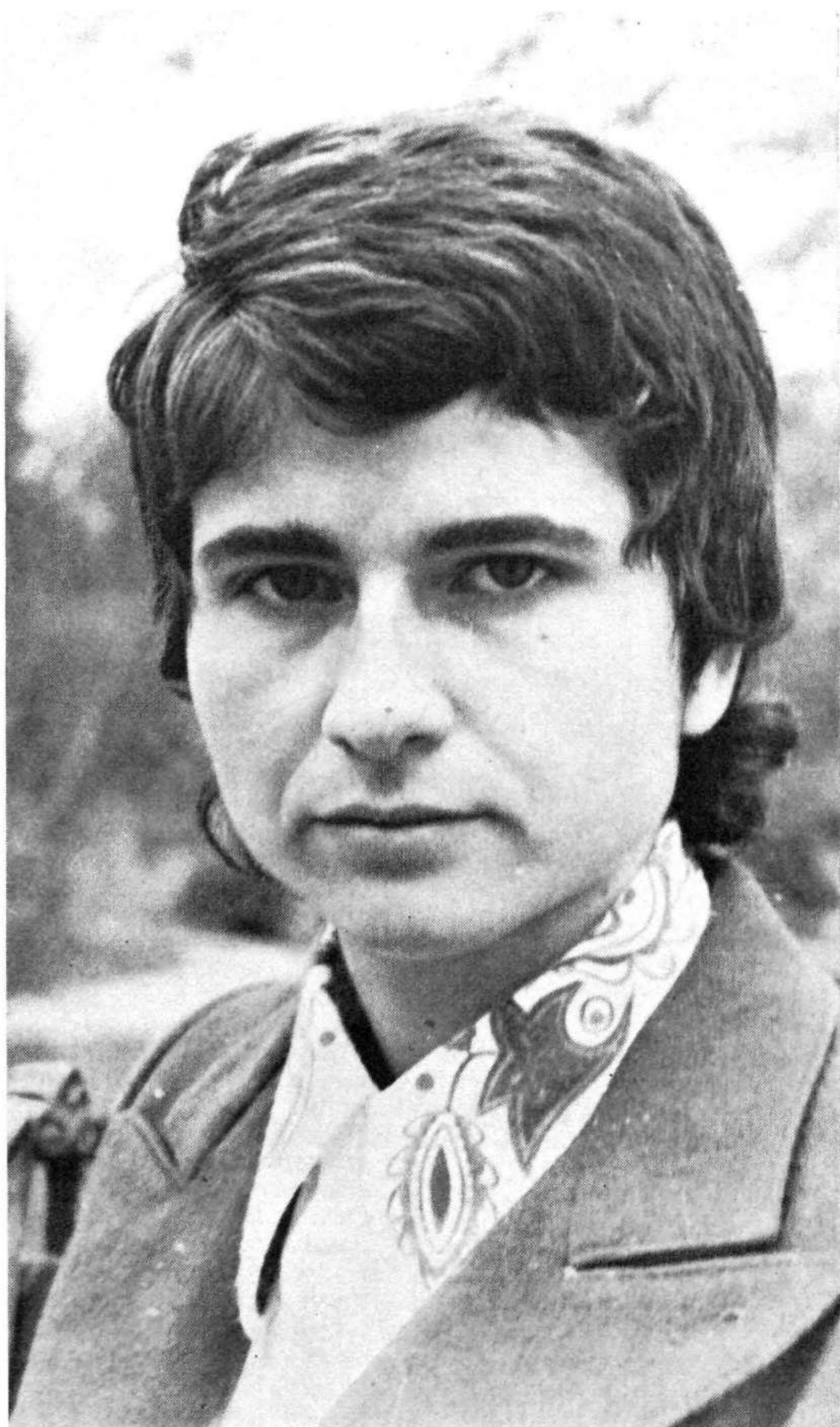
—Escribo porque lo necesito, como el comer o mirar. Y por ahí voy andando. Después de esto ya no sé nada más. ¿Para quién se escribe?

—No sé, no sé. Parece como si el lector no te importase nada.

—El lector me importa, por supuesto, pero no creas que me preocupa demasiado. Sólo en algunos momentos muy especiales pienso y me pregunto si escribo para él.

—Como lectora, como poeta, ¿qué influencias reconoces?

—Influencias directas, ninguna. Pero yo vivo en mi siglo, y esto ya es bastante: como todos los que aún vivimos, estamos colocados en el tiempo. Aparte de esta «verdadera» influencia, puedo decirte que tengo admiraciones: Quevedo, Machado, Lorca, Rimbaud, Neruda, Larrea... Quizá no tenga maestros, aunque tampoco me preocuparía tenerlos. Todo puede valer si el hombre es una raíz a punto de prolongarse en cualquier momento.



—¿Cómo defines tu poética?

—La verdad es que no me gusta definir nada. Me enfado un poco conmigo misma por el excesivo respeto que tengo. Pero como debo decirte algo concreto, repito lo que tanto me ha costado pensar sobre mí misma: mi poesía es verdadera, sin miedo a la hora de escribir, sin intentar «acertar» y, en general, sin preocuparme demasiado por lo que hago. Cuando escribo, vivo, y al revés.

—En los últimos meses se ha hablado mucho de la poesía escrita por los más jóvenes. ¿Qué opinas de ellos?

—¿Y qué voy a opinar? Siempre hay una poesía de los jóvenes. Me importa, me preocupa como la mía propia, pero no me detengo en grupos, en capillas o en tendencias. Es un acto de conformidad más que de soberbia.

—Otro tema candente: la crítica. Tú ¿qué piensas de ella?

—Verás: lo que más me duele de la crítica en general es que suele poner su zarpa en las

obras más indefensas. También la crítica «habitual» suele tomar demasiadas precauciones ante lo desconocido. Un poco más de valor o de decisión sobre lo comentado sería muy saludable para crítico y para autor.

—Bueno, ¿qué estás leyendo ahora mismo?

—He vuelto sobre la generación del veintisiete. Y especialmente sobre uno de los injustamente olvidados: Juan Larrea.

Hemos hablado en una cafetería céntrica, pero silenciosa, aunque parezca imposible. Pureza bebe el té lentamente; medita todo lo que dice y todo lo que hace; no se compromete. Ha prescindido —al menos hoy— de todos esos adornos que suelen gustar tanto a las mujeres. Hablando, hablando, no es fácil llegar a conocerla, porque está en guardia siempre; pero ahí está ya su libro para que sepamos cómo es esta poeta de un pueblo que tiene nombre de fábula; ahí está su *Lugar común* para que la crítica diga qué le parece, esa crítica tan poco considerada por Pureza Canelo.

muy corto y tiene un aspecto que suele ser calificado de deportivo. A la hora de entrevistarla resulta un poco desconfiada; quiere asegurarse de que sus palabras son recogidas sin quitar ni añadir una coma si quiera.

—Es que LA ESTAFETA LITERARIA es una revista muy importante, y hay que tener mucho cuidado con lo que se dice.

—Ya que hablas de importancias, ¿tú crees que el «Adonais» conserva aún la que tuvo en los años cincuenta?

—Como comprenderás, no puedo hablar de la importancia de algo que de momento cae de tal manera sobre mis hombros.

—En cierto diario madrileño se comentó que algunos miembros del jurado presentaron la dimisión a raíz del último fallo, el que te dio el premio.

—Creo que no ha sido así, y, particularmente, estoy al margen de todo eso. Además, no tiene nada que ver conmigo. Lo único que tiene que ver conmigo es que yo escribí un libro y la tierra no se lo ha tragado. Una

el filme de la quincena

Por LUIS QUESADA

GOYA, HISTORIA DE UNA SOLEDAD, de NINO QUEVEDO

A lo largo de toda la historia del cine, contadísimas son las películas históricas que merezcan la pena de ser consideradas como logradas en su intención de reflejar con autenticidad el sujeto tratado, tratándose de un hecho histórico o de un personaje. La primera dificultad, acaso la decisiva, con que tropieza el realizador es el desnivel de sentimientos, de mentalidades, de conceptos, de lenguaje, de cánones estéticos, entre la época pretérita y la actual. Pero, mientras que un historiador, autor de libros puede muy bien describir usos, personajes y sucesos con la palabra, contando con la imaginación del lector, el realizador de cine ha de componer la imagen, las situaciones, el lenguaje, en una reconstrucción absoluta. Existe además la consideración de ser el cine un espectáculo, y, como tal, atractivo para el espectador. Ahora bien: en demasiadas ocasiones, fidelidad al tema y atractivo comercial no coinciden. Descendiendo a un burdo ejemplo, veremos que en un hipotético filme sobre Rubens no podrían aparecer las Venus según eran en aquel tiempo: el espectador las encontraría más repulsivas que deseables. Lo mismo sucede con los conceptos políticos, los sentimientos, etc. El realizador traspone entonces el complejo vital de entonces a los conceptos del hombre de hoy. El resultado es, las más de las veces, esos filme comerciales, falsos desde su comienzo hasta el fin, que más bien resultan «novelas» filmicas sobre tal personaje o suceso histórico.

Nino Quevedo, veterano realizador de documentales, en este su primer largometraje de argumento ha querido, sin duda, evitar estos escollos. En «Goya» estamos tan lejos de aquellas inefables películas de «casacón» o «cartón piedra» que proliferaron en España hace veinte o veinticinco años como de los eternos «históricos» hollywoodenses. Hay un intento honesto de «darnos» al personaje en su doble vertiente de hombre y artista.

Y aquí llegamos a otra dificultad de la que son conscientes los propios productores, guionistas y realizador: Goya no cabe en una película. Ni su vida, ni su obra. Goya es mucho más. Un

vasto mundo inabarcable, que no puede ser reducido a dos horas de proyección. Esta frase, impresa en un boletín publicitario, debió haber hecho reflexionar a Nino Quevedo, porque la insatisfacción que puede experimentar el espectador al final de la película proviene de su, en mi opinión, excesiva superficialidad. Goya vivió en una época apasionante, que reflejó en su pintura con un vigor y una veracidad impresionantes, porque siempre se encontró inmerso en el mundo que le rodeaba: el de la corte y el del pueblo llano, bien abiertos los ojos perspicaces, presto el pincel o el lápiz, para trazar una crónica irónica y desgarrada. Pero, en el filme que comentamos, este tremendo mundo de pasiones, luchas sociales y políticas, intrigas, muerte, dolor, está demasiado sumariamente expuesto, envuelto todo en una gasa que quita nitidez a los contornos.

«Goya» no es un filme zarzuelero, pero tampoco llega a «darnos» la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El tremendo mundo de los majos, los mendigos, los truhanes, que pululan por las calles de la capital de España no nos convence. A Nino Quevedo le ha lastrado su experiencia de documentalista. A la hora de componer una masa humana, una calle populachera, ha hecho un cuadro, no un trozo palpitante de vida, de la vida hosca y atroz de los madrileños del Madrid humilde. Un ejemplo viene a darnos las secuencias de la taberna, pobre de ambientación, el reparto de la comida a los mendigos, excesivamente contenido si pensamos en los feroces retratos que nos ha dejado el mismo Goya en sus aguafuertes y en las pinturas de su Quinta. Lo mismo podemos decir de las luchas callejeras o del episodio de «¡Vivan las cadenas!», pobres de ejecución, figuración y folclórico ha caído en una sobriedad que conoció Goya era más mísero, más hosco, más vibrante, más heroico, más humano y más festivo. Si Nino Quevedo ha buscado huir de lo colorista y folclórico ha caído en una sobriedad que coloca la película más allá de nuestra emoción. Tampoco la vida palaciega, con ser la más lograda, nos hace entrar en ella, en sus intrigas,

LOS PINTORES Y EL CINE

Por ANGEL FALQUINA



Mel Ferrer en el personaje de "El Greco", de Luciano Salce

EL estreno de «Goya, historia de una soledad», pone de actualidad la mermada suerte que los pintores como personajes de ficción filmica han tenido en sus salidas a la pantalla mundial. Es curioso, en efecto, que siendo la biografía fuente de asuntos para el cine y siendo la pintura una de las artes plásticas que mayor importancia

tienen en la propia realización de los filme, los argumentistas y guionistas no hayan abundado en trasladar al cine, las vidas de los grandes maestros de la pintura.

La filmografía acerca del particular es más bien escasa, casi diríamos pobretona, aunque en el campo del documental haya una mayor abundancia. Pero

esto no es exactamente la vida del artista, sino la exposición de su obra pictórica.

Concretándonos en primer lugar al personaje de Francisco de Goya Lucientes, origen de este somero estudio, hay tan sólo unos cuantos filmes, en los que su maciza figura aparece de modo más o menos esporádico, no siendo en realidad en casi

ninguno de ellos el auténtico protagonista. También, como es natural, las películas son de procedencia española. El personaje se nos aparece por primera vez, en el año 1927, en un filme del prolífico José Buchs titulado «El Dos de Mayo», con fotografía de Enrique Blanco, y en el que junto a Amelia Muñoz (la estrella española malogra-

trivialidades, politiqueos... aun cuando Nino Quevedo se mueva más a gusto en las escenas de pelucas empolvadas y brillante arquitectura barroca que enmarcan el largo y apasionado amor entre el pintor y la duquesa Cayetana, reconstruido cinematográficamente a base de lo rigurosamente histórico y de lo vagamente legendario. Toda la película viene a ser, en suma, la historia de este amor apasionado. Pero Goya no vivió exclusivamente de este amor, ni su obra se apoyó en él totalmente, aun cuando abunde entre sus retratos y dibujos la figura de la duquesa. Nino Quevedo debió elegir entre una crónica de este amor, apartando entonces a un lado muchos detalles sobrantes, o un esbozo de la personalidad del genial aragonés, aligerando, entonces, el idilio amoroso. Al no haberlo hecho así, se ve obligado, para no hacer una película inacabable, a cambiar continuamente de secuencias, haciendo una sucesión de brevísimos episodios que por su misma brevedad son, forzosamente, superficiales y van componiendo, en la sucesión cinematográfica de la historia, un cuadro excesivamente desvaído del hombre, del artista, de su obra y del entorno que les rodeó.

Sí, en la película se suceden demasiados aspectos y momentos de la vida del artista, en exposición apresurada, como si Nino Quevedo lo hubiese ido apretando unos tras otros, con la angustia de no dejar fuera ninguno de los hitos de la vida del pintor, ni las personas que conoció. Su afán acaparador ha debido pagarlo con la moneda de la superficialidad. No entramos en el trasfondo del pintor, ni llegamos a atisbar su rica personalidad de hombre medianamente culto, no demasiado refinado, pero intuitivo, inquieto, lúcido, mordaz, humanísimo en sus virtudes y fallos.

La película tiene dos grandes aciertos: la interpretación de Francisco Rabal, posiblemente la más lograda de su vida de actor, en un tono ajustado y veraz, y la espléndida fotografía de Luis Cuadrado. Irina Demick encarna bien a aquella duquesa Cayetana de cuya hermosura tanto se ha escrito. La utilización de escenarios



auténticos presta a la película un valor nada desdeñable.

Con un afán de honestidad artística, un intento (logrado) de película apta para grandes masas de público, entretenida y espléndida de presentación, «Goya, historia de una soledad» resulta una película que, sin poder ser clasificada entre las de primera línea, supone un esfuerzo loable en el panorama del cine español.



Una escena de «La maja desnuda», versión italiana de la vida de don Francisco de Goya

da), Manuel Soriano, José Montenegro y Aurora García Alonso, el actor Antonio Mata, de una contextura física muy similar a la del pintor, incorporaba un Goya bastante acertado. Estábamos aún en los años del cine mudo, años en que la producción española no tenía la envergadura ni el vigor que tiene la de hoy.

Un año más tarde, todavía en mudo, un realizador casi desconocido, Modesto Alonso, dirige una película también modesta, con fotografía de Lorenzo Gazapo, titulada «Goya que vuelve», y en ella, el mismo Antonio Mata, que por lo visto tenía la exclusiva en esta interpretación, vuelve a personificar al pintor aragonés, acompañado

esta vez por Aurea Azacarraga, Adolfo Bernáldez y Manuel Ruiz de Velasco.

Han de pasar muchos años, y ya en plena época del cine hablado, hasta que el nombre de Goya vuelva a sonar en nuestra producción cinematográfica. Y decimos el nombre, porque no es la figura la que aparece en una célebre película de Benito Perojo, «Goyescas» (1942), con fotografía de Michel Kelber y en la que lo principal era la partitura musical de Enrique Granados, sin que ni en un solo momento apareciera, ni tuviera por qué aparecer, el sordo genial. Imperio Argentina, Rafael Rivelles, Armando Calvo, Antonio Casas, Eloísa Muro, Marta Flores, Manuel Requena y Manolo Morán eran las grandes estrellas del momento.

Un año después, en 1943, Fernando Delgado acomete el rodaje de una producción cuyo desarrollo se ha situado en la época de Goya, pero cuyo personaje principal es el torero Pepe Hillo. La película se titula «La maja del capote», tiene como operador al italiano Enzo Riccioni y las estrellas son Manuel del Po-

zo (Rayito), Estrellita Castro y Faustino Bretaña, haciendo una pirueta cinematográfica el novelista Bartolomé Soler y corriendo a cargo de Juan Calvo la interpretación de don Francisco de Goya, un Goya pintoresco, bien de gesto y figura, pero con una sordera tan especial, que es incapaz de oír a medio metro de distancia y en cambio en las secuencias de la pintura de la ermita de San Antonio de la Florida habla con toda facilidad desde el techo del templo con las personas que miran hacia arriba.

El año 1958 (nótense las lagunas en la cronología) es Juan de Orduña, quien lleva al lienzo, con fotografía de Cecilio Paniagua, al personaje de Goya, en un filme titulado «La Tirana», que refleja en primer lugar, y como es lógico, los avatares de la famosa actriz María Remedios Fernández, bastante bien incorporada por Paquita Rico, a la que acompañan Gustavo Rojo, Nuria Espert, Luz Márquez, Vicky Lagos (entonces en sus comienzos), Pedro López Lagar y Mary Delgado. La figura de Francisco de Goya está ahora interpretada por Virgilio Teixei-

ra, que difícilmente se acomoda al tipo que le ha caído en suerte.

Y ya virtualmente se han terminado las apariciones cinematográficas del pintor hasta llegar a nuestros días, con la tan comentada obra cinematográfica de Nino Quevedo. Existe un filme de procedencia italiana que no ha llegado hasta nosotros. Se trata de «La maja desnuda», una película de 1958, dirigida por el austro-americano Henry Koster, con Ava Gardner, en la duquesa de Alba; Amadeo Nazari, en el papel de Godoy; Gino Cervi, en el del rey Carlos IV, y en donde Goya ha sido adju-

junto a Luis Prendes, Antonio Vilar, Blanca de Silos y Milagros Leal, el personaje del artista era interpretado con regular acierto plástico por Salvador Soler Mari. De un cuadro de Velázquez, el famoso «Los borrachos», arrancaba por animación de sus personajes otra película española de los años cincuenta, «El duende de Jerez», dirigida por Daniel Manrane, con fotografía de Antonio Ballesteros y que interpretaron Paquita Rico, Conrado San Martín, Ángel Jordán y Modesto Cid, como auténtica apología de los vinos andaluces.

Jesús Fernández Santos (1961). Y luego ya dos documentales sobre Murillo, uno de Leopoldo Alonso (1947), y otro titulado «Murillo, pintor de Sevilla», de José López Clemente (1957); dos de Zurbarán, «Zurbarán, el pintor de los monjes», de Fernández Santos (1965) y «Zurbarán», de López Clemente (1965); uno de Ticiano, «Tiziano en el Prado», de Elorrieta (1948), y de los pintores modernos, «Romero de Torres», de Julián Torremocha (1940), comentado por González Marín; «Zuloaga», de Agustín Macasoli (1945); «Sorolla, pintor de la luz», de Manuel

salones de pintura parisiense desde 1866 a 1914.

Con pintores como protagonistas, ya hemos dicho que hay poco hecho. Recordamos una película titulada «La Gioconda», de origen italiano (1916), quizá la primera biografía de un pintor en el cine, donde Umberto Mozzato, interpretaba el papel de Leonardo da Vinci, junto a la belleza cálida y ajamónada de Elena Makowska. Sobre un célebre pintor holandés existe un «Rembrandt» de factura inglesa, dirigido por Alexander Korda (1936), que vimos aquí siete años más tarde. En él, aquel formidable actor que fue Charles Laughton, hacía una verdadera creación del personaje junto a su esposa, Elsa Lanchester, la rubia Gertrude Lawrence.

De 1942 es la película «La Fornarina», que dirigida por el italiano Enrico Guazzoni, plasmaba la vida atormentada de Rafael de Urbino, bien encarnado en el actor Walter Lázaro, a quien daban réplica tres actrices bellísimas: la italiana Loredana, la alemana Lida Baarova y la también alemana Anelise Ughlig. En el recuerdo de todos, remozado por una actual reposición, está la soberbia caracterización que José Ferrer hizo de Toulouse Lautrec, en el filme inglés de John Huston «Moulin Rouge» (1953), con Josette Marchand y Zsa Zsa Gabor, película que tuvo a su vez un premio en el Festival de Venecia y donde la ambientación corría parejas con el magnífico intérprete.

Hemos citado antes a Van Gogh, y no puede pasarse por alto un excelente actor que a las órdenes de Vincent Minnelli, interpretó al artista, Kirk Douglas, en «El loco del pelo rojo» (Lust for life), filmada en 1956, conocida aquí bastante tarde y en la que paradójicamente fue premiado con un Oscar de la Academia de Hollywood no el protagonista, sino Anthony Quinn, que compartía con Kirk Douglas la cabecera de la película.

Finalmente, en este rápido repaso a los pintores que han asomado a la pantalla, con mayor o menor éxito, hay que aludir a la también soberbia creación que de Miguel Ángel hizo en 1965 Charlton Heston en «El tormento y el éxtasis» (The agony and the ecstasy), bajo la dirección de Carol Reed, con Diana Cielento, la esposa de «James Bond» y el a su vez estupendo actor Rex Harrison, en una interpretación desenfadada del papa Julio II, amigo y rival, a un tiempo, del gigantesco Buonarrotti.

Con una alusión al filme «Concierto en el Prado», de Vicente Lluich (1959), documental de largo metraje que recopilaba lo mejor de Goya, Velázquez, El Greco, Ribera y otros maestros, cerramos este débil balance filmográfico, que arrojan tantos años de cine, en lo referente a las versiones que sobre los más célebres pintores de fama mundial, han pasado por los pantallas.



Don Diego Velázquez, interpretado por Salvador Soler Mary, en «El duende y el rey», de Alejandro Perla

dicado a Tony Franciosa, el actor que semanalmente vemos ahora en la televisión, en la serie «Audacia es el juego». Un Goya que no podía convencer, como no convencían ninguno de los otros intérpretes, con excepción quizá de Gino Cervi.

Como documentales importantes, aunque ya decimos que ello no suponga una intervención directa del personaje, pero sí un estudio, a veces magnífico, de su obra pictórica, destacan en España «Goya», de José María Elorrieta (1948), comentado por Ángel de Echenique; «Los desastres de la guerra», de José López Clemente (1953); «La tauromaquia», del citado López Clemente (1954); «Goya. Una vida apasionada», de José Ochoa (1957), con comentarios de Agustín de Foxá; «San Antonio de la Florida», de Santos Núñez (1957), y «Las pinturas negras de Goya», del extranjero Cristian Anwander (1959).

Otros pintores han tenido aún peor suerte y están virtualmente inexplorados en la pantalla. Así encontramos que don Diego Velázquez de Silva, pintor de cámara de su Muy Católica Majestad Felipe IV, solamente aparece y de forma ocasional en una película española, «El duende y el rey», dirigida en 1948 por Alejandro Perla, con fotografía de Alfonso Nieva, y en donde

El Greco tuvo en 1965, en época ya muy reciente, una versión cinematográfica de su vida, filmada en coproducción por España e Italia, bajo la dirección de Luciano Salce y en la que Mel Ferrer interpretaba un tanto arbitrariamente al célebre personaje, acompañado de la bella Rossana Schiaffino y los actores españoles Fernando Rey y Ángel Aranda.

Como tema de documentales, las obras de los otros pintores españoles han dado origen a filmes interesantes, algunos realizados con verdadera maestría. «Velázquez», de Ramón Barreiro (1937); otro «Velázquez», de José María Elorrieta (1948); un tercer «Velázquez», de Jesús Fernández Santos (1960); «Velázquez y lo velazqueño», de Julio Diamante (1961), comentado por Fernando Rey, y, por último, un cuarto «Velázquez», de José Luis Font (1961). Sobre Domenico Teotocopuli existen, entre otros, «Toledo y el Greco», de Ignacio Iquino (1935); «Evo-cación del Greco», de Manuel Hernández Sanjuán (1944); «El Greco en Toledo», de Arturo Ruiz Castillo (1945); «El Greco», de José María Elorrieta (1948); «El Greco en Toledo», del sobrino de don Pío, Caro Baroja (1959), también comentado por la voz de Fernando Rey (1959), y, por último, «El Greco», de

Domínguez (1959); «El mundo de Solana», de López Clemente (1960); «Medio siglo en un pincel», de Jorge Grau (1960), sobre Daniel Vázquez Díaz; «Zabaleta», de López Clemente (1962), y el actual «Adiós Pablo Ruiz» (1970) sobre los primeros años de Picasso.

Sobre Pablo Picasso existe un filme francés de 1956, dirigido por Henri Georges Clouzot, que obtuvo premio en el Festival de Cannes y que nos ha sido dado a conocer hace poco en una sala de Arte y Ensayo.

Alain Resnais, uno de los reformadores del nuevo cine francés, es autor de una película sobre «Van Gogh», de tipo documental, premiada en la Bienal de Venecia, exhibida por el Círculo de Escritores Cinematográficos en sus primeros años de cine-club, y que iba comentada por María Casares (1948).

Y del mismo Resnais hay otro documental sobre «Gauguin», que lleva la fecha de 1950. Henri Rousseau, el famoso «aduanero» francés, fue tema de otro documental de Lo Duca, filmado también en 1950. Citemos en último lugar el interesante «Les charmes de l'existence» (1949), de Jean Gremillon, que obtuvo su correspondiente premio en Venecia y que abarcaba un interesantísimo panorama de los

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3)

Propiedad de esta Institución. En la reclamación se indicarán señas precisas donde deseen recibir dichos dibujos, no haciéndose responsable la Institución de cualquier posible desperfecto ocasionado por causas ajenas a ella.

Décima.

Por el hecho de presentarse al certamen se aceptarán todas las bases del mismo y las posibles modificaciones y correcciones de éstas. No se aceptará correspondencia sobre las obras presentadas hasta el día siguiente de darse a conocer el fallo del jurado.

PREMIO LITERARIO DE EDITORIAL PLANETA 1971

Editorial Planeta, firme en su propósito de coadyuvar al auge de la producción novelística española, convoca su XX Premio anual para novelas inéditas escritas en castellano.

Las condiciones para el concurso de 1971 son las siguientes:

1.ª Podrán participar en este concurso todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novela o novelas originales e inéditas. Naturalmente, quedan exceptuados los que algún año hayan obtenido el Premio Planeta. Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con seudónimo, siendo en este último caso indispensable que, en sobre aparte y cerrado, donde figure el seudónimo que emplee el autor en la novela, vayan expresados su nombre y apellidos. Dicho sobre permanecerá invariablemente cerrado, a excepción del correspondiente a la novela que obtenga el Premio Planeta.

2.ª Las novelas habrán de estar escritas en lengua castellana, y su extensión no ha de ser inferior a la de doscientas páginas, tamaño holandesa, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.

3.ª Se otorgará un premio único de un millón cien mil pesetas a la novela que, por unanimidad, o, en su defecto, por mayoría de votos del jurado, se considere con mayores méritos.

4.ª El concurso no podrá ser declarado desierto ni distribuirse el premio entre dos o más concurrentes.

5.ª La admisión de originales se cierra el 30 de junio del año en curso, y el fallo del jurado, inapelable, se hará público en el transcurso de una fiesta literaria, en Barcelona, el 15 de octubre de 1971.

6.ª Toda novela presentada al concurso dentro del plazo antedicho lleva implícito el compromiso del autor respectivo a no retirar su obra antes de hacerse público el fallo del jurado. Asimismo el hecho de presentar una novela significa la aceptación por el autor de todas las condiciones del concurso.

7.ª Los escritores que deseen optar al premio entregarán los originales, por du-

plicado y sencillamente encuadrados o cosidos, en las oficinas de Editorial Planeta, calle de Fernando Agulló, número 12, Barcelona, haciendo constar en la cubierta de los mismos que concurren al premio objeto de estas bases.

8.ª A los originales habrá de acompañar una certificación suscrita por el autor, garantizando que los derechos de publicación de la obra presentada no los tiene en forma alguna comprometidos ni la novela sometida a ningún otro concurso pendiente de resolución.

En las obras que se presenten con seudónimo, podrá con éste suscribirse la certificación, pero bajo la plica correspondiente el autor, firmando con sus propios nombres y apellidos, se hará explícitamente responsable de la exactitud de las afirmaciones contenidas en la certificación a que se alude. En caso de faltar este requisito, aun después de abierta la plica, no quedará premiada la obra.

9.ª El jurado lo formarán los escritores don Martín de Riquer, don Sebastián Juan Arbó, don Ricardo Fernández de la Reguera, don Baltasar Porcel y el editor don José Manuel Lara.

10. El importe del premio implica el derecho de Editorial Planeta a publicar una primera edición de cincuenta mil ejemplares vendibles de la obra elegida, sin que por ella el autor devengue otra cantidad por ningún concepto. Para ediciones sucesivas, la Editorial se reserva el derecho de publicación, sin plazo de caducidad, concediendo al autor el diez por ciento del precio de venta al público.

11. Editorial Planeta se reserva asimismo el derecho de opción preferente para publicar aquellas obras que, presentadas al concurso y no habiendo sido premiadas, pudieran interesarle, procediendo a la edición, o ediciones, previo acuerdo con los autores respectivos.

12. Cada autor se obliga a suscribir cuantos documentos sean precisos para que la edición de su obra quede inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, y, si fuere necesario, de la Propiedad Industrial de España, como asimismo en los correspondientes registros extranjeros.

13. Editorial Planeta se limitará a entregar recibo de las obras debidamente presentadas al concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio ni facilitar a éstos información sobre clasificación de las novelas.

14. La devolución de los originales no premiados se efectuará a petición de los autores y previa entrega del respectivo resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizada. Dicha petición habrá de hacerse antes que finalice el presente año.

Si un autor desea que el original duplicado le sea devuelto por correo, habrá de solicitar que se le remita, previa devolución del resguardo y abono, en efectivo o en sellos de correos de los gastos que el envío ocasione.

15. Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes del 1 de enero de 1972, serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno.

16. Para cualquier diferencia que hubiere de ser dirimida por vía judicial, las

partes renuncian al fuero propio y se someten expresamente a los Juzgados y Tribunales de Barcelona.

PATRONATO DE LA FUNDACION LAMET

Premio «Comismar 1971»

El Patronato de esta Fundación convoca un premio, dotado con la cantidad de sesenta mil pesetas (pesetas 60.000), para recomendar un trabajo, estudio o monografía relacionado con las actividades marítimas, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir a esta convocatoria las personas de nacionalidad española que se hallen en posesión de alguno de los títulos siguientes:

- Ingeniero naval.
- Licenciado en Derecho.
- Licenciado en Ciencias Químicas.
- Licenciado en Ciencias Económicas.
- Capitán de la Marina Mercante.
- Peritos navales.

2.ª El premio se concederá al estudio, trabajo o monografía que, a juicio del Patronato, reúna mayores méritos y que verse sobre la siguiente disciplina:

«Derecho marítimo: Personas e instituciones que intervienen y carácter con que lo hacen en el tráfico marítimo, con especial atención al Comisario de Averías, su personalidad, naturaleza jurídica, historia y proyección futura. Los documentos del comercio y la navegación marítima; sistemas de localización de responsabilidades en la emisión y redacción de los mismos.»

3.ª El plazo de admisión de los trabajos finalizará el día 31 de julio de 1971.

4.ª El premio será conferido por el Patronato al trabajo que entre los presentados reúna mayores méritos, teniendo en cuenta el interés e importancia del tema, y será adjudicado el día 7 de octubre del mismo año.

5.ª Si ninguno de los trabajos presentados reuniese, a juicio del Patronato, suficientes méritos o no se ajustase a los términos de la presente convocatoria, el premio podrá ser declarado desierto.

6.ª Las decisiones del Patronato de la Fundación, en relación con las bases 4.ª y 5.ª, serán inapelables.

7.ª El trabajo premiado pasará a ser de la entera propiedad de la Fundación Lamet, que podrá editarlos o publicarlos conjunta o separadamente, y, en forma total o parcial, en revistas y toda clase de publicaciones, o darles cualquier otra divulgación en España o en el extranjero, con la obligación de citar siempre el nombre del autor.

8.ª De acuerdo con la base 10 del Reglamento de la Fundación Lamet, los beneficiarios de los premios «Comismar» tienen carácter preferente para la ocupación de plazas vacantes que puedan existir en la plantilla de la Oficina Central u Organización Técnica del «Comisariado Español Marítimo».

9.ª El simple hecho de concurrir al premio «Comismar» supone el sometimiento expreso del firmante a las anteriores bases, y en lo no previsto en las mismas, a las decisiones del Patronato de la Fundación Lamet.

PREMIO «BASAURI» DE ESTUDIOS VASCOS

NORMAS GENERALES

1.ª El premio «Basauri» de estudios vascos, que patrocina el excelentísimo Ayuntamiento de Basauri, y convoca y organiza en colaboración con el Ateneo de Bilbao, tiene por objeto promover el estudio, con riguroso carácter de investigación, de todos los aspectos relacionados con la cultura vasca, tanto histórica como actual.

2.ª El premio queda estructurado en las siguientes secciones:

- Historia (política social, económica, etc.).
- Lengua y literatura.
- Arqueología.
- Antropología.
- Arte.
- Derecho.

3.ª El premio se convocará anualmente para una de las mencionadas secciones, de acuerdo con el orden de rotación que fije la Comisión organizadora y será fallado en las fiestas patronales de Basauri, el día 12 de octubre.

4.ª La Comisión organizadora estará compuesta por el alcalde, presidente de la Comisión de Cultura y Secretario del Ayuntamiento de Basauri; presidente y secretario del Ateneo de Bilbao.

5.ª La Comisión tendrá

como función todo lo relacionado con la organización del premio y, en particular, con el nombramiento del jurado, que deberá estar formado por especialistas de reconocido prestigio en los temas sobre los que verse la convocatoria.

CONVOCATORIA 1971

BASES

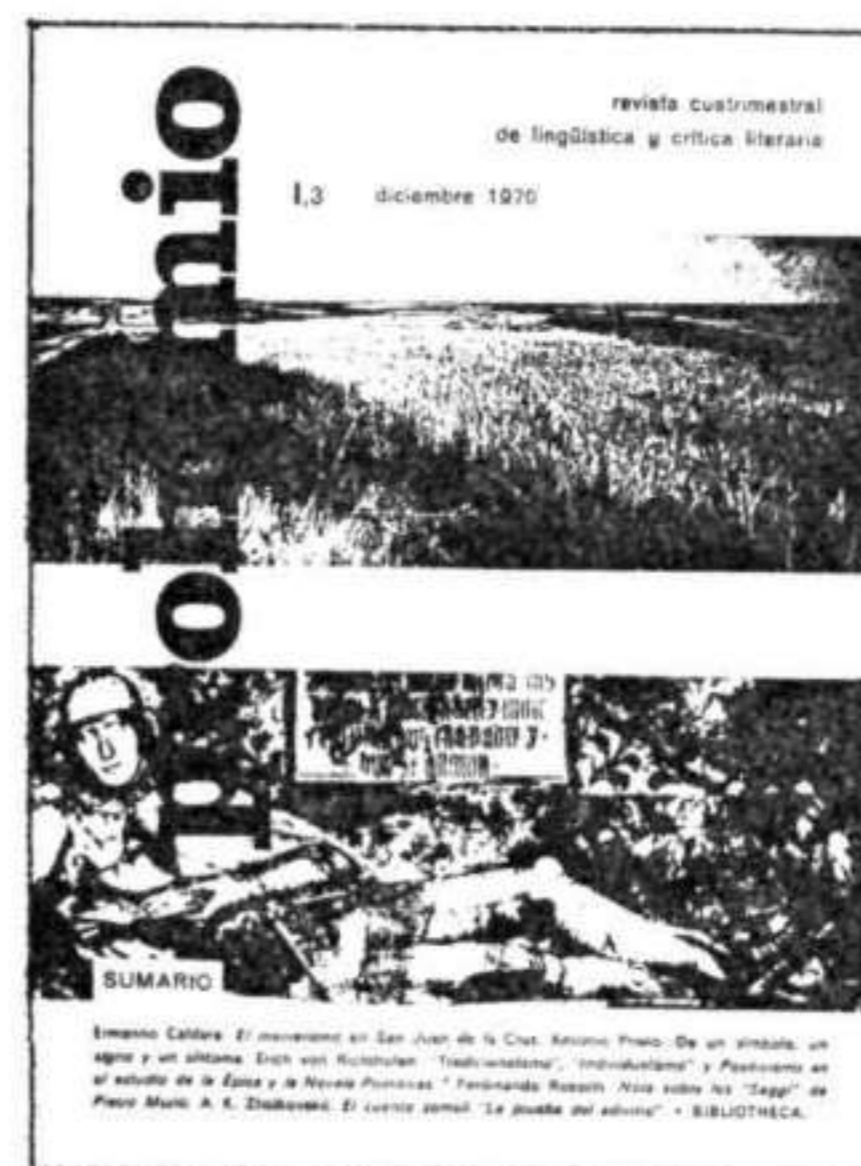
1.ª Esta primera convocatoria del premio «Basauri» de estudios vascos estará destinada a premiar un trabajo de investigación e inédito sobre aspectos relativos a la historia del País Vasco, en cualquiera de sus facetas, política, económica, social, etcétera.

2.ª Pueden optar al premio autores de cualquier nacionalidad, con trabajos escritos en castellano o en euskera.

3.ª Los originales se presentarán por triplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, en papel de cualquier formato. La extensión será libre.

4.ª Los originales deberán presentarse bajo lema o seudónimo del autor. Se acompañará un sobre cerrado en cuyo exterior se hará constar el lema o seudónimo y en el interior el nombre del autor a que corresponda. Los sobres serán abiertos por el presidente del jurado después del fallo del premio.

5.ª El plazo de admisión de originales comenzará a partir de la presente convocatoria y finalizará el 31 de julio de 1971.



Revista cuatrimestral de lingüística y crítica literaria.

Sumario del número 1, 3 (diciembre 1970)

STUDIA: E. Caldera: Sobre el manierismo en San Juan de la Cruz; A. Prieto: De un símbolo, un signo y un síntoma; Erich von Richthofen: Tradicionalismo, individualismo y positivismo en la primitiva épica y novelas.

SILVA: Rosselli: Nota sobre los «Saggi» de Pietro Monti; Sholkovskii, El cuento somali. La prueba del adivino (ensayo de aplicación generativa).

BIBLIOTHECA.



Editada por el CSIC de Madrid, Universidad de Pisa y Editorial Planeta.

Una nueva ventaja para los lectores de LA ESTAFETA LITERARIA

Descuento del 50 por 100 en los Teatros Nacionales de Madrid y Barcelona

LA ESTAFETA LITERARIA, en estrecha cooperación con el Ministerio de Información y Turismo, ha logrado para todos sus lectores un descuento del 50 por 100 en el precio de las localidades de los Teatros Nacionales de Madrid (Teatro de la Zarzuela, Teatro Español, Teatro María Guerrero) y Barcelona (Calderón de la Barca).

TEATROS NACIONALES DE BARCELONA

Teatro Poliorama -Compañía «Angel Guimera» Director Ricardo Salvat
Al cierre de nuestra edición no se hallaba confeccionado todavía el programa completo de actuaciones.

TEATROS NACIONALES DE MADRID

Teatro de la Zarzuela Director José Tamayo
Antología de la Zarzuela — La viejecita (Caballero) — El dúo de la africana (Caballero) — La tabernera del puerto (Sorozábal) — Las golondrinas (Usandizaga) — El barberillo de Lavapiés (Barbieri).

Teatro Español Director José Luis Alonso
— Medea (Eurípides, en versión original de Miguel de Unamuno) — Coriolano (Shakespeare).

Teatro María Guerrero Director Alberto González Vergel
Romance de lobos (Valle-Inclán) — El círculo de tiza caucasio (Brecht) — El retrato del coronel (Ionesco) — Felipe II (Pemán) — El libro de Cristóbal Colón (Claudel).

6.º Los originales deberán ser remitidos al Ateneo de Bilbao, Colón de Larreategui, 4, Bilbao-1, mencionando en el sobre: «Para el premio "Basauri" de estudios vascos».

7.º La dotación del premio consistirá en la cantidad de cien mil pesetas (100.000) en metálico y la edición del trabajo premiado.

8.º No se harán públicos los nombres de los miembros que integren el jurado hasta el momento del fallo del premio. El jurado estará asistido por un miembro de la Comisión organizadora, que actuará en calidad de secretario con voz, pero sin voto.

9.º No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. El plazo para la retirada de los originales, presentados y no premiados, caducará el día 1 de diciembre de 1971, transcurrido el cual, se entenderá que los autores renuncian a este derecho, pasando los mismos a ser propiedad del Ayuntamiento de Basauri.

10. El premio podrá declararse desierto si los trabajos presentados no se ajustan a la naturaleza del mismo o a lo establecido en estas bases.

11. La participación en el premio «Basauri» de estudios vascos presupone la aceptación de las presentes bases y del fallo del jurado. Las incidencias que se susciten durante el desarrollo y tramitación del premio serán resueltas con carácter inapelable por la Comisión organizadora.

BIENAL DE PINTURA «PROVINCIA DE LEÓN» 1971

La Sala Provincia es una sección de la Institución cultural «Fray Bernardino de Sahagún» que, instalada en el edificio de la donación «Ildefonso Fierro», funciona en régimen autónomo con el patrocinio económico de la Diputación Provincial. Su creación responde al propósito principal de situar en León una muestra continuada de la pintura española contemporánea, ateniéndose, sin ningún otro criterio excluyente, a un nivel de alta calidad estética. La práctica de sus actividades será regulada por las siguientes bases de funcionamiento:

1.º La actividad de la Sala tendrá el carácter de exposición colectiva y permanente a base de rotaciones quincenales.





2.º La Sala procurará, a escala provincial y nacional, la notoriedad de la pintura concurrente. Gratuitamente, promoverá e intervendrá la posible venta de obras recibidas y expuestas.

3.º La Sala dispondrá de un seguro permanente de un millón de pesetas como garantía de la integridad y buen fin de las obras depositadas.

4.º La Dirección de la Sala intervendrá las posibles adquisiciones de cuadros expuestos, comunicando ofertas a sus autores o apoderados e informando al público sobre precios.

5.º La Sala confeccionará catálogos individuales según un formato fijo, y se ocupará de su distribución.

Presentando en la taquilla el ticket correspondiente podrá usted retirar dos localidades con un descuento del 50 por 100 sobre el precio real. Esta bonificación es válida para todos los días de la semana, excepto festivos y vísperas de festivos, y comienza a ser efectiva a los diez días de haberse estrenado la obra. La Dirección de Teatros Nacionales y Festivales de España se reserva el derecho, previo anuncio en taquilla, de apazar la utilización de estos va.es por cualquier causa justificada.

	<p>TEATRO MARIA GUERRERO</p> <p>Vale para canjear por bonos del 50 por 100 de descuento para cualquier función diaria (excepto festivos y vísperas de festivos)</p>
	<p>TEATRO ESPAÑOL</p> <p>Vale para canjear por bonos del 50 por 100 de descuento para cualquier función diaria (excepto festivos y vísperas de festivos)</p>
	<p>TEATRO DE LA ZARZUELA</p> <p>Vale para canjear por bonos del 50 por 100 de descuento para cualquier función diaria (excepto festivos y vísperas de festivos)</p>
	<p>TEATRO POLIORAMA -COMPAÑIA NACIONAL «ANGEL GUIMERA»</p> <p>Vale para canjear por bonos del 50 por 100 de descuento para cualquier función diaria (excepto festivos y vísperas de festivos)</p>

directa, a escala provincial y nacional, en los sectores sociales, críticos, profesionales, etc., que convienen a la publicidad del trabajo pictórico.

6.ª Los catálogos serán concebidos como fascículos monográficos. Contendrán: reproducciones de pintura —necesariamente pintura expuesta en la Sala— a una tinta. Cronología y datos biográficos. Declaración estética del propio pintor. Antología de juicios críticos o estudio sobre su obra.

7.ª Anualmente, la Institución que regenta la Sala publicará a su costa, con base principal en estos mismos catálogos, un volumen de arte, expresión antológica de la vida de la Sala. A este volumen podrá incorporarse discrecionalmente y sin otro compromiso o necesidad de autorización por parte de los autores, las reproducciones a todo color que estime conveniente. Este volumen será objeto de comercialización orientada a recuperación de su costo y será distribuido gratuitamente a la crítica nacional.

8.ª La Sala extenderá recibo de cada depósito de cuadros, responsabilizándose de su custodia y devolución con la garantía complementaria de la Diputación Provincial de León.

9.ª A cada artista expositor se le adjudicará una superficie de exposición no inferior —salvo indicación en sentido contrario— a ocho metros lineales. Ocasionalmente posibilidades en más serán comunicadas y convenidas al tiempo de la aceptación. En conjunto, la Sala presenta una superficie máxima utilizable de 90 metros lineales.

10. La Sala hará rotar las muestras individuales procurando agruparlas según su proximidad conceptual. En todo caso, las obras serán expuestas dentro de un plazo no superior a los sesenta días, contados a partir de la fecha de aceptación de la solicitud. Esta aceptación se producirá necesariamente dentro de los quince días siguientes a la recepción. Las obras serán remitidas sin mayor demora, una vez comunicada su aceptación.

11. La Sala se hará cargo de los gastos de retorno de las obras.

12. Los expositores producirán una simple carta de solicitud. Incluirán tres fotografías de cuadros, aptas para reproducción, en tamaño aproximado a 13x18 centímetros. Posteriormente, aceptada su participación, compondrán en lo necesario el contenido del catálogo-fascículo. Caso de no aceptación, las fotografías serán devueltas a sus remitentes.

13. Los autores enviarán sus obras a portes pagados.

14. Cada autor enviará sus obras, sencillamente enmarcadas con junquillo o listón en color natural de la madera o blanco, en número y tamaño adecuados y expresará sus preferencias —atendibles según posibilidades— sobre el orden de distribución en la superficie adjudicada.

15. Los embalajes serán de cuenta del expositor y presentarán las necesarias condiciones de seguridad material.

16. El régimen de esta Exposición Permanente será efectivo a partir de 1 de enero de 1971. La Sala se reserva su interrupción en los meses de junio y septiembre de cada año. Desde el 1 de diciembre de 1970, queda abierto un período de infor-

X PREMIO GABRIEL MIRO, 1971

El Excmo. Ayuntamiento de Alicante, en sesión plenaria celebrada el 28 de octubre de 1970, acordó aprobar las siguientes Bases del Premio «Gabriel Miró», creado por la Corporación en homenaje al eminente escritor alicantino.

BASES

1.ª El X Premio Gabriel Miró 1971, para novelas escritas en lengua castellana, dotado con 100.000 pesetas, se adjudicará a la obra que el Jurado calificador estime con más mérito para ello. Será indivisible y podrá declararse desierto.

2.ª De la obra premiada, el Excmo. Ayuntamiento efectuará una primera edición, a través de su fondo editorial, destinando a este exclusivo fin un crédito de 50.000 pesetas. Realizada esta primera edición, dentro de los límites que fija la cantidad habilitada, y para la que el autor premiado otorga la necesaria autorización por el sólo hecho de concurrir, se estará a lo dispuesto en la base decimoquinta.

3.ª Las obras presentadas, escritas en lengua castellana, deberán ser rigurosamente originales e inéditas. No se considerarán incluidas en esta denominación las traducciones o adaptaciones de otras obras.

4.ª Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento y tema de las obras concursantes, sin más limitaciones que las que pudieran derivarse de la necesaria solicitud de autorización para ser publicadas. La extensión de la obra no podrá ser inferior a la de 200 folios, mecanografiados a doble espacio y a una sola cara.

5.ª Cada concursante podrá presentar cuantas novelas originales e inéditas desee.

6.ª Los originales deberán presentarse por duplicado, y ambos ejemplares, cosidos o encuadrados, se remitirán a la Secretaría del Excmo. Ayuntamiento antes de las catorce horas del día 31 de julio de 1971.

7.ª Para las obras remitidas por correo que lleguen con posterioridad al plazo de admisión se exigirá con este fin que hayan sido depositadas en servicios de correos antes de expirar dicho plazo.

8.ª Se librará, siempre que se solicite, documento acreditativo de la recepción de las obras. En este caso habrá de presentarse necesariamente el documento para retirar los trabajos no premiados.

9.ª Los originales no deberán ir firmados, ni presentar inscripción alguna que pudiera sugerir el nombre del autor. Llevarán escrito en la cubierta, además del título de la obra, un lema, y el autor incluirá un sobre cerrado en cuyo exterior figurará ese lema bajo la inscripción «X Premio Gabriel Miró», y en el interior la manifestación de su nombre y domicilio.

10. En el caso de concurrir dos obras con los mismos título y lema, el autor de la presentada en segundo lugar deberá variar el lema.

11. El premio será otorgado mediante votación de un Jurado nombrado oportunamente y estará integrado por personas de competencia y autoridad indiscutible.

Este Jurado se reunirá en Alicante, si ninguna dificultad de orden material lo impide, dentro de los tres meses siguientes a expirar el plazo de recepción

de trabajos, y emitirá el correspondiente fallo.

12. El Jurado tiene facultad para conceder una o dos menciones honoríficas.

13. Adjudicado el premio, los autores de las demás obras presentadas podrán retirar sus originales en los cuatro meses siguientes, transcurridos los cuales no se responderá del extravío o pérdida de estos originales, y podrán ser destruidos por el propio Ayuntamiento.

14. El premio se hará efectivo dentro del mes siguiente al de la promulgación del fallo.

15. Tanto el autor de la obra premiada como los de las que tuvieran mención honorífica conservarán todos los derechos que las leyes reconocen a los autores con respecto a ediciones impresas, adaptaciones para el teatro, radio y televisión, etc., con la sola excepción de los que pudieran corresponderles por la limitada primera edición a que se contrae la base segunda de los que se considerarán compensados por el premio que se les otorga, pero lo mismo en las impresiones que pudieran realizarse que en cualquier otro medio de publicación, tendrá que mencionarse en lugar preferente lo siguiente: «X Premio Gabriel Miró, creado por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante, año 1971» o «Mención Honorífica del X Premio Gabriel Miró, creado por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Año 1971».

16. El fallo del Jurado será inapelable. Queda entendido, asimismo, que los concursantes, por el solo hecho de serlo, aceptan todas y cada una de las disposiciones contenidas en las presentes bases del concurso.

mación atendido por la Dirección de la Sala Provincial.

León, diciembre de 1970.

* * *

Las bases de funcionamiento de la Sala Provincial y las bases de la Bienal de Pintura «Provincia de León», si bien se integran en un mismo propósito cultural y son promovidas por las mismas entidades, corresponden a hechos con organización distinta. Los apartados de las respectivas convocatorias expresan, para cada una, condicionamientos separados. Los artistas concurrentes cuidarán también, en su correspondencia y envíos, la claridad de esta distinción.

La Diputación Provincial de León, en colaboración con la Sala Provincial de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún», convoca la Primera Bienal de Pintura «Provincia de León», orientada a promover y destacar la pintura española contemporánea. La convocatoria, integrada en el XVII Certamen de Exaltación de Valores Leoneses, se regirá por las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir todos los pintores españoles y los extranjeros residentes en España.

2.ª Queda establecido un Primer Premio, dotado con 100.000 pesetas. Esta dotación no será retirada en ningún caso. Para su actuación, el Jurado calificador se atenderá al nivel de conjunto y a la elección de una obra coherente con el momento actual de las artes plásticas. Si el premio hubiera de declararse desierto, se producirán sucesivas convocatorias hasta su adjudicación dentro del bienio. La obra premiada quedará en propiedad de la Diputación Provincial de León.

3.ª Entre la fecha de esta convocatoria y la del cierre del plazo de admisión, la organización de la Bienal podrá gestionar y admitir la constitución de otros premios patrocinados por organismos, entidades o particulares, dentro del mismo certamen. Las correspondientes dotaciones no podrán ser inferiores al 25 por 100 del premio principal, ni superiores al 50 por 100. Como principio general, estos premios no serán acumulables entre sí ni a ningún otro, y se discernirán con posterioridad a la adjudicación del premio principal y con exclusión de la obra que lo haya merecido. Se regirán según condiciones dictadas por sus patrocinadores, que no supongan contradicción con lo

que disponen las presentes bases. En principio, la creación de estos premios se dará a publicidad en revistas especializadas, así como en la prensa local y nacional. Cerrado el plazo de admisión y antes de producirse el fallo, los autores concurrentes recibirán notificación definitiva de los premios integrados. A diferencia del premio principal, estos premios podrán ser renunciados por los autores en quien recaigan.

4.ª Los autores quedan en absoluta libertad en cuanto se refiere a temática y procedimiento.

5.ª En su formato, las obras no presentarán medidas superiores a los dos metros en ninguna de sus dimensiones.

6.ª Las obras que lo requieran, se presentarán enmarcadas con junquillo o listón en color natural de la madera o blanco.

7.ª Cada autor podrá enviar dos obras como máximo.

8.ª El plazo de admisión quedará cerrado el 15 de agosto de 1971.

9.ª Las obras serán entregadas o enviadas mediante facturación a la Sala Provincial, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», Edificio Fierro, calle de la Reina,

sin número. León, con expresión clara y exterior de su concurrencia a la Primera Bienal de Pintura «Provincia de León». La Sala Provincial acusará recibo de las obras.

10. Las obras viajarán por cuenta y riesgo de sus autores.

11. Como garantía de la integridad y buen fin de las obras admitidas a la Exposición de la Bienal, la Sala dispone de seguro hasta un millón de pesetas.

En cuanto al resto de las obras, las entidades promotoras actuarán con el mayor cuidado y vigilancia, pero no responderán de deterioros sufridos por causas ajenas o de fuerza mayor.

12. Cada autor remitirá un boletín o nota en el que hará figurar, además del título de las obras, su nombre y dirección. Podrá adjuntar otra comunicación firmada en la que se señale precio de la obra u obras y exprese autorización para gestionar e intervenir una posible venta, en el caso de no obtener premio que suponga adquisición de propiedad.

Tendrán prioridad de oferta para adquisición la Institución «Fray Bernardino de Sahagún» y la Diputación Provincial de León.

La mediación de la Sala en las posibles ventas tendrá carácter gratuito.

13. Hasta el 15 de agosto de 1971 funcionará un Jurado de admisión, vinculado a la Dirección de la Sala Provincial. Este Jurado realizará la selección previa y decidirá la composición de la Exposición derivada de la Bienal. Entre el 15 y el 31 de agosto, la Sala comunicará las inclusiones denegadas. Los autores podrán, previa comunicación, ejercer el derecho —establecido por esta misma cláusula— de que el Jurado calificador vea sus obras y revise la decisión excluyente del Jurado de admisión, confirmándola o anulándola.

14. El Jurado calificador estará compuesto por cinco miembros de reconocida solvencia en el ejercicio de la crítica o la práctica de las artes plásticas.

15. Las decisiones del Jurado calificador se producirán dentro de la primera decena de septiembre. Los autores premiados deberán estar presentes en el acto de entrega de premios y apertura de la Exposición Bienal, coincidente con la celebración del Certamen de Exaltación de Valores Leoneses. (15 de septiembre.)

16. La Institución «Fray Bernardino de Sahagún», regidora de la Bienal, podrá disponer la reproducción de obras presentadas, para su publicación en el volumen de Arte que recogerá la actividad anual de la Sala Provincial, sede de la Bienal.

17. Las obras que no hayan sido afectadas por premio con transmisión de propiedad o venta, serán devueltas a sus autores o apoderados remitentes, dentro del mes de octubre del mismo año.

18. Los aspectos no previstos en las presentes bases, que presenten la conveniente analogía, se regirán por la cláusula correspondiente de las «Bases de funcionamiento general de la Sala Provincial».

19. El acto de concurrencia supone el pleno conocimiento y aceptación de estas bases. Su interpretación queda reservada a las entidades organizadoras y patrocinadoras de la Bienal de Pintura «Provincia de León».

Papeleta de lectura

Por Eusebio GARCIA LUENGO

DESPUES DE ALARCON Y DE BLASCO IBAÑEZ

IMPRESIONES DE UN ESCRITOR VIAJERO
POR ITALIA: ADOLFO DE AZCARRAGA

Al hablar de Adolfo de Azcárraga y de su libro «Viaje por Italia» estoy tentado de referirme al escritor de provincias. Pero esta expresión se me antoja torpe e injusta o, cuando menos, espantosamente ambigua, porque puede dar a entender un matiz de lejanía, aunque, por supuesto, nunca de tono secundario, en el panorama de nuestra literatura. Y se trata únicamente de una precisión —que jamás calificaría— biográfica y geográfica. Alude sólo a quien lleva a cabo su obra fuera o relativamente alejado de la capital.

La provincia o las provincias, en efecto, como calificación social o sociológica y cultural, en ocasiones también como rasgo moral, dejó de tener sentido —si alguna vez lo tuvo— hace muchos años. Tampoco lo tuvo en la antigüedad o en nuestros tiempos clásicos.

Me parece que, a lo largo del siglo pasado, como consecuencia de grandes transformaciones administrativas y de concentraciones políticas y educativas, las cuales favorecieron el crecimiento de algunas ciudades y trajeron la mengua demográfica de otras poblaciones menores, la idea de lo provinciano fue cuajando, aunque sin mucha justeza, y tomó cierta fuerza literaria, precisamente por el genio de tal cual novelista o dramaturgo.

Diré pronto que, entre nosotros, se echa de ver un centralismo literario clarísimo. Cualquiera ha podido experimentarlo, a poco que se haya asomado a zonas y ámbitos diversos. La capital absorbe —y a veces en exclusiva total— una buena porción de centros culturales, de empresas editoriales, de publicaciones de la índole más distinta, pero únicas, con frecuencia, en su género y poderosas, desde luego, como tales medios e instrumentos de difusión. ¿Es preciso subrayar lo que en este orden —que suele acompañar al político— significa la capitalidad? En lo que se refiere, más en concreto, a periódicos y revistas, lo que no se publica en Madrid pasa casi inadvertido. Lo cual no quiere decir que se ignore o se desdeñe el generoso y culto afán, obediente a una tradición nobilísima de nuestro periodismo, con que grandes diarios de otras capitales acogen la literatura en o de periódico.

¿Quién ignora, por lo demás, la decisiva, trascendental misión de otras ciudades —Barcelona, en primer lugar— en la creación de libros y publicaciones?

Me fijo ahora en Valencia porque voy a hablar, como dije, de Adolfo de Azcárraga y de su «Viaje por Italia». Hermoso libro, y no sólo por su texto, escrito con estilo transparente y amenísimo. Magníficamente editado, con verdadera esplendidez, por Fomento de Cultura, Ediciones, e impreso en los talleres gráficos de Pascual Quiles, con fotograbados de Martínez. Libro digno de la preclara tipografía valenciana, contiene, entre otros datos y pormenores de edición —de 1967—, trescientos trece grabados.

A través de cuatrocientas apretadas páginas, Azcárraga nos cuenta su viaje, advirtiéndonos modestamente al principio que no pretende decir nada nuevo. ¿Pero no es nueva cada visión y descripción de lugares, ciudades, monumentos, ambientes, sobre todo si la persona que nos transmite sus impresiones se halla dotada de espíritu fino y clarividente, cultivado en el estudio y en el gusto de todas las artes? Y especialmente nos resultará nuevo, porque no estamos ante una guía ni ante un tratado de arte, sino ante la curiosidad vivísima de un hombre dotado de sensibilidad y asistido de una cultura bien asentada. Y todavía se nos aparecerá como novedad, en cierto modo fatal e irrenunciable, cuando nos presenta tipos, gentes, compañe-

ros de viaje o de hospedaje. Hay en estas páginas retratos agudísimos y se nos trasladan conversaciones y coloquios con gracia muy singular.

Uno de los rasgos fundamentales de Azcárraga como escritor es su sentido del humor. He aquí una atribución comprometida, porque el humor constituye una de las esencias más inaprehensibles e inefables y que escapa a cualquier definición. No sé cómo calificar el humorismo de Azcárraga, que se halla bien lejos de las expresiones abultadas y burlescas, de los contrastes violentos y grotescos, del sarcasmo, de la sátira e incluso de la ironía, de la caricatura también, todas las cuales constituyen para algunos notas primordiales del humor español. Yo no lo creo así, o, al menos, me cansa la monótona insistencia con que se invoca a Quevedo y a Valle-Inclán y, en pintura, a Goya y a Solana. (Menciono sólo, en enormes trancos históricos, a los más descolantes y significativos.)

Más que guía turística, este libro viene a ser la crónica de un viajero. Si es que existe de modo cabal, diría que está escrita con técnica periodística, que no es otra quizá que la de saber relatar con precisión y amenidad. En otra vertiente más abstracta y generalizadora, el autor es también un articulista nobilísimo. No puedo olvidar sus frecuentes colaboraciones en «Levante» y en otros diarios y revistas valencianos. Recuerdo especialmente las épocas en que «Levante» fue dirigido por don Ignacio Catalán y por don Sabino Alonso-Fueyo. En aquellos años, alrededor de los cuarenta y cinco y cincuenta, conocí a Azcárraga, radicado en la ciudad del Turia, aunque no de oriundez valenciana, donde ejerce altas asesorías jurídicas. Ultimamente —hace, sin embargo, cinco o seis años— le vi en Madrid, y el tiempo no había hecho sino ennoblecer aún más, como suele ocurrir en los hombres nobles, porte, testa y expresión.

En plena madurez de su talento —frisa en los cincuenta años—, Azcárraga es un escritor relativamente precoz. Sus obras principales son: la novela «Fuera de combate», a la que preceden unos relatos con el título de «Sangre de la herida», y los ensayos «El cine, ¿séptimo arte?», «La timidez sentimental de Baroja» y «El dibujo y el color».

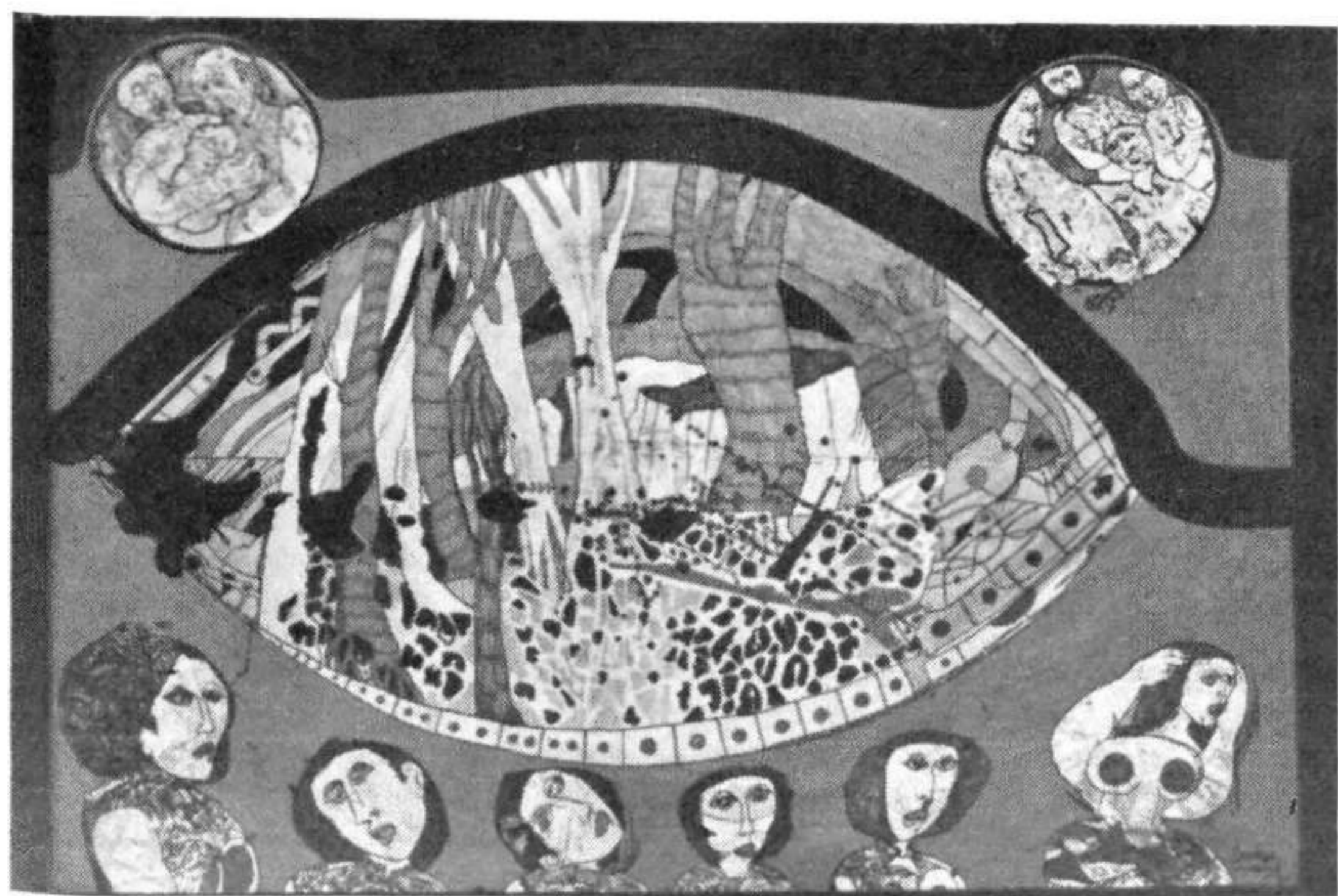
Para terminar, insisto en que no es desdeñable, sino, al contrario, fundamental, la densa parte didáctica de «Viaje por Italia», lleno de óptimas enseñanzas sobre arte. Abunda también en reflexiones personales y discretísimas, en las que asoma un saber sozornado y sereno; así, entre tantos ejemplos posibles, sus consideraciones sobre el sentimiento de la muerte, en cierto modo opuesto al de Unamuno, o sobre el origen étnico y el carácter de los italianos actuales.

En numerosas páginas, aquí y allá, brota la gracia coloquial a que aludí. No sólo se nos informa, sino que, en bastantes ocasiones, se nos revela el espíritu de una obra de arte. Y todo ello con sentido crítico y carente de cualquier beatería culturalista.



itinerario de EXPOSICIONES

Por Carlos AREAN



**ARMANDO
CARDONA
TORRANDELL**
descubre el color
en la Galería
Toisón de Madrid

«criticado» pasa a ser uno de los cuatro o cinco más importantes de nuestro país en la modalidad de pintura neofigurativa.

Las catalogaciones pueden hacerse desde muchos puntos de vista diferentes, y así resulta que Armando Cardona Torrandell tiene cabida en varios de los «casilleros» posibles. Si hacemos la crítica ateniéndonos a la anécdota y no a la manera de pintar, Cardona Torrandell se incluye dentro de la pintura social, aunque no dentro del realismo socialista, sino en una modalidad posiblemente más incisiva y caracterizada por una sistemática transfiguración de la realidad, cuyos más lejanos antecedentes—aunque él no construyese pintura social—podrían retrotraerse hasta el gozoso Matisse. Aunque yo prefiero cuando hago crítica de arte limitarme a los valores plásticos, hay ocasiones en que las que

Pocas alegrías puede haber más grandes para un escritor que cultiva ocasionalmente la crítica de arte, que comentar una exposición que además de ser excelente en su manera de resolver todos los problemas plásticos que en ella plantea su autor, se inscribe en una línea continuada de superación. La alegría es mayor si esa superación se ha visto acelerada a lo largo de los dos últimos años, hasta el punto de que el pintor ahora

el comentario de las implicaciones extraplásticas es indispensable para mejor captar el mundo de la obra, dado que ésta sirve unas veces a una intención, otras a una protesta y otras a una denuncia. Todo ello existe en Cardona y muy en especial la denuncia. El pintor la dirige contra la violencia, contra la crueldad, contra la guerra y contra la masificación del ser humano, héllese éste en donde se halle. Raro es que incluya algún hilo conductor que permita reconocer quiénes son los verdugos y quiénes los ajusticados, y raro también que la anécdota en sí misma prepondere sobre el clima general de tragedia que caracteriza a sus aciertos actuales.

Desde el punto de vista plástico pertenece Armando Cardona Torrandell al mundo de la figuración esquemática. Quiere ello decir que en él la línea predomina sobre la mancha y que es además incisiva, saltante, tan ágil como en las mejores caligrafías extremo-orientales, pero llena, no obstante, de desasosiego, de quiebros súbitos, de ensanchamientos fuertemente entintados y de

remolinos de violenta pasión. A pesar de ello la línea no es excluyente y la mancha se rompe a manera de un ala de mariposa o se llena con esas calidades esmaltadas o con esos colores luminescentes que fueron en su día la máxima aportación de la escuela pictórica de Barcelona al impropriadamente denominado «informalismo».

La adecuación entre la factura y la intención de la obra es perfecta. De ahí que no hayamos podido eludir en nuestra crítica las implicaciones extraplásticas. Dado que éstas se integran (sin distorsionarla) en la composición general de la obra y en su unidad entre lo significado y los elementos significantes, dicha anécdota no entorpece la auténtica calidad, sino que la intensifica. Al fin y al cabo el gran arte se ha hallado siempre al servicio de algo y las catedrales góticas no se construyeron para que las degustasen los exquisitos, sino para que quienes creían, pudiesen rezar en ellas.

SEGUNDA BIENAL DE CULTURA DE SAN SEBASTIAN

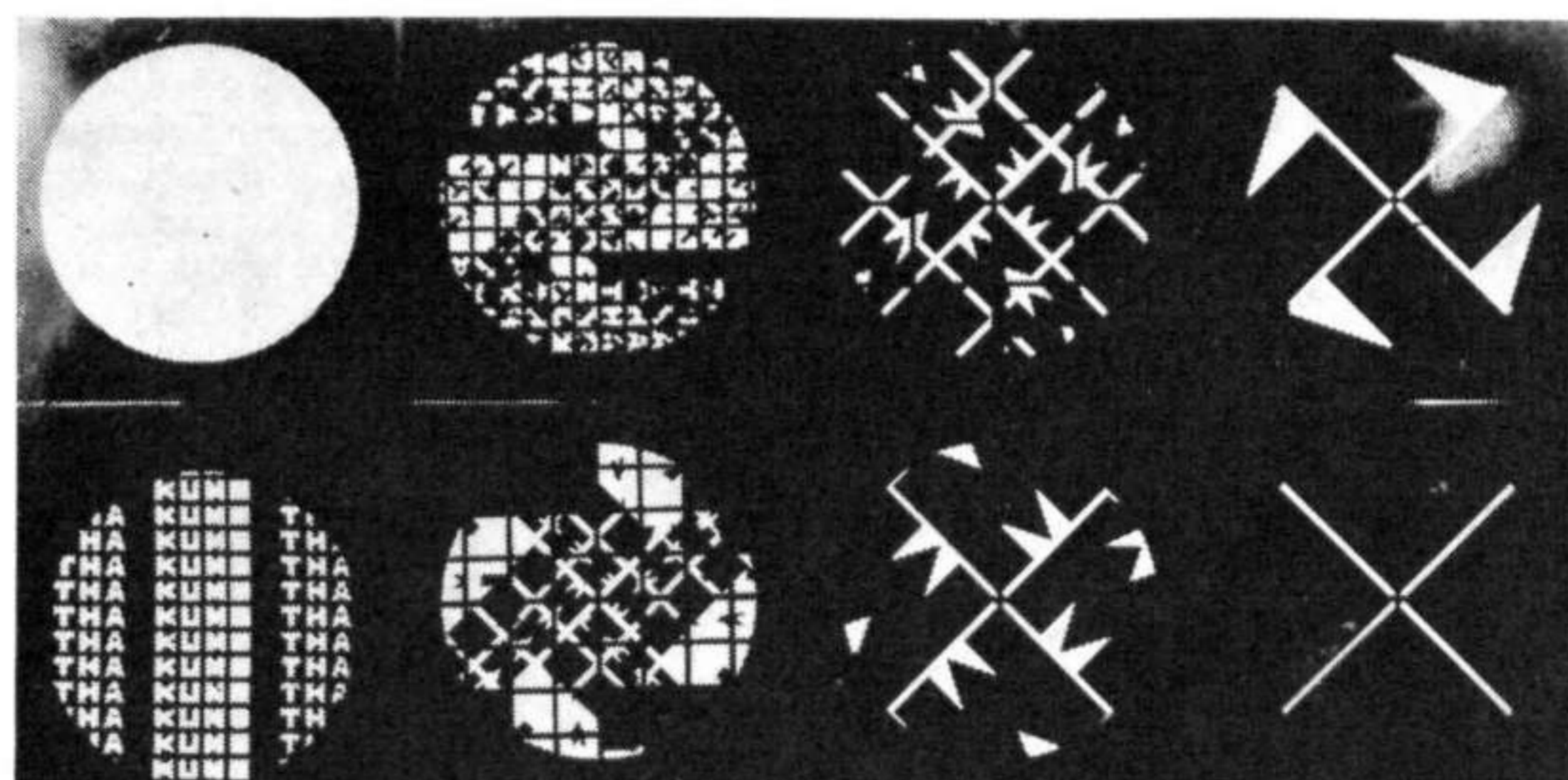
Hace dos años ganó Ricardo Ugarte el premio único de la primera Bienal de Escultura de San Sebastián. Gracias a ello es San Sebastián una de las ciudades que puede enorgullecerse hoy de alzar en una de sus plazas una escultura en hierro fiel a los cánones de la más rigurosa actualidad. Parece ser que este primer éxito satisfizo como era justo al Ayuntamiento de la ciudad. Ahora nuestro buen amigo Felipe Ugarte, el extraordinario alcalde de San Sebastián (quien, a pesar de la igualdad de apellido, no tiene ningún lazo de parentesco con el artista premiado), ha pedido a la Comisión de Cultura que convocase la segunda bienal. Quedan citados, por tanto, todos los artistas españoles y también los de más allá de nuestras fronteras. El monto de los premios asciende nada menos que a seiscientos mil pesetas, hecho realmente inusitado en nuestro país.

El costo total de la construcción de la obra en dimensiones de gran monumento urbano no podrá exceder de cuatrocientas mil pesetas. El Ayuntamiento emplazará la escultura ganadora en la urbanización creada para encauzar el río Urumea y conocida en San Sebastián con el nombre de Barrio de Gros. El lugar exacto será la avenida del Generalísimo, frente a la playa. Así, oreada por los vientos del mar, al igual que el «Peine del viento», que alzaré Chillida ante otras olas de su ciudad natal, podrá recortarse en el cielo esa nueva estructura donostiarra, continuando este camino que acabará por conseguir que San Sebastián sea no sólo la ciudad que posee en este momento la más importante escuela de escultura del mundo, sino también la que pueda exhibir dentro de su ámbito urbano las más representativas construcciones de su propia escuela y de las de otros muchos lugares.

ELENA ASINS en la Galería Seiker de Madrid

La pasión de la racionalidad o el racionalismo del apasionamiento podrían ser dos buenos títulos para esta muestra insistente, reiterante,

exhaustiva y hermosa en su frialdad casi lunar. Frialdad de hielo, sin duda, la de estos análisis matemáticos de todas las formas que puede origi-



GALERÍA
Kreidler

MADRID - MARBELLA

**HIPOLITO
HIDALGO DE CAVIEDES**

hasta el 24 de febrero

ALVARO DELGADO
desde el 25 de febrero

SERRANO, 19 - MADRID-1 - TELEF. 226 05 43

nar un segmento de recta girando o combinándose consigo misma. Hielo convertido en fuego cuando a través de esa frialdad nos damos cuenta de la pasión con que la artista ha proseguido su investigación matemática y de todas las renunciaciones que ha tenido que hacer para no permitirse una sola desviación, un solo juego o un solo retruécano.

Las computadoras podrán crear a cada nuevo día un nuevo milagro. El hombre acaba de descubrirlas y son imprevisibles sus posibilidades futuras. Lo que de todos modos parece de momento indudable, es que siempre será un ser humano de carne y hueso quien las programe y quien elija los módulos que éstas habrán de utilizar en su análisis del espacio. Elena Asins elige con acierto esos módulos y hace a veces ella misma de computadora en sus análisis ma-

temáticos. La máquina adquiere así incluso una especie de resonancia lírica. Baste para probarlo ver con qué suavidad vibra el espacio o hasta qué punto unas letras que son en sí mismas formas caprichosas y no rigurosamente matemáticas, pueden actuar como módulos ordenados en columnas que terminan o en la nada o en el llenado total del cuadrado blanco sobre la imaginada retícula negra. Recomiendo de manera muy especial esta exposición a los arquitectos. Elena Asins les ofrece fachadas y paredes posibles. Tampoco estaría mal que la vieses los urbanistas, porque ese análisis racional del espacio es válido no sólo para el lienzo o para la pared, sino también para esa retícula viva que es el plano de toda posible ciudad.

ELENA LUCAS, en la Sala Macarrón de Madrid

Esta escultora intimista que prefiere los grandes formatos y que sensibiliza con tanta ternura la textura de sus barros como pule la superficie suntuosa de sus mármoles, expone con acierto su delicada obra en la Sala Macarrón. Una de las esculturas que presenta en esta muestra se titula «Elevación». Es ésa la que yo destacaría no sólo por su mentalidad rodiniana, sino porque ahondando en la entraña de los siglos, parece enlazarse con la ansiedad gótica. Es un encadenamiento de manos alzadas hacia lo alto, y tiene mucho de insinuante y mucho también de asimilación del mejor espíritu medieval. De todos modos conviene indicar que la autora prefiere sugerir a narrar y que incluso cuando uno de sus «hippys» puede parecerse realista, lo que hace en realidad es presentar una situación arquetípica a la manera del pop, más que diagnosticar la última realidad de un ser humano concreto. Entre estas dos direcciones de su obra, la de los entronques abstractos de formas naturales y la captación arquetípica de maneras de ser o de actuar en la vida, prefiero la primera. El genuino arte occidental persigue un más allá inasequible y a ese mismo más allá tiende ese grupo de obras de Elena Lucas. Al servicio de dicha aspiración la materia se espiritualiza y las formas se alzan elásticamente hacia el cielo renunciando



a toda caracterización sociológica, pero convirtiéndose en vivo retrato de un alma.

INAUGURACION DEL MUSEO DEL GRAMOFONO EN MARBELLA

La galería Kreisler de Madrid ha abierto una sucursal en uno de los más hermosos edificios de Marbella. El estilo español, casi «colonial», de la construcción constituye una buena invitación a la visita. En los bajos del edificio han instalado los Kreisler una exposición permanente de arte de vanguardia en la que figurarán única y exclusivamente artistas españoles. La inauguración fue un éxito y el medio millar de visitantes procedentes de todas las latitudes, comentaron con entusiasmo las creaciones de Villaseñor o de Román Vallés, las de Vela o de Fernando Sáez, las de Arias o Ramón Lapayese, y tantas y tantas otras obras de nuestra más destacada vanguardia actual.

Tan importante como la exposición en sí misma fue la inauguración del Museo del Gramófono, que ocupa la totalidad de las salas del primer piso de la nueva galería. En ese museo se recogen un centenar de gramófonos, perteneciente el más antiguo a 1850, cuando ni el gramófono ni el fonógrafo, como tales, existían

en realidad todavía, sino tan sólo los humildes y precursores organillos callejeros, y perteneciente el más moderno a 1930. No hay, por tanto, un sólo año de la evolución inicial de este instrumento que no se halle recogido en tan original y modélico museo. Las piezas son las mejores que se han podido encontrar y nos deslumbran muchas de ellas por su forma inusitada y por su cromatismo riquísimo. Contemplar detenidamente el museo nos ha hecho pensar asimismo que esas formas de tipo industrial evolucionan paralelamente a las de las esculturas y demás objetos artísticos. Sucede así que el organillo de 1850 que figura a la cabeza de estas líneas, tiene un indiscutible parentesco con la ornamentación y el mobiliario de esa misma época, en tanto los gramófonos de hacia 1900 nos conmueven con su aire «modernista» tan evocador como sugerente. Desde el punto de vista estrictamente plástico tenemos la obligación de juzgar estas obras en virtud de los entronques de sus volúmenes, de la riqueza de su

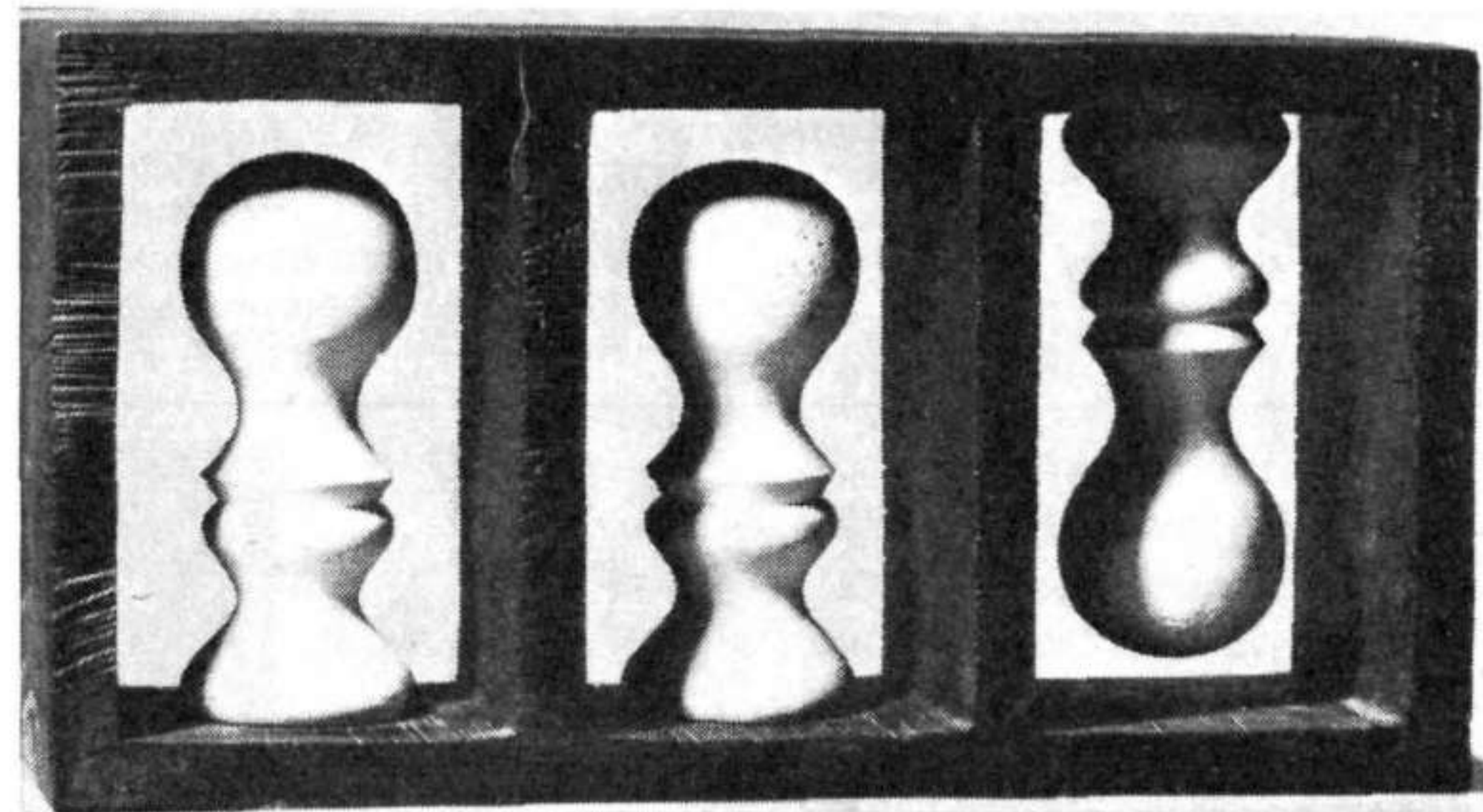


ornamentación y de la calidad de su textura y debemos afirmar taxativamente que en todos estos aspectos es muy poco o nada lo que estos objetos industriales tienen que envidiar a la escultura vigente en Europa en aquellos mismos años.

JOSE MARIA SUBIRACHS, en la Sala Grande de la Galería Skira

Cuando tan aburridas son la mayor parte de las exposiciones que contemplamos, resulta una verdadera alegría, una auténtica delicia, poder disfrutar con escasos minutos de diferencia, contemplando la de Permeke y la de José María Subirachs. Lo primero que hay que aclarar es que pocas veces he visto un escultor con una más maciza unidad que José María Subirachs. Es verdad que ha cultivado la nueva figuración, el nuevo realismo y la abstracción, y que ha sido además el inventor del pop escultórico español con unos cuantos años de adelanto respecto al nacimiento de esa tendencia fuera de nuestras fronteras. Verdad es también que Subirachs ha podido evolucionar desde la textura escamosa y casi pictórica de sus tierras cocidas al alto fuego, hasta la sensibilización estriada de la superficie de sus bronce actuales. Nada de ello puede enmascarar la profunda unidad de una obra en la que el sentimiento de la forma, la captación de un espacio interior (prolongado a veces mediante espejos en los más escondidos recovecos de cada escultura) interpenetrado con el espacio exterior, ni la fluidez elástica de cada superficie adelgazadamente ascendente en unas ocasiones y concentrada sobre ella misma, pero salvando siempre los huecos igualmente elásticos, en otras.

Lo que ahora da a conocer José María Subirachs en esta magnífica exposición, que Carmina Maceín ha montado en la sala grande de su galería Skira, es una especie de reencuentro nostálgico con nuestro mejor pasado, pero ello en calidad de incitación y no en el de resurrección imposible. La estatua sumeria de Gudea, los grandes arquetipos escultóricos del «inmovilismo» egipcio y la insuperada procesión helénica de las panateneas, aparecen en hueco en el interior de algunas de las grandes construcciones escultóricas de Subirachs. Nos ofrece así, dentro de una obra actual de espíritu abstracto, el negativo de las más grandes creaciones escultóricas de algunas de las culturas cuya herencia en una u otra forma pervive soterrada en la nuestra. El propio Subirachs me ha dicho que es posible que haya en esa ternura suya por un pasado remotísimo, una especie de sentimiento romántico similar al que impulsó a nuestros bisabuelos de hacia 1830 a revivir no el espíritu de la Edad Media, pero sí algunas de sus leyendas y de sus estructuras formales. El friso de las panateneas en la galería Británica es la realidad o la radiografía de las aspiraciones de esa gran cultura de la que procede la nuestra occidental. Ese mismo friso en hueco se convierte en pura realidad contemporánea, en alusión a todo cuanto nos liga a un pasado que es tan nuestro como de Bizancio o de la Cristiandad ortodoxa actual y que nos permite soñar en unas unidades supraculturales en las



que el mundo eslavo y el germano-latino encuentren su punto de fructífera coincidencia.

Subirachs es así una especie de zohorí de la cultura y preludia en su búsqueda los futuros posibles. Es al mismo tiempo un escultor de cuerpo entero en quien los entronques entre las diversas formas se hallan a mitad de camino entre estatismo y dinamismo y en quien una medida de exquisitas raíces mediterráneas quiebra toda acritud y nos hace pensar que por mucha propaganda que se haya hecho del antiarte, pervive la belleza (tanto a la manera helénica como a la occidental) y encuentra en las construcciones apasionadas, pero exteriormente ponderadas de José María Subirachs, una de sus objetivaciones más entrañables y altas.

HIPOLITO HIDALGO DE CAVIEDES,
en la Galería Kreisler de Madrid

El primer artista español que fue galardonado con el premio «Carnegie», en Pittsburg, el más codiciado de cuantos premios de arte se conceden en el mundo, se llamaba Hipólito Hidalgo de Caviedes. Se le concedió ese máximo galardón mundial y no se le ocurrió ni por asomo comenzar a hacer propaganda de él y emplearlo como elemento de convencimiento para obtener así mejores críticas o más abundantes encargos. Hidalgo de Caviedes pensaba entonces y lo sigue pensando hoy que su pintura debe hablar por ella misma y que debe presentarse sola y sin ningún montaje complementario ante quienes deban juzgarla o disfrutar de ella.

En 1936, cuando ya Hipólito pensaba así, emigró a ultramar y no regresó a este Madrid, en el que tanto se le quiere y admira, hasta 1961. A su regreso presentó modestamente varias exposiciones sin propaganda previa. Esta que acaba de promover Jorge Kreisler es una más entre ellas, pero a mí me parece aquella en la que alcanza su más alta cima de refinamiento. Con razón nos dice Jo-



sé Camón Aznar en su prólogo que «no son sólo valores técnicos los que juegan en la pintura de Hipólito Hidalgo de Caviedes».

«Hay en todas sus obras —sigue diciendo Camón en su penetrante estudio— un halo de misterio que podemos decir que constituye el fondo espiritual de sus creaciones. A ello contribuye el esquematismo de sus formas, en las cuales la simplificación va unida a una tendencia de altitud que en todos los tiempos ha sido signo espiritual y cuyo colorido participa también de una congruente estilización cromática. Añadamos como una nota permanente en toda su producción, un humanismo que coloca su arte en la más noble línea de la figuración.»

Es esta perfección humanista la que resplandece en los grandes murales que realizó Hipólito Hidalgo de Caviedes a lo largo y a lo ancho de ambas Américas y la que alcanza una de sus cimas en esta modélica exposición de la galería Kreisler. La rapidez de la factura sólo es explicable si se tienen en cuenta los larguísimos años de estudio y depuración, la eliminación continua de elementos, no imprescindibles, la seguridad del ojo y la mano que se han ido afinando día tras día, pero que no pretenden erigirse en autónomas, sino servir simplemente a una transfiguración refinadísima de la realidad circundante.

En Hidalgo de Caviedes todo es distinguido. De ahí que siendo como es uno de los más grandes coloristas de nuestro tiempo, elimine todo contraste áspero y prefiera las armonizaciones sutiles con tonalidades múltiples y abundantes puentes intermedios entre color y color. Esta exposición es una delicia para la vista, pero lo es también para nuestra nostalgia de un mundo más refinado y amable. Pienso, por ejemplo, en aquel retrato de mujer sobre un fondo de casas colgadas. Nada prepondera, nada es protagonista único. El ser humano se funde en la vida de la naturaleza, pero la naturaleza no es sólo quebrada, sino también casa erigida por otros seres humanos. A pesar de ello, paisaje y ciudad (o, dicho de otro modo, naturaleza y cultura) parecen hallar su última justificación en el ser humano, en la mujer enigmática que emerge más allá de tanta armonía y también más allá de tanta trascendida tensión. Así es siempre Hidalgo de Caviedes en sus más depuradas obras. Naturaleza y cultura, arte y refinamiento, pero todo ello reducido a una unidad sin roces que constituye su más alta aportación a la problemática del arte contemporáneo y que justifica sobradamente ese premio «Carnegie» del que él no habla nunca, pero que quienes escribimos tenemos el deber de recordarlo a nuestros lectores.

CONSTANT PERMEKE,
en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes



Es realmente grato poder comentar esta muestra del gran maestro belga. Se inscribe dentro de esa labor de la Dirección General de Bellas Artes que consiste en dar a conocer en sus salas a los artistas más renovadores del mundo a lo largo del siglo actual. Con motivo de cada una de estas muestras, la Comisaría de Exposiciones edita un catálogo tan amplio que tiene más de libro de consulta que de hoja volandera. Todo ello permitirá crear un corpus bibliográfico español sobre el arte de nuestro tiempo, elemento inapreciable de consulta para todos nosotros y para nuestros hijos.

Permeke, escultor. Permeke, pintor. Permeke, dibujante. Todos

los Permekes posibles figuraban en esta muestra. El más conocido, claro está, es el pintor. No hay duda de que es el más conocido y también el que más nos conmueve, pero creo que es injusto que la extraordinaria calidad de esta pintura nos haga olvidar al escultor de los grandes formatos, cuyos ecos de máscara negra aparecen inverosímilmente aliados con un regusto clasicista y otro expresionista. Injusto sería también olvidar a ese dibujante de trazo amplio, rasgado, entallado casi y lleno de vida. A pesar de todo ello, repito, lo que nos conmueve y nos deslumbra es el pintor. Todas las historias al uso nos recuerdan que Permeke es el más representativo de los ex-

presionistas belgas. Ello es posiblemente verdad, a pesar de Ensor y a pesar también de lo que de «belga» pudiese haber tal vez en Van Gogh. (Inútil es decir que emplear en arte la palabra «belga» constituye una extrapolación, dado que las fronteras artísticas nada tienen que ver con las de los estados más o menos artificialmente inventados. Permeke es un flamenco y Flandes es en arte hermano de Holanda, pero no de Valonia.) De acuerdo con que Permeke es un expresionista gigantesco, pero además de eso es muchas cosas más.

Repelido lugar común es afirmar que cubismo y expresionismo no pueden —o no deben— coincidir. A pesar de ello en muchas de las obras más ultraexpresionistas de Permeke hay una ordenación poscubista de las formas, un tallado de la superficie, una incrustación de cada masa de color sobre una especie de retícula invisible que nos muestra hasta qué punto la lección del cubismo fue bien aprendida y tenida en cuenta por este expresionista genial. Es interesante además hacer notar cómo la rapidez expresionista de la ejecución y la erosión bastante pronunciada de la materia no son incompatibles en los auténticos artistas con un perfecto conocimiento del oficio y con una adecuada utilización de todo el repertorio de la cocina clásica.

Hay algún paisaje de Permeke que en la fluidez de las manchas, en la multitud de capas de pintura superpuestas, en la evanescencia del color y en la densidad de la materia, pueden hacernos pensar en nuestro Panchito Cossío (quien no se inspiró, no obstante, en Permeke, sino que llegó a veces a los mismos resultados por haber bebido en las mismas fuentes), o en Turner o en los grandes venecianos del cinquecento. En otras ocasiones nos parece un nórdico en su agresión contra los pigmentos, y en otras, un verdadero abstracto a lo Riopelle, aunque tampoco cabe pensar que este último se hubiese inspirado en Permeke.

Aconsejamos al estudioso español que vea detenidamente esta exposición. No sólo disfrutará verdaderamente en ella, cosa rara en nuestros días, cuando ya casi todo suena a repetición, sino que podrá aprender mucho, muchísimo, sobre los orígenes de algunas de las formas vigentes y sobre los caminos más o menos llenos de recovecos y más o menos cubiertos con interesadas columnas de humo, que han conducido desde los comienzos de la erosión de la materia en un Eugenio Lucas, un Riancho o un Van Gogh, hasta las mecánicas imágenes posfautrerianas de los últimos epígonos del gran expresionismo materista europeo de los últimos tres cuartos de siglo.



JESUS INFANTE,
en la Galería Quixote

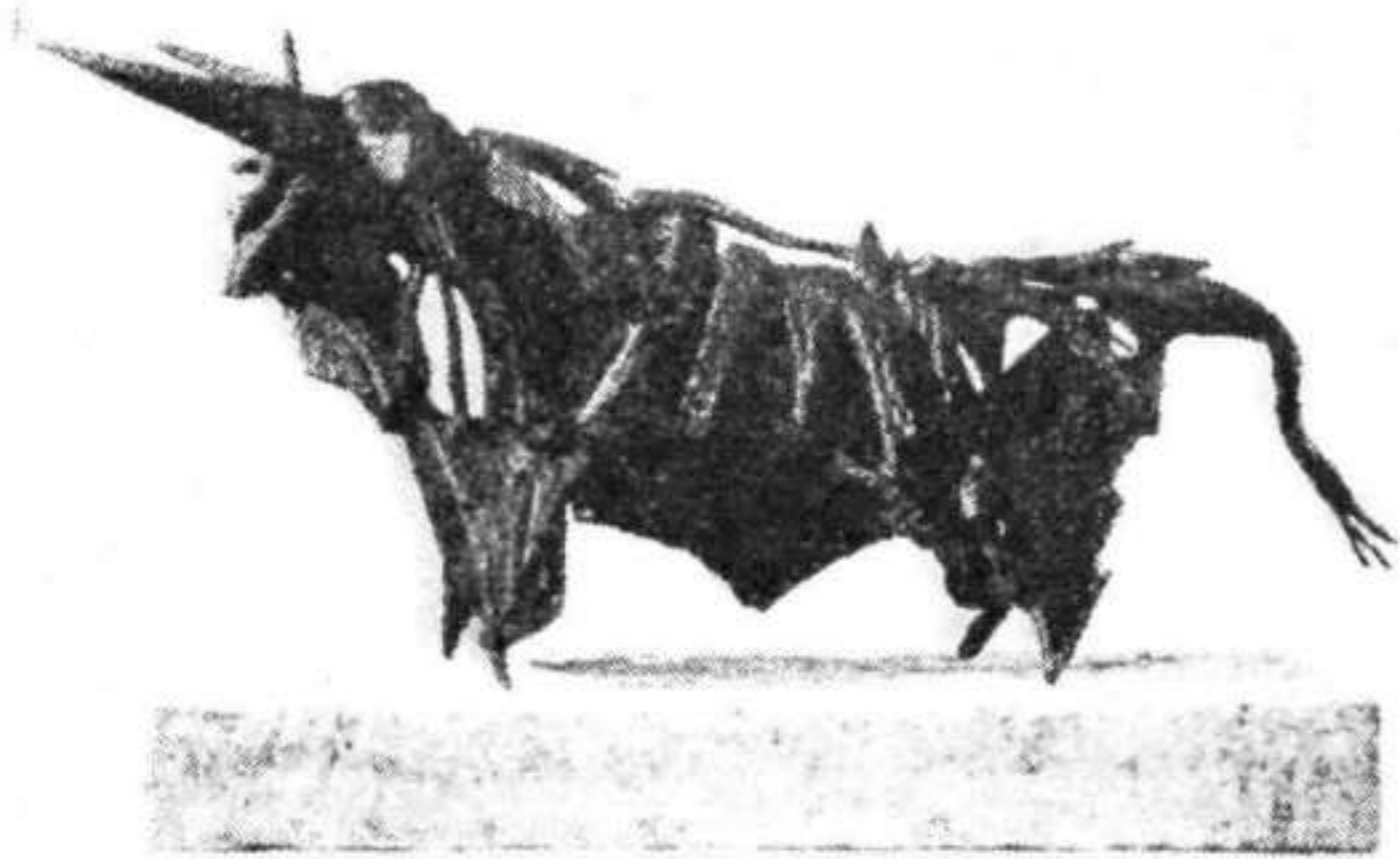
La acuarela no es un arte menor. Los artistas jóvenes pueden además actuar con la madurez de los que tienen largos años de vida y quehacer. Así lo ha visto con acierto el navarro Larrambeberé, cuando al enjuiciar a este artista riojano nos ha dicho que «no cabe duda de que Infante, pese a su juventud, es un pintor cuajado, que resuelve los problemas que plantea la acuarela sin una vacilación». El mismo Larrambeberé nos recuerda (y ése es un fe-

nómeno no demasiado frecuente entre los acuarelistas) que en Infante predomina la mancha sobre la línea. Ello es especialmente perceptible en sus obras más avanzadas, en aquellas en las que en vez de ordenar diagonalmente unas barcas o unas casas perfectamente identificables, prefiere encabalar en infinita superposición horizontal un paisaje de inspiración castellana y vibración luminica intensa. Creo que es ésta la primera exposición de Infante en Madrid. Si nos atenemos a este primer anticipo de su futura labor, cabe augurarle un camino de superaciones constantes.

LUIS ALVAREZ LENCERO,
en la Galería Círculo 2 de Madrid

Este artista es un escultor en hierro que siente preferencia por las formas de recorte, por la textura granulosa y por la visibilización de unos huecos no excavados, sino contruidos mediante el entronque de sus propios materiales. Las formas son generalmente humanas, con tendencia al movimiento contenido y con pequeñas desgarraduras expresionistas que las dotan de una mayor expresividad y tensión. En todas estas características se muestra Lencero muy español. Lo es incluso

en la selección temática, en su regusto lírico y en su exaltación de lo que pueda haber más allá de nuestra fiesta nacional. Su obra se halla todavía en marcha y cabe confiar en que ésta será progresiva.



**JULIO PEREZ
DE TORRES**
en la Galería Richelieu

El notable pintor español Julio Pérez de Torres, perteneciente a la misma generación plástica que Pancho Cossío o José Lapayese Bruna, generación que a veces puede ser considerada como una prolongación de la de Picasso, pero que es en realidad la de Miró, ha expuesto con notable acierto sus obras en la galería Richelieu. Debo no obstante indicar que las obras expuestas no responden totalmente a su última modalidad de despojamiento integral, sino que muchas de ellas constituyen diversos jalones de un camino que conduce desde Vázquez Díaz hasta la más desnuda nueva figuración de un Lozano o un Lapayese Bruna. Lo más característico de Pérez de Torres es hoy una depuración de elementos, un desprecio aparente de la cocina pictórica, una simplificación de las formas y una factura más al arrastre, eliminando al mismo tiempo su vieja exuberancia cromática. Este proceso no es arbitrario. Pérez de Torres sigue diciendo en su pintura exactamente lo mismo que antes decía, pero poniendo ahora en juego única y exclusivamente aquellos elementos imprescindibles para poder decirlo.

Podrá preguntarse el lector por qué un gran colorista que manejaba todos los colores del iris y que combinaba con idéntico acierto la gama caliente con la fría y la neutra, que utilizaba cualquiera de las tres por separado, prefiere ahora reducir todos sus cuadros a un juego bitonal o tritonal moderadamente elegido. Yo me atrevería a decir que Pérez de Torres se nos muestra más gran colorista en esta limitación voluntaria que cuando todos los colores llenaban su paleta en una alegría exaltada. El más refinado y rico colorista no es aquel que yuxtapone en contigüidad contrastante calientes y fríos, sino aquel que a un solo color (o todo lo más dos o tres) los hace



llegar hasta el límite de sus posibilidades, empleando todas sus tonalidades posibles y respetando con esmero y ternura los pasos desde unas a otras masas cromáticas a través de multitud de puentes amortiguadores.

A pesar de que Pérez de Torres ha cumplido ya los setenta y dos años, su obra es joven y se halla en evolución. Este es un mérito más que añadir a su pintura actual. He visto las obras que guarda en su estudio y que constituyen el comienzo de una nueva etapa que no ha querido exponer conjuntamente con las de la anterior, para no confundir así a los espectadores. Les cito a éstos para la próxima muestra. Será, si cabe, todavía más esencial y despojada que la que ahora han podido admirar.



(Viene de la pág. 44)

Manuel Villaseñor es alto y delgado. Tiene la elegancia del que vive muchas horas de soledad y del que emplea lo que siente y sabe en enseñarlo a los jóvenes desde su cátedra de Bellas Artes. Manuel Villaseñor tiene un estudio en una céntrica calle madrileña; ancho, espacioso, cuidado con el primor del que sabe que allí se ha centrado su vida. Manuel Villaseñor, que un día—como Rubén Darío—pudo escapar de la servidumbre de un oficio que le hubiera llevado por caminos extraños al arte, nos habla con sencillez y sosiego, nos invita a beber licor y, después, nos enseña sus lienzos.

Tiene una gran profusión de pinturas. Está preparando una exposición y hemos tenido suerte en la visita. Villaseñor nos pone ante los ojos una serie de cuadros en los que, de pronto, aparece la voz lejana de Alcaide, para avisarnos:

*Cuando se acerca un alma a tu pintura
y ante su paz violenta se detiene
no puede resistir tanta negrura
bajo la claridad que la contiene.
Terrible claridad...*

Hemos detenido la pluma porque vemos que hemos dado con la razón de nuestro desasosiego. Porque, resulta que había algo más que amabilidad y atención en el pintor con quien hablábamos; había todo un mundo soterrado, clausurado en su figura delgada, en su mirada un poco lejana siempre.

Este hombre, que tal vez haya hecho de la soledad un motivo de aprendizaje para más altos caminos, ha sido capaz de encontrar lo que de terrible tiene esa claridad deslumbradora de los paisajes de su infancia; esa claridad que sirve para encerrar, en el interior de la humilde casa, al hombre que apenas si se atreve a observar desde la entreabierta ventana a los que nos acercamos curiosos a la pintura. Terrible claridad que sirve de prisión a una calle oscura, negra de tintes trágicos, por los que un desconocido tal vez está huyendo de nosotros. Terrible claridad de pueblos detenidos en la visión de un joven al que la vida le hace luchar con su propia naturaleza.

*Terrible claridad donde la sombra
se queda como esfinge de tu mina.*

Villaseñor, profesor de bellezas, creador de murales que decoran los altos lienzos de centros oficiales, se acerca a la figura humana y nos entrega su interpretación del labriego que parece estar luchando, como un desesperado guerrero contra lo oscuro de la existencia que, aquí, es un poco de suelo partido o una tina bajo cuyo peso extenuante cae rendido el hombre. Pero siempre hay un gesto alzado hacia el cielo en que Villaseñor nos descubre acaso una seguridad del que desafía y un dolor del que sin perder la esperanza se sabe sujeto a la soledad.

*Por dentro están tus éxtasis, tus preces,
tu sujetar mil veces tus mil veces...*

A la voz de Alcaide se une el verso definitorio de Cabañero, hermano suyo en la tierra inmensa que sujeta a los hombres y, mientras les nutre y les vivifica les ata cada día más a su poder:

*Así he visto a este hombre de la Mancha:
solo como una piedra de cantera,
en su propio espejismo acorralado.*

Ramón Solís, compañero del cronista en sus singladuras por talleres de pintores y escultores, me avisaba de la posibilidad de exaltación de la soledad que encontraría al escribir mis impresiones ante este

hombre, amable y triste, con el que hemos hablado. También él salía impresionado por algo que no acertaba bien a explicarse del estudio de Villaseñor. Pero no era la soledad lo que allí había arañado nuestra emoción. Tal vez un hombre puede parecer solitario a los demás y estar acompañado por tantos motivos de humanidad que nunca se encuentre solo. Lo que verdaderamente nos ha hecho sentir el pintor, a través de sus cuadros, es nuestra propia soledad humana. Porque nos hemos visto identificados en esos hombres y mujeres que aparecen, casi como fantasmas, a través de las ventanas. Y hemos sentido la soledad en esas paredes en que cada toque de ennegrecimiento parece un alma que se va rompiendo con los años. No andan muy lejos de estos muros aquellos que le decían al insigne don Francisco de Quevedo que todo es un recuerdo de la muerte.

Por lo demás, es fácil regresar a los reinos de lo cotidiano y decirle a los lectores que Villaseñor es un pintor excepcional al que han admirado tanto en Europa como en los Estados Unidos. Es fácil señalar su maestría en la técnica pictórica. Y si no lo fuese, ahí está el magisterio de Camón Aznar para decirnos que «Villaseñor ha conseguido inmovilizar a esas perspectivas del paisaje español, tan elementales, precisamente por eliminar todo

lo que en ellas hay de transitivo. Sus blancos son los de iceberg, sus negros de abismo». Y la sensibilidad poética de Pepe Hierro le hace decir, ante una exposición de Villaseñor:

«Una realidad trascendida, soñada en una pesadilla tal vez, que al convertirse en una nueva realidad estética conserva el perfume original. Todo ello gracias al poder expresivo, al buen hacer, a la sensibilidad de este joven maestro.»

Los que detentan el magisterio de la crítica pictórica de hoy, han sabido valorar debidamente a Villaseñor, y no es éste el sitio en que vamos a intentar descubrirlo. Lo que sí quiere dejar bien claro el poeta que ha visitado al pintor es que lo que allí ocurría trascendía de los puros trámites del que ve pintura o del que visita a un amigo. Tuvieron que decirle los poetas que habían con él vivido los soles y las anchuras de su niñez manchega el gran misterio de su sensibilidad. Tal vez era un alma de niño tocando tragedias de hombre, naturaleza de santidad volcándose sobre realidades de tierra adentro. El gran misterio, en fin, del verdadero arte; el que no permite que los ojos resbalen sobre los lienzos, sino que se adentra, como una garra, en el alma del asombrado espectador para que ya no se pueda olvidar tan fácilmente un nombre ni una obra.



VILLASEÑOR

Y LA TERRIBLE CLARIDAD

Por Luis LOPEZ ANGLADA



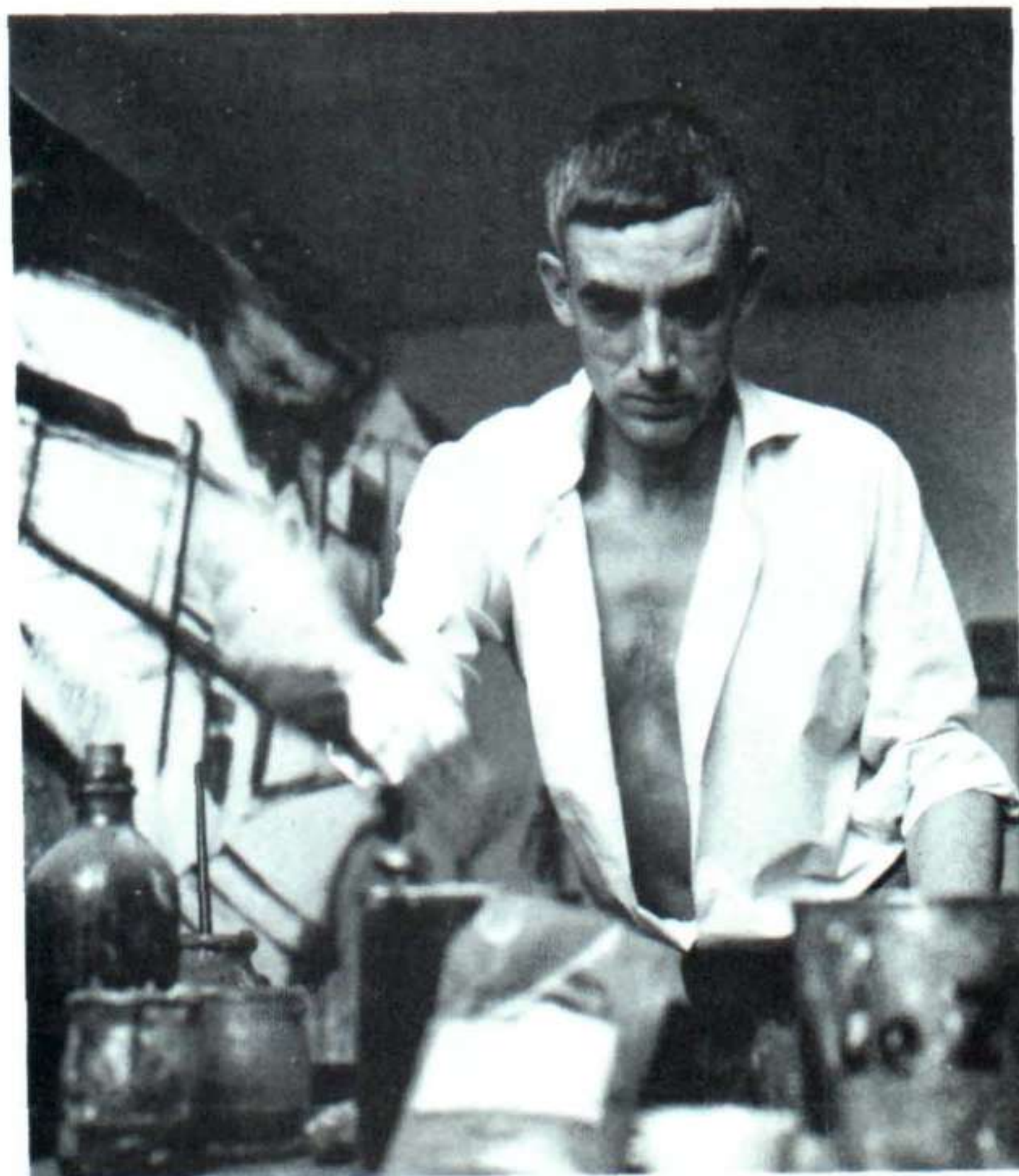
No nos es posible juzgarle con la frialdad con que, otras veces, hemos acudido a los talleres de los artistas, ni con la indiferencia del que ha de cumplir un trámite obligado y recitar los méritos adquiridos por unas manos que han sido tocadas por la gracia del arte. No nos es posible quedarnos satisfechos porque hemos hablado con el pintor, visto sus cuadros, conocido sus criterios sobre esto o aquello.

Pecaríamos de notable frivolidad si nos limitásemos a juzgar a Villaseñor por lo que hace o por lo que dice. Tendría que sublevarse lo que el poeta puede tener de cronista de lo invisible, de lo que está por debajo de las formas o de las apariencias humanas.

Manuel Villaseñor, extremadamente amable, tocado por una sensibilidad que han formado los soles increíbles de la Mancha y las horas continuadas de ensañación y fantasía, nos ha recibido con la alegría del que vuelve a encontrar a un lejano amigo. Hablamos de sus tiempos de pintor manchego, de sus tiempos de amistad con aquel inolvidable poeta que se llamó Juan Alcaide, de los versos que le escribió otro afortunado manchego de los que aciertan a salir con el alba, Eladio Cabañero. Versos de uno y de otro ilustran, de manera insigne, la charla.

Pero nos inquieta algo que está por dentro, por debajo de las explicaciones técnicas y artísticas del pintor, algo que nos dice que hay algo más que lienzos y proyectos, murales y lectura.

(pasa a la pág. 42).



estafeta libros

15 FEBRERO - 1971

LOGICA DE LO ABSURDO

No abundan los humoristas en nuestro país. Tampoco en otras partes. El humorismo es una cosa muy seria, tanto como la ley de lo Contencioso-administrativo, y en España las cosas serias se toman a chacota. Da grima ver el término «humorista», ayer ennoblecido por Cervantes, Dickens y Anatole France y hoy usado para designar a los caricatos. Humorista equivale en España a payaso que descoyunta las mandíbulas del respetable. La dulce Celtiberia llama «artistas» a los folclóricos y «cómicos» a los actores, así que no hay motivos para asombrarse de nada. Empero, el humor, sublimación espiritual, es paraíso cerrado a lo Soto de Rojas. El humor es la sal de las lágrimas refinada por la inteligencia y vuelta sonrisa. Sonrisa, no risa, carcajada, choteo, guasa cazurra. El chiste fácil está al alcance de cualquiera. El caricatismo, el chiste quedan en sal gorda. El dramatismo de Un error judicial —lógica del absurdo anterior a Ionesco— presupone el análisis de la cobardía ciudadana; trágico en su absurdidad, mueve al dolor y al sonreír desencantado. Esto es humor, humor auténtico como el continuo razonar de Don Quijote para explicar sus derrotas, como las bravuconadas de Tartarín, la especulación de Gógol en torno a las almas muertas y el odio a Pushkin del personaje de Soshchenko.

En España tenemos pocos humoristas. La Codorniz, su último refugio. Humoristas excelentes cual Rafael Azcona se pasaron al cine. La vida se vuelve agria, y la gente prefiere la evasión pasiva que no haga pensar. Ahora bien, el humor obliga al raciocinio; exige el distanciamiento; implica el juicio sereno y la mirada zahorí para perforar la piel de las cosas.

He aquí uno de los pocos humoristas con mando en plaza: Angel Palomino, el inimitable crítico de La Codorniz, que, disfrazado de Perogrullo, dice verdades como puños. Angel Palomino tiene una novela a caballo entre Clarín y Wenceslao Fernández Flórez: Zamora y Gomorra. Palomino no llega a la altura de aquéllos, mas así y todo, pese a quien pese, supone uno de los valores reales de la actual narrativa humorística española. Si hubiera nacido en Cochabamba o en Toledo (Ohio), le calificarían de genio. Como nació en Toledo (Toledo) no se le toma debidamente en consideración.

Angel Palomino, finalista del Alfaguara con una novela aún inédita —tal vez se vuelva a cumplir en su caso esa constante de los premios de novela próxima a convertirse en axioma: a buen finalista, mal ganador—, publica ahora una colección

de cuentos titulada Suspense en el cañaveral, algunos ya conocidos. Lo de menos es que el libro resultara galardonado en un concurso; lo importante es su calidad.

Palomino, en efecto, es un moralista —lo asegura Esteban Padrós de Palacios—; pero un moralista sin chupa de dómine, sin vara de freno y sin orejas de burro para los moralizables díscolos. Un moralista a la manera de Gracián, La Rochefoucauld y La Bruyère: un hombre que retrata genéricamente costumbres, vicios, defectos y tics, aunque luego la gente se pique y, como el mariscal Villeroy, crea identificarse en Ménippe. Los que tienen mala conciencia por proceder torcidamente, suelen creerse el dardo de los blancos ajenos, pese a que la aljaba se vacíe en otra dirección. Palomino, gran humorista, está de vuelta de todo, ve con tierna displicencia el hormigueo pasional de quienes atacan o embarullan por motivos particulares; él no ataca a nadie, no da palos de ciego, no pinta a ningún mariscal; se limita a describir la complejidad risible de las reacciones humanas. Palomino, que no es miope ni depende de intereses discutibles, se ríe en sus barbas (ahí está su sección de La Codorniz) de los ciegos y los tontos. Como ya tuteaba a Selene en La Luna no se llama Pérez, también se burla hoy de esos Pérez —o Gómez, o Rodríguez, o Fernández— que están en la luna, que se postran de hinojos ante lo foráneo llevados de su ignorancia y de vez en cuando lanzan un gallito para que la gente se entere de que existen, arrogándose el papel arcángelico de San Miguel. Homúnculos que se pintan de azul, del mejor añil para colada, a fin de pasar por seres celestes. Pero cuanto podríamos decir sobre los homúnculos ya lo dijo Goethe en el Fausto, apoyado en Santo Tomás: «Corruptio unius est generatio alterius». Les sucede lo que al manco veterano del cuento palominesco: todo el mundo les ignora y les desprecia, por más que engolen la voz: «El manco salió solo. El último. Se llamaba Miguel. Miguel Krindas. No lo sabía nadie. Ni le importaba a nadie» (pág. 72).

Suspense en el cañaveral contiene cuentos deliciosos. Al liminar lo electriza la atmósfera de película de espionaje. El drama oculto de los tres fugitivos no está realizado con frases grandilocuentes, sino con minucias irónicas que aíslan aún más a las víctimas: «sólo las hormigas, ajenas al pequeño drama, continuaron trabajando con su eterno afán de burras inteligentes» (pág. 7). Lo grotesco: los tres presuntos criminales, o forajidos, o desertores, claman

por la llegada de la Guardia Civil. Que tampoco les quiere mucho, que se diga.

Para mi gusto, el mejor de estos cuentos —escritos con ironía, garbo y conocimiento del ser humano, al que pone las vísceras al aire como guante vuelto por el forro— es El día que robaron un niño gitano. Me parece también el más trabajado, aun cuando, en hondura, resulte inferior a esa pequeña joya de En un punto lejano del infinito y no tenga la reversibilidad espiritual de En el manicomio. El cuento de la gitani-lla, al igual que otros de Palomino, parte de una situación insólita y absurda: los gitanos llevan la mala fama de raptar niños, casarse a espaldas de la Iglesia y rehuir los sacramentos; pues bien, en el cuento se rapta a una gitani-lla para deshonrarla, no en sentido físico, sino moral, bautizándola y colocándole el sambenito de recibir en la pila bautismal el nombre de Recareda en vez de Angustias, Dolores, Martirio u otro nombre así de alegre y calé. La gitana Recareda acaba estudiando Económicas. De llamarse Lola, hubiera enriquecido a su tribu mediante el robo de gallinas y el desplume de turistas. La gracia del relato está recamada por el lenguaje, pastiche irónico de los tópicos lorquianos desde la descripción inicial del Albaicín hasta la prosa turística y la inserción de fuerzas cósmicas que intensifican el dolor de la deshonra perpetrada en el Registro Civil: «No es el rugido de una leona ni el mugido de una novilla herida. Es el alarido gitano, dramático, que pinta de rojo la cara tonta de la Luna» (pág. 37). «El Sol se esponja enrojecido, como si suspirase aliviado de la gran preocupación, y se esconde hasta el día siguiente» (pág. 40). Incluso al astro rey se le pone la cara como un tomate, y no es para menos, porque la póliza de tres pesetas, la tinta violeta y el acta de nacimiento legalizan y a la vez desvinculan a la niña calé. «Los papeles están bien para las bestias» (pág. 41).

En un punto lejano del infinito plantea el problema racial. El dedo de Dios resuelve los problemas de WASPS y negros USA. Pone negros a todos: de repente todos los yanquis se han convertido en seres de color. Sólo que ese dedo se ve contrarrestado por la soberbia humana, que acaba por anular la voluntad del Hacedor. Al dedo le ha crecido una uña, como, por obra del demonio, le surgiera a la mujer en el poema de Víctor Hugo. Sin embargo, el final no resulta desalentador, a pesar de que «los blancos detestaban su piel negra y los negros estaban encantados con la posibilidad de po-



ANGEL PALOMINO: Suspense en el cañaveral. Editorial Rocas. Barcelona, 1970; 172 págs., Ø12 x 17Ø.

der pasar por blancos» (pág. 171).

En el manicomio surge una situación entre kafkiana y chaplinesca, con numerosos antecedentes en nuestro teatro del Siglo de Oro, Cervantes incluido. El héroe del relato es un licenciado Vidriera —un orate discursivo y razonador consciente de su locura— que minimiza al compararla con la de los presuntos cuerdos. Los locos son mucho más razonables: «Tampoco me lleva la contraria nadie, salvo algunos locos. Pero no es extraño: están locos: es lo suyo» (pág. 116). ¿No es locura repartir día tras día un café con leche y un panecillo a cada loco cuando, con un poco de cacumen, cabría distribuir bocadillos de jamón y vermuts con ginebra? Al lado de semejante mentecatez, poco importa que el orate protagonista esté enamorado de una Cristiana de Suecia, criatura angelical que resulta ser (para los otros) un coronel polaco bigotudo. Pero si Potolsky fuera un coronel polaco, entonces el imbécil de Romillo no sería el expreso de las diez y treinta, como él afirma, sino el de las diez y cuarenta y uno. Claro que —reflexiona el amante— «esto de los ferrocarriles no tiene arreglo» (pág. 122).

La temática de estos cuentos —servidos por un lenguaje preciso, exacto, sin ringorranos ni florituras, con voces intencionadamente vulgares para acentuar el desfase situacional— reproduce el consabido juego infantil del mundo al revés, sólo que explicado por un cauteloso hurgar en el fuego de las pasiones con el hurgón de la ironía comprensiva y comprensible. En El dolor necesario aparece un millonario yanqui cuya filantropía naufraga en los escollos verbales, en las sirtes de

NARRATIVA

procedimiento de las Naciones Unidas. El millonario Lee quisiera salvar a los niños hab-dahirianos (o vietnamitas) huérfanos de la guerra. Inútil. El reglamento es el reglamento. Entre tanto, «¡Ochenta pequeños! Sin epidemia de cólera ya habían muerto cuarenta. Comidos por los tigres, solamente tres. Los demás, tan esqueléticos que sobrevivían gracias a que los tigres preferían buscarse la vida por otra parte» (pág. 25). En Título aparece un rey negro limpiabotas que, a todo trapo, vende ejecutorias de nobleza a los blancos pudientes. Ha muerto un ancianito incide en el tema de la vanidad: el ancianito desconocido tendrá un entierro de órdago para que las fuerzas vivas se luzcan. Sinvergonzona toca el tema manido de la criada pueblerina a quien la vida fácil de la ciudad arrastra a la prostitución. Aquí ocurre al revés: la prostituta ciudadana se aviene a solucionar su vida haciéndose marmota de pueblo.

La inadecuación entre los medios y las circunstancias, entre el ideal y los hechos, se utiliza como apoyatura en *Dos mujeres en el paralelo 3* y en *Fusilamiento frustrado*. En el primero, una náufraga renuncia a devorar a otra porque no sabe qué guiso hacer con ella. En el segundo, se revierte al tema de «Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno»: no encontrar árbol donde ahorcarse. El puntillismo ordenancista salva al reo de muerte.

El Vive como quieras de la película *trucea en amistad* («¡Yupiiii!») la desconfianza inicial entre don Olegario y el doctor Muro. Los imponderables amorosos están reflejados en la divertida historia de Bodas de platino, tal vez la única que denota a las claras la primacía del cerebro ordenador sobre la espontaneidad cordial. La tensión creada por algo tan nimio como el sonar de un teléfono que nadie descuelga, genera una atmósfera cargada, electrificante en el *Odiado bistró*. La razón de la sinrazón que a mi razón se hace se ejemplifica en *Ya te lo decía yo: el campesino*, llevado del respeto supersticioso al papel impreso, se convierte en incendiario por razones legalistas. Cuento en monólogo interior—Palomino cambia de estilo cuando le peta—inmerso en un círculo vicioso: Celedonio rechaza que le timen; es él quien desea timar a los demás y timarse con el Código, seguro de que su engaño timorato está dentro de la legalidad administrativa. Y, por último, La embajadora revierte al mundo discordante de las apariencias: el flamante embajador negro respetado por los blancos y sus humildes orígenes casi de canibal.

Hay metáforas sabrosísimas en el libro (págs. 6, 7, 14, 37, 40, 105, 130, 133). Metáforas que tornan más gratos aún los detalles impresionistas, la caracterología profunda y como al desgare de los personajes, los primores paisajísticos. Palomino pasa de la paranoia al legalismo burocrático (salto relativo), de la resignación al desplante, del estilo coloquial a la prosa pseudokafkiana. El humor ionescuiano del absurdo está patente en el razonamiento del guardia civil que da pan, pero no tabaco, a quien no es su amigo, y en la equiparación de don Olegario con un edificio con pararrayos y todo. La ironía social, el discreto jacarandoso en torno al turismo (tan conocido del autor) y la aparición de tipos colosales (la misionera protestante, la gitana intelectual, el embajador selvático) reflejan el trasfondo humano, entre regocijado y bonachón, de las narraciones de Angel Palomino. Quien, repitámoslo, riza el rizo sin darle importancia a la cosa. Como si en vez de malabarismos mentales se estuviera haciendo tirabuzones.

ALBERTO BERNIS CARNÉ: *Cuentos breves y sugestivos*. Editorial Peñíscola. Barcelona, 1970. 113 págs. Ø15x21Ø.

El libro, desde que se gesta hasta que se publica, siempre es una aventura. Una apasionante aventura, si se quiere. El libro es un género noble, pero no pocas veces extraño para esa mayoría que rara vez se identifica con esta mercancía.

JULIO CAMBA: *El destierro*. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1970. 284 págs. Ø11x18Ø.

Leer—o releer, mejor dicho—a escritores como Julio Camba siempre es grata misión, porque de antemano sabemos que vamos a pasar unas horas francamente agradables, empapándonos de buena literatura. Maestros de la pluma y del humor, como en este caso, son para el lector habitual, para el crítico, oasis y descanso espiritual en su tarea cotidiana.

Las experiencias de «bullicioso y perturbador anarquista» vividas por Camba en la República Argentina (emigró de España a sus trece años en calidad de polizón) le dieron la pauta para, una vez reintegrado a nuestra patria, escribir su única novela corta, titulada *El destierro*, publicada en Madrid el 25 de octubre de 1907 en el número 43 de «El Cuento Semanal».

Dicha publicación—muy famosa y popular en aquellos años—fue distribuida a todos los quioscos de prensa por Eduardo Zamacois. Debemos señalar también, como dato digno de tomarse en consideración, que Julio Camba contaba en ese momento veintidós años de edad y que ya entonces su vocación literaria y periodística estaba plenamente definida. A su regreso de Argentina, y tras de una breve estancia en su Galicia natal que aprovecha para escribir en *Diario de Pontevedra*, se traslada a Madrid y al poco su firma empieza a cotizarse. Tal era su fuerza expresiva y su desmedida afición (pese a que «hay años en que no está uno para nada») a las letras.

Se divide este volumen, editado por Magisterio Español, y tras de la presentación de García Mercadal—que se autodefine «admirador y seguidor constante» de Camba—en tres partes bien definidas. De la página 19 a la 71 se publica *El destierro*, propiamente dicho, y a partir de la 75 se aglutinan, bajo el título genérico de «Diario de un español», veinticinco artículos publicados en *La Tribuna*, de Madrid. De ellos, queremos resaltar los que se titulan «Me voy de Ginebra», «El bombero de Munich» (prodigio de humor y crítica social), «La cerveza y el arte», «El pueblo de Voltaire» y «Los periódicos alemanes». Si cada artículo de Camba derrocha ingenio, fino sarcasmo, crítica y profunda observación del mundo circundante, estos últimos consignados son el prototipo y la síntesis más representativa de su quehacer periodístico y literario.

La última parte del libro—la más extensa—lleva por denominador común el titular de «La guerra desde Suiza» y comprende más de cincuenta crónicas y colaboraciones publicadas en *A B C*, de Madrid. Si una vez leídos unos cuantos artículos de Camba se puede afirmar que se conoce su estilo, es innegable que cada pieza suya es una visión nueva, una opinión desde distinto ángulo y una inagotable fuente de ingenio. A Camba se le lee sin darse cuenta del tiempo que transcurre; los títulos—siempre atrayentes—de sus artículos se encadenan uno tras de otro por obra y gracia de la agilidad de su pluma, de su jugosidad idiomática y de sus finas dotes intuitivas. Ramón Pérez de Ayala lo definió así: «El estilo literario de Julio Camba, ese gran escritor contemporáneo, es uno de los más transparentes, sobrios, fluidos, de cuantos ha dado de sí esta nuestra habla castellana, que parece llevar en su entraña el pecado original del rebuscamiento y el énfasis. La prosa de Camba es no sólo el manantial de la fuente de Juvencio (la eterna juventud), sino, más aún, el de la perpetua infancia. La infancia descubre el mundo, lo ve por primera vez. Esa es la virtud eficaz de Camba en sus recorridos cosmopolitas, a que era tan inclinado, de modo infantil, por ver, por conocer, por descubrir... En los países que recorrió Camba había vivido yo anteriormente... Pues bien; leyendo los libros de Camba los vi por primera vez.» Significativo el texto de Pérez de Ayala.

Pues, para mayor abundamiento en nuestra opinión anterior, *El destierro* viene a ofrecernos un aspecto menos conocido de Camba, pero tratase de una faceta en la que descolló también a gran altura: la narrativa, y una narrativa tan pura, tan desposeída de ambages y de adjetivos superfluos que denota su siempre fina sensibilidad periodística. Y es que Julio Camba, gallego, viajero incansable, «ciudadano del mundo» como gustaba llamarse, solterón y observador, individualista, socarrón y crítico, fino y equilibrado, fue y será siempre (están a punto de cumplirse los nueve años de su fallecimiento) un gran maestro del periodismo español. Había nacido para este noble oficio y lo ejerció a conciencia. Este libro, entre otros suyos, da buena fe de ello.

ROBERTO RIOJA

Si un libro, de cualquier índole, supone siempre una aventura—en todos sus procesos—, qué podríamos decir si ese libro es de cuentos. ¿Quién lee libros de cuentos? ¿A quiénes les interesan los cuentos? Tendríamos que saber lo que el hombre de la calle—el que lee, pero libros más bien gordos y con mucho argumento por dentro—entiende por cuento. ¿No será eso algo que tiene relación todavía, con lo que escribiera, años ha, un

señor llamado Calleja? Quizá muchos piensen así, porque los libros de cuentos viven, casi siempre, la más triste de todas las aventuras.

Hago estas consideraciones cuando termino de leer un librito de narraciones, de cuyo autor no sé nada, porque, a falta de otra información, tampoco se nos dice ni una palabra en las solapas o contraportada del volumen. Es un libro que se titula así: *Cuentos breves y sugestivos*, y cuyo firmante se nombra Alberto Bernis Carné. Lo publica una editorial que tampoco «me suena». Con todo esto, pienso en esa aventura que antes nombraba. ¿Qué camino recorrerá este librito? ¿Qué porvenir tiene el cuento? Nos suelen decir—ahora que se habla mucho de la narrativa hispanoamericana—que en los países de allende el Atlántico, este género, difícil e interesante, tiene tanta importancia como la novela; que un autor puede llegar a consagrarse lo mismo con un libro de cuentos que con una novela. Y tenemos muestra de que así ocurre, puesto que famosos cuentistas son Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, y otros nombres «muy renombrados» de aquellas latitudes. Por aquí no ocurre igual, y por esa misma razón hay que saludar con algún cariño al nuevo libro de cuentos que aparece. Sabemos que su aventura, iniciada cuando el autor gestaba sus cortas historias, va a ser dura, una vez el libro en lo que llamamos «mercado». Para mí, el libro de cuentos importa tanto o más como el libro-novela. Y cuando, como el caso de *Cuentos breves y sugestivos*, nos encontramos con unas brevísimas historias, llenas de humor, de finísima ironía, nuestra alegría aumenta.

El libro que acabo de leer—y que motiva este comentario—es bueno; sus cuentos parecen algo que ha caído en las páginas con la frescura y la jugosidad de una pincelada sugerente y oportuna. Su autor quizá no alcance muchos lectores, porque la aventura última—la del mercado—es la más difícil de todo libro. Para mí, un libro de cuentos es un pequeño-monumento-literario, ante el que me inclino. El que ahora he leído, tiene toda la sencillez, toda la espontaneidad (aunque esto nunca se sabe), de la obra de arte que no lo parece. Me ha recordado páginas del admirado William Sorayan, el armenio-norteamericano de la ágil pluma y el fino humor.

Demos, pues, la bienvenida a un nuevo libro de cuentos, mientras, una vez más, meditamos sobre la durísima aventura de todo libro, y mucho más dura, si «el que sale a la calle» es un libro de cuentos.

CARLOS MURCIANO

ALEJO CARPENTIER: *Guerra del tiempo*. Barral Editores. Barcelona, 1970. 139 págs. Ø11,5x18,5Ø. 1970. 369 págs., Ø14x20,5Ø.

Guerra del tiempo es una obra intermedia en la bibliografía de Alejo Carpentier: apareció en 1956, después de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, y antes de *El siglo de las luces*; si ahora viene de nuevo a esta sección es porque acaba de ser incluido en la serie de «Ediciones de bolsillo», una serie destacable ya por tantos títulos interesantes como nos ha ofrecido en poco tiempo.

Libro menor, pues, de quien está considerado como uno de los maestros del realismo mágico hispanoamericano, contiene algunas páginas antológicas, en las que el brillante lujo barroco de Carpentier campa a sus anchas, libre de ataduras. Los personajes se confunden en la guerra del tiempo, son los mismos y distintos, cambian su personalidad, porque todo es mutable para el tiempo. De esta forma, el personaje se somete al lenguaje, no hay más protagonista que la lengua castellana.

En los cinco relatos o *nouvelles* que componen el libro, el ayer y el hoy se confunden o se funden, el tiempo anula al tiempo. Juan el Romero se convierte en Juan el Indiano, quien convence a Juan el Romero para que se embarque rumbo a América, de donde vendrá convertido en Juan el Indiano, quien convencerá a Juan el Romero para... Tal es la aventura sin fin de «El camino de Santiago». Algo parecido ocurre en «Semejante a la noche», donde el joven que se prepara para acudir a la llamada contra Troya, a causa del rapto de Helena, es el mismo que va a embarcar en «La Gallarda» rumbo a las Indias recién descubiertas y plenas de oro, bestias apocalípticas y peligros sin cuento. En «Viaje a la semilla» el lector parece atravesar un túnel del tiempo para presenciar las peripecias de una vida desde la tumba a la cuna, es decir, a la inversa de su orden lógico.

Cimarrón, un negro que huye del látigo, y Perro, un perro que escapa del eco de una batalla de machos, forman el dúo protagonista de «Los fugitivos». Primero, el animal persigue al hombre, aunque en seguida se hacen compañeros; después se separan, y el encuentro de los dos al cabo del tiempo se retrae hasta el primero, para realizarse tal como debía haber sido y no como fue: la lógica de los hechos repetidos forma la historia, y ellos dos no podían ser una excepción. Como se repite la historia antes y después del diluvio universal en «Los advertidos», y el final puede ser el comienzo.

Con esta galería de «soldados de la guerra del tiempo», como adelanta la cita de Lope de Vega colocada en el frontis, Carpentier, muestra «la percepción remota de otras posibilidades», semejante al cadáver revivido que oye dar las horas al revés: «Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media...»

Este escritor cubano, hijo de un arquitecto francés, construye un castellano vivo y delicioso, en medio de la corrupción que destroza nuestro idioma común a un lado y otro del océano. Se le acusa de barroco, pero es el suyo un barroquismo claro y luminoso, que no se pierde en vaguedades, sino que pinta con los tonos adecuados para dar belleza a la narración; es su lema: «Las palabras no se pronuncian en vanos».

ARTURO DEL VILLAR

COLIN WILSON: *Un mundo de violencia*. Luis de Caralt. Barcelona, 1970. 369 págs., Ø14×20,5Ø

Posiblemente, y de una forma indirecta, tanto el estilo como la temática de Colin Wilson, queda esclarecida en su obra *El poder de soñar*. Por medio de saber todo aquello que no considera válido literariamente podemos conocer lo que pretende en sus creaciones. Para negar un género o a un autor se ve obligado a alabar lo contrario, lo que piensa que verdaderamente



debería ser aquel género o aquel autor para contar con calidad literaria. Por lo que, tras la publicación de *El poder de soñar*, uno ha llegado a la conclusión de que Colin Wilson tiene una organizada desorganización sobre lo que debe ser la creación literaria. Esto hace que, en sus obras, aparezcan no pocos elementos que él repudia. Pero, es que, en el fondo, no puede eludirnos. Porque precisamente Colin Wilson se preocupa por dar hasta los más someros detalles sobre sus personajes, para que podamos conocerlos tal como son.

Colin Wilson es un escritor notable. Tiene algo que es de vital importancia: imaginación. Y también, un gran sentido de la medida, posiblemente logrado tras sus muchas horas de lectura, cosa que queda muy evidente en *El poder de soñar*. Los temas que pueden parecer más simples, nunca lo son tratados por Colin Wilson. No es autor de florituras de estilos, ni tan siquiera de argumentos trascendentales. Seguramente, después de leer una obra como *Barrabás*, pongo por ejemplo, cualquier novela de Wilson quedaría muy minimizada y a muy bajo plano literario. Pero, tras ese somero punto de vista, el lector se da cuenta que Colin Wilson, por otros cauces, no solamente le cautiva, sino que es capaz de sorprenderle.

En *Un mundo de violencia* se nos describe con gran pericia al principal personaje. Comienza la historia, narrada en primera persona, desde la adolescencia de lo que pudiéramos catalogar un niño inteligente. Es muy curiosa la relación existente entre las matemáticas, la imaginación, la realidad y la violencia. La obra está llena de pintorescos parajes, que bien pudieran ser, no lo sé, reminiscencias de la infancia del propio autor. El paso de la tranquilidad, que descansa en el estudio matemático, a la violencia es muy lógico. Y resulta lógico porque así lo ha querido Colin Wilson. Esta es la principal virtud de la obra. De no habernos narrado, paso a paso, las vicisitudes desde la infancia del protagonista, mal hubiéramos comprendido sus actividades posteriores.

Un mundo de violencia es una de las mejores obras de Colin Wilson. Un personaje que busca la verdad de la vida en las matemáticas. Pero que comprenderá que, en la vida, hay muchas cosas más, aparte de los números. Ya de por sí, la originalidad de la trama, destacaría esta novela en medio de ese torpe pelotón de obras que empiezan, continúan y finalizan, pero que, lamentablemente, ni originalidad tienen, porque, en el fondo, nacieron de la nada y para la nada.

JUAN JOSE PLANS

JAMES JOYCE: *Exilados*. Barral Editores. Barcelona, 1970. 134 págs. Ø11,5×18Ø.

Treinta y seis años contaba James Joyce cuando fue publicada esta obra. Corría 1918, y el autor

estaba ya escribiendo *Ulysses*, esa obra que había de transformar por completo la narrativa del siglo.

Exilados está lejos de la carga revolucionaria que acompaña la prosa del *Ulysses*. Es pieza sencilla en su desarrollo, aunque compleja y rica en el contenido, un contenido adscrito a las corrientes de teatro psicológico, en boga en aquellos años, y que con mayor o peor fortuna se han seguido cultivando hasta nuestros días. Pieza importante, pero no decisiva, es muy posible que el gran novelista dejase de profundizar en las posibilidades abiertas por el tema llevado del irresistible tirón para conducir su capital pieza novelesca. *Exilados* apenas tiene argumento. El diálogo, muy eficaz, está siempre al servicio de la profundización en las conciencias y en el calado de un tema que aparece en otras de sus novelas. La rotura con los órdenes social y espiritual para intentar desde el exilio la creación de otros nuevos. En un plano más superficial encontramos el clásico triángulo amoroso, base y sostén del más amplio y complejo ámbito que he señalado. La ruptura del protagonista se lleva hasta las últimas consecuencias, hasta la pérdida de la paz del espíritu. La aventura de todos los personajes conduce irremediamente a un exilio espiritual que se encuentra más allá de toda moral.

La obra está bien medida y calculada, intentando siempre esa extraña matemática literaria que forma uno de los ejes más calificados del teatro. En Joyce la simplicidad formal esconde siempre una expresión de significados. Pero, en conjunto, la pieza no alcanza los logros conseguidos por él cuando enfocó la misma problemática desde el punto de vista narrativo. El mismo autor, que sostuvo que se trataba de una obra cómica, no pareció entender del todo el mundo de intenciones que estaba manejando. No obstante, los hallazgos se suceden porque cuando un gran escritor está detrás de cualquier género hay un tono de voz y unas calidades que justifican sobradamente la lectura.

La presente edición, que tiene una traducción esmerada, recoge por primera vez en castellano las notas escritas por Joyce para esta obra, encontradas en sus cuadernos personales y que, perdidos durante algún tiempo por los avatares de sus circunstancias humanas y de la guerra, pudieron ser recuperadas y publicadas.

FERNANDO PONCE

Hitchcock) han sido llevadas a la pantalla, constituyendo el mismo éxito de público que tuvieron sus libros.

Ahora bien, este éxito me hace recordar el de otros escritores «masivos» como Lajos Zilahy, Somerset Maugham y el Stefan Zweig novelista, que suelen concentrar a lectores muy específicos y con no demasiadas exigencias literarias. Pero a diferencia de los citados, León Uris utiliza un tema casi único para todas las novelas: su odio al nazismo.

Uris ha dedicado su tarea literaria, contando con la facilidad de su pluma, al servicio de la acusación directa y feroz del pueblo alemán, sin pretender, ni por un momento, llegar al meollo de la realidad histórica de la segunda guerra mundial. Su germanofobia le incapacita para una narración imparcial, ni siquiera para una trama argumental imparcial. «Mila 18» es una novela basada en la trágica situación de la Polonia de la última guerra, tratada desde el punto de vista judío. Y, naturalmente, no cabe la imparcialidad. León Uris mide a los alemanes por el mismo patrón: son todos malísimos. No puede creer que existan alemanes excelentes, buenos padres de familia, amantes del arte en todas sus facetas; alemanes que detestaban desde lo más profundo de su alma el monstruo histórico creado por Hitler (y publicitado por su ministro de Propaganda, Goebbels) y alemanes que perdieron sus vidas tan ignominiosamente como los millones de judíos a los que Uris hace referencia. «El pueblo alemán—dice en el capítulo XI de la primera parte de su libro—legó a la Humanidad sus Beethoven, Schiller, Freud y los talentos dudosos de un Carlos Marx» e inmediatamente arremete con nombres de alemanes trágicamente célebres por sus crueldades.

Cuando parece que va a surgir en su novela un alemán «menos malo» (encarnado en el personaje de Horts von Epp, que dirige el Departamento de Prensa y Propaganda), que admira la elegancia, que es elegante él mismo, apuesto y simpático, es decir, una figura casi humana, acaba resultando tan traidor como corrompido, sin el menor nivel espiritual, a pesar de que, casi finalizando la novela, pone en su boca algo como una declaración de principios: «Hemos traducido nuestras teorías haciendo pesar nuestra superioridad sobre gente indefensa.»

La documentación que León Uris ha recogido para escribir «Mila 18» es tan abrumadora como meritoria. Lástima que su germanofobia acaba convirtiendo la novela en un verdadero panfleto político. Porque, teniendo en cuenta que la trama sentimental no tiene el menor interés (los amores de Andrei y Gabriela, los de Chris y Deborah, los de Wolf y Rebeca nos dejan verdaderamente fríos a pesar del ambiente de terror e incertidumbre en que se desenvuelven), todo el mérito de la obra podía haber recaído en su desarrollo periodístico.

«Mila 18» es el lugar exacto en donde se instaló el clandestino cuartel general de los judíos de Varsovia, bajo el rótulo exterior de Sociedad de Huérfanos y de Ayuda Mutua, autorizado por los invasores. En los sótanos de Mila 18 se llega a establecer un arsenal de armas. Y allí se esconden también los cuadernos de anotaciones históricas redactados por eminentes judíos, contando los horrores por los que tuvo que atravesar el pueblo elegido, «ni todas las divisiones del Ejército alemán pueden destruir estas palabras», se dice en «Mila 18». Y Chris es el encar-

mila 18

leon uris



LEÓN URIS: *Mila 18*. Editorial Bruquera. Barcelona, 1971. 559 págs. Ø13,5×20,5Ø.

León Uris, norteamericano, de origen israelita, es autor de novelas tales como «Exodo», cuyo récord de venta ha sido pocas veces superado. Tanto esta novela como otras suyas (el último ejemplo ha sido la versión que de «Topaz» hizo

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: *Sab*. Edición, prólogo y notas de Carmen Bravo Villasanté. Biblioteca Anaya. Madrid, 1970, 231 págs.

A ciento treinta años de su original publicación, la novela *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, adquiere una curiosa actualidad en esta época en la cual el anticolonialismo es una de las cuestiones más llevadas y traídas. Cuestión que supone esa otra de la esclavitud a que durante varios siglos han sometido los europeos a vastas regiones de África y Asia principalmente. Y *Sab* es un inequívoco y a veces hasta enérgico alegato en contra de la infame institución de la esclavitud con su agregado del tráfico, unas veces negro, otras amarillo. Pues Tula, cubana, criolla de familia linajuda (por lo mismo, poseedora de una dotación de negros esclavos), pudo conocer muy bien lo que dicha infamia representaba: nada menos que la reducción de unos seres humanos, por el poder y la maldad de otros, a la condición de cosa. De ahí, explicablemente, que al idear el argumento de su novela *Sab*, escrita, sin duda alguna, movida por ciertos motivos personales y por otros de índole doctrinal de su tiempo, tuviera en su mente algunos de aquellos cuadros que no necesitó tomar a préstamo de ningún otro autor, sino que, como ya se ha dicho, formaban parte de sus experiencias juveniles. La bella y talentosa criolla cubana sabía muy bien cuán cierta era aquella profunda y dolida expresión de su compatriota—el poeta Heredia—al referirse al drama colonial de Cuba diciendo que en él se daban cita «las bellezas del físico mundo, / los horrores del mundo moral».

Pero *Sab* es mucho más que todo esto, y hasta podría decirse que es algo previo a todo eso, o sea la conjunción de algo autobiográfico y algo típico del modo de sentir y pensar—aquello más que esto—del mundo romántico del siglo XIX. Por eso mismo, en cierto sentido, *Sab* viene a resultar una especie de etopeya, ya que la autora se retrata con asombrosa nitidez en sus páginas, cosa que todo el que esté familiarizado con su biografía y con sus otras obras, advierte y confirma con relativa facilidad. Se trata de un alma atormentada a causa de una perenne inestabilidad psíquica, a la cual presta un vigoroso incentivo el medio social que le toca en suerte vivir. El amor, la belleza, la fatalidad, el choque inevitable con las rígidas disposiciones del mundo de aquel entonces, todo esto se organiza y gira, a veces vertiginosamente, alrededor de la autora, quien, de esta manera, resulta ser una especie de dramatis persona que se incrusta en todos los personajes, especialmente en los de mayor relieve. De este modo, Tula es Carlota en sus debilidades, en su llamativo infantilismo; y es, asimismo, *Sab* en el torrencio de continua pasión que lo lleva a la tumba.

Pero, repetimos, todo esto dentro del marco inevitable de la concepción del mundo de su época.

Que hay influencias literarias y doctrinales en *Sab* es incuestionable. Ahí está, por ejemplo, Pablo y Virginia del inefable abate de Saint Pierre, que hizo gemir a Europa durante más de un siglo. Pero está también, aunque es claro que mucho más diluida, la leyenda del «buen salvaje», iniciada por el lloroso Juan Jacobo Rousseau y utilizada maliciosamente por ese gran demagogo que se llama Voltaire y proseguida fructuosamente por su protegido, el más que mediocre Reynal. Es probable que la Avellaneda haya tenido alguna noticia de esta «leyenda» (ya para nuestros tiempos completamente desacreditada), y que sirvió de apoyatura para toda una tradición filosófica y literaria de la que se alimentó incansablemente el siglo XIX.

En estas breves notas hemos querido ver más bien el contenido doctrinal que *Sab* posee, porque, literariamente, no puede situarse a la altura de las mejores manifestaciones de la novela romántica europea. En este género la Avellaneda jamás alcanza el nivel que consigue con la poesía y el drama. Ella misma tuvo clara conciencia de esta limitación, y, por lo tanto, no quiso incluirla en sus obras completas, quizá por razones políticas, o por cuestión de delicadeza con la Corona española de entonces; como tampoco debe excluirse la posibilidad de que haya pensado que *Sab* no era digna de figurar junto al resto de su producción. Pero esto no quiere decir que estemos completamente seguros de que ella hubiera abjurado de sus ideas con respecto al problema de la esclavitud. Recuerdese, en este sentido, aquellas palabras suyas donde dice: «Acaso si esta novelita se escribiese en el día, la autora, cuyas ideas han sido modificadas, haría en ella algunas variaciones; pero sea por pereza, sea por la repugnancia que sentimos en alterar lo que hemos escrito con una verdadera convicción (aun cuando ésta llegue a vacilar)...» Lo cual quiere decir que sus ideas sobre la esclavitud continuaban siendo firmes en lo esencial de las mismas.

La introducción de la obra que ahora comentamos presta un estimable servicio al informar al lector acerca de la vida y la obra de la Avellaneda, tal como lo lleva a cabo la señora Bravo Villasanté, donde se atiende también al problema de la esclavitud y de las repercusiones a que había dado lugar, en el orden del pensamiento, para la fecha en que se escribe esta novela.

Para terminar, se puede decir que el punto fundamental, en la novela *Sab*, es el de la libertad, vista desde la propia persona de la autora, en la circunstancia que a ella le tocó vivir, y, también desde esa realidad concreta y dolorosa de la esclavitud colonial.

ESTELA PIÑERA

gado de dar a conocer al mundo la cruenta pesadilla del pueblo judío. Los informes de las organizaciones judías combinadas sobre los centros de exterminio que actuaban en el área del Gobierno general de Polonia (pág. 348), así como la celebración de un «barmitzvah» judío y otras escenas de puro reportaje, son excelentes.

La peor parte la llevan, sin duda, los protagonistas de la obra. Andrei Androfski, el capitán de caballería polaco, es la imagen del héroe de novela «rosa» que sale bien de todos los percances y que incluso es definido en determinado momento como «el Tarzán de los Ulanos», y el periodista Christopher de Monti nos resulta una manoseada imagen de cine norteamericano de tercera clase. A medida que la novela avanza, la narrativa alcanza mayor altura (de otra manera se hubiera hecho difícil soportar sus 559 páginas). Concretamente, el capítulo II de la cuarta parte, vale por toda la novela. La terrible situación de cuatro judíos (no tiene importancia que tres de ellos protagonicen la obra) refugiados durante treinta horas en un hueco inverosímil, bajo las tejas de un edificio y junto a una chimenea, produce en el lector un verdadero clima de «suspense». Cuando comienza de una manera deliberada la rebelión del ghetto de Varsovia, narrada diríamos que casi

minuto a minuto, la novela mantiene el interés del lector.

Es meritoria, por otra parte, la forma en que se relatan aquellos hechos espeluznantes por sí mismos. León Uriš evita recrearse en las escenas de crueldad, ni siquiera en las descripciones de los horrores de los campos de concentración o del ghetto de Varsovia.

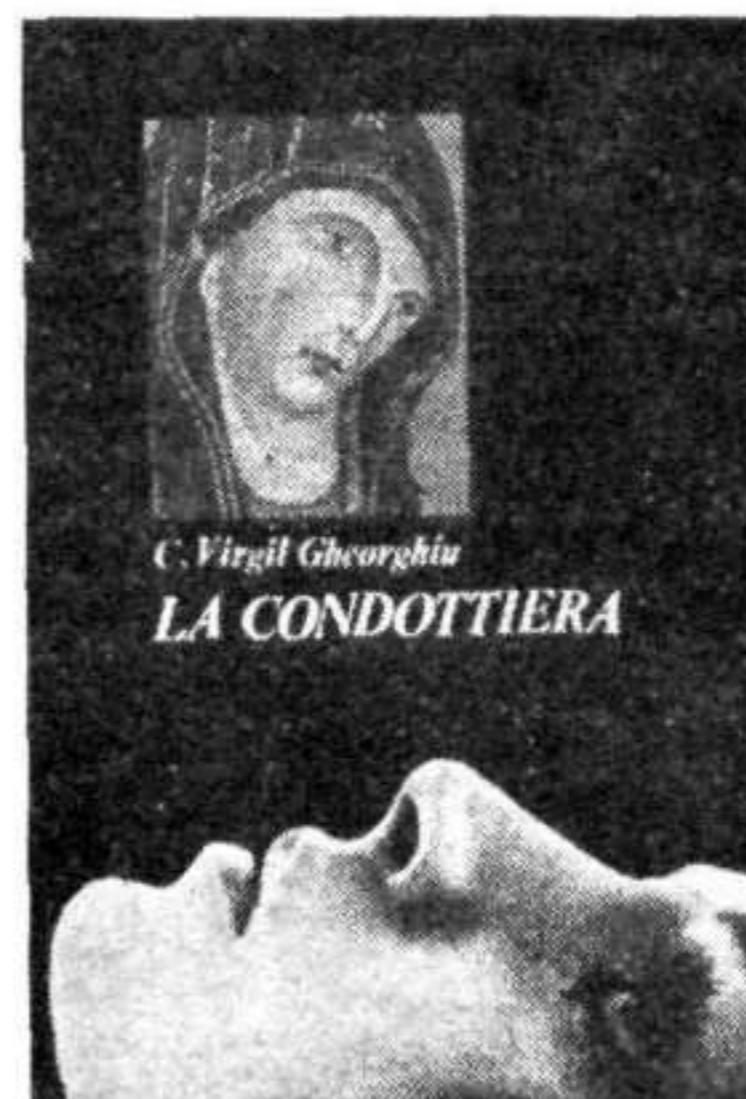
Desde mi punto de vista, el personaje más sólido de la novela es el de Alexander Brandel, sionista activo, autor de un detallado diario de hechos. Su discurso sobre la situación judía en aquellos terribles momentos no puede ser más claro ni concreto. Entre el campesino polaco y el noble dueño de las tierras que éste cultiva, está siempre el judío al cual «no se le permite poseer tierras...», ha de fabricar magia con sus manos...» para poder vivir. Pero el judío lee, se instruye y manda sus hijos al colegio, practica una religión y un rito que «amedrenta al campesino...» El fracaso del campesino pobre y humillado no tiene, al parecer, un causante directo, «no puede arremeter contra el noble, dueño de las tierras que él cultiva y el cual le roba la mitad de la cosecha en concepto de renta. Por lo tanto, arremete contra el pequeño judío, que no puede devolver el golpe... Nosotros somos la cabeza de turco apropiada para los siervos y para aque-

llos que cifran su objetivo en mantenerlos en estado de siervos».

Las dos últimas partes de la novela se centran en la historia del ghetto de Varsovia, «el corral humano más grande de la historia del hombre».

La traducción es simplemente correcta, aunque ciertas frases a veces resultan ininteligibles.

TERESA BARRERO



C. VIRGIL GHEORGIU: *La Condottiera*. Luis de Caralt. Barcelona, 1970. 230 págs. Ø14×20,5Ø.

Constantin Virgil Gheorghiu se hizo un hombre dentro del panorama

novelístico europeo—y, en cierto sentido, universal—, con una novela afortunada: *La hora veinticinco*. Caralt, su editor español, fue incorporando a su colección Gigante obra tras obra de este rumano exiliado de su país, quien, en la primavera de 1963 sorprendió al mundo ordenándose sacerdote en París. Tras su obra citada, aparecieron en nuestra lengua otras diez, la última de las cuales es la que hoy nos ocupa.

Hacia el final de una de esas novelas—la titulada *Fiesta nacional*—, el autor escribía: «La jornada del 23 de agosto de 1944 no ha terminado aún. Es una jornada larga. Terriblemente larga. La más larga de toda la historia de Rumania. Para que ni los muertos ni los vivos la olviden nunca.» Virgil Gheorghiu no la ha olvidado, por supuesto; e inicia la acción de *La Condottiera* veinte años después de tal día—23 de agosto de 1964—, precisamente en la celebración de esa fiesta en el país de Vranca (provincia montañosa al sur de Petrodava, en la vertiente oriental de los Cárpatos, en el mismo corazón de Rumania). En aquella triste jornada, Rumania fue ocupada por los invasores moscales—originarios de Moskwa—, auxiliados por el P. C. (Partido de los Colaboradores); y, al llegar esa fecha, el pueblo es conducido a las ciudades para mostrar su entusiasmo ante quienes les privaron de su libertad, su familia y sus bienes. En mitad de tal celebración, el molinero Nicolás Acathista es asesinado a la puerta de su molino, llamado «La Condottiera» (nombre dado a María, la Madre de Dios). El hieromonje Theophoro Acathista, hermano de Nicolás, es acusado del crimen y encarcelado por el Coronel de Milicias Zeng y su esbirro Caracal, responsable del pueblecillo de Acathistas. Con él es también encarcelada, como cómplice, la esposa de Nicolás. Salta atrás el novelista y nos narra la historia de ambos hermanos y la ayuda que recibieron del gran poeta nacional Ovid Panteleimon, luego ministro. Con la llegada de los invasores, Panteleimon huye y permanece escondido en una alacena durante veinte años, para reaparecer en «La Condottiera» poco antes del crimen. Testigo oculto, Panteleimon—que ha visto cómo Caracal acuchilla a Nicolás—escapa hacia la frontera y logra llegar a Alemania. Desde allí, y a través de los Servicios Secretos Norteamericanos en Europa, gestiona la liberación de los dos inocentes, lo que al fin consigue.

Hemos tratado de resumir el tema central de esta novela, a la que Virgil Gheorghiu da carácter policiaco, puesto que sólo en sus últimas páginas descubre la carta del asesino. Tema central y, al mismo tiempo, secundario. Porque la intención del novelista parece ser, por encima de cualquier otra, la denuncia. Crímenes, vejaciones, usurpaciones, injusticias, torturas, a cargo de los moscales y sus colaboradores, desfilan sin cesar ante el lector, conducidos con tal torpeza que no tardan en fatigarle. Porque si Virgil Gheorghiu tiene bien probadas sus dotes narrativas—y muchos pasajes de *La Condottiera* revelan su buen hacer—, en esta ocasión se ha dejado llevar de sus sentimientos y su testimonio deviene grotesco. No queremos meternos en cuestiones políticas. Entre otras cosas, no es lo nuestro. Pero Virgil Gheorghiu, reiterativo por naturaleza, se empeña aquí en machacar, una y otra vez, sobre el mismo hierro, y nos dice, por ejemplo, que el pueblo era obligado cada año a vitorear a sus invasores y a gritarles lo feliz que se sentía opri-

mido, en la página 37, y en la 44, y en la 57, y en la 131; o que el pueblo es dividido en rebaños y tratado como tal, en la página 13, y en la 15, y en la 57, y en la 126, y en la 227; o nos cuenta hasta la saciedad la historia de los pajaritos chinos y albaneses condenados a muerte por comerse el grano que pertenece a la comunidad; o nos pinta a los colaboradores de los moscales como malvadísimos, viviendo en ciudades de placer, algunos de ellos poseedores hasta de diez «Rolls-Royce» para su uso personal y con esposas que, un día sí y otro no, se marchan a peinar-se a Viena, a Roma o a París; y con un castillo adornado con molduras de pelo de vaca—para lo cual la policía estuvo durante años rapando vacas sin descanso, día y noche—, el cual convirtieron en un matadero, en el que, día y noche también, a lo largo de veinte años, fueron muertos «innumerables hombres y mujeres bajo terribles torturas». Estos crueles señores venden a diez mil dólares a los rumanos que ya no le sirven, al «Free Comité» y a los Servicios Secretos Norteamericanos, los cuales no son tan bobos como parecen; y pese a que moldean el agua con cincel y martillo y dejan que se cuelen en Europa todos los espías moscales, recuperan sus miles de dólares ven-

diendo al P. C. productos de belleza, electrodomésticos, etc. «No nos dé las gracias—dice el astutísimo coronel Goldwin, de los SSUSA—. Al realizar buenas obras, hacemos también buenos negocios.»

Cuando, poco después de ordenarse sacerdote, Virgil Gheorghiu vino a España, confesó a un periodista: «Me arrepiento de todo menos de aquello que mis peores enemi-

gos me reprochan, porque lo mejor del hombre es el espíritu; esto es lo que ignoran los rusos y los americanos. Creo en aquello que ni los rusos ni los americanos creen.» Según se deduce de *La Condottiera*, Virgil Gheorghiu sigue teniendo a los moscales y a los norteamericanos la misma simpatía que ocho años atrás. Pero, esto a un lado, a Virgil Gheorghiu le convendría,

por ejemplo, leer—si no lo ha hecho—*Un día en la vida de Iván Denisovich*, de Solzhenitsyn. Y aprender del Nobel ruso a poner sobre el tapete una cuestión flagrante, sin aspavientos, sin gritos, sin burdas ironías, con sobriedad de elementos, dejando que el lector la juzgue, no dándosela ya juzgada.

CM

ENSAYO

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *El barroco literario*. Editorial Columba. Buenos Aires, 1970. 117 págs. Ø13,5 x 20,5Ø.

Guillermo Díaz-Plaja publica en este libro tres ensayos sobre el Barroco, surgidos desde diversas perspectivas y realizados en un cierto clima de independencia, pero, por sus propias características de temática y desarrollo, susceptibles de presentarse como unidad coherente.

Parte el autor de la idea de que el Barroco «es tanto como una técnica», «un estado de espíritu». En esta línea en un primer capítulo titulado «La nostalgia de una edad heroica», plantea diversas perspectivas del desarrollo de la experiencia barroca como nostalgia, y en cierto modo como un sentido evidente, de conciencia de caída, se analiza la diferencia fundamental que existe entre el cuadro espiritual del 500 y el del 600, entre el Renacimiento y el Barroco.

El segundo capítulo se dedica a investigar en la existencia de un posible factor racial de origen judaico, que puede servir de explicación al pesimismo del Barroco español, intentando encontrar no la raíz de todo el pesimismo que llena el siglo, sino uno de sus ingredientes posibles.

El tercer capítulo, «La sensualidad barroca», pasa revista a este fenómeno cultural e histórico, desde su reflejo en la experiencia de los sentidos, desde sus características como impacto sensible y, por tanto, como repertorio de acercamientos a la belleza. «Toda postura barroca—afirma Díaz-Plaja—mira las volutas en que se desenvuelve, los accidentes de su tránsito con más fervor que la meta a que se destina. De ahí que las obras características del Barroco se definan en general por una exuberante capa de escenografía, que cubre el más atroz nihilismo.»

El cuarto capítulo pasa revista a lo que significa el libro del mismo autor, *El espíritu del barroco*, publicado en 1940, y al que seis lustros después Díaz-Plaja analiza, vuelve a puntualizar y coloca en una nueva línea de pensamiento, fiel en lo esencial al primitivo trabajo.

Por último cierran este pequeño esquema, como dos apéndices al tema barroco, una serie de puntualizaciones sobre el Barroco español y Europa, y otras procedentes de una conferencia dictada en Lima sobre América y el Barroco.

RAUL CHAVARRI

JOSUÉ MONTELLO: *Un maître oublié de Stendhal*. Seghers, París, 1970. 149 págs. Ø20 x 28Ø.

Premio de novela de la Unión Brasileña de Autores, premio de novela de la Academia de Brasil, del Pen Club de Brasil, de la crítica de la Academia, director y reorganizador de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, Josué Montello es actualmente consejero cultural de la Embajada de Brasil en París.



Nacido en São Luis de Maranhão en 1917, el elemento esencial de su vocación intelectual fue, sin embargo, la literatura francesa. Este libro sobre el abate Saint-Réal y sobre Stendhal es una muestra de esa vocación, traducida en profundo conocimiento.

El volumen está constituido por once cortos capítulos, agradables en su lectura, un apéndice, una nota bibliográfica complementaria y un índice de nombres citados. Cada uno de los capítulos lleva como epígrafe una frase de Saint-Réal, sacada de sus obras. En el primero, con una sencillez muy elegante, nos cuenta su descubrimiento, casual, de los ocho volúmenes de las *Obras* de Saint-Réal, en Brasil. ¿Quién es Saint-Réal? Pertenece al siglo de Luis XIV, Voltaire le menciona y elogia con parsimonia su *Historia de la conjuración de Venecia*. En los siglos XVIII y XX se intentaron buscar referencias biográficas, ya que casi nada se sabía de su vida.

En el capítulo siguiente, Montello da la lista cronológica de las obras de Saint-Réal, que fueron reeditadas durante cuatro siglos consecutivos. Según Saint-Réal la historia no es más que la búsqueda de la verdad, analizando el corazón humano; lo mismo dirá Beyle o Stendhal: «escribir otra cosa que el análisis del corazón humano, me aburre». Lo que busca Saint-Réal es la verdad de los caracteres.

Una de las obras del abate, el *Don Carlos, novela histórica*, cuya trama está sacada de la historia española, es, en realidad, una mezcla de verdad y fantasía. Sin embargo, será el punto de partida de la obra de Schiller, de la de Otway, Alfieri, etc., y Stendhal quiso utilizar este tema como argumento de una ópera.

En el capítulo tercero, Montello destaca en las obras de Beyle varios trozos en que este último aconseja a su hermana Paulina la lectura de la obra de Saint-Réal.

Mayor interés para un público español ofrece el cuarto capítulo: *España en Saint-Réal y en Stendhal*. En ambos autores encontramos España como tema histórico y como inspiración literaria, hasta tal punto que Stendhal se comparaba a Cervantes, que también fue soldado antes de novelista. Su admiración hacia Cervantes se mani-

fiesta por la mención frecuente del novelista español en sus escritos: *Diarios, Cartas a Paulina...*

No hay que olvidar que el españolismo literario estaba en la atmósfera literaria del siglo XIX francés. Además, entre 1783 y 1843 hubo siete ediciones de una de las obras del abate: *Conjuración de los españoles contra la República de Venecia*, que constituye, en el campo de la literatura dramática, uno de los éxitos de Saint-Réal y que servirá de inspiración a otros autores.

El entusiasmo de Stendhal por Saint-Réal no fue sólo pasión de juventud, sino que se acrecentó con la edad madura. Según Stendhal, Saint-Réal era el escritor de una élite de la cual formaba parte él mismo.

Montello pasa después al análisis del *Juego de las afinidades*. Lo que más interesa al autor de la *Conjuración* no es la verdad de los hechos, sino «el efecto literario», y a menudo aparece en el relato su condición de moralista. Saint-Réal resume su arte como novelista histórico en *La vida de Octavia*, hermana de Augusto (del que se reproduce un extracto), dándonos al mismo tiempo el punto de vista de su época, sobre el valor de la historia en las letras del siglo de Luis XIV. La cita nos ayuda a comprender el parentesco entre uno y otro, ya que también Stendhal traspone rigurosamente la realidad a la obra de arte literaria (*Royo y negro, La Cartuja de Parma, Lucien Leuwe*).

En las páginas siguientes se analiza la evolución de la pasión de Henri Beyle por Italia, conocida a través de sus experiencias de viajero y fondo ambiental de muchas de sus obras. Españolismo e italianismo que se reflejan de la misma manera en la obra del abate de Saint-Réal.

En ambos, igualmente, aparece análoga concepción de estilo, la misma concisión (ninguna exageración, ninguna digresión) y una gran sencillez; les gusta igualmente la anécdota que, en el caso de Saint-Réal, le ayuda en su propósito moralizador.

En él existen dos fuentes en el arte de retratar: sus lecturas históricas y sus observaciones personales. Los puntos de contacto entre ambos escritores son numerosos, pero a Stendhal le gusta presentar a sus personajes a medida que se desarrolla la acción, que sitúa en el presente o en el futuro, aunque se desarrolle en el pasado, en un intento de captar los acontecimientos de antes de que se transformen en sustancia histórica. Preocupado por el tiempo, quiso ser el pintor de la historia, y sólo el relato de la batalla de Waterloo en el capítulo tercero de *La cartuja de Parma* basta para darle el título de historiador. Historiador del presente y del pasado, escribirá en sus novelas la historia política, social y psicológica de su tiempo.

LIBROS Y TRADUCCIONES PUBLICADOS EN ESPAÑA EN 1970

Libros 10.829
Folletos 2.810

Total 13.639

Idiomas

Español 13.000
Catalán 405
Vascuence 86
Gallego 31
Dialectos 21
Otros idiomas 96

Total 13.639

Traducciones (de idiomas originales)

Inglés 1.285
Francés 1.148
Alemán 503
Italiano 247
Ruso 81
Griego 30
Latín 24
Arabe 15
Hebreo 15
Holandés 14
Sueco 10
Portugués 10
Danés 8
Checo 5
Polaco 5
Húngaro 4
Serbo-croata 4
Finlandés 2
Turco 2
Bengalí 2
Rumano 2
Japonés 1

Total 3.417

Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

Pues bien, para Saint-Réal, según el epitafio que puso el propio Beyle a una de sus obras, una novela es un «espejo que pasea uno a lo largo de un camino». Varias veces reprodujo Stendhal el concepto, como en los capítulos 19 y 20 del segundo volumen de *Rojo y negro* y en el primer prefacio de *Lucien Leuwe*: «una novela tiene que ser un espejo». Así resalta más la verdad de su relato. (Lo que desea Stendhal es captar la realidad. Su meta no es la de la historia convencional, sino la de la verdad del hombre.)

Unos comentaristas de Stendhal creen que esta comparación de la novela con un espejo la hizo para expresar su técnica de la composición novelesca y que fue él, realmente, quien fabricó este epitafio que atribuye a Saint-Réal, opinión que Montello niega categóricamente. Si fuese así, Beyle, a quien acusaron tanto de plagiarlo, prestaría algo de sí mismo a unos escritores que admiraba. Esta comparación, prosigue Montello, viene dada por el ambiente de la época y por la reacción psicológica de los protagonistas con su procedimiento novelístico. De esta manera, su novela es esencialmente histórica: marco de la historia social y política de Francia en el primer tercio del XIX. Como un espejo, sus novelas reflejan toda una época.

Fenelón escribía que le gustaba más un historiador con poca exactitud que con poco juicio. Entre estos historiadores, incluye Montello a Saint-Réal para quien «historiador» es lo mismo que «novelista». Así *Del uso de la historia* que escribió para constituir una teoría de la historia, pasó con el tiempo a una teoría de la novela histórica. En esta obra, su autor alude a este espejo cuando dice que a los hombres «hay que enseñarles a ver en la historia como en un espejo, las imágenes de sus culpas». (También en *La vida de Octavia*). Concluye Montello que no hay ninguna mixtificación en la atribución stendhaliana y se explica la firma del abate bajo el epitafio del capítulo 13 de *Rojo y negro*.

En realidad, esta comparación es un tópico literario que se usa desde la antigüedad, y que llega a ellos por el canal de Du Bellay y de la picaresca española, donde obedece a una intención de ética que no es la de Stendhal. En Francia se leía la novela picaresca, de la que decía Ortega y Gasset que es «arte de copia», o sea arte de espejo. En Inglaterra, Feilding se inspiró en la picaresca, ¿por qué no Beyle?

El último capítulo se abre con esta pregunta: ¿por qué a Saint-Réal le consideran como uno de los maestros de Stendhal? La verdad es que fue Stendhal mismo quien contestó a esta pregunta, dándonos en sus escritos las razones de su admiración por el viejo abate. Maestro, sí. Pero en el sentido de que está entre los autores que ayudaron a Beyle a encontrar su propio camino en el mundo de las ideas y de la estética literaria.

¿Constituye el seudónimo de Henri Beyle un anagrama? Cita Montello varias suposiciones y pregunta: ¿por qué no admitir que proviene de la admiración de Beyle por Saint-Réal y que se sirvió del apellido del abate para formarlo?

Concluye Montello su interesante libro con una frase de Mérimée refiriéndose a Beyle; «no sólo es un poco de tierra que reclama, es un recuerdo». Saint-Réal reclama un homenaje igual, hasta que llegue para él la hora de la resurrección literaria.

ANTONIO GALLEGO MORELL: *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*. Insula. Madrid, 1970. 256 págs.

Recientemente, la bibliografía sobre nuestra poesía áurea se ha apuntado dos valiosos trabajos, en el afán de ir talando caminos para una más cierta valoración: uno, el libro de J. M. Bleuca, *Sobre poesía de la Edad de Oro (acertada reunión de trabajos ya dados a conocer con anterioridad)*; otro, el libro de Gallego Morell que ahora comento.

Dos trabajos de tono general (sobre escuelas poéticas) y tres monografías (Herrera, Soto y Trillo) forman el libro, que está estructurado —lógicamente— siguiendo la línea de nuestra lírica de arte (sin aludir a ese otro caudal de lírica tradicional que corre paralelo).

A Gallego le interesa resaltar un aspecto que, en cierto modo, une muy íntimamente a esos dos Siglos de Oro de la poesía española: el punto de arranque andaluz en todas o casi todas las innovaciones o renovaciones líricas de nuestra historia poética. Así, Herrera, Góngora, Soto y Trillo (del primer siglo) son eslabones de una constante literaria andaluza, como lo van a ser también Bécquer, que «hará con la prosa lo que Góngora hizo con la poesía, y entonces el castellano estará listo como lenguaje moderno»; Juan Ramón, Machado, Lorca o Alberti (estos últimos, pertenecientes ya a la generación del 27, a ese segundo siglo, que redescubrió al autor del Polifemo y muchos nombres de su escuela, como, por ejemplo, Soto y Trillo).

Si en el siglo XVII la figura que preside (sobre defensores y atacantes) el panorama poético es Góngora, en el XVI (y con sólo muy tenues discrepancias) es Garcilaso, el tempranamente clásico, que rige escuela. A su amparo brillan nombres como Hurtado de Mendoza, Acuña y Gutiérrez de Cetina. Si recorremos sus biografías, veremos que de una manera o de otra viven fuera de la península un cierto tiempo (Garcilaso también), siguiendo las campañas europeas de los ejércitos del emperador, misiones diplomáticas o por otras circunstancias, con lo que Gallego Morell quiere resaltar que el petrarquismo que informa esta lírica culta es en gran parte el reflejo de unos años de vida al exterior, dejando bien sentado

que sin la anecdótica conversación Boscán-Navagero también se hubiese difundido la nueva técnica, los nuestros metros y la nueva ideología.

Gallego Morell llama a este plantel de figuras de la primera mitad del XVI «primera generación combativa» del Renacimiento. Y, efectivamente, los requisitos generacionales de Petersen son aceptables en bastante grado: proximidad entre los años de nacimiento (h. 1503-1518-1520); una formación intelectual semejante, amistad mutua, participación de alguna manera en «el hecho generacional» (están empujados a la tarea de hacer el Imperio español), reconocen a un mentor poético: Petrarca, y luego Garcilaso, para la generación venidera (la de Herrera); clara coincidencia en traducciones y fuentes glosadas... Hay en todos un dinamismo y humanismo, un emplear rememoraciones de tipo clásico como recurso, una evasión del momento guerrero y político que viven, tras un disfraz pastoril, una concepción del amor desgraciado, de continuo quejarse, sincero o de artificio, con el que comulga la naturaleza, que apuntan hacia esa identificación generacional.

La línea petrarquista-garcilasiana desemboca en el Betis y se remansa para nacionalizarse plenamente en las tertulias de los Gelves. Allí, el empeño épico de un erudito humanista se troca en el ardiente verso (en distintas etapas, como señala Vilanova) a Madonna Leonor. Efectivamente, Herrera, «el intelectual que ha aprendido las batallas en libros y relatos, comienza por ser historiador». Pero su épica es nacionalista, coetánea, donde está latente el tema religioso (el ideal caballeresco se vuelve cristiandad victoriosa en Lepanto) y la inspiración bíblica.

En su línea amorosa (desglosada en tres elementos por Gallego: amores reales e imposibles, la consecuente mezcla de sinceridad e insinceridad y la intención de sorprender, arrebatarse) tiene, en sus notas de paisaje y colorido, anuncios de Góngora y el gongorismo (la naturaleza en Herrera, la identificación con su proceso anímico, ya la estudió Irizar: «La naturaleza en Herrera», en *Revista de Literatura*, t. VII, 1955, págs. 82-98).

Tocar los versos de Herrera es tocar problemas textuales, que alcanzan incluso el nivel de la polémica, en donde se barajan

los nombres de García de Diego, Bleuca o Macrí, junto al de Gallego. Hoy por hoy, tenemos tres recopilaciones de sus poesías: 1578, 1582 (preparada por el propio Herrera) y la de 1619 (preparada por Pacheco). La crítica discute el valor de la última (la cuestión viene desde Quevedo), acerca de si las variantes habidas con relación al texto de 1582 son o no del pintor. Gallego rompe «una lanza por Pacheco», aconsejando «que nos acerquemos con menos recelo al texto» de 1619, frente a argumentos de Coster y García de Diego. No obstante, creo que después de leer el trabajo *Sobre los textos poéticos de Herrera*, que incluye



Bleuca en el libro citado al comienzo, la inocencia de Pacheco queda bastante dudosa. Lo prueba (Bleuca) por medio de la cronología de los poemas, el «temple anímico» que ofrecen determinadas composiciones, y, fundamentalmente, por detalles estilísticos y lingüísticos.

La parte más destacable de las páginas dedicadas al andaluz Herrera es, a mi juicio, la rotulada Vocación y trabajos del humanista: el humanismo del Renacimiento, intensificado, en 1580, y con un Garcilaso clásico de la lírica que se afianza. Claro que, bien mirado, las Anotaciones son más pretexto que texto sobre los poemas garcilasianos. «En las Anotaciones, Herrera, a propósito del Toledano, escribe una poética del soneto, la oda, la elegía, la égloga y la estancia», dice Gallego Morell en la página 61. Estamos ante una preceptiva, quizá ante el Arte poética que pensaba escribir. Sucinta, pero metódicamente, el profesor Gallego (editor de este texto y de los de otros comentaristas de Garcilaso: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,



MARTA PORTAL: *El maíz, grano sagrado de América*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970. 142 págs. Ø12x17Ø.

En el número 459 de LA ESTAFETA LITERARIA hizo Antonio Iglesias Laguna uno de sus extensos y profundos análisis literarios, referido esta

vez a la trayectoria estilística de Marta Portal, al enjuiciar la novela *Ladridos a la Luna*, que calificaba de lectura recomendable y advertía en la autora cierta evolución hacia «un tipo de novela cerebral que recoge las voces del subconsciente». Ahora nos hallamos ante otro nuevo libro de Marta Portal, donde esa calidad narrativa se realiza dentro del obligado engranaje de una investigación con alcances históricos. Desarrolla Marta Portal el tema del maíz como exponente básico de una civilización cuya vida discurrió con íntima dependencia socioeconómica al cultivo del maíz en una vasta zona geográfica. Este grano sagrado en la América precolombina viene a ser como un interesante centro del que pueden irradiar consideraciones y repercusiones históricas, en su proyección ritual y socioeconómica. Si todas las viejas culturas americanas, como

la maya, azteca, inca, chibcha, dependían del maíz como base de alimentación, no es extraño que este grano adquiriera un valor simbólico asociado a un concepto vital que hizo tomar parte al maíz en rituales de importancia religiosa, así como fue decisivo el imperativo económico de su explotación, medios de cultivo y difusión geográfica; elementos históricos dignos de consideración, aparte ya del valor folklórico, anecdótico e incluso literario de cuanto se acumuló sobre el maíz a través de los siglos, desde las referencias indígenas hasta los relatos de los cronistas españoles de Indias. Resulta, pues, un acierto de Marta Portal haber elegido este tema del maíz, planteado sobre todo en su aspecto histórico-económico, geográfico y literario, que desarrolla en su libro de manera escueta y positiva, sin adornos subjetivos ni artificio literario,

Granada, 1966) nos expone las especiales características del sistema ortográfico empleado (el paralelo con Juan Ramón Jiménez se hace inevitable) la distinción y clasificación de estilos, las cualidades necesarias —venustidad, claridad— de la poesía, las teorías lingüísticas sobre la propiedad de las palabras y la adopción de neologismos, para nuevas expresiones y ornato (se aproxima a Góngora).

«Es en las Anotaciones a Garcilaso donde encontramos la filiación filosófica de Herrera.» Allí se explica en algún momento la naturaleza del Amor y de la Belleza, con trasfondo de los Dialoghi d'Amore y Il Cortigiano, envuelto en profundo neoplatonismo, sin olvidar su propia experiencia amorosa.

Siempre que tiene ocasión (la de hablar de la metáfora herriana, por ejemplo), Gallego Morell pone de manifiesto la función puente del sevillano entre Garcilaso y Góngora, es decir, «de nuevo otro andaluz»...

... Otro andaluz que también se rodea de «secuaces» y apolo-gistas (y de antidotos, claro está, pero que muchos acaban siendo, inconscientemente, gongorinos también), todos repartidos en dos ejes geográficos: el gongorismo batallante en Andalucía y la reacción que se situó en Aragón.

En apretadas páginas se recogen unas divulgadoras noticias sobre los principales nombres de esa escuela, previamente distribuidos en tres grupos: a) los más cercanos epigonos del cordobés (Villamediana, Bocángel «el discreto» y las dos figuras granadinas de que hablaremos más adelante); b) círculos poéticos de Murcia (Polo de Medina) y Toledo (Valdivieso con Medinilla y López de Ubeda); c) poetas extrapeninsulares (los judíos Enriquez Gómez, Barrios y Silveira; el príncipe de Esquilache, Pantaleón de Ribera; Rebolledo, con su aportación de temas nórdicos; López de Zárate, Ulloa, Cáceres, Solís, Hurtado de Mendoza, el gongorino y otros dos nombres de mucho mayor significado: Bernardo de Balbuena y el portugués Melo). En estos «poetas barrocos que versifican fuera de España, el gongorismo ensaya su canto de cisne». A ellos podría añadirse el nombre, de primera fila, de Sor Juana Inés de la Cruz.

La segunda mitad del volumen va dedicada, en dos importantes

trabajos monográficos, a otros tantos autores ya estudiados por Gallego Morell (en Pedro Soto de Rojas, Granada, 1948) en sendos libros: los dos —aparte de su amistad personal— excelentes representantes del epigonismo gongorino en la Granada del siglo XVII.

Pedro Soto de Rojas, nacido en la ciudad del Genil para unos, en Antequera para otros, hizo sus primeras armas literarias en la corte madrileña, apareciendo «el nombre de Soto junto al de los primeros literatos de su tiempo, y es indudable que con ellos asistía a tertulias y academias de su tiempo». Amistad con Lope y, probablemente, con Góngora. Un tanto desengañado, no vuelve a aparecer por Madrid, y encerrado en su canongía del Albaicín y en los renombrados jardines de su casa, «va a comenzar a ser un solitario más en el campo poético español». No concurrió a certámenes literarios (en esto se diferencia de Trillo) y publicó en vida sus obras, entre las que destaca Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos.

Finalmente, se señalan en Soto dos vertientes: una, garcilasiana, de «égloga, soneto, madrigal»; otra, «audaz, gongorina, de mitología y metáfora»: el Soto blando y el intrincado Soto.

Muy joven viene a Granada (procedente de Galicia, circunstancia que estará presente en sus versos) Francisco de Trillo y Figueroa. De preceptiva totalmente barroca, es autor de un poema épico no muy logrado, La Neapolisea, demasiado recargado de notas eruditas y arqueológicas, con sus digresiones de tipo amoroso-pastoril. Este es punto de contacto con su poesía amorosa. Pero quizá la faceta más conocida y sobresaliente es la de autor de poesía satírica y burlesca, y sobre todo a través de un tema obsesionante: la mujer, con su interés materialista y la inconstancia. Se nos sitúa así el autor en una línea del barroco, poco tenida en cuenta: la obscenidad, en su carácter literario, pero en su «tratamiento gongorino», con sólo la alusión, pero sin que la indelicadeza salte a lo formal (a los vocablos) del poema.

Trillo, como Soto, renacieron también al amparo de los poetas del segundo Siglo de Oro.

G. TORRES NEBRERA

pero con el buen arte de narrar que caracteriza a Marta Portal en todas sus obras.

Las referencias obtenidas por la autora en sus investigaciones personales durante su estancia en Ecuador y Colombia, se añadan en este libro a las fuentes literarias, para ofrecer aspectos históricos, económicos, geográficos y lingüísticos relacionados con el cultivo del maíz en América. Así, la primera parte del libro se dedica a las noticias histórico-geográficas sobre el maíz en la época precolombina; la segunda parte es una referencia a dos fuentes literarias: Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de Indias, islas y tierra firme del mar Océano*; Gregorio Gutiérrez González, en su extenso poema *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia*. La tercera parte representa el trabajo de investigación de la autora sobre la

historia del maíz en Colombia, desde el principio de la colonización hasta nuestros días. Y al final del libro debemos destacar la aportación para la historia lingüística de un *Vocabulario* sobre palabras autóctonas relacionadas con el maíz. Indudablemente, todo el libro, de principio a fin, resulta muy meritorio y de agradable lectura.

LUIS BONILLA

JOSÉ ANTONIO DE CÁCERES PEÑA: *La poesía de Leopoldo de Luis*. Angel Caffarena. Málaga, 1970. 102 págs. Ø16x21,5Ø.

Según nos dice José Antonio de Cáceres en cierto momento de este libro, el motivo de su estudio ha sido valorizar la poesía de Leopoldo de Luis, «esclareciendo la significación de la misma en sí y en el panorama actual de nuestra lírica,

y, a la vez, hacer patente su valor universal». Tras unas breves páginas iniciales en las que se ocupa a grandes rasgos de su vida y su obra, Cáceres se plantea el análisis de los temas principales en la poesía de De Luis, cuatro, a su juicio: lo autobiográfico, la enajenación de la gran ciudad, la solidaridad y la condición humana. Dentro del primero, el autor considera dos subtemas: el hijo (presente en toda la obra del poeta cordobés, desde *Alba del hijo* —en el que registra «una sensibilidad casi femenina y a la vez una ternura varonil y humana»— hasta *Juego limpio* —cuyo poema «Buscando el alba» califica, en este sentido, de hermoso, ejemplar y estremeceador—) y los recuerdos (superada siempre la lamentación melancólica por su fe en un futuro esperanzador). El segundo tema alcanza menos relieve en sí, por derivar casi siempre hacia los dos siguientes, si bien encontraremos claras alusiones al mismo en libros como *Teatro real y Juego limpio*. Respecto al tercero, dice Cáceres que es el segundo en importancia en la poesía de De Luis «y, prácticamente, el único que le une a su generación». El poeta toma sitio junto al hombre oscuro y sin anécdota, y se adentra por los caminos de la poesía social; Cáceres señala que no es éste el aspecto más importante de su poesía —«contra lo que algunos creen y tal vez él mismo piense»—, deteniéndose en el prólogo de *De Luis a la Antología de la poesía social* (Alfaguara, Madrid, 1965), haciendo la distinción entre poesía social y poesía popular e introduciendo el término «poesía parapopular», es decir, «la escrita por poetas cultos a imitación de la poesía popular, adoptando sus temas y formas, o bien la poesía escrita por poetas cultos, hablando del pueblo y sus problemas y empleando su mismo lenguaje» (Evtuchenko, Neruda, Nicolás Guillén, Hernández...). El cuarto y último tema, «la condición humana», es para Cáceres el más importante y extenso, y el que hace sobresalir a De Luis «del contexto de la poesía española actual, superficial y aburrida. Por este tema —sigue diciendo— se levanta Leopoldo de Luis sobre todos los de su generación, sobre los de la generación del treinta y cinco, e incluso supera en hondura metafísica a los poetas de la generación del veintisiete», apuntalando su rotunda frase con esta otra: «No hay ningún poeta moderno español que haya ahondado como Leopoldo de Luis en el tema del hombre y su destino, en lo que se ha dado en llamar la condición humana». Para tratarlo, Cáceres se vale de diez subdivisiones que estudia, con mayor o menor extensión, por separado y que son las que siguen: el cansancio vital, la dignidad humana, la decadencia del hombre simbolizada en el atardecer y en el otoño, la muerte simbolizada en los ríos —tema manriqueño—, la extrañeza del hombre ante la vida —tema kafkiano—, el hombre y su circunstancia —tema orteguiano—, el teatro del mundo —tema calderoniano—, la pregunta, la esperanza y la libertad.

A continuación, Cáceres considera la significación de De Luis en el panorama actual de la poesía española —en el que destaca por su interés, su pujanza y el difícil equilibrio logrado entre fondo y forma— y los recursos formales de su poesía —verso sereno y clásico, si interiormente atormentado; ritmo eficaz, como prueba el detenido examen del excelente poema «La danza», de Teatro real; encabalgamientos, más numerosos en sus últimos libros de poesía que en los primeros; predilección por los sone-

tos encadenados y por la combinación endecasílabo-heptasílabo, etcétera—, cerrando con un apéndice dedicado a comentar De aquí no se va nadie, reciente libro de De Luis, quien, en opinión de Cáceres, «ha superado todo lo que de superficial hay en la poesía social para convertirse en un poeta definitivamente filosófico, cargado de una tremenda humanidad».

Dice el profesor Onrubia de Mendoza, en su introducción a los Sonetos del siglo XX (Bruguera, Barcelona, 1970), que todos los métodos y teorías aportan algo útil al terreno de la crítica y de la investigación literaria, pero sin exclusivismos ni preceptos impuestos por el «poder dictatorial de grandes personajes o de grandes fantasmones» que no nos dejan ser «ciudadanos libres de la república de las letras». Desde tal libertad ha partido Cáceres Peña para plantear y desarrollar su estudio sobre la poesía de De Luis, labor que cumple, en líneas generales, muy dignamente. Hay puntos, sin embargo, en los que no estamos de acuerdo con él: así, cuando califica a la poesía española del momento, un tanto apresuradamente, de «superficial y aburrida»; o cuando la divide en dos grandes sectores: tradicional y concreta, con lo que saca de quicio la importancia de esta última y sus intentos de expansión a cargo de Campal, ayer, y de Millán, hoy. Tampoco vemos muy clara en la poesía de De Luis la huella de poetas extranjeros, pese a ser de la categoría de Shelley, Rilke y Leopardi. Pero en lo que sí estamos plenamente conformes con el autor es en la importancia de la obra poética de este andaluz grave y hondo, «hombre de un solo trazo, sin claudicaciones, sencillo, humano», fiel siempre a sí mismo.

En resumen, un poeta maduro para un crítico de innegables dotes, que aún camina hacia su madurez.

El volumen carece de índice y presenta las erratas ya habituales en estas bellas ediciones de Angel Caffarena, merecedoras de una corrección de pruebas más metódica.

CM



SACHA GUITRY: *Las mujeres y el amor*. Edisven. Barcelona, 1970. 210 págs. Ø13,5x20Ø.

Sacha Guitry fue un profundo conocedor del mundo del teatro, manejó en su prolífica producción los resortes del sentimiento, del amor y de la fraternidad. En la reciente traducción francesa Sacha Guitry nos da una dimensión nueva de su producción literaria, el subjetivo conocimiento de la mujer, del amor y del matrimonio. Sin embargo, la novedad queda reducida a mínimos ámbitos, porque la obra, difícil de definir, es una especie de «collage» en la cual se han ido uniendo textos de artículos, conferencias y de teatro. Una cuidadosa selección de notas va aclarando al lector de la época en que fueron escritos los diversos trabajos. La referencia tiempo es importante para compren-

der que Guitry, inevitablemente, se vio sometido a los criterios de la época, a las nebulosas posiciones de la mujer en la promoción social.

La ironía y a veces el sarcasmo se entremezclan en el pentagrama literario de *Las mujeres y el amor*. Pentagrama, porque el lector siente la tentación de que aquello que lee es casi un lenguaje musical, pero con mínima apoyatura ideológica.

Guitry nació en 1885 y la mujer se hallaba sometida a una ideología en la cual la proyección social era casi una aventura inaudita. Murio en 1957 y aunque su recuerdo perdure, el recuerdo no estará en función, precisamente, de sus escritos sobre la mujer. Veamos sus curiosas teorías, algunas de ellas expuestas en su conferencia «La vida femenina» que pronunció en marzo de 1914; «la mujer se convierte en la colaboradora del hombre, y su absoluto igual, por el hecho de que el hombre tiene el cerebro repleto de cosas—que trastornan su juicio—mientras que el cerebro de la mujer está vacío y es completamente puro, por lo que su consejo lo da con su instinto, muy superior al del hombre».

La mujer parece que es más bien un «objeto» bello, pero mero «auxiliar» y además ignorante. Sacha Guitry afirmó: «Lo que hace de la mujer un auxiliar inestimable para el hombre es la frescura de su pensamiento; como quiera que no está al corriente de lo que se le pregunta es muy fácil que dé un consejo útil, y, como es ignorante, su vanidad no entra en juego, guiándose por su instinto y por su amor hacia el hombre por lo que nunca se engañan.» Sirvan ambos textos del papel de la mujer según la subjetiva visión del dramaturgo Guitry.

Lo más curioso, sin embargo, es que en el «collage» de *Las mujeres y el amor* el pensamiento del autor no tiene una línea precisa y exacta, porque aparece el contraste, el giro casi copernicano de su actitud mental. El escribió sus tres últimas líneas antes de morir en 1957, como en una especie de postrer reivindicación de la mujer, «las mujeres son unos amores, maravillas de devoción»; fueron sus últimas palabras que legó como escritor.

Sobre el matrimonio aparece también el contraste, mientras en unos textos afirma que «es ya un prodigio que un hombre y una mujer “hechos” para vivir juntos “puedan vivir juntos”»; en otros indica: «adoro la vida en común, pero soy enemigo de los malos matrimonios».

En la obra se incluyen los textos literarios de las emisiones difundidas por Radio París, una bella selección de históricas cartas de amor. La fuerte personalidad de Guitry emerge en *Las mujeres y el amor* con una expresión literaria cuidada, profundamente irónica. Una obra en la cual, esta vez, lo más importante es la estructura formal.

EMILIO REY

X. ALONSO MONTERO: *Constitución del gallego en lengua literaria*. Ediciones Celta. Lugo, 1970. 114 págs. Ø14x19Ø.

Alonso Montero, gallego de los que ejercen plenamente y escritor de los que publican, nos ofrece este «libriño» —como él mismo califica en su dedicatoria al Patronato de Cultura Gallega de Montevideo—, cuyo texto ha sido desglosado de su tesis doctoral, leída en Salamanca en abril de 1966, en torno a la «Lengua y estilo de Curros Enríquez en su poesía gallega».

Comienza el autor haciéndonos unas consideraciones en torno a la sociedad galaica y nos asegura que era muy problemática, hasta el punto de que, pese al esfuerzo y a la calidad de un grupo de escri-

tores del siglo XIX, la literatura vernácula fue un fenómeno bastante minoritario y de repercusiones débiles o muy poco positivas en amplios sectores de la población gallega. A este respecto nos dice Alonso Montero: «La reivindicación lingüística no consigue adhesiones importantes porque la conciencia gallega era exclusiva o casi exclusiva de los escritores y de los hombres de letras». Poco más adelante (en la página 8) establece un parangón con el catalán y explica lo que sigue: «Si la toma de conciencia gallega hubiese afectado a otros sectores de la lengua vernácula, como ocurrió en Cataluña, habría recobrado su prestigio y la literatura en gallego habría encontrado no sólo más cultivadores, sino también mucha más audiencia».

Alonso Montero se lamenta de este hecho señalando cómo el escritor gallego emergió en un mundo hostil que era su propia sociedad. Lo califica de incomprensivo hacia el idioma vernáculo, y por ello nos confirma su anhelo constante de investigación sobre el tema. Bien prueba esta dedicación plena a la lengua gallega los siete libros anteriores a éste (entre los

que destacan: Cen años de literatura galega —en colaboración con Ramos de Castro—, publicado por el Círculo de las Artes de Lugo, en 1964, y Realismo y conciencia crítica en la literatura galega. Madrid. Ciencia Nueva, 1968) y la cuantiosa colección de opúsculos y folletos publicados desde 1962 hasta 1970.

Muy interesante resulta la relación que incluye sobre poetas gallegos desde 1813 a 1880. Inicia la serie Pardo de Andrade con Rogos du escolar gallego... (que hasta 1841 alcanzó cuatro ediciones en Galicia) y terminan Rosalía de Castro, Lamas Carvajal y Curros Enríquez, con Follas novas, Saudades gallegas y Aires de miña terra, respectivamente. Como dato curioso queremos señalar que en este año de 1880 aún no se había editado ningún volumen de poesía popular, lo cual es muy significativo...

Alonso Montero ha dividido este libro en dos partes. La primera en la que se detallan los pormenores filológicos de la lengua gallega, sus orígenes y evolución, aparte de estas consideraciones que hemos detallado, y en la segunda mitad nos ofrece dos apéndices (extractos de su tesis doctoral) dedicados a la

lengua y el estilo de Curros Enríquez —el autor de Aires da miña terra, como ya señalamos—, incluyendo una selección de textos inéditos y no coleccionados de este gran poeta gallego.

El libro de Alonso Montero, como puede deducir el lector a través de nuestras líneas, es muy profundo, ameno e interesante. Está redactado, pese a la profundidad y especialización, con agilidad y, aunque las cuestiones filológicas no suelen ser plato favorito del lector medio, consideramos que este tipo de obras si pueden llegar a un extenso auditorio, no sólo ya por regionalismo o «saudade» de la patria chica, sino por curiosidad y apertura a todo lo que significa conocimiento y cultura. ¿Y qué mejor tema que conocer a fondo los orígenes y la formación de las lenguas —en este caso, la gallega— de nuestro suelo patrio?

Ojalá que la labor investigadora de Alonso Montero, no sólo a través de este libro, se vea premiada con el beneplácito y el calor de muchos lectores. Es el mejor premio —aparte de la crítica favorable— que puede tener un autor.

RR

POESIA



MARÍA DE LOS REYES FUENTES: *Motivos para un anfiteatro*. Editora Nacional. Madrid, 1970. 106 págs. Ø12x21Ø.

«Siempre la perfección fue un imposible», dice uno de los versos que ha escrito la poetisa sevillana María de los Reyes Fuentes en su último libro. Pero en *Motivos para un anfiteatro* ha buscado precisamente esa perfección que considera inaprehensible, con un cuidado formal y estético que recuerda a los frisos clásicos. Nada más que ocho poemas forman este libro, si bien casi todos se dividen en varias partes. En cada uno de ellos se mezclan los versos de siete y de once sílabas, por lo general blancos, aunque alguna vez aparezca un romance.

María de los Reyes Fuentes ha escrito una elegía por las ruinas romanas. Por eso ha querido que el verso fuera también clásico en su forma. El tiempo es el protagonista de estos versos dolidos, el tiempo que hace revivir o rememorar los instantes gloriosos, las ciudades que gozaron de alegría y bullicio y hoy no existen más que en el recuerdo.

La poetisa describe así, con una acertada comparación, lo que significa ese deslizarse del tiempo: Como una puerta abierta / —arco triunfal por donde escapan, siempre, / del brío y de la gloria los instantes— / así es el tiempo. A esa fugacidad opone ella el verso como un dique contra el empuje de los años. Ciertamente, opina, todo es

fugitivo, todo se desmorona, como esas ciudades romanas que parecieron eternas y hoy no son más que un montón de piedras informes. Sin embargo, unos versos pueden evitar la destrucción total. Así, glosa un verso de Rodrigo Caro (... de todo apenas quedan las señales) que canta la muerte de Itálica, y niega: *Queda algo más, Rodrigo. Tú lo sabes / ahora que, a los trescientos y más años / de tu muerte, con sólo repetir un verso / vuelve lozana la fragancia aquella / de tu elegiaca voz, iguales soles / besan cualquier ruina sobre el mundo.*

Casi todos los poemas son narrativos. Se trata, claro está, de poesía lírica, puesto que a fin de cuentas se reducen al tema del tiempo, pero con ciertos tonos épicos en algún momento. En el primer poema, sobre todo, la enumeración de ciudades o de provincias romanas (en especial de Hispania) le da un tinte descriptivo que sumerge en lo épico lo que es puro lirismo. Claro que en otros libros anteriores de la poetisa sevillana ocurre lo mismo, porque es la emoción de ver el paso del tiempo lo que suele atraerla: recordemos, por ejemplo, sus *Elegías del Uad-el-Kebir* o la *Acrópolis del testimonio*.

En este caso se limita a cantar temas extraídos de Roma, pero de la Roma imperial y conquistadora que hizo de la Península Ibérica una provincia. Afirma, en este sentido, que *No es que vuelve; es que nunca / Roma perdió el derecho / de estar sobre mi vida*. Desde este anfiteatro romano cuenta su experiencia, nos lleva de la mano a la arena del circo, nos hace ver el espectáculo desde las gradas o participar en la lucha contra las fieras. Sería erróneo, sin embargo, quedarse ahí en lo externo de las descripciones; porque el corazón de estos poemas está puesto en el sentido del tiempo que destruyó esa vida, aunque puede recuperarse por medio de la poesía (*Porque en la resistencia / está la libertad*).

Puesto que describe, no desprecia un cierto prosaísmo en ocasiones, que le lleva a encabalar los versos por medio de conjunciones, por ejemplo, que termina un verso sin acabar la frase. No menos sorpren-

dente es el empleo de hipérbatos, tan poco frecuentes en la poesía de hoy: *De nácar queda un brillo / la emoción reteniendo / y un oro en las telas / parece conservado*. Posiblemente con ello ha querido María de los Reyes Fuentes dotar de una intemporalidad mayor a sus versos, libres de sujeción a actualidades efímeras.

AV



MATSUO BASHO: *Sendas de Oku*. Barral Editores, Barcelona, 1970. 128 págs. Ø13x20Ø.

Por segunda vez se publica en castellano la versión que Octavio Paz y Eikichi Hayashiya hicieron del libro de viajes del japonés Basho, Oku no Hosomichi. La primera edición apareció en Méjico, en 1957; trece años después se publica en España, con un prólogo nuevo, más las advertencias y prólogos de su primera aparición castellana. Este nuevo prólogo, «La tradición del kaikú», firmado por Octavio Paz, explica, en primer lugar, el título que se ha dado al libro de Basho, distinto al que lleva en las versiones inglesa y francesa; en seguida expone cómo es la poesía japonesa (lección que está repetida en el prólogo de 1957, «La poesía de Matsuo Basho», inserto a continuación, con lo cual el lector revisa por dos veces la poética del Japón), y sobre todo señala algunas influencias en la lírica de habla hispana.

Fueron dos mejicanos, Efrén Rebollado y José Juan Tablada, los más contagiados por la poesía japonesa, quizá a través de los fran-

otros LIBROS

ROGER CAILLOIS: *Imágenes, imágenes*. Edhasa. Barcelona, 1970. 106 págs. Ø11x18Ø.

Interesante libro de Roger Caillois, donde ha recogido algunos de sus escritos sobre la literatura fantástica, desde los cuentos de hadas al moderno género de la ciencia-ficción, pasando por otros aspectos bien singulares de la imaginación creadora en distintas épocas y autores.

MANUEL MUJICA LAINEZ: *Los ídolos*. Edhasa. Barcelona, 1970. 228 págs. Ø11x18Ø.

Una de las novelas más significativas del argentino Manuel Mujica Láinez es *Los ídolos*, ambientada en el viejo Buenos Aires, al alcance ahora del lector en estas Ediciones de Bolsillo.

GERMAN DE PAMPLONA: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1970. 173 págs. Ø17,5x24,5Ø.

Dentro del tema propuesto, se analizan en sus distintos aspectos algunas manifestaciones iconográficas de la Santísima Trinidad en el arte medieval español, a través de seis tipos trinitarios que ofrecen las distintas interpretaciones artísticas del Misterio. El trabajo de investigación que lleva a cabo el padre Germán de Pamplona, O. F. M., se

extiende sobre los límites de la época medieval adentrándose en el Renacimiento y Barroco, presentando así una panorámica completa del desarrollo evolutivo de la iconografía trinitaria a lo largo de la historia del arte hispánico. El autor, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza, miembro del Instituto «Príncipe de Viana» de la Diputación Foral de Navarra, y colaborador asiduo de su revista, ha elegido un tema muy poco tratado por los especialistas aportando un conjunto de datos informativos de gran valor documental, no solamente para los interesados sino también para todos aquellos que deseen adentrarse en una parcela tan poco trabajada del arte español.

El texto, que aparece en sus diferentes capítulos estrechamente relacionado con las valiosas ilustraciones que lo complementan, nos muestra los detalles más significativos, a juicio del autor, tanto en su aspecto artístico como en el científico e informativo.

QUINO: *Mafalde*. Editorial Lumen. Barcelona, 1970. 128 págs. Ø13,5x19,5Ø.

Editorial Lumen reúne en una cuidada edición una serie de historietas del humorista Quino, célebres en la prensa, donde aparecieron en 1965 y después también en libro, en Argentina, ganando lectores por su buen dibujo y por la sátira e ironía de su contenido.

CLAUDIO BARRERA: *Hojas de Otoño*. Talleres de la Tipografía Nacional. Tegucigalpa, S. A. 107 págs. Ø19x25,5Ø.

Ultimo poemario de Claudio Barrera, uno de los más conocidos poetas de Honduras, cuya larga obra iniciada en 1937 está calificada como una de las representativas en su género de su país. Este libro lleva un epílogo muy elogioso, firmado por Víctor Manuel Ramos.

ERNESTO DE LA ORDEN MIRACLE: *Santiago en América y en Inglaterra y Escocia*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1970. 98 págs. Ø14x21,5Ø.

Oportunamente se publica en la colección «Claves de España», de Publicaciones Españolas, un interesante volumen abundantemente ilustrado con fotografías, que lleva por título Santiago en América y en Inglaterra y Escocia. Su autor, el poeta y diplomático Ernesto de la Orden Miracle, explica su contenido en una breve introducción, de la que transcribimos el siguiente párrafo: «En vísperas del Año Santo Jacobeo de 1971 antes de que vuelvan los peregrinos a recorrer las etapas del "Camino francés" hacia Compostela, reúno en este folleto tres trabajos dispersos, fruto de mis viajes en Europa y en América. Les acompañan algunos apéndices documentales que debo a mis compañeros diplomáticos y a un buen amigo y erudito inglés.»

ceses. Paz se detiene en comentar los libros del segundo, para señalar las posibles influencias niponas en su lírica, en los poemas que él mismo llamó haikai. Asegura Paz que se imitó muchísimo a Tablada, pero que esas composiciones no tenían el menor interés, por lo que no pasaron a la historia.

Dice más adelante el presentador de Basho: «En España el fenómeno es un poco más tardío que en América: hay un momento japonés en Juan Ramón Jiménez y otro en Antonio Machado; ambos han sido poco estudiados. Lo mismo sucede con la poesía juvenil de García Lorca». Lamentablemente, Octavio Paz, que se ha detenido tanto en su paisano Tablada, no desea subsanar esa omisión de la crítica en el caso de los españoles, y se limita a señalar la coincidencia formal de la seguidilla andaluza y el haikú japonés.

Afirma Paz que después de la segunda guerra mundial ha habido un renacimiento del interés por lo japonés entre los hispanohablantes, y cita como ejemplo la primera edición de este libro de Basho, pese a haber dicho en las primeras líneas

del prólogo que «fue recibido con la acostumbrada indiferencia».

Matsúo Basho, nacido en 1644, era hijo de un samurai; estudió el arte de la poesía con poetas distinguidos, y también meditó con un monje la filosofía religiosa Zen. Realizó varios viajes y escribió unos diarios en los que refería tales andanzas. En 1689 comenzó el relato en *Sendas de Oku*, viaje que fue una especie de peregrinación: su compañero Sora se afeitó el cráneo, como hacen los monjes budistas, antes de emprender la marcha, y Basho cedió su cabaña a una familia.

Octavio Paz analiza la repercusión de Basho en la poesía japonesa, y señala que cuando él empezó a escribir en Japón se estilaba una poesía de pasatiempo, un juego de la buena sociedad; para Basho, en cambio, la poesía es un ejercicio espiritual. Más adelante señala: «Basho escribió cinco diarios de viaje, verdaderos cuadernos de bocetos, impresiones y apuntes. Estos diarios son ejemplos perfectos de un género en boga en la época de Basho y del cual él es uno de los grandes maestros: el haibun, texto en prosa que rodea,

como si fuesen islotes, a un grupo de haikú... En este libro de Basho no pasa nada, salvo el sol, la lluvia, las nubes, unas cortesanas, una niña, otros peregrinos. No pasa nada, excepto la vida y la muerte».

Estas palabras de su adaptador resumen perfectamente el libro de Basho, diario de una peregrinación en el que se intercalan haikús a menudo; si cualquier poesía es difícil de trasladar a otro idioma, más lo es la japonesa; las numerosas notas que acompañan al texto quieren aclarar detalles, leyendas y anécdotas que desconoce un lector occidental. Buen empeño y buen resultado el de Eikichi Hayashiya, traductor de su compatriota Basho, y de Octavio Paz, adaptador y presentador en castellano del poeta japonés.

AV

MATILDE ZAMANILLO: *Ya tocan a Navidad*. Autora. Santander, 1970. 74 págs. Ø15x22Ø.

«A mis familiares y amigos, con mi afectuosa felicitación de Navidad y de Año Nuevo»; tal es la dedicatoria que ha impreso Matilde Zamanillo y González Camino al

frente de su último libro de versos, *Ya tocan a Navidad*. Se trata, pues, de un obsequio que la autora hace en los días navideños, bellamente editado.

Matilde Zamanillo tiene bien demostrada su vocación de poeta en ocho libros aparecidos antes que éste. Observando sus títulos vemos que sólo hay dos temas fundamentales en su poesía: el divino y el patriótico; los asuntos versificados por ella están siempre relacionados con estos dos grandes temas. En 1968 editó tres poemarios de ambiente marítimo, relacionados con la celebración de la Semana Naval en Santander; en ellos hay un aliento épico nunca falto de lirismo. Incluso en los poemas de puro goce estético se aprecia una sencilla contemplación de la majestad divina creadora y conservadora.

Cuando en 1969 publicó *La hija pródiga* aunó esas dos preocupaciones: se trata de un poema dedicado a España en el cincuentenario de la inauguración del monumento al Sagrado Corazón en el Cerro de los Angeles. Y ahora vienen estos villancicos navideños, de puro lirismo, como contrapunto del aliento en tono mayor antes empleado.

En la «autopresentación» de este volumen, Matilde Zamanillo aclara que «siempre ha sido en mí el imperativo religioso como un claro manantial en el que flotan ideas y sentimientos empapados de inquietudes espirituales». Los dos sonetos que abren el libro se apartan un poco del tono general, pero no son más que un pórtico ambiental de la Navidad. Es posible distinguir dos partes en *Ya tocan a Navidad*: por un lado, villancicos clásicos, en la línea tradicional de la poesía popular castellana, en los que se nos dibuja a la Virgen lavando pañales o a la primavera floreciendo en el belén decembrino. La otra parte (que se mezcla a la primera, ya que la distinción es temática, pero no estilística) es la que podemos llamar familiar, por referirse a la celebración navideña, al adorno, al belén, a la fiesta familiar, en una palabra. A fin de cuentas el villancico es la canción navideña típica, un adorno más de las fiestas siempre tan celebradas en España.

La poetisa pone en último lugar el poema que me parece más logrado: «Carta a los Reyes Magos. Juguetes para el Niño». Es el único poema (junto con los dos sonetos mencionados y una décima que no está escrito en romance de seis u ocho sílabas, sino que combina el verso de acuerdo con el ritmo que quiere darle; es también el más original, el que se aparta más de esa lírica tradicional navideña que señalaba antes; como muestra del quehacer poético de Matilde Zamanillo vayan unos versos de este poema para terminar el comentario: «No es Hombre, Dios y Rey el que os aguarda / en sitial de pajas de su trono misero?... / Aun así la mirra, el incienso, el oro / es para El pobreza entre lo más rico. Y termina con este ruego: *Majestades de Oriente: / de la magia, el fulgor y el hechizo. / Si del todo queréis poseer su sonrisa, / haciendo que viva y goce su sueño lindo, / que rebasen el peso de vuestros dones / bellos juguetes de oro sólo para el Niño.*»

AV

GONZALO ARMERO: *Del nombre de las cosas*. El Torro de Barro, Carboneras de Guadazaón, 1970. 48 págs. Ø12x17Ø.

Continúa Carlos de la Rica dando paso a los nuevos poetas en su colección «El toro de barro», y nos envía el primer libro de Gonzalo Armero (*madrileño de 1947*), titulado *Del nombre de las cosas*. Se-

gún se indica en la solapa del volumen, están recogidos en él poemas escritos a lo largo de siete años; por tanto, no es de extrañar que se hallen ecos distintos.

Retorna Armero a la línea creacionista, y con ello se pone al día, puesto que la poesía europea se ha vuelto últimamente hacia ese punto cardinal de la literatura antes llamada de vanguardia. Así la colocación de los versos es caprichosa, buscando el rompimiento tipográfico habitual en los libros que se imprimieron por los años veinte; suele suprimir también los signos de puntuación, etc.

Sin embargo, a veces se aprecia un cierto tono de protesta, casi cercano a la poesía llamada social que se ha escrito en años más recientes, hasta el punto de haber una coalición que, por otra parte, no resulta forzada. De ahí deriva con facilidad al sarcasmo, patente a menudo, o busca conexiones que parecen imposibles.

Algún poema, como el dedicado «A la hermana muerta», se encuadra en la poesía calificada de visual o concreta, porque somete al efecto óptico el contenido comunicable, a pesar de tratarse de un tema que no se presta mucho a tales efectos. En el mismo sentido hay que tener en cuenta el poema «Nacimiento», que presenta un bloque de palabras en forma de soneto.

No todos los poemas son como los señalados; hay otros en los que Armero no utiliza esos recursos: el que empieza asegurando He escrito el mejor poema de amor. / Y el más corto, no guarda relación con los anteriores, ni por la forma ni por la intención; es uno de los más interesantes del libro, pero como no está fechado, ignoramos si anuncia lo que será a partir de aquí su poesía o clausura una etapa anterior.

Qué bello el poema, / qué irrazonable el paso del tiempo, medita Gonzalo Armero en otro lugar; es un ejemplo de su poesía reflexiva o evocadora, también presente en este libro, y en algunos de sus poemas mejores. En fin, hay otros poemas que son enumerativos, en los que se acumulan cosas que son nombradas por el poeta para crearlas y hacerlas suyas, pero que no siempre están bien trabadas, al menos para el lector. Como se puede notar, hay en tan breve libro demasiadas desigualdades, como si se leyera una antología; lo es, en cierto modo, aunque por tratarse de un primer libro no nos permite adivinar el camino que va a seguir Gonzalo Armero.

AV



JAIIME FERRÁN: *Antología de una generación sin nombre*. (Últimos poetas colombianos.) Colección Adonais. Ediciones Rialp, S. A. 89 págs. Ø12,5x18Ø.

De vez en cuando la Colección Adonais ofrece una muestra de poesía extranjera, o bien la obra de un poeta hispanoamericano, todo ello con buen criterio y cuidando mucho la selección. En esta ocasión publica una curiosa antología de ocho poetas colombianos últi-

mos, realizada y prologada por el poeta Jaime Ferrán y titulada *Antología de una generación sin nombre*.

Jaime Ferrán, tras explicar con su buena prosa una serie de coyunturas de la poesía colombiana a lo largo del tiempo, nos dice lo siguiente de los poetas incluidos, cuyas edades oscilan entre los veinte y veintiséis años: «Yo los veo, desde ahora, en la compañía de los grandes reacios, entre los poetas de Colombia, negándose a ser encasi-

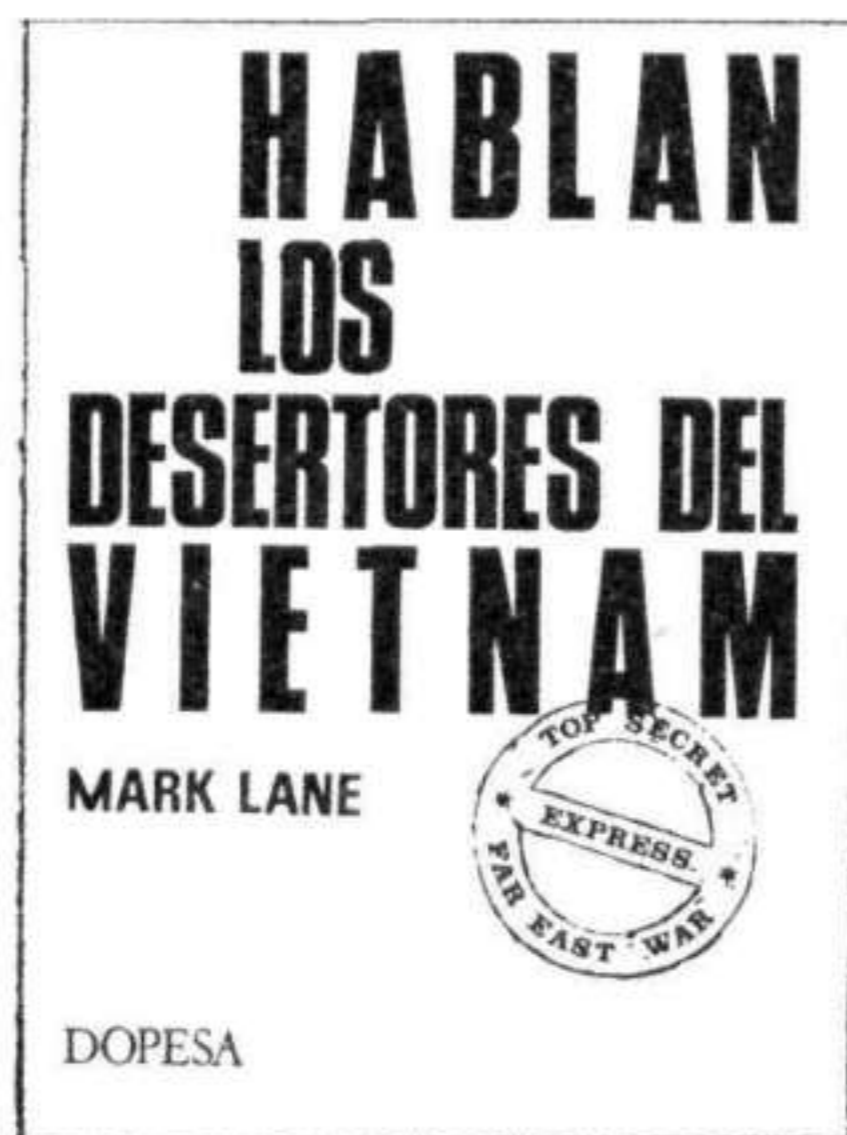
llados generacionalmente: en la compañía de José Asunción —a caballo entre romanticismo y modernismo—, en la de Porfirio —el gran inclasificable—, en la de Aurelio Arturo —entre los nuevos y los piedracielistas—, en la de Mario Rivero —entre los nadaístas y ellos mismos...—. Me gusta verlos —¿quién sabe por qué?— entre estos nombres que constituyen acaso el meollo de su mejor tradición... Y, ¿por qué no?, remontándose a los que tenemos en común, que son

todos los hitos cimeros de nuestra propia poesía».

Y estos poetas son Elkin Restrepo, William Agudelo, Henry Luque Muñoz, Alvaro Miranda, Augusto Pinilla, David Bonells, Darío Jaramillo Agudelo y J. G. Cobo Borda, muy diferentes entre sí, pero todos ellos de muy digna calidad poética, por lo que, mirando hacia el futuro, pueden representar una cota importante en la poesía hispánica.

MANUEL RIOS RUIZ

BIOGRAFIA



MARK LANE: *Hablan los desertores del Vietnam*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1970. 158 págs., Ø16x21,7Ø.

He aquí uno de los libros más inquietantes de cuantos se han publicado en los últimos años con valor de testimonio de actualidad y un alcance futuro para la Historia. Su autor, el abogado norteamericano Mark Lane, se ha documentado en fuentes directas para escribirlo. Pretende influir en las conciencias de su país para que no se repitan los horrores de esta guerra, y en suma, como dice Mateo Madríguez en el Prólogo: «Constituye un alegato contra la abyección moral y los padecimientos físicos engendrados por la guerra, por todas las guerras. No debería verse en el libro una mera requisitoria contra la política de los Estados Unidos.» Ante una guerra, donde se habla de torturas a los prisioneros, de aniquilamiento de poblaciones civiles, viene este libro de Mark Lane a presentar también, ante la división de opiniones del pueblo norteamericano, el fracaso moral por equivocaciones y crueldades que hoy salen a la luz pública en los diarios y en los procesos de investigación.

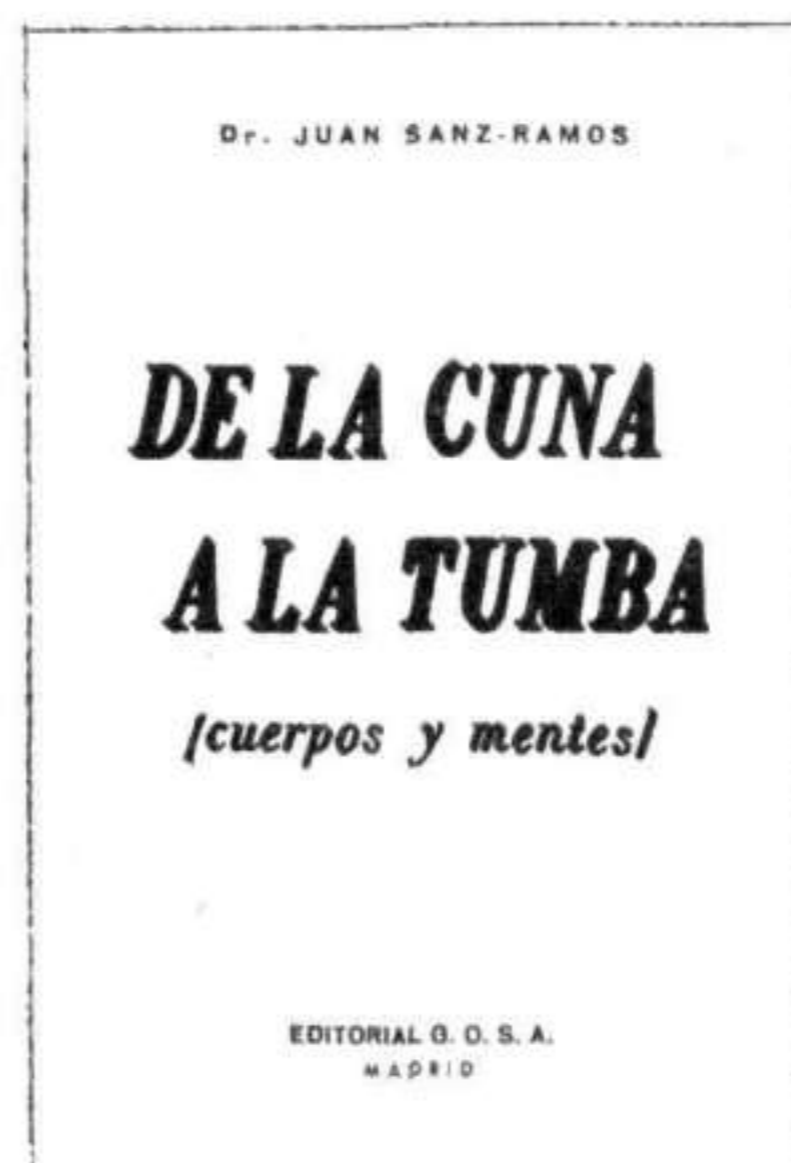
El autor de *Hablan los desertores del Vietnam*, realizó una serie de viajes por Canadá, Francia, Estados Unidos, Alemania, Suecia, donde recogió información entre los pacifistas y desertores estadounidenses de la guerra del Vietnam, con el propósito de lograr una exposición lo más objetiva posible en este libro. A más de cuestiones tan angustiosamente debatidas como la matanza de Song My, donde fueron cercados y aniquilados cinco mil aldeanos, la mayoría mujeres, niños y ancianos, presenta este libro los variados aspectos de los errores por los que desertaron tantos jóvenes norteamericanos, unos moralmente contusionados y otros disconformes con la política seguida en Vietnam, contraria a un sector de la opinión norteamericana, mientras, según dice: «las fábricas están repletas de material bélico, los obreros no están en paro, los traficantes en chatarra disfrutan de ganancias más pingües que nunca...» Sobre este movimiento económico, destaca Mark Lane, como contrapartida que,

a pesar del billón de dólares gastado en las guerras pasadas y presentes, el precio real viene representado por el sacrificio de una generación entera. Y aparte ya de los hechos fundamentales, alude este libro a cuestiones tan significativas respecto a la disconformidad de muchos jóvenes ex combatientes como la existencia en Suecia de un «Departamento sueco de inmigración y naturalización para ayudar a los desertores americanos a rehacer su vida en Suecia». Según parece, entre los países elegidos por estos jóvenes para rehacer sus vidas tienen preferencia por Suecia, Canadá y España.

El primer capítulo, titulado *Instrucción*, relata separadamente cuatro diálogos del autor, donde los interrogados manifiestan su disconformidad con los entrenamientos para luchar en Vietnam, aparte ya del manejo de las armas, por la brutalidad de los instructores, por sus incitaciones a matar sin piedad, como algo divertido, a torturar a los prisioneros, incluso mujeres, por métodos repugnantes. El tercer capítulo, *Las estadísticas*, transcribe dos entrevistas dialogadas para advertir que las informaciones de los periódicos no han respondido a los datos auténticos, sobre todo respecto a bajas sufridas. El capítulo *La guerra* es el más extenso; transcribe los diálogos de doce entrevistas con distintos jóvenes ya apartados del servicio militar por uno u otro motivo, pero impresionados igualmente ante las crueldades presenciadas y a veces cometidas, a las que se refieren con repugnancia y crisis moral.

Al final del libro, el autor escribe una *Carta a América*, dirigida principalmente a los padres de los muchachos que van a la guerra, para advertirles que después de las declaraciones contenidas en este libro ya no podrán alegar la consabida frase de «yo no sé nada».

LB



DR. JUAN SANZ RAMOS: *De la cuna a la tumba (cuerpos y mentes)*. Editorial GOSA. Madrid, 1970. 182 págs., Ø14,5x21,5Ø.

Ya es bien conocida la calidad humanística de Juan Sanz Ramos,

que al cabo de seis libros sobre problemas de técnica quirúrgica, ha ofrecido en tres nuevos libros una perspectiva literario-filosófica de su gran actividad creadora. Estos tres nuevos libros, que abren sucesivamente como una ruta de maduración y experiencia para el humano comportamiento, muestran ya por el título la nueva orientación psicológico-social, donde el autor vuelca lo que podríamos llamar su gran idealismo constructivo, dotado de una base de sano y moral positivismo tan científico en su génesis mental como ético en su alcance. De estos tres libros apareció primero el titulado: *Los humanos en su ambiente* (o así es la humanidad), después *Hacia las incógnitas del hombre*, y finalmente el que ahora se publica con el título *De la cuna a la tumba* (cuerpos y mentes).

Por cualquier página que abramos este reciente libro encontraremos frases elogiadas, pensamientos atinados, ideas de higiene mental o de alto valor de solidaridad en la estimación de la afectividad humana, todo lo cual viene expresado en un lenguaje sin retoque, espontáneo y sincero, que busca con realismo práctico las perspectivas de perfeccionamiento humano. Así, por ejemplo, al referirse a la amistad dice que a este sentimiento «le sucede lo que al vino: cuando no tiene los suficientes grados se avinagra y hay que deshacerse de ello por inservible. Empero cuando tiene clase, con el tiempo va pareciendo un tesoro para la vida, porque el hombre actual no puede existir confortado en un mundo sin apego y sin amor. Cuando no encuentra estos entrañables valores algo básico se marchita en él».

Esta forma clara y sencilla de expresar unos pensamientos que muchas veces resultan sustanciales, es indudablemente elogiada, cuando además sería muy fácil hacer oscuras las ideas, adornarlas del barroquismo de palabras rebuscadas, o demostrar una suficiencia de preparación técnica en el autor. Sin embargo, Juan Sanz Ramos sabe profundizar psicológicamente, utiliza el conocimiento de una técnica psicoanalítica, sin tópicos, y aunque sus observaciones logren un nivel transcendente, las vierte con la sencillez de la frase siguiente: «Aquel que no programa su porvenir, baja la guardia y deja que la vida le sostenga en un vacío negativo, pone en marcha el instinto de la muerte desde sus profundas capas psíquicas, como mecanismo que tiende a engendrar disturbios o enfermedades encaminadas a eliminar una existencia sin objeto. El hallazgo de tal comportamiento hace comprender no pocos padecimientos y achaques del ser humano.»

Este libro, como exponente ya ma-

JULIÁN BARBAZÁN BENEIT: *Recuerdos de un librero anticuario madrileño* (1897-1969). Prólogo de Antonio Pérez y Gómez. Madrid, 1970; 279 págs., Ø19x25Ø.



Los libreros anticuarios, aquí, en España, y creo yo que en el resto del mundo, pueden quedar divididos en dos grupos: libreros anticuarios para quienes los libros son meros objetos de compraventa, con lucro exclusivo para ellos, y cuyos conocimientos bibliográficos quedan reducidos a la lectura de los catálogos especializados en modo alguno compuestos por

ellos; y libreros anticuarios para quienes los libros son objetos preciosos y muy amados, y de los que sólo se desprenden, a veces con inmensa pena, por necesidades perentorias. Los libreros legos del primer grupo suelen carecer de mínima cultura general, y cuando un espíritu culto pretende dialogar con ellos, por el placer soberano de hablar de libros raros y curiosos y de las vicisitudes de su nacimiento y persistencia en bibliotecas y librerías durante su larga vida, ellos se afoscan, balbucean palabras desabridas y se parapetan detrás de la frialdad de sus fichas. No les interesa el diálogo erudito. Les importa sólo la compra a bajo precio y la venta al precio máximo del catálogo más exigente. Muy al contrario, los libreros anticuarios del segundo grupo gustan de las tertulias en sus trastiendas con amadores del libro, críticos de solera, y se pasan las horas con el tema inquietante de la fecha auténtica de una edición apócrifa o de un manuscrito anónimo, con las características diferenciadoras de cada edición de una misma obra salida de unas mismas prensas, con el número exacto de los grabados que acompañan al texto, con los primores de una encuadernación...

¡Hablar de libros a todas horas, en busca de felices y pequeños descubrimientos bibliográficos, parece ser el mejor deseo de estos libreros anticuarios beneméritos, tan distintos de los del primer grupo, dignos de anatema, pues son, ni menos ni más, que los negreros del libro, y no con menor codicia que los traficantes en carne humana!

Julián Barbazán Benoit—madrileño con bautismo en la famosa parroquia de San Sebastián, perita en bautismales de autores y actores gloriosos de nuestro teatro—pertenece desde siempre, y por derecho propio, a la noble, a la inteligente casta de los libreros anticuarios que han elevado su comercio a jerarquía cultural muy próxima a la de los eruditos escritores, a la de los apasionados coleccionistas de libros raros y curiosos en ediciones curiosas y raras. Desde hace muchos años tiene librería propia en la calle de Libreros; calle purificada por los derribos que originó el nacimiento y estirón ondulado de la Gran Vía, pues antes fue calle cochambre y no dedicada a la nobilísima Minerva, sino a la impúdica Afrodita, y no en sus más limpios menesteres, sino en sus más vergonzosos refocilamientos con la chusma. Julián Barbazán ha hecho de su vida una plena dedicación a la búsqueda afanosa de los libros antiguos más selectos, a su conservación exquisita, a su tasación más lógica. De lo anterior se desprende el mucho amor con que Barbazán trata a los libros, como seres queridos de su vida cotidiana, y, cuánto es su reconcomio cuando ha de separarse de algunos de ellos, y cómo durante mucho tiempo se arrepiente de la venta como quien se arrepiente de haber cometido pecado capital.

Julián Barbazán ha sido, es y será mientras

viva gran amigo de los más inteligentes eruditos bibliógrafos, de los más escrupulosos coleccionistas de «piezas únicas». En su librería siempre hay alguno de ellos, cuando no dos o tres, morroneando a ras de las estanterías y ojo avizor. Y por supuesto el tema de los ardientes diálogos lo prestan los libros. Julián Barbazán siempre sabe dónde está «la pieza mejor y más limpia», y el precio que piden por ella, o el lugar en que ya se guarda celosamente y fuera de comercio. Julián Barbazán conoce al dedillo los para el profano inadvertibles detalles que hacen merecer o desmerecer la tasa de una edición; y a él no hay quien le dé gato por liebre por muy erudito que sea el bibliógrafo en seis o siete idiomas y por tres o cuatro universidades, el cocinero autor del amañado gaturperio. Experto entre los expertos, en incontables ocasiones ha sido nombrado miembro del inapeable tribunal que casa en materia bibliográfica y para decidir enconados pleitos. Esta su sabiduría libresca y esta su amplia y honda simpatía humana han motivado que le hayan llamado amigo y consejero eruditos bibliógrafos de la talla de don Félix Boix, don Emilio Cotarelo, don José Lázaro Galdiano, don Vicente Castañeda, don Agustín G. de Amezúa, don Pedro Sainz Rodríguez, don Antonio Rodríguez Moñino, entre otros muchos.

Contra lo que piensa el doctor prologuista del libro de Barbazán, don Antonio Pérez y Gómez, académico correspondiente de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, a partir de principios del siglo XIX abundan los libros de memorias y autobiográficos. Claro está que ni mucho menos en número que los libros poéticos o de las novelas, en los que suele haber más sustancia íntima de la que piensan los lectores. Sin embargo, suscribo íntegramente ciertas afirmaciones del prologuista que paso a copiar: «Este libro que el lector tiene en sus manos contiene las memorias, o el minucioso relato de su vida, de un librero de viejo que ha logrado ser titular de uno de los establecimientos de más fama y prestigio, justamente ganados, en España y fuera de España, pudiendo ser considerado en la actualidad como el decano de los libreros anticuarios españoles, ya que ingresó en la librería de la Viuda de Rico en los primeros meses de 1907, permaneciendo en la misma hasta 1932. Y no se ha contentado con ese rutinario quehacer de comprar y vender. Supo elegir las bibliotecas que compraba mirando la calidad y la conservación de sus fondos; supo redactar una serie larga de catálogos con descripciones precisas, detalladas, que informaban al lector del auténtico estado de conservación del libro ofrecido, y de su importancia bibliográfica y bibliofílica por su contenido... El lector va a encontrar anécdotas curiosísimas; la historia de cómo se hacen y se deshacen las bibliotecas; las peripecias en torno a la persecución en nuestro país y fuera de él de las piezas de más alto prestigio bibliográfico; la ilusión ferviente cuando lo ansiado se logra, y el desencanto cuando se escapa de nuestras manos...»

Ya cumplidos sus setenta años, y luego de sesenta vividos en cálido y diario contacto con los libros, Julián Barbazán ha escrito y publicado sus *Recuerdos de un librero anticuario madrileño*, plétopos de sencillez, de amenidad y de datos de inapreciable valor que contribuirán a dar raíces—como tantas otras pequeñas historias—a la gran historia del Madrid costumbrista. Y que Barbazán es madrileño nato y neto lo dice muy a las claras su lenguaje entreverado de voquibles y términos y frases hechas de indiscutible abolengo popular madrileño. Y después de contarnos su vida, traza unas breves semblanzas magistrales de muy ilustres bibliógrafos y bibliófilos; y cuenta varias muy pintorescas anécdotas en las que intervinieron eruditos conocidos o libreros muy importantes. (Curiosa noticia: Barbazán escribe de su compra de la biblioteca de libros madrileños de don Luis Rodríguez de la Croix, y de su venta a la Biblioteca Municipal. Pero lo que ignora Barbazán es que esta biblioteca pudo ser adquirida, años antes, por el Ayuntamiento, en menos de la mitad del precio que pagó a Barbazán, y por mi mediación. ¡Cosas de las muchas inexplicables de nuestro Concejo en cualquier época!)

FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES

alta temperatura: en él se ha visto reflejada toda esa serie de apertencias y aficiones en cuyo fondo laten vibraciones muy expresivas del tipo de sociedad que la encumbrió y la admiró hasta términos en muchos casos delirantes. Su muerte cierra el ciclo de símbolos y contra-símbolos, y es consecuente con la propia vida y el modo de ser de los mil ojos públicos que la contemplaban con admiración.

Drama íntimo y biografía apasionada son los ejes del presente libro. Drama, en tanto en cuanto esta hermosísima mujer no terminó nunca de adecuarse a unos modos de vida opulentos y devoradores a la postre. Una mujer hermosa encandilando la atención del mundo entero. Debajo, una mujer desasistida y en vigorosa lucha para encontrar los nortes de su intimidad humana y personal. Biografía apasionada, que toma a la tímida muchacha de Los Angeles, de triste infancia, y la va siguiendo paso a paso hasta alcanzar la cumbre del éxito público. El autor traza un itinerario completo. Lo ha levantado durante cinco años de trabajos e investigaciones, tomando su información principalmente en fuentes documentales vivas, en familiares de la estrella y en numerosas personas que la conocieron a lo largo de su rutilante permanencia en el mundo del cine.

El autor ha seguido para ello un procedimiento fundamentalmente periodístico y cinematográfico. Rapidez en la apreciación, eficacia en la prosa, agilidad narrativa y sin ninguna clase de preocupaciones literarias. El periodismo de los grandes semanarios del mundo y su peculiar estilo están presentes en todas y cada una de las páginas del libro.

El largo reportaje es un penetrante retrato de la actriz, de hecho la cristalización de uno de los grandes mitos que se han formado en la cultura mítica que estamos viviendo durante los últimos años.

FP

ERNEST JONES: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1970. 279 págs. Ø11,1x18,5Ø.

El presente libro es el tercero y último de la biografía de Freud, escrita por su amigo, el conocido psicoanalista Jones, y según la refundición abreviada a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus. Una labor de síntesis difícil y bien realizada. En este sentido emitimos ya nuestro parecer al comentar la aparición del primer volumen de esta biografía.

El período de la vida de Freud a que se refiere este tercer libro, es el más interesante desde el punto de vista narrativo de la vida íntima de Freud; y respecto a sus obras aparece aquí el comienzo de sus búsquedas de algún otro instinto en la mente, aparte del instinto sexual, que había presidido el sustrato de los veinte años anteriores de sus escritos; es el momento de la producción de Freud en el que se refiere a un yo no libidinal que podía contraponerse a los instintos sexuales, su observación de la obsesión de repetición y su relación con los significados placenteros. Aparece en este período su obra más especulativa: Más allá del principio de placer, y una segunda obra sobre Psicología de las masas y análisis del yo en 1921, a partir de cuya fecha comienzan las decepciones con los amigos y la dolencia cancerosa que pondría a prueba durante largos años la capacidad de resistencia de Freud para sobreponerse resignadamente a la terrible evolución de lo ine-

durado en esa nueva ruta literaria del doctor Sanz-Ramos, que expresa su búsqueda de la evolución afectiva del ser humano, sólo mereció elogios tanto desde un punto de vista literario-filosófico, como psicológico y de alcance ético-social.

LB

FRED LAWRENCE GUILLES: *Norma Jean, Vida de Marilyn Monroe*. Editorial Lumen. Barcelona, 1970. 450 págs. Ø13,5x19Ø.

La vida y obra de Marilyn Monroe sigue y seguirá dando pie a numerosas interpretaciones. No es sólo la última gran estrella de la

constelación cinematográfica norteamericana o una muestra de la decadencia del star-system. Siendo ambas cosas, su imantadora presencia se convierte, por un lado, en un auténtico símbolo del funcionamiento de la gran industria cinematográfica y, por otro, en un contra-símbolo de significativa y

vitable, consciente de ello, mientras escribe varios artículos y ensayos, hasta su muerte en septiembre de 1939.

LB

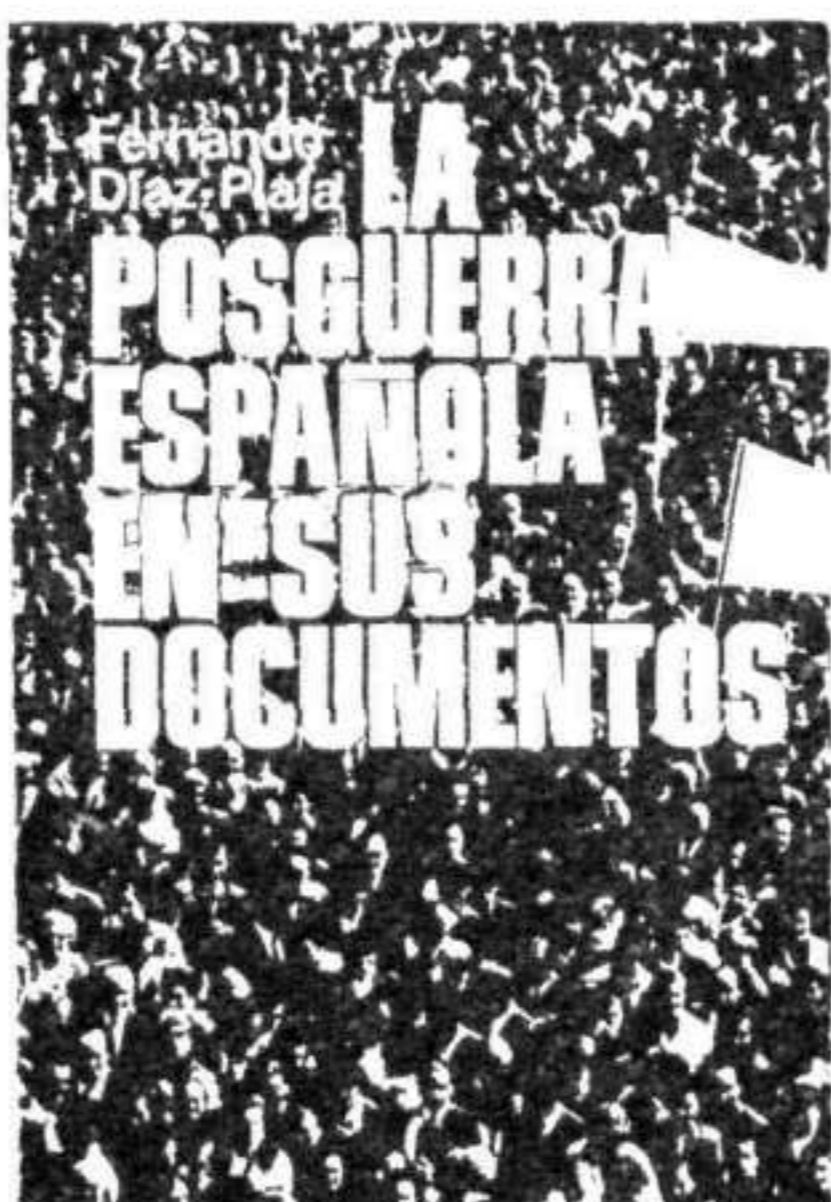
ANATOLY MARCHENKO: *Mi testimonio*. Ediciones Acervo. Barcelona, 1970. 381 págs. Ø13,3×19,5Ø.

Desde la famosa y conocida obra de Silvio Pellico —más en la línea romántica que en la simplemente «testimonial»— se han prodigado en todas las literaturas del mundo las memorias o relatos de cuantos, debido a las guerras o a sus actividades políticas han debido pasar por la dura experiencia de una prisión, de un campo de concentración o de cualquier otro sistema de privación de la libertad, de merma o supresión de garantías jurídicas, o de cualesquiera procedimientos de represión personal. Anatoly Marchenko es, en este caso concreto, un testigo de la peripecia reciente de las prisiones soviéticas, deseoso de hacer conocer al mundo occidental el que «los campos políticos para presos políticos son tan horribles como en la época de Stalin». La extrañeza y estremecimientos que despiertan la lectura de este libro tal vez no merezcan aspavientos muy relevantes, aunque parece justificarlos la indiferencia o parcialidad de actitudes juveniles e intelectuales a las que se refiere José A. Lloréns Borrás en su «Prólogo a la edición española». Este relato de un preso político ruso está animado sobre todo, como el propio autor declara en su «Prefacio» como una esperanza de justificación al haber soportado todo con «la esperanza de que algún día recobraría la libertad y podría contarle al mundo entero lo que había visto y experimentado». Y con la intención de que su testimonio llegue a conocimiento de las personas humanitarias y progresistas de otros países.

Dureza de trato, intentos de evasión, penalidades sin fin —excepcionales en un mundo que se autoestima tan avanzado—, «chivatos», delatores, presos suicidas, artimañas para eludir y suavizar los castigos, todo cuanto es peculiar de estas tremendas situaciones, se desarrolla con minuciosidad y viveza narrativa en este libro —que ya fue antes editado en Inglaterra y en la Alemania Federal—, distribuido su conjunto en tres partes que abarcan el total del texto y en cada una de ellas se desgranar en capítulos titulados los eventos más significativos en la opinión del autor, con una introspección casi notarial de lugares, procedimientos y personas —presos, carceleros, ambientes— que decoran y protagonizan los diversos ambientes. El poso final que puede quedar al lector, aparte del sabor amargo que comporta esta clase de episodios, es el que se propuso Marchenko, esto es, demostrar que el régimen penitenciario que impuso Stalin —y que tantas censuras mereció incluso entre sus mismos correligionarios y compatriotas— continuó en la etapa —tan ponderada por cierta prensa occidental— de Kruschev, y que probablemente se prolonga a estas horas. No es fácil suprimir tradiciones, sean éstas para lo bueno o para lo malo, y es difícil que en un semejante clima político y social se cambien radicalmente los procedimientos, sobre todo si éstos afectan a lo que más o menos pomposamente se denomina en la U. R. S. S. la seguridad del Estado. En otra expresión, la famosa K. G. B. —antigua G. P. U.— sigue pareciéndose extraordinariamente a sí misma.

NAVARRO LATORRE

HISTORIA



FERNANDO DÍAZ-PLAJA: *La posguerra española en sus documentos*. Plaza y Janés. Barcelona, 1970. 423 págs. Ø15×22,5Ø.

No tenía más remedio que acabarse esta serie de volúmenes en que se han venido publicando los documentos más descollantes de la historia española de este siglo. Para proseguir estos volúmenes sería necesario aguardar que se fueran haciendo más o menos públicos los documentos que requieren cuatrocientas páginas de letra menuda y espacios breves. Y como es fácil de suponer que para ello van a hacer falta muchos años, el autor y los editores se deciden a dar por concluida la serie documental, sabiendo que las series de esta índole están siempre abiertas, como la misma historia y la vida misma.

Ha sido un buen servicio el que ha prestado esta serie de documentos dirigida por Fernando Díaz-Plaja. ¿Quién no ha buceado más de una vez en ellos en busca de algún testimonio fehaciente que pone las cartas sobre la mesa y aclara tantas cosas que enturbian de continuo las polémicas?

Si los documentos fueran del tiempo de los Austrias o de los primeros Borbones, hasta Carlos III, pongo por caso, la curiosidad o el deseo de conocer las cosas se limitaría a los historiadores o a los aficionados a la historia. Pero esos últimos volúmenes de la serie copiados a partir de nuestro desastre colonial se refieren, más que a la historia de España, a nuestra propia historia, es decir, a una realidad que no se aleja de nosotros a pesar de los años y nos incita a conocerla una y otra vez, aunque sólo sea para conocer el mundo que nos rodea. Aunque se diga que en setenta años ha llovido mucho, la verdad es que en esos setenta años que van de siglo parece como si el tiempo se hubiese detenido y los españoles estuviéramos dándole vueltas y más vueltas a una especie que tiene algo de pesadilla y mucho de rompecabezas.

A medida que la serie a que me refiero va adelantándose hacia nosotros son los documentos que exhibe más incitantes, más biográficos. No cabe duda de que los más expectantes son los de la guerra, no sólo porque son los menos conocidos de una y otra parte, sino porque entrañan todo el patetismo que quisieron anublar las propagandas y la necesidad de seguir viviendo. Luego se han publicado algunas obras como las de Manuel Azaña, recopiladas por Juan de Marichal, pero los documentos siguen siendo la fuente primera de donde hay que partir siempre para entender algo de lo que nos ha pasado.

No hay que decir que este último volumen de la serie de Díaz-Plaja,

el de la posguerra, tiene menos interés que los anteriores; en primer lugar, porque casi todos los documentos se conocen y casi puede decirse que se han ido haciendo en medio de un clima social en donde todos hemos vivido y nos hemos movido. Además, porque los documentos responden a una situación que es ahora la legal, la situación de que formamos parte, y la polémica tiene que reducirse al mínimo cuando no se anula. Aun así y todo, los primeros años de posguerra tienen mucho ardor todavía, y en ellos cuenta por lo menos tanto la documentación oficial como la documentación oficiosa. El diario Arriba, de Madrid, pesa y define en el ámbito social ya que no en el ámbito del Estado. Poco a poco se va estrechando el interés, y llega un momento en que se reduce a la pretensión de don Juan de Borbón frente a la que sustentan el Estado y casi todos los españoles. Las leyes aparecen con su rigor, su pesadumbre y su monotonía para los que no somos legalistas, y todo concluye con el nombramiento de don Juan Carlos como sucesor de Franco, con el título de rey.

Esta serie de documentos recogidos en el último volumen puede servir de recopilación para quienes tengan necesidad de utilizar alguno, o de orientación para los jóvenes, que verán, leyendo el libro, cómo cambia el clima social y el clima político de España y cómo se van moldeando las opiniones y hasta las ideas. Ya no cuentan los comentarios de Arriba ni los de ningún periódico, y los documentos fehacientes que merecen conservarse —aparte los que son necesarios para rehacer la historia de la sociedad— son oficiales.

EMILIANO AGUADO

POLITICA

EQUIPO MUNDO: *Los 90 ministros de Franco*. Dopesa. Barcelona, 1970. 527 págs. Ø20,5×20,5Ø.

El periodismo se ha «insertado» en la Universidad, según disposiciones legales recientes. ¿Quiere decir ello que ha sustituido o sustituirá lo que hasta ahora se denominaba «Historia contemporánea» en las antiguas y prestigiosas Facultades de Letras? Según las respuestas que la teoría y la práctica quieran dar a esta cuestión, así será posible formular una respuesta ponderada y reflexiva. Métodos, sistemas de trabajo, procedimientos de «servicio» a un fin concreto, mentalidad oportunista o con auténtica ambición de perennidad, es posible que nos ayuden a clarificar la respuesta. Es indudable que el dinamismo sociopolítico de las últimas décadas justifica el aserto —hoy bastante admitido universalmente— de la «aceleración de la Historia». Y que este fenómeno, en el que tantas veces la *interview*, el *reportaje* y la *crónica* vengán a reemplazar el «documento» de archivo o cualquier otra suerte de «fuente» tradicional haga cada vez más imprecisas las fronteras entre «Historia» y «Periodismo», o que se pretenda el que ambas disciplinas se confundan. Así, este intencionado libro es acompañado por el *slogan* de «treinta y tres años de historia a través de sus protagonistas políticos», lo cual se

Porque estos documentos son eso, fuentes de la historia, fehaciente y palpitante, por encima y por debajo de las banderías de cada momento, se ha procurado su selección con un criterio de amplitud que no se aviene más que con la realidad de los hechos. Por eso no envejecerán estos volúmenes aunque pase mucho tiempo y aunque hayan dejado de interesar las situaciones patéticas que delatan. No se dan juicios, sino datos, es decir, hechos, que pueden ser de la vida de todos los días o de las ilusiones que forja la imaginación, quizá para salir de algún atolladero, como ocurrió en los primeros años de nuestra posguerra, cuando escaseaban las cosas más imprescindibles y ardía el planeta bajo la segunda guerra mundial.

No hay que decir que estos documentos se entienden a medias o ni siquiera a medias si antes no se tiene una idea general del momento histórico. Los documentos son la fuente primera del pasado, pero no lo explican más que para quien lo conozca de alguna manera. Lo malo de este último volumen de la serie, reducido a la posguerra, que se abre con el último parte del primero de abril del año 1939, es que su materia, salvo los primeros años, llenos de ilusiones, de utopías y de lirismos, se refiere al presente, que, como sabe el mundo, se conoce mucho mejor saliendo a la calle todos los días que leyendo documentos y discursos. Claro es que la serie tenía que continuar y ha continuado hasta el momento justo en que se acaba la historia y empieza el porvenir, que será historia también para nuestros nietos. Un buen comentario merecería esta serie de documentos que, dirigida por Fernando Díaz-Plaja, ha editado Plaza & Janés, en Barcelona. Por el momento, y por lo que hace a estas páginas de LA ESTAFETA LITERARIA, basta.

nos antoja un tanto pretencioso, ya que la simple yuxtaposición de noventa apuntes biográficos de las personas que han ocupado los cargos de «ministro» en los distintos Gobiernos que España ha tenido desde 1936, preciso es confesar que no llena por completo la finalidad ambiciosa que se puede pensar intenta el texto. El que se autotitula «Equipo Mundo» —integrado por tres periodistas, indudablemente «clasificados» por sus «tendencias», «doctrinalismos» y adscripción a empresas muy concretas (en sus aspectos económico e ideológico), Alvarez Puga, Clemente y Girónés— tal vez puedan ser considerados como enjuiciadores no exentos de esa tan difícil virtud de la plena «objetividad» o del radical «cientifismo» que se postulan para todo «fabricante de historia» que pretenda pasar por tal. Sin perjuicio de reconocer y constatar ciertos destellos de indudable «garbo reporteril», no podemos menos que declarar no haber conseguido en sus páginas sino una muy parcial e incompleta visión de la historia española de los últimos decenios. Y hasta ciertas referencias —lugares de nacimiento, cargos ocupados, *curriculums* previos— están salpicadas de errores, poco compatibles con las pretensiones de los lemas enunciados. Creemos son cosas bastante distintas el elaborar producciones muy matizadas —y no poco apresuradas— en holocausto a unas

curiosidades de «sociedad de consumo» que «hacer historia» desapasionada, muy elaborada y concienzudamente «informada». El epílogo del sociólogo Amando de Miguel —tal vez más conocido por otras divulgaciones que por ésta, al parecer menos completa, que figura aquí en letra impresa— como el «prólogo» del hoy director de *Pueblo*, de Madrid, o las *interviews* del excelente reportero Manuel del Arco, intentan ofrecer al lector de esta obra un muy «amplio espectro» de colaboraciones que apenas desfiguraron el juicio que hemos expuesto.

El libro —bien editado, aunque con formato y presentación de publicación «ministerial» de propaganda de ejecutorias o realizaciones departamentales—, puede ser un ingrediente curioso para quien no disponga de una hemeroteca reciente o de cualquiera de los «Anuarios del Gran Mundo» prodigados en los últimos años —aunque unas u otras referencias se «adoban» en ciertos fragmentos con datos, alusiones o juicios movidos por posiciones de «rabiosa actualidad»—, pero, a nuestro parecer, nunca una «crónica» aséptica, bien informada u orientada respecto a la «realidad histórica» de España en estos largos seis lustros de la vida nacional. Tal vez más «periodismo intencionado» que auténtica historia contemporánea.

NL

ZBIGNIEW BRZEZINSKI y SAMUEL P. HUNTINGTON: *Poder político USA-URSS*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1970. 2 vols. 592 págs. Ø14x20Ø.

Mucho esfuerzo, mucho acopio de datos y testimonios y muchas cuartillas hechas y rehechas les han costado a los autores de este libro el ver acabada su obra. La cosa no podía de ser de otro modo, de acuerdo con lo que se habían propuesto y lo que ahora se nos ofrece en traducción española en dos volúmenes de apretada lectura. Son los autores dos profesores universitarios que han querido darnos un escueto paralelismo del poder y la política en Norteamérica y en la Rusia soviética sin dejarse llevar de climas sociales cambiantes de apasionamiento y ateniéndose solamente a los hechos. No hay nunca en este libro juicios, salvo los que se va haciendo el lector a medida que lee y medida sobre lo que ha leído. Era lo que se habían propuesto los autores al emprender una obra estrictamente científica.

No hay que decir que el punto de vista de este paralelismo, estrictamente científico, es norteamericano; los autores profesan en dos Universidades norteamericanas y viven en el ambiente de Norteamérica; pero esto, que es inevitable en toda obra humana porque no puede hacerse nunca en Sirio, se comprende, se justifica y se mira como limitación que los profesores norteamericanos han llevado al mínimo. No se puede hacer un paralelismo más completo, más estricto ni más objetivo de las instituciones de los dos grandes países que son el eje y la pesadilla del mundo entero.

No se limitan los autores de este libro a estudiar el poder y la política en ellos, aunque éste sea su tema y el núcleo primario de sus pensamientos. Al hacer el paralelismo van apareciendo otras muchas cosas de la vida, las ideas, las tradiciones y las costumbres de los dos pueblos y, sobre todo, el destino incomparable que se han propuesto. Se parecen en algunas cosas, en muchas cosas, por la sencilla razón de que los dos tienen un culto frenético algoce material

de la existencia y los dos pueblos se ven enredados por las mallas que crean la industria y la vida de las grandes aglomeraciones humanas. Al comprobar esta similitud nos asombra cómo se buscan las mismas cosas desde doctrinas y credos antípodas y cómo se ha achiado la visión del mundo, que se cierra sobre el goce sensual de este viejo valle de lágrimas. Lo que resalta desde el comienzo es la diferencial del precio: en tanto que Norteamérica lleva a cabo su programa de enriquecimiento dejando a sus ciudadanos que se vayan del país cuando les acomode, y que digan lo que se les antoje en la tribuna, en la cátedra, en el libro y en el periódico, Rusia aprietta las mallas y aprisiona a sus ciudadanos, dejándoles con los derechos que en cada momento acuerde el poder. La pregunta que muchos se harán leyendo este escueto paralelismo del poder político en los dos grandes pueblos es si vale el goce sensual de la vida tanto que aconseje el sacrificio de todas las otras cosas. Y en seguida se echa de ver que se trata de dos clases sociales o, si se prefiere, de dos clases de hombres: en Norteamérica se busca al que, teniendo algunas cosas, en la vida, quiere tener más y tenerlas mejores; en Rusia se busca al hombre, que, no teniendo nada, se aventura a lo que se le ofrezca como el que huye de una casa en llamas o quiere asirse a la tabla que flota en el mar después de un naufragio. Lo que ya no es tan fácil de entender es cómo sigue Rusia aferrada a ese hombre desesperado que huye de las llamas o de un naufragio, ofreciéndole cosas materiales imprescindibles a cambio de arrebatarse todos sus derechos. ¿Es que semejante hombre sigue viviendo en Rusia? ¿Es que, aun habiéndose librado ya de las llamas, sigue siendo ése el hombre modelo porque no se tiene la imaginación suficiente para dar con otro? O dicho más sencillamente: ¿es que el hombre ruso no tiene aún lo necesario para encararse con la vida sin necesidad de estar atendido a lo imprescindible, o es que, habiéndolo conseguido, se le trata como indigente, negándole los derechos imprescriptibles del ser humano porque la oligarquía que está en el poder gobierna así más cómodamente?

En cualquier caso, éstas son cosas que no están claras en las páginas de este libro, por la sencilla razón de que sus autores no se han propuesto aclararlas. Pero a esas preguntas que se harán muchos lectores hay que añadir una sospecha: ¿no será que sin esos derechos del hombre y del ciudadano es imposible hasta la prosperidad material? ¿Cómo producir en abundancia y en calidad si la producción no sirve algunos intereses personales, egoístas, que, hasta ahora, son el motor de las acciones humanas? Sin contar con la tremenda paradoja de que los adscritos a esos planes fantásticos de producción en Rusia han muerto, son viejos o van para viejos sin haber disfrutado de los bienes materiales, que, son los únicos que se ofrecen. De manera que esos bienes materiales, si se logran algún día, no serán para quienes los han buscado, sino para sus nietos. ¿Y estamos seguros de que los nietos los van a mirar con tan buenos ojos como los miraban sus abuelos cuando esos bienes materiales no eran más que una aspiración?

Este paralelismo está hecho con meticulosidad, con rigor, con claridad meridiana y le lleva a uno a la conclusión de que, después de todo, Rusia quiere hacer y tener las cosas que hace y tiene Norteamérica. Eso de contentarse con la

Editora Nacional

le ofrece:

COLECCION «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Pesetas

Serie Historia

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás

Tomo I (4.ª edición)	450
Tomo II (2.ª edición)	450
Tomo III	350
Tomo IV	400

HISTORIA MILITAR DE LA GUERRA DE ESPAÑA (4.ª edición), de Manuel Aznar

Tomo I	500
Tomo II	450
Tomo III	450

HISTORIA DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (2.ª edición), de Eduardo Comín Colomer

Tomo I	350
Tomo II	350
Tomo III	350

HISTORIA DEL PERIODISMO ESPAÑOL, de Pedro G. Aparicio. Desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II

350

LA LEYENDA NEGRA (15 edición), de Julián Juderías

350

MEMORIAS DE GUERRA (1936-1939), de Juan Cervera Valde-

350

GRAMAS VIRREYES DE AMERICA, de Juan Alvarez de Estrada.

250

ESPAÑA SECRETA (1868-1870), de José Luis Fernández-Rúa.

250

Serie Tierra

CRONICA DE LOS PICOS DE EUROPA (2.ª edición), de Carlos Alfonso Gómez

100

COLECCION «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Historia

ISABEL DE CASTILLA, REINA CATOLICA DE ESPAÑA (2.ª edición), de Manuel Ballesteros Gaibrois

250

Serie Castrense

FUNCION SOCIAL DEL EJERCITO, de Francisco Bogas Illescas.

150

Serie Turística

CURSO DE INICIACION JURIDICA, de Manuel Martín Fornoza.

350

GEOGRAFIA TURISTICA DE ESPAÑA, de María Isabel García Campos

400

TEORIA Y TECNICA DEL TURISMO, de Luis Fernández Fúster

Tomo I (2.ª edición)	350
Tomo II	250

Serie Jurídica

PRINCIPIOS DE TEORIA POLITICA, de Luis Sánchez Agesta (3.ª edición revisada)

375

CURSO DE DERECHO NATURAL, de José Corts Grau (4.ª edición revisada)

ESTUDIOS SOBRE LA LEGISLACION HIPOTECARIA DE GUINEA (Su único procedimiento inmatriculador), de José Menéndez

250

COLECCION «VIDA Y PENSAMIENTO ESPAÑOLES»

Serie Biografías

UN DRAMATURGO DEL SIGLO XVII: FRANCISCO DE LEIVA, de Julio Mathias (Premio Rivadeneira de la Real Academia).

100

COLECCION «OBRAS DEL TEATRO ESPAÑOL»

LOS NIÑOS, de Diego Salvador Blanes

25

LA ESTRELLA DE SEVILLA, de Lope de Vega

25

COLECCION «POESIA»

LA PAZ DEL ALMA, de Guillermo Fernández-Shaw

100

EL SEMBRADOR DE TRISTEZA, de Solimán Salom

50

DETRAS DE CADA NOCHE, de Acacia Uceta

60

POEMAS PARA NIÑOS DE CATORCE AÑOS, de Alfonso Camín.

150

MOTIVOS PARA UN ANFITEATRO, de María de los Reyes

Fuentes	75
----------------	----

REGRESO A LA HUMILDAD, de Francisco Salgueiro

90

Pedidos en las principales librerías de España y en:

EDITORIA NACIONAL
San Agustín, núm. 5
MADRID-14

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

Apartado de Correos 14830

idea de que todos los males van a acabarse el día en que el capitalismo pase de los particulares al Estado es un consuelo pueril, porque lo que obra sobre los hombres y los modela— a las masas, se entiende— es la abundancia o la pobreza, lo mismo si el dueño es el Estado que si lo son las grandes empresas. Sin contar con que el haberse propuesto años y años el goce sensual de la vida como único fin hace imposible el cultivo de la personalidad. Las grandes personalidades del comunismo— Lenin, Trostki, Zinoviev, Litvinov— fueron obra de la burguesía; hoy no hay en Rusia más que funcionarios públicos o, como ahora se dice, tecnócratas. ¿Cómo podía ser de otro modo?

EA

EDWARD WALL: *La unificación de Europa*. Dopesa. Barcelona, 1970. 276 págs. Ø11x18,5Ø.

El título que ha dado Manuel Balcells a su traducción de la obra de Edward Wall, *La unificación de Europa*, hace pensar en un ensayo sobre los problemas y consecuencias de la unidad político-económica de Europa. Sin embargo, el título original responde verdaderamente al contenido del volumen: *Europe: Unification and Law*. En efecto, lo que Wall, profesor de lenguas modernas y abogado británico, se propone en este libro es analizar el Derecho de los países miembros de la Comunidad Económica Europea y de otros que en futuro más o menos próximo se anuncian como posibles miembros. El mismo autor escribe: «El tema central de este libro son (sic) las nuevas formas de gobierno y la relación mediante la cual los individuos y sus asociaciones se enfrentan a las mismas», a causa de las nuevas agrupaciones humanas que ha hecho surgir la unificación europea.

Resulta que los tratados que establecen las diferentes comunidades europeas en vigencia, lejos de reivindicar la codificación unificada del Derecho privado de los Estados miembros, ni siquiera imponen un mandato para la simple armonización, excepto en los puntos que es necesario para el buen funcionamiento común. Se plantean, pues, varios problemas legales. Wall comienza por preguntarse algo elemental: «Si un Estado está obligado por la ley a observar y cumplir los acuerdos internacionales a los que se ha comprometido..., ¿no significa esto que cada vez que un Estado entra en tal compromiso no (sic) renuncia a parte de su soberanía?» Cualquier estudiante de Derecho puede responder negativamente (pero con una sola negación).

Analiza la creación de las varias convenciones europeas: Derechos Humanos, O. C. D. E., Consejo de Europa, etc., y pasa después a ver cómo la ley de la comunidad de países contratantes obliga en cada uno de los Estados miembros. En tal apartado pasa revista a las leyes del Reino Unido y de los Seis, sin que deba chocarnos la primacía británica, pese a no ser uno de los integrantes del Mercado Común. Estudia cómo un país es capaz de suscribir tratados internacionales sin menoscabar su propia soberanía al obligarse, y quiénes pueden hacerlo: en la Gran Bretaña, por ejemplo, los tratados y acuerdos con otros países no son hechos por el Parlamento, sino por la reina y sus ministros, ya que la soberanía parlamentaria está casi exclusivamente referida a los asuntos internos del Estado y no es coextensiva a la soberanía del Estado porque

el poder de firma de tratados no le pertenece.

En Bélgica, en cambio, el Parlamento estableció una ley el 2 de mayo de 1958, delegando en el rey el poder de ejecución de las decisiones de la Comunidad Económica Europea, modificando los derechos de aduana. En Francia, de acuerdo con la Constitución de la V República, «el presidente de la República negociará y ratificará los tratados», etc.

Las reglas y órdenes emanadas de las varias comunidades pueden ser regulaciones, directrices o decisiones, y afectan a los individuos indirectamente, a través de asociaciones tales como compañías comerciales, empresas industriales, etcétera, que encuentran su actividad

condicionada por los requisitos legales que provienen de esta nueva fuente; estos requisitos son, en realidad, reglas y órdenes.

Por fin, Wall se refiere a los aspectos legales de los que llama miembros potenciales de la Comunidad. Grecia, Turquía, Noruega, Suecia y España. Al referirse a nuestro país cita varias leyes y fueros, pero desconoce la Ley Orgánica del Estado y los cambios que ha introducido en nuestro sistema. En varios apéndices se presentan declaraciones y extractos de constituciones de Bélgica, Francia y Alemania. La impresión está muy descuidada, a veces faltan palabras, se usan caprichosamente las mayúsculas, etc.

AV

SOCIOLOGIA



TIMOTHY RAISON: *Los padres fundadores de la ciencia social*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1970. 232 págs. Ø13x20Ø.

Este libro va a llenar un vacío que padecen todos los aficionados al estudio de las ciencias sociales y todos los que se ocupan de alguna manera de las teorías sociológicas. Como su título indica, se hace en él la historia de los principales creadores de la sociología y de las preocupaciones sociales que hoy invaden el mundo entero. En una serie de biografías y exposiciones sucintas de las ideas de estos padres de la sociología y de la política—la política es sociología en sus tres cuartas partes, si no lo es también en la otra parte que queda—se nos va diciendo lo que fueron aquellos hombres y, sobre todo, cómo vieron el avance de la sociedad, unos desde el punto de vista del hombre, como Ferguson, y otros desde el punto de vista de la sociedad o de otras realidades como la economía. Esta historia remota de la sociología no tiene el empaque encorsetado de la ciencia moderna; no se proponían sus creadores hacer una ciencia rigurosa. Pero cuando se lo proponían, como en el caso de Carlos Marx, sus ideas estaban transidas de inspiración ética, de manera que se nos ofrecen ahora, como una descripción de la sociedad, no al modo que lo hacen los científicos ahora, sino como un cuadro deseable o nefando, que pedía la intervención de la voluntad de los hombres o de las masas.

La ciencia social de hoy, vista desde sus orígenes, desde sus fundadores, aparece como un dominio en que no cuenta más que los hechos y las leyes sociales, que se aspira a que sean tan rigurosas como las económicas o las naturales. Pero entre aquellos hombres que vieron los cambios sociales desde la vida humana había frecuentes celos y hasta prevenciones, por no decir miedo. Es lo que vemos en

Ferguson cuando predice la desintegración de la personalidad y otros males no menos temerosos como consecuencia de la división del trabajo. Casi todos los padres de la ciencia social han temido algún mal de los que se nos antojan ahora a nosotros como obra de la generación espontánea. Por grandes que fueran sus esperanzas en los bienes que se desprenderían de la evolución de las sociedades, ninguno imaginó que produciría un tipo humano standard, tópico, mostrenco, capaz de satisfacer sus más hondas aspiraciones con los productos industriales. Y porque ni siquiera lo imaginó Carlos Marx se adhirieron a sus ideas muchos hombres de temple ético o religioso en los comienzos del comunismo. Buscar la independencia económica (es decir, de las fuerzas de la naturaleza que siguen operando en el cuerpo social), para hacerse cada día más personal, más dueño de sí mismo y más consciente de su destino, era la gran esperanza de los hombres de las postrimerias del siglo pasado y del primer tercio del siglo actual. Las tensiones que provocan las distintas formas de la sociedad y lo que a cada una de estas formas puede ofrecer el hombre en cada momento histórico es justamente lo que se ve en esta historia de las ciencias sociales. Lo que después han hecho y siguen haciendo los científicos, aunque sea tan valioso como se asegura, convierte al hombre en un sumando de una inmensa suma y tiene solamente en cuenta lo que en él hay de común con los otros sumandos. Naturalmente, la ciencia no puede hacer otra cosa; ya decía Aristóteles que no hay ciencia de lo particular.

Que no basta con el conocimiento de las ciencias sociales, lo revelan, entre otras cosas, el descontento unánime que reina en todas partes y los regímenes de raíz ética que se establecen, no para dejar que las cosas sean como son, sino para que el hombre las rehaga con su voluntad. No importan mucho los fracasos de estos regímenes de fundamento ético, como son hoy todos los regímenes socialistas, porque de fracasos andamos bien surtidos en todas partes, desde la sociedad norteamericana, en donde no puede establecerse la estabilidad, hasta la inglesa, en donde no pueden aplicarse las normas que los Gobiernos dictan para estabilizar su economía.

Entre los padres fundadores de la ciencia social hay utopías, quimeras, esperanzas panglossianas, retórica inflamada, desconocimiento a menudo de lo que son realmente los hechos sociales y, por

supuesto, confusión de los buenos deseos personales con las cosas que son posibles. Pero hay también calor y, sobre todo, hay la visión completa, apasionada y muchas veces contradictoria de la realidad social, entendida siempre como consecuencia de una visión metafísica, moral o religiosa del universo y de la vida humana.

No son los fracasos de la ciencia social los que nos señalan los límites del conocimiento en un dominio tan vasto, tejido de impulsos puramente biológicos e impulsos de la voluntad, sino las ideas de aquellos hombres que, bien miradas, encierran todas las cosas que ahora están en juego. No se entiende la historia social sin conocer su historia, y lo que esa historia nos manifiesta son los puntos de vista desde los que puede mirarse la realidad que nos rodea y las consecuencias, no siempre buenas, que acarrearán los cambios, aunque no sean drásticos.

Las biografías de este libro, narradas por distintos autores, cuyo nombre viene al comienzo, son muy desiguales, tanto por la materia—en este caso el biografiado—como por el biógrafo, que da más importancia a unas cosas y se la quita o se la reduce a otras. No hay que decir que no están todos los padres fundadores de la ciencia social; están los más importantes, sin duda, aunque pueden echarse en falta algunos de fuerte inspiración ética, que pueden encontrarse entre los anarquistas y entre los reformistas del socialismo. No se da la biografía de Lenin con casi toda probabilidad, porque el autor de este libro ha pensado que Lenin es más bien que un teórico de la sociedad un hombre de acción. En todo caso, el libro no podía darnos una biografía relativamente extensa de todos los fundadores de la ciencia social; pero quienes tengan curiosidad, con el estímulo que ofrecen estas páginas pueden buscar en otros libros las biografías que echen de menos. ¡Qué riquezas y qué variedad ofrecen las sociedades de hoy vistas desde la distancia en que las vieron aquellos hombres como una tierra de promisión! No importa que las tierras prometidas pierdan casi todos sus encantos cuando se convierten en tierras conquistadas. Nadie tiene la culpa.

EA

JEAN-MICHEL PALMIER: *Introducción a Wilhelm Reich*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1970. 154 págs. Ø13x20Ø.

A la importancia de esta obra, en cuanto a las posibilidades de relación del psicoanálisis y el materialismo histórico, se une su estudio del nacimiento de lo que ha venido a llamarse freudo-marxismo, y la introducción al verdadero conocimiento de las obras de Reich, adelantado en esta perspectiva socio-psicoanalítica.

El presente libro de Jean-Michel Palmier clarifica lo que hay de verdaderamente serio en las teorías reichianas, cuyo pensamiento rebelde fue duramente criticado y mal entendido al confundirse el período de su vida realmente científico y creador, con el final enajenado de sus últimos días, en los cuales transformó sus anteriores ideas de fundador del socio-análisis en un barroquismo fantástico cercano a la locura, sobre todo con sus laboratorios y jamosos acumuladores de energía biológica. Así, pues, el valor de este libro radica principalmente en la difícil y acertada selección de los textos y trabajos de Reich para realizar una exposición actualizadora y crítica que lleva

a un auténtico conocimiento de Reich.

Wilhelm Reich, que había sido director del seminario de técnica psicoanalítica, fue apartado del movimiento psicoanalítico vienes hasta ser expulsado de la Sociedad Psicoanalítica. Aunque había sido ayudante de Freud, y sus teorías rebeldes tuvieron como punto de partida las ideas freudianas, pronto se pudo advertir el carácter disidente respecto a Freud, al que juzgaba haberse traicionado a sí mismo finalmente. A parte de las divergencias personales, la diferencia inicial en el terreno científico entre Freud y Reich, es que según éste la angustia no es la causa de la represión, sino el resultado. La inhibición de la función sexual en las circunstancias sociales represivas, económicas y normativas moralmente, de nuestro mundo actual, es quien desencadena la neurosis en un porcentaje inmenso de adolescentes y adultos, sin que niegue la importancia de cierta etiología infantil, que admite solamente como un período de experiencias dentro de la sucesión y suma total de todas las experiencias pasadas en la constitución de la persona.

Jean-Michel Palmier nos acerca a la comprensión de un Reich que desprecia las sutilezas freudianas, que da una importancia decisiva al carácter represivo de la educación y las dificultades económicas; que acusa a la sociedad de «fabricar» neuróticos en cadena y es por tanto a ella a la que es preciso curar. Los jóvenes que sufren la represión de su funcionalismo normal, los matrimonios con varios hijos que viven juntos en una misma habitación han de presentar inexorablemente inhibiciones sexuales. Por eso Reich reprochaba a Freud preferir la abstracción teórica a la vida cotidiana en toda su realidad angustiosa. Para Reich es el trastorno de la genitalidad lo que desencadena la neurosis y no que ésta sea la causa de los trastornos de la sexualidad. Estos puntos de vista y sus derivaciones lógicas en el tan debatido Reich son aclarados en la presente obra de Jean-Michel Palmier sin lugar a los equívocos que suelen acompañar a veces las referencias a Reich, ese «proscrito» que, a pesar de sus errores, realizó una aportación al nacimiento del socio-análisis, posiblemente como su verdadero fundador. Falta decir que las numerosas citas y transcripciones de los libros de Reich, tan poco conocidos, son del mayor interés en esta obra de Palmier, sobre todo por su acierto para llevarnos de la mano en los momentos históricos de los comienzos del socio-análisis.

LB

MARINO YERRO BELMONTE

INFORMACION Y COMUNICACION EN LA SOCIEDAD ACTUAL

DOPESA

MARINO YERRO BELMONTE: *Información y comunicación en la sociedad actual*. Dopesa, Madrid, 1970, 271 págs., Ø10×13Ø.

Para los que tenemos la afición de leer libros y decir luego en voz alta o en letra impresa lo que pensamos de ellos a primera vista, no hay nada tan agradable como en-

contrarse con uno escrito con cabeza clara. Son muchos los libros que no se entienden por la sencilla razón de que no los ha entendido su autor; no es lo mismo escribir un libro que saberlo. Y porque esto es así, bien que nos pese a todos, ya que nadie está obligado a escribir libros, tenemos que inventarlos a menudo para decir algo de ellos. No tiene nada de particular que me haya complacido tanto la lectura de esta obra de Marino Yerro Belmonte, escrita con cabeza clara, con la conciencia de los límites del tema y con la preocupación de que los lectores sigan las ideas de los distintos capítulos sin esfuerzo ni titubeos. Se echa de ver todo esto ya en las primeras páginas, que, aun habiendo sido escritas sobre un tema que está haciéndose tópico y hasta rebobado, nos atraen por su abandono de los meros juegos de ideas y su sumisión a las cosas, que es lo único que de veras incita hoy a leer libros. La primera impresión que produce el vicio de tomar las cosas sin preocuparse de lo que son y únicamente a manera de hilos conductores para ensartar ocurrencias nos la proporciona el lenguaje, que se desmanda y obra por sí mismo. Y la primera impresión de este libro de Marino Yerro Belmonte nos la da precisamente su lenguaje escueto, claro, tenso, que, lejos de funcionar por sí mismo, se atiene a las cosas y les sirve de señal o de expresión. Ni las cosas se le han revelado nunca al hombre sin el lenguaje, ni el hombre las hubiese conocido jamás sin decirse y decirnos lo que son.

En el libro de Marino Yerro Belmonte se intenta desde el comienzo decirnos lo que son la información y la comunicación hoy, es decir, en este mundo que nos rodea o nos acosa. No es, pues, nada que se parezca a una teoría; lo que se hace aquí es describir los hechos, dando a esta palabra una acepción tan amplia que pueda referirse al hecho de vivir. Mucho antes de que Husserl y los suyos empezaran a trabajar con el intento de hacer una filosofía sin supuestos, las teorías eran vía muerta para el que se proponía entender las cosas. No hay que decir que fueron siempre las teorías las que impidieron ver los cambios de la vida, así entre los llamados neoescolásticos, que desconocieron el mundo en que vivían hasta que se les vino encima, como entre los marxistas ortodoxos, que han metido al comunismo en un tremedal del que no le sacará ya ni un milagro.

Los temas que estudia Marino Yerro son los más importantes de la información y la comunicación; cada autor elige los que se le antojan más propios de lo que se propone decirnos. Lo que ha intentado el autor de este libro es describir el hecho de la información y la comunicación, ateniéndose a las realidades tangibles y sin otro fin que el demostrarnoslos como formas o expresiones de la vida social a la luz de la razón vital. No hay manera de escribir estas palabras sin acordarse de Ortega y Gasset. Así, las ha escrito Marino Yerro al final de su libro, que, en todos los pasajes importantes, cita o tiene en cuenta al creador de la filosofía que, sabiéndolo o sin saberlo, inspira las ideas de todos los españoles que meditan sobre nuestro tiempo con un poco de probidad.

Lo que hace Marino Yerro Belmonte es describirnos esos dos fenómenos sociales, partiendo de nuestra vida, no como hacen otros autores, empeñados en una tarea comercial, política, religiosa, artística o sociológica. Es algo que le pasa a la vida, a la mía, a la vida

de la sociedad en donde yo estoy contento o a disgusto. De ahí el que las páginas de este libro comporten a veces como un poso lírico y hasta patético, aunque el autor siga imperturbable el curso de sus ideas. Con los libros pasa lo que pasa con los platos fuertes: que podemos tomarlos con placer hasta cierta edad y nos abruman luego hasta que nos decidimos a abandonarlos. Algo así me ocurre a mí con el tema de la información, sobre el que habré leído más de un centenar de libros. Que el hecho sea importante, no quiere decir que lo sean también las cosas que a cualquiera se le ocurran para explicárnoslo, ni mucho menos que yo tenga que ocuparme de él si no me interesa. Sólo cuando la información se estudia como algo que le pasa al hombre tiene interés para los que no vamos al tema llevados de propósitos técnicos.

Y he aquí que la descripción de Marino Yerro Belmonte es una descripción de las manifestaciones más visibles del hombre de hoy, de nuestros contemporáneos, de nosotros mismos. No es lo que se dice halagador el panorama que se avista; quizá sea un plato demasiado fuerte para mí. Pero la verdad es que la sociedad de los horterillas que están formando la radio, el cine, la televisión, los periódicos, las luchas políticas y las apetencias de las masas en donde, como apunta Marino Yerro, hay que abandonar todos los intentos de formación personal, me abruma y, como no tengo manera de escaparme de ella, me resigno a tomarla como de niño me tomaba las purgas de aceite de ricino. La tarea de Marino Yerro es puramente descriptiva, como he dicho, y las tensiones éticas, que atraviesan estas páginas como relámpagos aunque a menudo no se lo proponga el autor, nos recuerdan una y otra vez que es del hombre de quien se está hablando. De un hombre aturdido, vacío, mostrenco, hecho en serie, como los muñecos, y alimentado en serie desde que se levanta con la radio y la televisión hasta que se acuesta, obsesionado por los muebles que quiere comprar, por los plazos que no ha pagado, por la manera de ganarse más dinero y por el desquiciamiento de sus nervios. No hay que decir que la información y la comunicación serían distintas de lo que son ahora si fuese distinto el hombre. El hombre, esa es la madre del cordero, ¿por qué tolera esas formas gregarias de vida, de placer, de piedad, de entretenimiento y de ambición? Vistas desde este horizonte, las diferencias políticas, sociales y religiosas son juegos de niños. Ahora que todos pensamos, queremos y deseamos las mismas cosas, el que más y el que menos se pregunta si no se estará deshaciendo como la niebla por tener que estar siempre tan cerca de sus semejantes.

EA

JEAN MICHEL PALMIER: *Introducción a Marcuse*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires. 178 págs., Ø13×20Ø.

Habré leído en estos dos últimos años unas siete u ocho introducciones a Marcuse. Muy pocas, si se tiene en cuenta las que se han publicado y las que hubiese podido leer de haber tenido más ganas de que me repitieran la misma canción. Pero el que se publiquen tantas introducciones a la vida y la obra de un pensador que, en rigor, no ha escrito hasta sus setenta y dos años más que introducciones, delata un clima social, que sería universal de

no impedirlo las restricciones del mundo comunista. Todos los jóvenes de cierto temple de ánimo quieren leer los libros de Marcuse, aunque no sepan que se han escrito, y están de acuerdo con ellos sin necesidad de averiguar lo que se dice en ellos. Este es el estupendo mensaje de Herbert Marcuse: ha puesto en letras de molde y en un idioma bastante claro, cuando no lo embaldurnan las traducciones, como algunas que yo me sé, lo que sienten de manera oscura las generaciones nuevas y las menos nuevas, que, hastiadas de la sociedad del bienestar, aspiración sempiterna de los horterillas desde los tiempos de Caín y Abel, no encuentran cobijo en ninguna de las creencias que se ofrecieron hasta hace unos decenios como panaceas.

No importa que los muchachos y los papás de los muchachos que sienten asco por la sociedad del bienestar sacrifiquen su vida, su juventud y su salud para ocupar un buen puesto en esa sociedad; porque el interior del hombre, lleno de paradojas y contradicciones, no tolera ni ha tolerado nunca la presencia de la lógica. El hecho es que Marcuse se enfrenta con las cosas buenas y malas de hoy con el pertrecho que le proporcionaron los libros y las enseñanzas de Heidegger, y los libros de Carlos Marx y de Freud. ¿Qué puede hacerse con tales ingredientes? Pues, por lo pronto, cobrar una buena formación intelectual y aguzar la mirada para descubrir los rasgos más sutiles de las sociedades contemporáneas. Otra cosa no es ni imaginable, porque entre los libros de Marx y de Freud, de una parte, y los libros de Heidegger hay la semejanza, sobre poco más o menos, que entre un elefante y un cepillo de dientes.

Pero Marcuse, buen profesor alemán arraigado en Norteamérica, ha sacado provecho de Heidegger en sus análisis del hombre de hoy y de sus modos de vivir; ha sacado buen partido de las obras de Freud, alentando la libertad sexual—hay que decirlo de algún modo—de los jóvenes de uno y otro sexo de todos los países desarrollados, subdesarrollados y sin desarrollar. No importa que las obras de Freud sean históricas ni que sean incapaces de echárselas al colete los más de los jóvenes; lo que importa es el tema y, más que el tema, la intención de comprender lo que, es claro, para los jóvenes es algo más que eso. Y así resulta que las obras de Freud se han actualizado, no por sus virtudes, sino porque la sociedad del bienestar está dispuesta a acabar con los restos de represión que todavía quedaban como eco de otras épocas.

El provecho que Marcuse ha sacado de las obras de Carlos Marx y de sus coqueteos de otros tiempos con el comunismo es, si cabe más grande todavía. Porque ha echado mano de las ideas marxistas, concebidas para una sociedad y un hombre que no tenían ni mucho ni poco que ver con las sociedades y con los hombres de hoy, y ha mostrado también cosas que dormitaban en los rincones de la conciencia de todos desde los días tremendos de Stalin. Si la época victoriana fue represiva y lo son casi tanto las sociedades del bienestar, de manera que el hombre se afana en busca de su libertad, el comunismo es todo lo contrario de lo que hoy importa. Menos libre que ninguna sociedad, convierte al hombre en mero ingrediente de la producción, con la promesa, que nunca se realiza, de proporcionarle algún día las comodidades que le proporcionan las sociedades como la norteamericana, la inglesa, la alemana y la francesa.

Pero el caso es que los jóvenes protestan precisamente contra el lujo y la abundancia de estas sociedades, que, dicho sea entre paréntesis, no han logrado su abundancia, encadenando a los hombres y dándoles a manera de píldoras todas las mañanas lo que tenían que pensar y que creer. Marcuse debe casi todo su halo de popularidad al desplome de las creencias comunistas. Lo vio muy pronto, pero cuando lo vio no hubiese tenido el éxito que ha tenido luego, por la sencilla razón de que las creencias comunistas se ofrecían aún como alternativa de una civilización que entonces se llamaba burguesa con desprecio.

Lo que sacan los jóvenes de los libros de Marcuse es poco. Las ideas no son lo importante: de Freud sacan el convencimiento que ya tenían de que las relaciones sexuales han de ser libres; de Marx sacan la persuasión de que, en el mejor caso, quería una sociedad para horterillas como la que ha montado el capitalismo con su propaganda, sus «slogans» y sus recompensas a los trabajadores, hoy menos revolucionarios que los hombres de la clase media; de Heidegger ha sacado la juventud el convencimiento de que el hombre está arrojado en medio de un mundo que no entiende ni puede rehacer. Por eso, ¿cómo extrañarse de que las obras de Marcuse sirvan de aliento a esa rebeldía estudiantil universal—excep-

tuando los países comunistas—inspirada en ideales tan generosos como vagos y destinada a no ser más que eso, rebelión estudiantil? Si hubiera que poner sobre el tapete ideas claras y datos sobre lo que pasa y lo que puede hacerse de verdad, Marcuse no nos diría nada en concreto ni serían los jóvenes, naturalmente, los que acudirían a la mesa a poner sobre el tapete sus ideas y sus conocimientos. El acierto de Herbert Marcuse estriba en que a sus setenta y dos años sigue siendo un mito para los muchachos universitarios, porque les habla en su lenguaje y revista las ideas de esa niebla deliciosa de la adolescencia, que ensancha el mundo, lo ahonda y oculta el vacío oscuro en que flotan todas las cosas, y, entre las cosas, nuestra existencia.

De ahí que no tenga nada de particular el que se escriban y se lean en todos los países en donde se puede escribir y leer libremente tantas introducciones a la obra de Marcuse. Hay que esperar más y no hacerse la ilusión de que van a remitir las algaradas estudiantiles, en Norteamérica porque hay negros y guerra contra Indochina, y en Francia, en Alemania, en Inglaterra y en Italia, porque no hay negros ni guerra contra Indochina. En donde ya no volverá a haber algaradas estudiantiles será, de seguro, en Polonia ni en Checoslovaquia.

EA

MEDICINA



TONY PARKER: *La sartén (el sorprendente mundo de Grendon, prisión psiquiátrica)*. Editorial Noguer. Barcelona, 1970. 281 págs. Ø14 x 21,5Ø.

Es de un gran interés, sobre todo en su perspectiva sociológica, la simbiosis psiquiátrica y penitenciaria llevada a cabo en el ensayo práctico de la Real Prisión de Grendon Underwood; la primera prisión psiquiátrica que se ensaya en Gran Bretaña, no como uno más de los sanatorios psiquiátricos, sino como prisión orientada bajo nuevo método basado en el cauce psiquiátrico, con vistas a una efectiva recuperación social y mental del recluso.

El autor ha conseguido en este libro un estudio a fondo sobre la vida de los reclusos y métodos seguidos por los funcionarios de esta prisión, donde en primer lugar es destacable la proporción equivalente entre el número de reclusos y el del personal oficial, e incluso es interesante que entre dicho personal de funcionarios sólo dos terceras partes sean vigilantes de uniforme y el resto profesionales, desde psiquiatras hasta oficinistas. Otra cuestión muy característica es la forma de actuar de todos los funcionarios en el deseo de conversar con los reclusos, de capacitar-

los socialmente y hacerles comprender una vida de convivencia y respeto mutuo. Esta vida, digamos en comunidad, entre reclusos y funcionarios, tiende a finalidades terapéuticas superpuestas a las necesidades legales de reclusión de los presos. Se crea así un afán de cooperación entre todos que ha sido observado por el autor de este libro y fielmente reseñado al cabo de sus diarias entrevistas con unos y otros, en ese «clima emocional» característico de Grendon, donde queda tajantemente excluida la violencia, de tal manera que los reclusos de contumaz inadaptación o intolerancia son enviados a otra penitenciaria; porque esa tolerancia o convivencia entre los reclusos y entre éstos y los funcionarios exige en el preso al menos el propósito de aceptar voluntariamente el régimen de vida de la comunidad de Grendon. Así, por ejemplo, observamos a través de las anotaciones de Tony Parker que los reclusos forman varios grupos, y cada uno de estos grupos tiene una reunión diaria con su propio psiquiatra o psicólogo clínico, aunque, además, una vez por semana haya una reunión o asamblea general de todos los grupos y sus psicólogos respectivos, donde cualquier recluso puede ofrecer sugerencias o manifestar sus quejas. Sobre ambas posibilidades, el autor de este libro ha pulsado directamente la opinión de los reclusos, ha recogido entrevistas grabadas en cinta magnetofónica, con el resultado de lograr como nadie ha podido hacerlo, un análisis muy auténtico de lo que este ensayo de prisión terapéutica puede significar para el futuro de una ordenación psiquiátrica de la reclusión carcelaria. Efectivamente, nos informa que al cabo de cinco años en Grendon ha llegado su direccón a la conclusión de que es imposible curar a todos los presos, ya que los hay no susceptibles de tratamiento y los que no desean rehabilitarse auténticamente; pero

dado el gran porcentaje de reclusos en todas las cárceles que ingresan con rasgos psicopáticos, es de una importancia decisiva intentar este nuevo sistema con aquellas personas que más esperanzas ofrecen de curación, y de tal manera muchos delincuentes que antes hubieran ingresado en las cárceles vulgares, pueden ser admitidos en esta institución de Grendon con carácter provisional o según la perspectiva que ofrecen los resultados obtenidos.

La forma tan objetiva y documentada que utiliza el autor al presentar su referencia y estudio sobre Grendon hacen de este libro un verdadero instrumento histórico donde el psicólogo, el psiquiatra, el sociólogo y el penalista pueden confrontar muchas teorías sobre el problema tan viejo y siempre nuevo de la necesidad penitenciaria.

LB

ESPIRITUALIDAD



ALICIA NYDIA LAHOURCADE: *La creación del hombre en las grandes religiones de América precolombina*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970. 194 págs. Ø12,5 x 17Ø.

Alicia Nydia es argentina, de la provincia de Buenos Aires. Es profesora de Historia en la Escuela Normal y en el Instituto Corazón de María, de Chascomús, donde nació.

Estudió Filosofía y Letras, Derecho, Economía Política y Licenciatura en Relaciones Exteriores. Fue becada y estudió en España durante los años de 1966 a 1967.

En *La Creación del hombre en las grandes religiones de América precolombina* compara las tres culturas representativas prehistóricas más importantes.

Comienza con un estudio no muy profundo, pero sí eficiente, de las tres etapas de la creación del hombre en los estratos culturales más importantes de los aborígenes americanos.

La primera de dichas etapas es la creación del hombre en la religión azteca, que se enlaza con la concepción sobre el mismo tema que tiene el pueblo maya. Para ello arranca de las fuentes más directas del pueblo nahuatl, así como de los Códices, que domina la autora con gran maestría, sin abandonar a los cronistas de Indias que abordaron la historia de los indígenas mejicanos.

Siguiendo el profundo pensamiento filosófico histórico, se lanza al estudio de las cuatro catástrofes y de las cuatro realizaciones. En el «quinto sol» el hombre sale a la luz responsable, iluminado y doloroso. El sacrificio viene concatenado por la mortificación de los mismos dioses para vivificar los huesos inertes del hombre, que convergen en una comunión dioses-hombres y Cosmo, que implica todo la trascendencia de la religión azteca.

En el arte no se busca la belleza de los dioses, sino el poder y los símbolos de éstos. La poesía de este pueblo muestra una nueva faceta que cautiva y llena de terror al mismo tiempo. Es la paradoja humana en su dualidad de lo sublime y de lo horroroso. El cielo se abre para mostrarnos el azul que se pierde en el infinito. Liga esta cultura a la maya como hemos visto, y recoge los tres principales códigos: El Dresdensis, el Tro-Cartesiano y el Peresianus, amén del Popol-Vuh, libro que recuerda al Génesis, si no fuera porque los dioses no se contentan con la perfección de los primeros hombres y hubo que destruirlos varias veces. Los «cinco soles» marcan cinco caos y cinco resurrecciones de vida y de grandeza espiritual. El bien y el mal se discriminan perfectamente.

La creación definitiva del hombre está recogida de Rafael Girard en su libro «Los mayas eternos». La cultura del maíz no es sólo básica en los pueblos mesoamericanos, sino que se siente incluso en el concepto de la creación de la especie humana. El sacrificio a los dioses encierra en sí el inmenso concepto del sacrificio en pro de sus creadores.

La diferencia primordial entre los pueblos azteca y maya estriba en que en la cultura azteca no existe una real distinción entre lo sacro y lo profano. No así los mayas que ubican y planifican la diferencia entre dioses y hombres.

El arte se encamina a exponer la realidad del mundo mágico, aunque el sentido trascendente del hombre no esté definitivamente aclarado por la autora.

Sus conclusiones están bien tematizadas y trabajadas en su libro. En la tercera fase, y con una amplia separación con la etapa centroamericana aparece el sentimiento religioso del pueblo incaico. Lo mismo que ha realizado antes, lo hace ahora, y recoge también los cronistas de Indias del Perú, pero aquí con ciertas reservas, como es lógico, ya que éstos tratan de sombrear o anular en la mente del indigena la religión de este pueblo dominador antes de la llegada de los españoles.

Mircea Eliade estudia la correspondencia entre el culto solar y los destinos históricos. Se da una gran afinidad entre la teología solar y las élites sean soberanas, heroicas, etcétera. La mitología va íntimamente unida a los emperadores incas exaltados por la leyenda y consciente de su poder y dominio.

Los sacrificios humanos no tenían la intensidad ni el número que los realizados entre los nahuatl, y sólo se hacían en casos muy especiales.

Como conclusión encontramos dos mundos (el maya y el azteca) con sus influencias en Mesoamérica y el inca con su universo simbólico. El arte y la poesía incaica es más utilitaria y se basa en la vida simple y en la fe sencilla.

Las conclusiones confirman todo lo expuesto. La exuberante selva mesoamericana influye en las mentes de sus hombres de fantasía desorbitante, que se contraponen con las áridas cumbres andinas, impenetrables como sus mismos hombres que mansamente confían en sus dioses.

Los dos pueblos ciertamente llevan el belicismo en su sangre, pero mientras los centroamericanos lucharon para apoderarse de prisioneros y sacrificarlos a sus dioses, los incas llevaron un claro sentido de dominación política.

En general, la visión de Alicia es objetiva y consciente de la obra que ha realizado.

JOSE LUIS DE BEAS